TABLE DES MATIÈRES

SESSION PLÉNIÈRE

Alexandru GAFTON
La traduction en tant que lettre et la glose en tant qu'esprit…… **8**
Ştefan GĂITĂNARU
The Principle of Economy in Language…… **18**
Ludmila HOMETKOVSKI
Certains Aspects Semantico-Structurels de la définition du terme juridique communautaire…… **22**
Martin POTTER
Overlapping Identities in David Jones' Poetry…….... **30**

LINGUISTIQUE FRANÇAISE / TRADUCTOLOGIE

Raluca BĂLĂIȚĂ
*Présence de l'*autre *dans le discours et stratégies d'effacement énonciatif : l'énonciation proverbiale*…… **35**
Bianca-Stela BOULARAND
La majuscule, entre « reproduction » et « traduction »…….... **43**
Laura CORBU (PĂTRU)
Verlaine – traduire «l'intraduisible»? …….... **51**
Diana COSTEA
S*ubjonctif, mondes possibles et univers de croyance*…….... **57**
Sophie CROISET
Une langue française vue et venue d'Extrême Orient : le pont linguistique et culturel des écrivains chinois d'expression française…….... **64**
Cristina ILINCA
Techniques de réfutation dans l'éditorial politique …….... **71**
Simina MASTACAN
Le stéréotypage comme forme de construction identitaire …… **79**
Mihaela MITU
Du gestuel à la signification. Organisation de l'ordre du symbolique dans Vendredi ou les Limbes du Pacifique …….... **87**
Gabriel PÂRVAN
L'art comme modèle de la vie. Réflexion sur un personnage de Georges Perec… **95**
Florinela ŞERBĂNICĂ
Autres sémantismes de la construction transitive directe en français…… **100**
Corina VELEANU
La langue des droits de l'homme : quatre versions linguistiques de la présentation de la Cour européenne des droits de l'homme …….... **105**
Narcis ZĂRNESCU
La crise de l'identité et l'identité de la crise……. **113**

LITTÉRATURE FRANÇAISE / LITTÉRATURES FRANCOPHONES

Adriana APOSTOL
Rhétorique de la monstration / Rhétorique de la suggestion. Un double modèle fantastique…….. …… **117**
Cristina-Loredana BLOJU
Un voyage symbolique – le rêve nervalien …… **122**
Anca-Mihaela CĂILEANU
Le sentiment de castration vécu par l'homme dans le roman de Marie Laberge... **128**
Edelina-Lavinia CÎMPIANU
La quête de l'identité chez Nelly Arcan …… **133**
Monica DORU
Jeu de voix dans L'homme qui dort *de Georges Perec*…… **140**
Corina-Amelia GEORGESCU
Poésie et Psychanalyse - Mon Rêve familier …….... **145**
Melania-Georgiana GHIȚESCU (PREDA)
Maigret, un bon « criminologue » ... ……. **153**
Jean-Pierre GRIMA
Création, circulation, réseaux : le rôle des académies dans la difusion de la langue et des savoirs au XVIIIe siècle…… **158**
Brânduşa-Petronela IONESCU
Marthe Bibesco, Isvor, le pays des saules - *un retour à la source* ……..... **164**
Mirela IVAN
L'état amoureux et la passion dans Corinne ou l'Italie *de Madame de Staël* …… **172**
Diana-Adriana LEFTER
*Du mythe à la critique sociale dans l'*Amphitryon *de Molière* ……. **179**
Lucie LEQUIN
Accablement, distance et consolation. Le poids de la mémoire chez Marie-Célie Agnant, Mauricio Segura et Aki Shimazaki ……. **187**
Camelia MANOLESCU
L'espace clos ou le thème du village dans le roman Un temps de saison *de Marie NDiaye* …… **196**
Florica MATEOC
Andreï Makine et la France…….. **202**
Alexandrina MUSTĂȚEA
Mythes et codes culturels dans le poème nervalien El Desdichado …… **210**
Fevronia NOVAC
Le sujet postcolonial dans L'Immortelle *d'Alain Robbe-Grillet*…….... **215**
Marija PANIĆ
Le féminin dans les bestiaires médiévaux…….... **223**
Iuliana PAŞTIN
Repères identitaires dans l'œuvre de J.M.G Le Clézio…….... **232**
Dorina Loredana POPI
L' imaginaire des Bienveillantes……. **240**
Ioana PUȚAN
Stratégies identitaires dans Ils disent que je suis une beurette *de Soraya Nini*..... **248**
Vasile RĂDULESCU
Stratégies argumentatives dans la tragédie cornélienne …….... **255**

Maricela STRUNGARIU
Inconstance du Moi et dissolution du récit dans l'autobiographie moderne ……. **262**
Oana-Andreea TĂNASE
L'Implicite dans le poème Promenade de Picasso *de Jacques Prévert*……. **269**
Roxana Anca TROFIN
Vertus rédemptrices du récit……..... **277**
Andreea VLĂDESCU
« Manon Lescaut » *et l'abbé Prévost au-delà du classicisme*……..... **282**
Liliana VOICULESCU
Communication interculturelle dans Volkswagen Blue ……..... **288**
Crina-Magdalena ZĂRNESCU
Mémoire *et* devenir *dans le récit mythique* …….... **294**

ENGLISH LANGUAGE / TRANSLATION STUDIES

Oana BADEA
Concepts of "Term" and "Terminology" ……. **300**
Mădălina CERBAN
New Information in Special Syntactic Structures …….... **305**
Valentina CIUMACENCO
The Meaning of the English Modal Verbs in Translation …….... **312**
Mihaela DUMA, Diana PARASCHIV
Proper Names of Religious Origin ……. **318**
Alina MIU
Text Analysis in Translation: A Case Study – The Oval Portrait …….... **324**
Cristina PORUȚIU
Context-Dependency in Language: Deixis and Indexicality ……. **334**

ENGLISH AND AMERICAN LITERATURE; CULTURAL STUDIES

Cristina Denisa ARSENE-ONU
William Faulkner vs. the Southern Religious Culture. A Case Study on Light in August……. **342**
Noemi-Alice BARTHA
A Paradoxical, yet Subtle Blend of Fiction and Autobiography in Paul Bailey's An Immaculate Mistake……..... **350**
Doina CMECIU, Camelia CMECIU
The Interweaving of Literary and Advertising Narratives. Fay Weldon's The Bulgary Connection*; or how to Sell Identities in a Commercial Culture* ……. **356**
Anamaria FĂLĂUȘ
Memory and Quest for Identity in Norman Manea's The Hooligan's Return …… **362**
Maria Camelia MANEA, Anca POPESCU
Rebels and Libertines in G. B. Shaw's Plays …… **369**

Amalia MĂRĂŞESCU
'Magical' Creatures in Lawrence Durrell's The Alexandria Quartet …… **375**
Paula PÎRVU
The Emergence of the Archaic with William Golding…….. **381**
Valentina STÎNGĂ
From 19th Century Propaganda by the Deed to 20th Century (Im)Mediation **385**
Alina VÂLCEANU
Orientalism*, or the Western Approach to the Orient* ……. **393**

LANGAGES DE SPÉCIALITÉ

Gisela Florentina CUMPENAŞU
Remarks on the Difficulties Provided by Several Grammatical and Lexical Patterns Specific to the Lingo of Cutting-Edge Technology…….... **398**
Brînduşa DODIŢĂ-FARCAŞ
Modality in the Legal Discourse…….... **402**
Iulia Cristina FRÂNCULESCU
Sample Teaching Material for EMP (English for Medical Purposes) …….. **409**
Adina MATROZI MARIN
English for Legal Purposes – Legalese or Plain English ? ……. **417**
Oana Adina NICOLAE
Metaphor and Identity in Company Mission Statements ……. **421**
Adriana TEODORESCU
Defining English as an International Language …….... **429**
Ana-Marina TOMESCU
Les constructions circonstancielles en français technique et scientifique …… **434**

DIDACTIQUE DES LANGUES ÉTRANGÈRES

Irina ALDEA
Démarches de construction d'un module FOS pour les employés de BRD - Groupe Société Générale …….…….…….……. **440**
Sanda Marina BĂDULESCU
Didactique littéraire et formation des compétences de communication interculturelle …….…….…….…….…….…… **444**
Liviu CĂLBUREAN
L'essai argumentatif et son approche didactique …….…….…….. **452**
Ina Alexandra CIODARU
Comment enseigner la civilisation en cours de langue? …….…… **458**
Laura CÎŢU
Analyse de l'erreur et apprentissage du français sur objectifs spécifiques ……. **464**
Bianca DABU
Teaching Business Vocabulary …….…….…….……. **469**
Silvia DOBRIN
Quelques considérations sur l'enseignement de la phonétique française ……. **473**
Angela ICONARU
L'expression de la possession dans la didactique du français – langue étrangère **478**

Constantin MANEA
Some Remarks on the EFL Teacher's Task in the Field of Phonetics and Phonology …… **482**
Nicoleta Florina MINCĂ
Reading: Some Listening-Based Techniques …… **489**
Carmen Elena ONEL
Les stratégies dans la didactique du FOS …… **495**
Mihaela PĂIŞI LĂZĂRESCU
Étude concernant la motivation dans l'apprentissage des langues étrangères chez l'apprenant…… **500**
Anca Marina RĂDULESCU
Teaching Writing Skills …… **507**
Ana Maria STOICA
Pragmatics and Context - A Key Perspective for Future Translators…… **511**
Angelica VÂLCU
Acquérir la compétence interculturelle dans une interaction exolingue …… **516**
Rodica VELEA
Writing Requirements in Teaching English to Medical Students…… **523**

LA TRADUCTION EN TANT QUE LETTRE ET LA GLOSE EN TANT QU'ESPRIT

Alexandru GAFTON
Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iaşi

Résumé *: L'approche présente les circonstances des premières traductions en roumain, mises en relation définitoire avec les textes religieux. Les difficultés qui interviennent ainsi dans le processus de traduction sont circonscrites aussi bien aux différences et incompatibilités d'entre les langues en contact, qu'à la complexité et au caractère sacré du texte soumis à la traduction. Celui-ci offre, par les gloses marginales ou internes, sous la pression concomitante de la littéralité et du caractère littéraire, d'importantes informations sur les compétences culturelles développées par le traducteur et le lecteur. La mise en évidence du mécanisme complexe que suppose l'acte de traduction est possible par l'affirmation de l'acte de la glose en tant qu'acte nécessaire, explicatif, qui compète et oriente, etc., développé autant au niveau linguistique que conceptuel. L'acte de production des gloses déclenche des processus complexes au plan mental, au niveau du système de la langue et de l'élaboration de la norme. Ces processus sont à même de restructurer (plus ou moins profondément) la pensée et la langue, de les influencer du point de vue de leurs contenus et formes. Ainsi, parfois, la traduction devient lettre, et la glose devient esprit.*

Mots-clés*: traduction, glose, norme.*

1. Les anciennes traductions et compilations roumaines de textes religieux restent sous le signe de la littéralité[1]. Ce contexte est dû à un complexe de causes agissant de manière convergente, complexe qui a fait que les résultats de la traduction ne purent toujours satisfaire les besoins de la langue, du texte et du récepteur.

Comme dans le cas de toute traduction, au premier rang se situent **les différences et les incompatibilités entre les langues en contact.** Naturellement, entre les niveaux morphosyntaxique et lexical-sémantique du roumain et ceux des langues dont on traduisait il y avait des différences d'organisation et de fonctionnement. Dans le cas de la traduction littérale, ces différences organiques pouvaient conduire à un texte roumain chargé de divers éléments qui – vu leur emploi courant – par les moyens roumains d'expression et par leurs valeurs usuelles, arrivaient dans une position de compatibilité précaire ou d'incompatibilité avec les modalités roumaines d'expression des respectives valeurs, avec les formes et l'esprit du roumain. Par conséquent, le texte roumain contenait des passages ambigus ou obscurs, et le lecteur restait plus ou moins impuissant.

Le deuxième aspect porte sur **la complexité des textes à traduire.** Soit qu'on ait en vue le texte biblique, soit qu'il s'agisse d'autres catégories de textes religieux (homélies, sermons, etc.) on a affaire à des textes difficiles, autant en ce qui concerne

[1] Les libertés que s'accorde, progressivement, le traducteur ne signifient pas nécessairement la désacralisation du regard porté sur le texte, mais le fait que c'est le lecteur qui devient prioritaire, et ensuite les besoins de la langue et de traduction, de sorte que ce qui prime c'est la communication, le contenu incompris étant indésirable. Dans un certain sens, on pourrait dire que, ainsi, se produit même une sacralisation à un niveau bien plus profond, car le peuple se christianise en même temps que la langue.

les formes sous lesquelles ils se présentent, que du point de vue de leur contenu. Par les caractéristiques de l'information, de l'organisation et de l'exposition de celle-ci, le texte religieux possède un niveau conceptuel particulièrement complexe. En outre, à travers le travail de traduction, il surgit ici une difficulté spécifique au texte religieux, c'est-à-dire la sacralité dont le texte était investi[1]. Le respect envers la forme, bien plus fort dans le cas d'une langue dont l'aspect littéraire était en train de se cristalliser, était d'autant plus élevé dans le cas d'un texte sacré, et c'est d'ici que dérive, principalement, la tendance vers la littéralité. Ce deuxième aspect a, lui aussi, contribué à l'apparition de traductions qui ne pouvaient couvrir entièrement les besoins de la langue, du récepteur (au niveau diastratique, diatopique, de l'expression, etc.), et les ambitions du traducteur non plus (qui n'était pas toujours responsable pour une expression moins bien ou agréablement construite).

La difficulté impliquée par les deux facteurs susmentionnés est augmentée par le fait que, à force de leurs caractéristiques et de leur emploi, les langues dont on a traduit en roumain (et surtout le slavon, le grec, le hongrois) étaient plus avancées du point de vue du **degré de développement du côté littéraire.** Les effets des contraintes directes, exercées par le texte sacré, dans le contexte des différences et des incompatibilités entre les langues en contact – génératrices de confusions et d'incertitudes –, étaient donc intensifiés par les pressions exercées par le texte étranger, la «solution» étant de suivre celui-ci de très près. La conversion du texte à traduire en modèle conduit, au niveau concret et immédiat, à l'apparition de nombreux segments de texte roumain qui portent l'empreinte de ce qui apparaît dans le texte original. Bien que, parfois, on puisse identifier des différences entre les solutions proposées par les traducteurs et les réviseurs – différences provenues de la situation existante entre les compartiments de la langue (syntactique, lexical-sémantique), de la manière dont s'exercent et se ressentent les pressions de la langue-modèle, de la façon dont a compris le texte à traduire, aussi bien que des besoins et des possibilités perçues et maîtrisées dans la mise à jour des formes et des valeurs en question –, le texte traduit est suivi en tant que modèle. Au niveau de profondeur, le texte étranger devient un modèle partiel à partir duquel le roumain édifie son côté littéraire[2], l'effet conjugué de ces trois facteurs étant la littéralité.

Les deux derniers facteurs dépendent des **possibilités et des conceptions du traducteur**, aussi bien que des **besoins et des limites du récepteur.** Le premier se heurtait à de diverses difficultés, en ce qui concerne la compréhension et la construction du texte. Le traducteur est, avant tout, un individu appartenant à son époque, doué d'une conception propre sur la traduction, mais qui est contraint par de sévères limitations dues aux possibilités et aux besoins du système du roumain, par la configuration de l'aspect littéraire – à l'édification duquel il contribue par l'acte de la traduction –, tout

---

[1] A cet égard, voir Al. Gafton, *După Luther. Traducerea vechilor texte biblice*, Iaşi, 2005, surtout pp. 12-26.

[2] Même si, souvent, des éléments appartenant à la langue vivante exercent des pressions réelles, en demandant d'être inclus dans l'aspect littéraire en cours de formation, le contexte réel fait que la traduction est orientée vers la source, ce qui fait que le traducteur apporte dans le roumain de diverses structures rencontrées dans la langue-modèle, structures douées (là) d'une haute capacité d'expression des contenus et caractéristiques à un aspect littéraire évolué.
Voir, entre autres, Al. Gafton, *După Luther*, Iaşi, 2005, p. 42-59, Idem, *Relaţia dintre sursele traducerilor biblice şi concepţia de la baza acestora*, în „Text şi discurs religios", 1/2009, p. 125-134, Idem, *La traduction du texte sacré: entre contraintes et libertés*, în Actes du 1er Colloque International **Perspectives contemporaines sur le monde médieval,** nr. 1/2009, p. 29-32.

comme par les exigences liées à la traduction d'un texte sacré. En tant que résultante de la conjugaison des ses propres limites avec celles extérieures, qui rencontrent l'aspiration à une translation totale – souvent la conscience aiguë des impuissances de toute sorte – et, un peu plus tard, la conscience de l'importance des besoins du récepteur, le traducteur des temps anciens reste soumis aux contraintes engendrées par l'action vectorielle des trois forces susmentionnées.

Le deuxième se confrontait à des éléments d'ambiguïté, d'obscurité, qui lui provoquaient de l'incertitude et de la confusion, fait qui favorisait l'incompréhension et les interprétations erronées. Bien que, souvent, il paraisse oublié – étant parfois lui-même sacrifié à côté de la langue roumaine –, en fonction du texte et de la région, le récepteur compte parmi les préoccupations du traducteur. Même si la tendance dominante est d'adéquation à la langue-source, la traduction littérale étant le résultat d'une conception par laquelle on essayait de rendre fidèlement le contenu par la préservation de la forme, il y a des indices sur l'existence et l'action de la conscience du fait que, à côté de la sacralité du texte, le récepteur devient graduellement un enjeu réel de la traduction.

2. Dans ce contexte, certains d'entre les traducteurs choisissent d'éliminer les incompatibilités entre les langues, les confusions et les obscurités – en conservant le caractère littéral du texte – par des gloses[1].

Ayant à traduire des textes de référence au domaine conceptuel et linguistique, des langues qui exerçaient des pressions considérables (ce sont elles qui: a) pour le traducteur et à ce moment-là, possédaient le texte sacré, b) avaient un côté littéraire supérieur – chose dont témoigne le fait même qu'elles avaient eu la capacité de rendre et détenir le texte sacré) et en faisant appel, par la suite, à la traduction littérale, les traducteurs vont remarquer progressivement qu'un aspect littéraire évolué implique nécessairement la spécialisation des termes et des structures syntactiques, car le caractère univoque de celles-ci dans un contexte donné représente un indice du niveau de développement de cet aspect.

D'autre part, on peut avoir l'impression parfois que le traducteur a créé des métaphores, des effets de style ou que le texte biblique contient des euphémismes. Si, dans certains cas, cette dernière présupposition peut être confirmée par la confrontation de la traduction avec le texte grec et hébraïque, d'habitude, ce n'est qu'une impression produite par un regard superficiel sur le texte roumain, qui n'est pas doublé de l'étude du texte original, car, ce qui en traduction peut paraître un trope, en grec, ou en araméen, n'est qu'une forme «neutre» d'expression, dépourvue de tout «écart». Il est probable qu'à l'origine, presque tout fut une métaphore. Mais cela ne trahit pas quelque penchant esthétique de l'être humain, mais seulement les faiblesses de la raison face à l'émotion. En général, la connaissance intuitive, à portée de tous, domine la connaissance par raison, qui n'est accessible qu'à ces individus plus doués et plus exercés du point de vue cérébral, penchés vers l'observation rationnelle, l'analyse minutieuse des faits, l'explication lucide et impartiale de la réalité. De plus, la sphère de la réalité est traitée de manière différente dans les deux cas. Quelque chargée d'émotion esthétique qu'elle soit au premier cas, cette modalité primaire de connaissance reste gouvernée par le vague, puisque la sphère trop large confère un caractère anonyme aux notes de contenu. A l'inverse, la connaissance scientifique va à partir des notes mises en relief vers la sphère, qui, en acquérant une identité prononcée, imprime un relief encore plus grand aux notes de contenu, ce qui permet la formulation des principes, aussi bien

[1] Sur cet aspect, voir Al. Gafton, *După Luther*, Iaşi, 2005, surtout p. 196-268.

inductives que déductives.

Comme tout processus par lequel la langue s'exerce, l'activité de gloser dérive de la manière dont la modalité spécifique de connaissance de l'être humain, la langue, qui découle de la faculté cogitative, interagit avec un autre système linguistique, mais aussi de la manière dont la pensée et le contact avec le monde passent dans la forme qui obtient du contenu et qui s'appelle la langue. C'est, peut-être, la cause principale pour laquelle tout discours nécessite (de manière intrinsèque ou marginale) un métadiscours (qui reste, tout de même, incomplet), le problème visant la façon dont se déroule la relation symbiotique entre langue et pensée. On peut très bien observer cela dans le discours religieux, où on a toujours besoin de prêches, d'explications, d'interprétations, puisque les malentendus conduisent fréquemment à l'apparition même des hérésies. Pour cette raison, il est significatif le fait que – sans s'absenter des textes laïques – de pareilles gloses sont spécifiques aux textes destinés au public large (sermons, vies des saints – en Moldavie et en Munténie, traductions – dans l'espace transylvain).

Grâce au caractère très littéral de la traduction, la glose fonctionne comme un élément d'ajustage et d'adaptation, en dégageant des sens, en éclaircissant le contexte et/ou les termes et les syntagmes imposés par la traduction. Parfois, par exemple, les gloses se réfèrent à des termes qui – par traduction et par calque sémantique – parviennent à acquérir des valeurs contextuelles, souvent périphériques dans la sphère sémantique et dans l'usage courant des termes respectifs, ou seulement à la suite du fait qu'au niveau paradigmatique ils représentent les correspondants roumains des termes employés dans l'original. D'autres fois, les gloses facilitent la mise de l'accent sur une note séparée de la sphère sémantique, cas où l'on peut instituer une relation de complémentarité, mais aussi de contiguïté entre le terme dans le texte et le terme du glossaire. Après que, par la glose, le lecteur comprenait un contenu de pensée, par le retour à la traduction il réussissait à englober un autre mode de conceptualisation, en pénétrant dans les mécanismes d'un système linguistique différent, aussi bien que la relation de celui-ci avec la pensée, tout cela avec des effets bénéfiques sur la structure et le contenu, aussi bien au niveau de la langue roumaine, qu'à celui de la pensée du lecteur en question. De la sorte, elles enrichissent le lecteur qu'elles édifient, mais également le système, mis dans la situation de pouvoir acquérir des formes et des sens ou seulement d'exercer le processus d'acquisition et d'intégration de contenus et de modalités d'expression.

En nuançant, précisant, ajustant le texte au système de la langue et aux besoins et la capacité du lecteur, en expliquant des morceaux de texte et en offrant des équivalents qui dévoilent des contenus de pensée, la glose peut orienter le lecteur afin de le rendre apte à comprendre le texte dans cette confrontation entre deux langues, à l'entrecroisement desquelles il se situe. C'est pour cela que bon nombre des gloses qui apparaissent ont le rôle d'améliorer la traduction, bien que par petits fragments, mais dans un effort constant et soutenu. En permettant l'insertion des complètements où la limitation des sens atteint des niveaux raisonnables de désambiguïsation, ou en offrant des équivalents accompagnés d'explications, en levant le voile sur une métaphore, les gloses peuvent devenir la meilleure voie d'accès au texte.

En conclusion, au niveau linguistique, les gloses mettent en branle les mécanismes de la langue, font passer du potentiel dans l'acte les valences de celle-ci et les consolident, facilitent une partie des processus formatifs de l'aspect littéraire, qui, ainsi, s'édifient (au niveau lexical et syntactique). Elles font concourir les éléments et les forces du système et, ensuite, sélectent des sens et des formes, dans le cadre d'un discours parallèle qui enrichit le niveau linguistique, mental et culturel d'une époque, en

faisant exercer le lecteur.

Au niveau conceptuel, les gloses facilitent l'entrée dans une civilisation, dans une culture, tout comme l'accès à une mentalité moins ou point connue au récepteur. Leur rôle est d'instruire, d'enrichir et d'orienter le récepteur du point de vue religieux et conceptuel.

Les gloses parfont le texte, en aidant à sa compréhension en guise de concept et représentent un instrument par lequel, après avoir traduit en traduisant, on explique en glosant. L'acte de production des gloses déclenche des processus complexes au plan mental, au niveau du système de la langue et de l'élaboration de la norme. Ces processus sont à même de restructurer (plus ou moins profondément) la pensée et la langue, de les influencer du point de vue de leurs contenus et formes. Ainsi, parfois, la traduction devient lettre, et la glose devient esprit.

3. En ce qui suit, nous allons illustrer les assertions antérieures, à partir d'une seule catégorie de gloses, et en nous référant seulement aux traductions de texte religieux.

3.1. Une large catégorie de gloses s'occupe de l'explication des termes qui, de manière prévisible, ne sont pas connus au public roumain. D'habitude, les précisions complètent les connaissances du lecteur, et au niveau de la langue on crée ainsi la possibilité d'enrichir l'inventaire lexical avec des néologismes. On a donc: „sinagoga carea să chiamă a *livertinilor*" g. *Livertinii era carii îi făcea, den slugi, slobodaşi* (NTB, FA, 6, 9); „duh *pitliv*" g. *Pitliv iaste porecla lui Apolo, carele era dumnezeul păgînilor, carele da răspunsu celora ce-l cerea, carele era şi într-această fetişoară* (NTB, FA, 16, 16); *ga*[n]*grena* g. *Gangrena iaste boală ce mănîncă carnea omului* (NTB, *2Tim.*, 2, 17); „şireag, carea să chiema a *Italii* g. *Carii să cheamă acum oloşi* (NTB, FA, 10, 1); *ostrac* g. *Ostracile-s găocile de ou şi hîrburile şi vase mari de lut ca albiile şi scoice* (VS, sept., 3); *cavza* g. *vina* (VS, dec., 13); *sinagoga* g. *Unde să strîngea jidovii, să auză cuvîntul lui Dumnedzeu. Noi zicem besearecа* (NTB, *Mt.*, 4, 23); *iotă* g. *Sau certă, sau o slovă, carea-i mai mică* (NTB, *Mt.*, 5, 18); *teatron* g. *Ce să zice greceaşte teatron, ce e loc de luptă, în mijlocul oraşului, unde să strîngea oamenii, să vază lucruri de minune* (NTB, FA, 19, 29).

Spéciale en quelque sorte, mais pas différente par rapport à cette catégorie, c'est la situation de la forme *omul*, din PO, 12, *Gen.*, 2, 15, où l'on note en marge du texte *Adam*, ce dernier mot hébraïque, ayant le sens de 'terrestre, de la terre', ensuite 'homme' (l'hébr. *adāmāh* désignait 'le sol'). A mesure qu'on avance dans le premier livre de la *Bible*, le premier homme n'est plus nommé *om* dans les traductions, mais on lui donne le nom d'*Adam*, autrement dit le terme hébraïque est emprunté par les langues, où il devient nom propre.

3.2. Après avoir fidèlement suivi le texte à traduire, le traducteur prend soin qu'il n'y ait pas des confusions indésirables, au niveau grammatical ou lexical. Il peut envisager la nécessité d'un complètement imposé par le roumain. Par conséquent, il apparaît les gloses qui rendent librement les sens: *nu era* g. *Că era omorîţi* (NTB, *Mt.*, 2, 18) („quia non sînt", gr. ὅτι οὐκ εἰσίν); „*ce e noao* şi ţie" g. *Ce treabă avem cu tine* (NTB, *Mc.*, 1, 24) („Quid nobis et tibi"); „*să-l prinză* cu cuvîntul" g. *Să-l amăgească* (NTB, *Mc.*, 12, 13) („eum caperunt in verbo", gr. ἵνα ἀυτὸν ἀγρεύσωσιν λόγῳ); „om *tare*" g. *Fără milă* (NTB, *Mt.*, 25, 24) („homo durus", gr. σκληρὸς ἄνθροπος); „de *eşirea* lui" g. *Ce să zice, de moartea lui* (NTB, *Lc.*, 9, 31) („excessum eius", gr. τὴν ἔξοδον αὐτοῦ); „Ia-l pre *el*" g. *Omoră-l pre el* (NTB, FA, 21, 36) („Tolle eum", gr. αἶρε αὐτόν); „*Mînule* curund nu-ţi pune pre nime" g. *Sau nu popi pre nime* (NTB, *1Tim.*, 5,

22)[1]; „Iară de nu voiu şti *putearea* glasului" g. *Înțelesul* (NTB, *1Cor.*, 14, 11) („Si ego nesciero virtutem vocis", gr. ἐὰν οὖν μὴ εἰδῶ τὴν δύναμιν τῆς φωνῆς) où l'on remarque que, parfois, le terme original peut être plus chargé de sens, cas où la glose complète et refait, le calque sémantique résulté s'ajoutant aux formes qui exigent leur droit de cité.

3.3. D'autres gloses déchiffrent les valeurs contextuelles des termes imposés par le respect du modèle, et précisent les sens contextuels: „*împărțirile* Duhului Sfînt" g. *Darurile* (NTB, *Evr.*, 2, 4) (πνεύματος ἁγίου μεγισμοῖς); „nece unul nu-i *mut*" g. *Fără înțeles* (NTB, *1Cor.*, 14, 10) („nihil sine voce est", gr. οὐδὲν ἄφωνον); parfois même en expliquant: *şireagul ceriului* g. *Ce să zice soarele, luna şi stealele* (NTB, FA, 6, 42) (pour „militiae caeli", gr. τῇ στρατῖα τοῦ οὐρανοῦ). Faute d'explication, le lecteur avait l'accablante et la spécieuse liberté d'interpréter lui-même le syntagme (qui, d'ailleurs, selon certains exégètes, se référerait aux anges).

3.4. Puisque les sous-entendus ne correspondent pas en permanence et parfaitement à ceux d'une langue différente, en suivant fidèlement la traduction, le glosateur ressent le besoin d'un prédicat, d'un attribut, de la reprise d'un nom, d'un ajout que le roumain ne sous-entend pas nécessairement, d'une désambiguïsation: *slobozire*-o g. *Corabiia* (NTB, FA, 27, 40); „au tăiat capetele *lor*" g. *adecă a lui Evsebie şi Filic* (VS, oct., 7); „Slugă eşti chemat? Nu gîndi, ce să poți fii şi slobod, mai bine trăiaşte cu *aceaia*" g. *Adecă cu slujbă* (NTB, *1Cor.*, 7, 21); „Cu lapte hrăniiu pre voi, nu cu bucate, că încă nu puteați ce nece acum încă *puteți*" g. *Suferi* (NTB, *1Cor.*, 3, 2), (pour le lat. „lac vobis potum dedi, non escam: nondum enim poteratis: sed nunc quidem potestis"); „Bucatele a pîntecelui şi pîntecele a *bucatelor*, iară Dumnedzău (...)" g. *Îs rînduite* (NTB, *1Cor.*, 6, 13) (dans le texte, exactement comme en lat.: „Esca ventri, et venter escis"); „Ce încă ai cîteva nume în Sardiia carii nu şi-au spurcat veşmentele sale; pentr-aceaia vor îmbla cu mine *în albe*, că-s destoinici" g. *Veşmente* (NTB, *Ap.*, 3, 4) („Ses habes pauca nomina in Sardis, qui non inquinaverunt vestimenta sua: et ambulant mecum in albis"); *durearea mueriei* g. *Cînd naşte* (NTB, *1Sol.*, 5, 3) (en latin: „dolor in utero habenti"); „Filipp Evanghelistul (carele era unul din cei *şapte*)" g. *Diiaconi* (NTB, FA, 21, 8); „să va fi altui *bărbat*" g. Muiare (NTB, *Romani*, 7, 3).

3.5. A la suite du contact entre les langues il surgit des difficultés de traduction, provoquées par les défauts du roumain, ou par les différences entre les langues en contact (relatives, surtout, au fait que les termes correspondants n'envoient pas toujours à la même image ou qu'ils ont des connotations différentes). Et puis, la métaphore, la métonymie, la synecdoque, la limitation de la sphère, le jeu de la dénotation et de la connotation, la relation de contiguïté, la re-création, apparaissent d'une certaine façon dans la langue-source, et la traduction formellement correcte impose des ajustements, opérables par l'intermédiaire des gloses. A la rigueur, puisque presque tout est traduction littérale, ou effort en ce sens, les gloses suivantes essaient de translater et d'équivaloir en quelque sorte des contenus, et, parfois, des formes, conformément aux langues que le texte a traversées, mais sans ignorer totalement la réalité du propre système, que le traducteur et le récepteur roumains ne pouvaient pas dépasser. Les termes glosés représentaient des mots qui, pris isolément, appartenaient à un fond connu au lecteur, donc les gloses explicitent ici ce qui apparaît dans le texte justement parce que, dans le contexte, les mots en question, correspondant à ceux du texte à traduire,

[1] C'est le sens de l'imposition, faisant partie du rituel d'ordination, en grec (où l'on emploie le vb. ἐπιτίθημι), et c'est en ce sens que le terme est utilisé ici. Le gr. χειροτονέω est celui qui rend de façon toute spéciale l'acte rituel de l'imposition.

étaient investis des valeurs que, couramment, le locuteur roumain n'attribuait pas aux éléments lexicaux en question.

Dans la tentative d'expliquer la valeur contextuelle d'un terme – familier au récepteur –, on peut arriver même à l'interprétation d'un bref segment de texte, la glose n'étant plus donc une simple modalité d'équivalence, mais une explication succincte: „Şi atunci să va arăta *sămnul* Fiiului omenesc" g. *Sămnul Fiiului iaste putearea şi slava lui, cu carea va veni* (NTB, *Mt.*, 24, 30); „ce fac carii *să botează* pentru morţi" g. *Botezul să zice spălarea trupului mort, adecă scăldarea deaca moare* (NTB, *1Cor.*, 15, 29); „Că unulu-i Dumnedzău, carele îndereptează *tăiarea* împregiur den credinţă şi netăiaria împregiur pren credinţă" g. *Jidovul, să înţeleage tăiarea împregiur, iară netăiarea împregiur, păgînii* (NTB, *Romani*, 3, 30); „mearsără den jidovi şi *credincioşi*" g. *Ce să zice, carii veniia den păgîni, de să făcea creştini* (NTB, FA, 13, 43); *mortăciuni* g. *Au jărtvelor, ce să zice, carele sînt sugrumate, şi nu le slobod sînge* (NTB, FA, 15, 20); „în zilele *scrisoarei*" g. *Cînd să scriia jidovii, să dea dajde* (NTB, FA, 5, 37) („in diebus professionis" ἐν ταῖς ἡμέραις τῆς ἀπογραφῆς) (la traduction coïncide avec celles de CB, CP et BB); „Ştiind că curund mi-i a pune *cortul* mieu" g. *Cortul iaste trupul; înţeleage că va muri* (NTB, *2P*, 1, 14); „Şi întră în casa Zahariei, şi *să închină* Elisaftei" g. *Ce să zice că-i voi bine, şi-i zise bineţe, au zua bună* (NTB, *Lc.*, 1, 40); „mai lesni iaste *cămilei* pren uriachea acului a treace" g. *Cămila să zice că-i funea corabii, iar în cest loc, să înţeleage cămila* (NTB, *Mt.*, 19, 24); „«Cine va creade întru mine, cum zice scriptura, rîuri vor cură den maţele lui ape vii». Maţele amu acicea inemă se grăiaşte (ce se zice, cugetele cuvintelor sufletului)" (CCI, 191, 28-31).

3.6. Par ses possibilités (et par ses libertés), la glose assiste le texte et le complète. Si ce dernier se constitue – pour autant qu'il puisse – en image de l'original traduit, la glose tente de refléter avec souplesse le contenu seul. Par l'intermédiaire des gloses le lecteur peut être orienté et protégé contre les éventuelles connotations et nuances qui, existant en roumain pour certains termes, l'auraient conduit sur un faux chemin ou inadéquat à la compréhension du texte. D'autres fois, par des gloses synonymiques on explique le sens d'un terme particulier marqué du point de vue régional et diachronique, ou diastratique, ou l'on précise (surtout par limitation) certains sens. Cela montre que le lexique se structure construisant à la fois le niveau lexical-sémantique du côté littéraire, mais aussi en restructurant le niveau mental des utilisateurs du texte, tout comme le déroulement des processus en question: *sfinţilor* g. *Credincioşilor ce era în Ierosalim* (NTB, *Romani*, 15, 25) (l'explication concerne le sens contextuel); *besearicile* g. *Săboarăle* (NTB, *Romani*, 16, 6); *beseareca* g. *Adunarea* (NTB, FA, 5, 11); *beseareca* g. *Adunarea credincioşilor iaste beseareca* (NTB, FA, 20, 28); *săborul* g. *Besearecei* (NTB, *1Cor.*, 14, 4); *beseareciei* g. *Săborului* (NTB, *Col.*, 1, 18); *besearecii* g. *Au săborului* (NTB, *Fil.*, 2)[1]; „cînd să ceteaşte *Moisi*" g. *Leagea* (NTB, *2Cor.*, 3, 15)[2]; *Isus* g. *Isus Naviin* (NTB, *Evr.*, 4, 8) (précision non seulement juste, mais aussi bien utile); „Galilea *limbilor*" g. *Ce să zice păgînilor* (NTB, *Mt.*, 4, 15) (lat. „Galilea gentium", gr. Γαλιλαία τῶν ἐθνῶν); *mîţe* g. *Mîţele de fier, carele ţîn corabiia în loc, de nu mearge, că-s cu*

[1] Vu le fait que, en roumain ancien, *besearecă* pouvait se référer, comme de nos jours, au bâtiment aussi bien qu'à la réunion des fidèles, ce qui n'est pas valable pour *săbor*, au-delà du rôle des gloses de montrer clairement de quoi il s'agit à ce moment-là dans le texte, leur simple présence, autrement dit l'option de ne pas utiliser directement dans le texte le terme de la glose, démontre également que la traduction essayait d'utiliser des termes formellement équivalents à ceux du texte à traduire.

[2] Par référence directe à la *Torah.*

unghi de fieru (NTB, FA, 27, 29); „să cuvine episcopului *nevinovat* a fi” g. *Să n-aibă nume de rău* (NTB, *1Tim.*, 3, 2) („irreprehensibilem esse”; ἀνεπίλημπτον εἶναι).

3.7. Des formules telles que *ce să zice, să spune, să chiamă* etc. apparaissent fréquemment dans les textes roumains anciens, où, le plus souvent, on les rencontre avec la valeur de ‘c’est-à-dire, en d’autres termes, cela signifie’. Parfois elles appartiennent au traducteur roumain, d’autres fois elles sont incluses dans le texte à traduire et sont traduites avec celui-ci. Ces formules introduisent une catégorie importante de gloses explicatives, qui ont fini par appartenir au texte, n’étant plus marginales, et à l’aide desquelles le lecteur reçoit des explications, il est édifié. C’est ainsi que se passent les choses dans: „Toma, carele să chiamă «geamăn»” (NTB, *I.*, 11, 16) („Thomas, qui dicitur Didymus”; Θωμᾶς ὁ λεγόμενος Δίδυμος); „Simon, ce să zice Pătru” (NTB, *Mt.*, 4, 18) („Simonem, qui vocatur Petrus”; Σίμωνα τὸν λεγόμενον Πέτρον) sau „Iară *Saul* (carele-i şi Pavel)” g. *Pînă aici s-au chemat Saul, iară de icea încolea, Pavel* (NTB, FA, 13, 9); le lecteur est protégé contre les possibles confusions, et sa sphère d’informations est élargie. Dans „Tavitha, carea, de veri tîlcui, să zice „capră sălbatecă” g. *Greceaşte, Dorcas* (NTB, FA, 9, 36) le texte devient plus complexe, mais le lecteur acquiert ainsi le savoir sur des traits moraux appartenant au personnage décrit à cette occasion. Ici non plus, le procédé n’appartient pas au traducteur roumain, pour lequel le segment en question appartient au texte car le texte grec inclut, pour le lecteur grec, la traduction en grec du nom hébraïque. Le texte biblique s’est ainsi chargé d’une glose explicative, qu’il englobe et, qui, ultérieurement, en tant que partie du texte grec, passe dans le latin et le slavon (Ταβειθά, ἣ διερμηνευομένη λέγεται Δορκάς, „Tabitha, quae interpretata dicitur Dorcas”[1], **Ѡ҆ѧвидѧ, ꙗже сказаемѧ глетсѧ срьнѧ**). De même, édificatrices et enrichissantes pour le lecteur sont les gloses relatives à des noms communs, comme, par exemple, dans: „Cade-se de acmu să ştim (...) ce va să dzică săbor. Săbor dzice adunare” (VARL, 330, 9-11) ou: „Numele îngerului să înțeleage purtătoriu de veste” (VARL, 330, 4-5). Sans être absolument indispensables, ces gloses offrent quand même un plus de savoir, en général, et aident à la compréhension du texte, en spécial.

3.8. Il y a des situations où l’interprétation est explicitement mentionnée et elle se réfère à des contextes qui, à un premier niveau, n’impliquent pas des difficultés de compréhension. Une pareille glose offre une information supplémentaire qui parachève la compréhension du segment ou qui oblige le lecteur de s’attarder sur le texte, en lui attirant l’attention sur le fait que le segment de texte en question exige un autre niveau de lecture: „Şi adusără a*sina* şi mânzul şi pusără desupra lor veşmintele sale, şi-l pusără spre iale” g. *Tîlc: Hristos n-au şezut pre amîndoao, numai pre mînzu, cum arată ceialalți evanghelişti; că face pomeană Sfînta Evanghelie de amîndoao, iară într-un loc au fost* (NTB, *Mt.*, 21, 7); „nu numai cu pîine va trăi omul, ce cu tot cuvîntul carele iase den *gura* lui Dumnedzeu” g. *Ce să zice: Săva cu voiaşte Dumnedzeu să-l hrănească* (NTB, *Mt.*, 4, 4); „Au nu avem puteare pre o *sor* muiare a o purta” g. *Muerii îi zice sor, nu pentru frăția, ce pentru cinste muerească* (NTB, *1Cor.*, 9, 5).

3.9. A côté des situations susmentionnées, il y a des cas où l’accent mis par le traducteur glosateur sur l’acte de la traduction apparaît comme exclusif. Il s’agit des cas

[1] Le fait que le texte latin ne procède pas de manière similaire avec le texte grec, et ne traduit pas le nom Tabitha, mais pose le terme présent dans la version grecque est significatif pour la mesure où le texte sacralisé englobe la glose en lui transférant ainsi son entière sacralité; il faut mentionner que les traductions roumaines du XVIe siècle vont procéder de même que le texte grec et celui slavon, en rendant le mot en roumain, et respectivement en slavon.

où le discours dans la glose glisse explicitement dans cette direction, en essayant de promouvoir une option de traduction, de justifier une situation apparue, et qui n'est pas due au traducteur, ou de porter à la connaissance du lecteur certaines informations, pour que celui-ci ait une image complète de la situation existante dans le texte à traduire. L'intérêt de ces gloses consiste également dans le fait que, au-delà des informations offertes au lecteur – par l'intermédiaire desquelles le traducteur, en construisant un petit discours persuasif, cherche d'obtenir l'adhésion du lecteur – elles indiquent une relation entre le traducteur et le lecteur, ce dernier étant soustrait au discours du texte et invité à participer aux petits ennuis du traducteur. Le lecteur sort ainsi du monde imaginaire du livre et il prend connaissance des efforts du monde réel, grâce auxquels s'édifie le livre qu'il lit. C'est un type de glose par laquelle on conscientise un processus culturel, de pair avec les composants et les voies de la genèse de la traduction. Dans cette catégorie on pourrait énumérer: *smochin* g. *Alții zic că-i mur* (NTB, *Lc.*, 19, 4); „în formă de nucă de migdeală" g. *Migdală unii dzic că-s* dafine (PO, *Ex.*, 37, 19) (sous *Ex.,* 25, 34 *migdeală* était paru sans glose); „Şi tot dupt doo stîlpure un bumb era" g. *Stîlpurile colo ... am scris creangure* (PO, *Ex.*, 37, 21) la référence porte sur *Ex.,* 25, 32, 33, 35; „în vreamea lui Constantin Împărat Bărbos, *ficiorul lui* Iraclie" g. *într-altul dzîce „în dzîlele lui Marchian împărat, 5908*" (VS, mart., 4); „Bine e a nu mînca carne şi a nu bea vin, nece a face ceva întru caria să poticneaşte fratele tău, au să sminteaşte sau slăbeaşte" g. *Aici, neci în greceasca mai mult nu aflăm, ce ceaialaltă rămăşiță caut-o la 16 cap, la sfîrşit, afla-o-veri* (NTB, *Romani*, 14, 21) (c'est un endroit glosé dans plusieurs éditions); „Că cine iaste Pavel şi cine e Apolos, *numai* slugi" g. *Chifa nu-i în grecească* (NTB, *1Cor.*, 3, 5); „După aceaia, fiți toți depreună, răbdînd supărările cu dragostea fîrtăției, smeriți şi *plecați*" g. *Greceaşte*, *aşea-i cest verş* (NTB, *1P.*, 3, 8) (la glose se répète sous 4, 3)[1]. Le lecteur obtient des informations supplémentaires des gloses telles: „Iară după ce *tăcură* (...)" g. *Acest săbor au făcut întîiu apostolii* (NTB, FA, 15, 13)[2].

4. Les gloses antérieurement analysées montrent que, dans leur ensemble, elles reflètent toute une combinaison de processus et de besoins, qui entretiennent des relations complexes : le niveau de développement de la langue, de l'activité de traduction, de l'utilisateur du système à une époque et la dynamique de l'aspect littéraire, tout cela activé à la suite du contact avec une langue plus exercée et ayant un discours plus complexe. Ces processus et résultats illustrent les besoins et les tendances des facteurs qui les sollicitent et les engendrent. Dans le cadre de cette dynamique complexe, situé au point où les langues en contact, le texte à traduire et le résultat de la traduction se conjuguent, le lecteur est aidé, par les gloses, à adapter ses capacités et sa compréhension à la réalité du texte. Grâce au fait que le texte se constitue – pour autant qu'il puisse – en image de l'original traduit, la glose essaie de refléter avec souplesse uniquement le contenu. En vertu de cela, la traduction apparaît en tant que lettre, et la glose en tant qu'esprit.

Dérivées des besoins réels, les gloses se constituent en résultante des tendances naturelles, qui caractérisent tout organisme vivant. C'est par leur intermédiaire que se fructifient les valences de la langue, que s'améliorent les possibilités de la langue de se modeler comme structure en plein processus d'augmentation de la cohérence

---

[1] Ces dernières gloses illustrent une manière dont le traducteur essayait de justifier sa traduction comme étant conforme aux canons de l'orthodoxie, du point de vue des sources. Pour la relation de ces sentences avec la vérité, voir Al. Gafton, ***Palia de la Orăştie*** *ca traducere*, p. 9-17, in *Palia dela Orăştie* (1582), t. II *Studi*, Iaşi, 2007.

[2] Il s'agit du Ier Concile de Jérusalem.

systémique, d'expansion et de perfectionnement structurel et fonctionnel.

En outre, les gloses détendent la langue soumise aux torsions de la traduction littérale, libèrent les sens et guident le public à travers la sphère conceptuelle du texte, un public auquel non seulement on offre la capacité de compréhension, mais qui s'avère doué aussi d'un système de raisonnement nécessaire.

SIGLES ET BIBLIOGRAPHIE

1. Editions de la Bible

Biblia 2001, = *Biblia* (...), Bucureşti, 2001, version par Bartolomeu Valeriu Anania.

La Sainte Bible Polyglotte, contenant le texte hébreu original, le texte grec des *Septante* le texte latin de la *Vulgate* et la traduction française de M. L'Abbé Glaire avec les différences de l'hébreu, des *Septante* et de la Vulgate; (...) par F. Vigouroux, *Ancien Testament*, tome I *Le Pentateuque*, Paris, 1900, tome V, 1904.

Septuaginta. Id est Vetus Testamentum Graece ixta 70 interpretes (...), *Leges et historiae*, Stuttgart, 1935.

Biblia sacra iuxta *Vulgatam* versionem (...) recensuit et brevi apparatu instruxit Robertus Weber Osb, editio altera emendata, tomus I, *Genesis-Psalmi*, Stuttgart, 1975.

2. Editions de textes

Biblia 1688, edition par V. Arvinte, I. Caproşu, Al. Gafton, Laura Manea, N.A. Ursu, 2. vol., Iaşi, 2001, 2002.

CB = *Codicele Bratul*, edition par Al. Gafton, Iaşi, 2003.

CCÎ = Coresi, *Carte cu învățătură* (1581), publiée par Sextil Puşcariu et Alexie Procopovici, vol. I, *Textul*, Bucureşti, 1914.

CP = *Texte de limbă din secolul XVI* reproduits en facsimiles par I. Bianu, *IV. Lucrul Apostolesc. Apostolul tipărit de diaconul Coresi la Braşov în anul 1563*, Bucureşti, 1930.

CS = *Codex Sturdzanus*, Etude philologique et linguistique, edition du texte par Gh. Chivu, Bucureşti, 1993.

CV = *Codicele Voronețean*, edition critique, etude philologique et linguistique par Mariana Costinescu, Bucureşti, 1981.

MLD = *Monumenta Linguae Dacoromanorum. Biblia 1688*, vol. I *Genesis*, Iaşi, 1988, vol. II *Exodus*, Iaşi, 1991, vol. III *Leviticus*, Iaşi, 1993, vol. IV *Numerii*, Iaşi, 1995, vol. V *Deuteronomium*, Iaşi, 1997.

NTB = *Noul Testament* (...), Alba Iulia, 1998.

Palia de la Orăştie (1582), I. *Textul*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2005, (V. Arvinte, I. Caproşu, Al. Gafton S. Guia) II. *Studii*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2007, (Al. Gafton, V. Arvinte).

VARL = Varlaam, *Opere* (...) par Manole Neagu, Chişinău, 1991.

VS = Dosoftei, *Viața şi petreacerea svinților, Iaşi, 1682-1686*.

THE PRINCIPLE OF ECONOMY IN LANGUAGE

Ştefan GĂITĂNARU
University of Piteşti

Abstract: *The present paper describes how the principle of economy in language deals with the devices of communication process, establishing an inverse ratio between the sentence structure and the complexity of the message.*

Key words: *economy of language, semantic level, lexical level.*

The linguists after Saussure have been preoccupied either to establish new principles or to overthrow the old ones. Thus, Benveniste said: "linguists' assertion about the arbitrary of the designations does not manage to destroy the speaker's totally opposed intuition (…) So, the domain of the arbitrary will be excluded from understanding the linguistic sign." (BENVENISTE, 2000, I: 52)

The test which may prove that a certain characteristic of language is a principle that should research whether it is implied in each linguistic level (Ch. Morris – N. Chomsky).

This way there have been described such principles as similarity and difference (Saussure: in language everything consists in differences as everything consists in groups), which, in fact, relate the language structure to the way reason functions (classes of units' formation).

The arbitrary of linguistic sign is not a principle, but a characteristic which is really important (the conventional character is simultaneously manifest). A sign such as *tree* is arbitrary, but a sentence such as *It is raining* is validated/motivated by its truth value.

One of the language principles which have been unavoidably formulated by linguists is the principle of economy in language (information theory: the quantitative proportion between information and symbols); during communicating, the higher speed of thought continuously presents a phase difference from the linear development of the significant elements.

It has been described especially at the phonological level by A. Martinet (*Économies des changements phonétique*) and it has been considered „responsible, eventually, for the phonological articulation (1964: 94).

This principle is sure to be applied at the phonological level. Martinet, Zipf, Troubetzkoy describe the configuration and the asymmetry of the organs which represent the articulator basis, the correlation between them and the distinctive features that generate the system harmony.

However, none of them searches the starting point, the physiological determinism of the system (still, Zipf called it *the principle of the minimal effort*).

Could we imagine a language formed only of vowels?

The main economy factors of the phonetic stream, those which regulate the articulator energy, are the consonants, having three means to control the vowels aperture (occlusive, fricative and affricate).

A principle of language must be manifest at every level.

At the semantic level it appears by the phenomenon of semantic investiture: there could be formed an almost infinite number of combinations with the phonemes in a language. However, not all of them are signs of that language, but only those which, by means of a convention, get semantic investiture. This situation was discussed by Benveniste: "For a sign to exist it must and it is sufficient that it should be accepted and correlated somehow with the other signs. Is the entity formed this way significant? The answer is <Yes> or <No>. If it is, we stop the inquiry and register it. If it is not, we reject it and this is over." (BENVENISTE, 2000, II: 191, *Forma şi sensul în limbaj*).

In his study *The Economy of Language,* Sextil Puscariu offers examples of this principle without being focused on systematizing them at every level. It is true that he begins with extra-lexical elements; he refers to breviloquence, ellipsis, morpheme, derivation and, in a questionable manner, to grammatical instruments, empty words, repetition, internal inflexion which is not specific to Romanian and analytical inflexion which requires more than the minimal effort.

At the lexical level, the role of mobile derivation can be noticed if it is compared to heteronyms (*father – mother, brother – sister...*); the mobile suffixes reduce the two words to only one: *elev,-ă; mire,-mireasă,- lup,-lipoaică…*

Sometimes the compression is evident: *soție de preot – preoteasă* (but not *soție de doctor – doctoriță*); *schoolboy - schoolgirl* (*şcolar –şcolăriță*).

The same role is accomplished by derivation from a phrase (*a pune în cerc – a încercui; a pune în lanțuri – a înlănțui; a pune în evidență – a evidenția…*), regressive derivation (*a cânta – cânt -cântare, cântec; a auzi – auz, auzire; a vedea – văz, vedere…*) and de-phrasing, meaning verbal phrases reducing (*a da telefon – a telefona; a da ordin - a ordona; a aduce mulțumiri – a mulțumi...*).

Conversion is rarer, but in consistent structures: *Omul leneş – leneşul..., Omul mincinos –mincinosul...*

With noun morphology there can be noticed the a few examples. With certain proper nouns some elements can be skipped: *Elisaveta – Saveta -Veta; Alexandru – Sandu…*

There can also be noticed that the synthetic inflexion is preferred to analytical structures: *mijloc de cetate – mijlocul cetății; dau apă la cai – dau apă cailor; cumpăr pentru mama flori – cumpăr mamei flori…*

The atomistic declension of the Latin phrase is abandoned: *discipuli seduli – elevului harnic,* not *elevului harnicului*; still: *băiatului acestuia.*

The determiner morphemes can express both generic values (*Omul este o ființă socială – Toți oamenii...; Un copil trebuie să-şi asculte părinții – Toți copii...*) and individual ones (*De unde ai luat ziarul? – ziarul acesta*); on the contrary, implicit values may be suggested (*Mă cheamă mama, Mă doare capul*).

With the adjective, there are other characteristics that must be focused on: a high frequency of *ca*, which competes with *decât*, when the comparison object is expressed; a regression of the inferiority comparative degree, while the superiority comparative degree of the antonym is preferred.

The most interesting assertion which belongs to S. Puscariu and is to be found in the quoted study shows that "another typical situation of economy is the pronoun" (p.469).

In fact, all the substitutes (the qualitative ones – pronouns and the quantitative ones – the numerals), but not only these, have been generated to set up again the compressive information in the sentence. Due to this fact, the pronoun substitutes function as trans-phrasal connectors in the text.

We have to remark that the role of economy factors is accomplished not only by the *substitute* pronouns (which replace the name of the object), but also by the *institute* pronouns (which introduce the speaker and the receiver in communication). If the pronoun *eu* did not exist, a sentence like *Eu vă spun* should be reformulated as: *Găitănaru Ştefan vă spune…*

In fact, the pronoun belongs to the wider category of pro-forms and it has often been approached this way: "the pronouns are pro-forms (substitutes) that get their reference out of the communication frame (those pronouns which are used deictically), or the sentence context (pronouns which are used as anaphoric), or they get any value out of the discourse domain (pronouns with variable reference)" (PANĂ DINDELEGAN, 2010: 155).

The so-called pronominal adverbials range in the category of pro-forms, too. The substitute adverbials are usually those in the correlative adverbial structures such as *acolo…unde, aşa…cum, atunci…când* (*Am ajuns la gară la ora 8 fără un sfert. La ora 8 fără un sfert a plecat trenul – atunci a plecat trenul…*).

The correlative structures have a double function: the demonstrative dominates the substitution class of the adverbial phrase and the relative is the prototypical correlative of its development as an adverbial clause. Other structures have been compressed throughout time: *Acum 3 ani - Acum (se împlinesc) 3 ani…*

Pro-forms are to be found in other morphological categories, too: *Mi-au plăcut multe tablouri, dar am cumpărat* ***cinci****; A avut o viață plină de succese şi de bucurii. O* ***asemenea*** *viață i-a marcat comportamentul.*

At the verb level, for example, inside the subcategories, there can be noticed causative or factitive verbs. These are two-argument verbs (the cause that determines the action and its beneficiary) and only one of them is usually expressed: *Mă tund în oraş (Pun frizerul să mă tundă)*. At morphological level, the existence of the reflexive passive voice instead of analytic passive voice represent another piece of evidence (*Cărțile se citesc – sunt citite*).

The fact that the infinitive, the gerund and the participle preserved both their noun value and their verbal value like the Latin verb lead to keeping gerundial and infinitival groups, because they are considered clause- contractions, subordinate clauses substitutions (cf. POMIAN, 2008: 60), implying the relative deletion and the absence of the verbal agreement inflection (DRAŞOVEANU, 1997: 248): *Coborând temperatura, apa a înghețat - Din cauză că a coborât temperatura, apa a înghețat.*

With the prepositions, the most interesting phenomenon is their deletion (lack of repetition) in coordination: "in coordinating some words preceded by the same preposition, this must be repeated before each coordinated item, in order to have the syntactic function established. However, there are a lot of situations where the deletion of the preposition in coordination is allowed, along with another series where the deletion is unadvisable" (AVRAM, 1987: 179)

The conjunction deletion is made by juxtaposition, as this is largely represented both with coordination and with subordination: *Au venit copii, femei, bătrâni… ; Ai carte, ai parte; Plec acasă, mă doare capul.*

In fact, coordination is almost generally the result of a change which implies the head deletion: *Merg la munte – Merg la mare = Merg la munte şi la mare.*

The largest extension and the greatest mobility of the principle of economy in language can be noticed in syntax, because it controls the reversible terms change, both in simple sentences and in complex ones: *Muncitorul are bani – Cine munceşte are bani.*

The contraction is, in fact, a shortening, a reducing (AVRAM, 1987, p.183). At this point of the syntactic structure the principle requires a fundamental marked difference between the predicate and all the other syntactic elements. These can extend to the corresponding subordinate clauses by predicate formation phenomenon. Predicate, by its nature, can not become a predicate, as it is already one. As it does not impose its position at the complex sentence level, it does not resemble to the subject clause, so the latter remains a subordinate, although it represents the extension of a subject, a main part of sentence.

All these language elements are to be found at pragmatic level, in a form or another. Expressions or phrases (structures made out of proper linguistic signs) transmit not only the referential meaning of the language items, but an illocutionary message which eventually proves to be decisive for discourse orienting and a perlocutionary one which, in fact, represents the message efficiency in communication. While at vocabulary level polysemy seems to be placed far from the ideal of a unique meaning of a perfect communication, at pragmatic level the sentence meaning is determined by the extralinguistic context which generates it and by the expectations configuration which surround even the speaker. But all these are rarely explicit, they are implied by the basic locutionary support, according to the inverse ratio between efficiency and effort.

The principle of economy in language is a device which regulates the infrastructure of the message and its externalization forms during communication, so it may be found in every micro-system of language.

BIBLIOGRAPHY

Avram, 1987 – M. Avram, *Probleme ale exprimării corecte,* Bucureşti, Editura Academiei;

Benveniste, 2000 – E. Benveniste, *Probleme de lingvistică generală*, I, II, Bucureşti, Editura Universitas;

Draşoveanu, 1997 – D.D. Draşoveanu, *Teze şi antiteze în sintaxa limbii române*, Cluj-Napoca, Editura Clusium;

Pană Dindelegan, 2010 – G. Pană Dindelegan, A. Dragomirescu, I. Nedelcu, *Morfosintaxa limbii române*, Bucureşti, Editura Universității

Martinet, 1964 – A. Martinet, *Économies des changements phonétiques*, Berrna;

Pomian, 2008 – I. Pomian, *Construcții complexe în sintaxa limbii române*, Piteşti, Editura Paralela 45;

Puşcariu, 1974 - S. Puşcariu, Economia limbajului, in vol. *Cercetări şi studii*, Bucureşti, Editura Minerva

CERTAINS ASPECTS SEMANTICO-STRUCTURELS DE LA DEFINITION DU TERME JURIDIQUE COMMUNAUTAIRE

Ludmila HOMETKOVSKI
Université Libre Internationale de Moldavie

Résumé: *Le présent article est consacré aux spécificités sémantiques et structurelles de la définition du terme juridique communautaire. En base des définitions enregistrées dans la base de données terminologiques InfoTerminographe Communautaire (ITeC) élaborée par nous et disponible en ligne gratuitement, l'auteur tout en expliquant et schématisant la nature et le contenu de la définition juridique propose une série de règles et de recommandations pour le processus de définition les termes de droit.*

Mots-clés: *définition terminologique, terme juridique communautiare, système de droit.*

Le problème de la définition et de la façon de définir les termes ont toujours constitué l'objet de l'intérêt scientifique des linguistes, terminologues, lexicographes, philosophes (MILL, 1843 : 182-211; POPA, 1972; GUILBERT, 1977 : 7-11; MAZIÈRE, 1989 : 33-45; HERMANS, 1989 : 529-532; MARTIN, 1990 : 86-95; RIEGEL, 1990 : 97-110; DE BESSÉ, 1990 : 252-260; REY, 1992 : 39-44; OTMAN, 1996 : 16-19; CABRÉ, 1998 : 181-185; CIOBANU, 1998 : 31-43; BIDU-VRĂNCEANU, 2000 : 15-24). Quant à la définition du terme juridique, elle a connu une investigation plus modeste (LERAT, 1990 : 262-270; BOUTARD LABARDE, 1994 : 25-28; CORNU, 2000 : 110-111; IRINESCU, 2003 : 134-145).

Dans la fiche terminologique de la base de données *InfoTerminographe Communautaire* (ITeC) (HOMETKOVSKI, 2009 : en ligne), la définition occupe une place prioritaire, car sans elle le produit terminographique est manqué de sens. C'est pourquoi nous considérons que les particularités des définitions juridiques communautaires méritent une étude plus approfondie.

Pour qu'un mot devienne terme, il doit obligatoirement être défini d'une manière scientifique (DE BESSÉ, 1990 : 253). La définition est le moyen le plus important qui assure l'exactitude des termes spécialisés en général et des termes juridiques communautaires en particulier. La définition décrit la notion par sa référence exclusive à un domaine de spécialité et non pas par son rapport au système linguistique. La définition terminologique est basée sur un classement hiérarchique des caractéristiques qui permettent de situer le terme dans le cadre d'un ensemble où il devient taxon.

Le concept juridique communautaire existe séparément de la définition et doit être identique avec elle. La définition est le contenu du concept qui dépend évidemment du domaine d'appartenance du concept, c'est-à-dire du système juridique. Par conséquent, le générateur de définitions et de concepts juridiques est le système de droit lui-même qui dicte le contenu du concept exprimé par définition (Schéma 1).

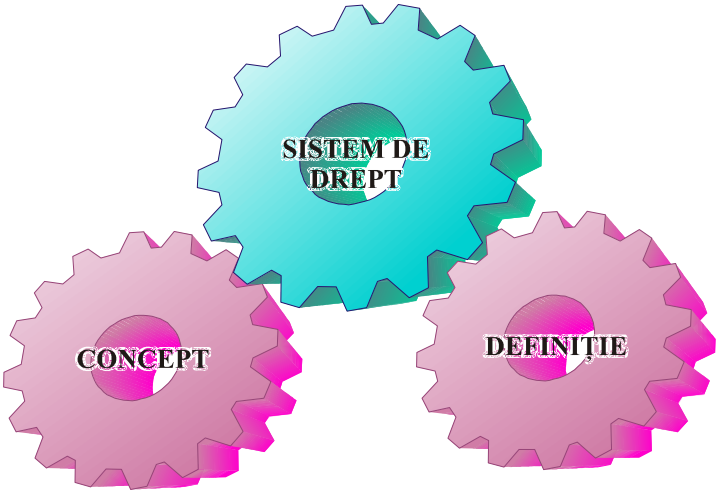


Schéma 1. *L' indépendance du concept de la définition dans la terminologie juridique communautaire.*

La définition du terme juridique doit être systémique, c'est-à-dire elle doit refléter le type de système ou de microsystème où s'encadre la notion définie mais le degré de technicité et la formulation des définitions doivent être adaptés aux besoins des utilisateurs.

Du point de vue théorique, la définition d'un concept doit énumérer toutes ses caractéristiques déterminantes. En pratique, cependant, il est nécessaire de faire une sélection logique, c'est pourquoi il est important de savoir à qui est adressée la définition. L'existence du système de définitions est évidente, dans la mesure où les concepts existent dans le cadre de certains systèmes de concepts qui sont définis. Au sein du système, l'élément qui a été déjà défini fournit une base de définition pour l'élément à définir.

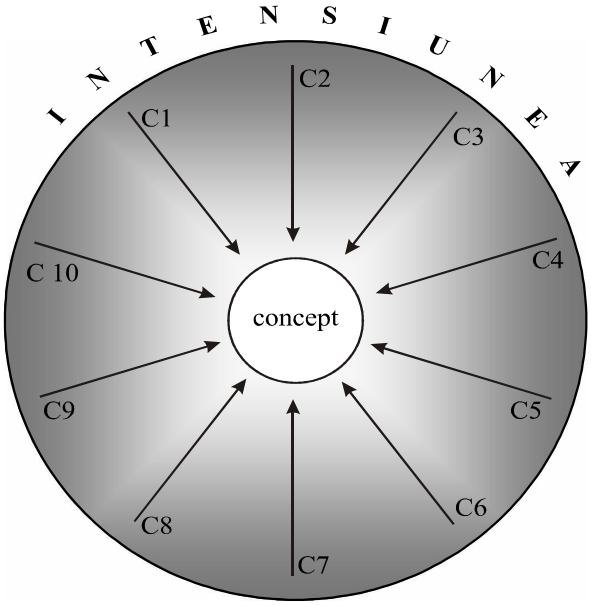
Dans la terminologie du droit communautaire il faut opérer avec des définitions claires et précises qui correspondent au terme défini. Parfois, une seule définition peut être insuffisante. Dans ce cas, on peut faire appel à une deuxième définition, qui complète et achève le sens de cette notion. D'autres fois il peut être utile que la définition soit complétée par des exemples, des références à la législation, des contextes, des commentaires. C'est parce que la définition est une « description définitoire » (REY, 1992 : 35) d'un concept à l'aide d'autres concepts connus, sous forme des mots et des termes, et parce qu'elle à un caractère « linguistique autant que logique » (GUILBERT, 1977 : 7). Par conséquent, la quantité d'informations contenue dans la définition doit être suffisante pour la précision du concept juridique concret, la fixation de ce concept dans un système conceptuel, son isolement des autres concepts voisins ainsi que sa corrélation avec les notions respectives du système conceptuel en question.

Comme résultat de l'opération logique de définition, on obtient une information qui énonce l'équivalence entre le terme et l'ensemble des caractéristiques qui le définissent. Ces dernières sont utilisés pour:

- la classification des concepts;
- la comparaison des concepts;

• la formation des termes attribués aux concepts.

La somme de toutes les caractéristiques d'un concept constitue son intension (Schéma 2).



C1 ... C10 - caractéristiques spécifiques du concept donné.

Schéma 2. *L'intension du terme – la totalité des caractéristiques spécifiques d'un concept.*

La connaissance des caractéristiques permet également de déterminer l'intension d'un concept, d'identifier les changements de l'intension et de structurer et d'ordonner les concepts dans un système.

En guise d'exemple, nous allons établir l'intension du terme communautaire *Banque Centrale Européenne* en base de sa définition. L'analyse des composantes de la définition du concept en question nous permet de séparer les sèmes différentiels suivants d'où détachent les caractéristiques respectives :

- *organisme financier européen;*
- *prévue par le traité de Maastricht;*
- *préparée par l'institution d'un Institut monétaire européen;*
- *dirigée par un Conseil des gouverneurs des banques centrales nationales et un directoire nommé par le Conseil européen;*
- *gère la monnaie unique;*
- *définit la politique monétaire de la Communauté.*

Dans la littérature de spécialité sont mis en évidence trois éléments de la définition :

• le *definiendum* (représente le concept à définir, respectivement l'objet de la définition);

• le *definiens* (consiste dans l'explication de ce qui est le *definiendum*);

• le rapport de définition (établit le lien logique entre le *definiendum* et le *definiens*).

En considérant le *definiendum* et le *definiens* comme notions, une définition est correcte si le rapport de définition coïncide avec le rapport d'identité entre les deux

notions. Les spécialistes (CABRÉ, 1998 : 183-185; СУПЕРАНСКАЯ, 1989 : 168-169; CIOBANU, 1998 : 38-39; REY, 1992 : 42-43; OTMAN, 1996 : 19) ont relevé une série de règles qui permettent d'établir le rapport d'identité entre le *definiendum* et le *definiens*. Plus bas, nous allons évoquer les principales règles de définition des concepts juridiques communautaires :

1. La définition doit inclure la totalité des caractéristiques, de façon que le *definiens* corresponde au *definiendum* et seulement à lui. Par exemple, la définition *Le mandat d'arrêt européen est une décision judiciaire* est incomplète et inadéquate, parce que le *definiens décision judiciaire* ne se réfère pas seulement au *definiendum mandat d'arrêt européen*. Le rapport entre le *definiendum* et le *definiens* est un rapport de subordination et pas d'identité. Pour que la définition obtienne un contenu complet et vrai, il est nécessaire que, de toutes les caractéristiques existantes dans le contenu du *definiendum*, le *definiens* choisisse celles qui, prises ensemble, forme une base suffisante pour préciser la classe reflétée par le *definiendum*. La définition analytique *Le mandat d'arrêt européen est une décision judiciaire émise par un État membre en vue de l'arrestation et de la remise par un autre État membre d'une personne recherchée pour l'exercice de poursuites pénales ou pour l'exécution d'une peine d'emprisonnement* est correcte et complète, parce que le *definiens* en énonçant toutes les notes caractéristiques du *definiendum* identifie pleinement et systématiquement la notion donnée par rapport à tous les autres concepts du domaine communautaire.

2. La définition doit être *per genus* (ou *per proximum genus*) et *differentiam* (ou *differentias*). Ex.: *Les agences de l'Union européenne sont des organismes de droit public européen possédant la personnalité juridique, créés par un acte communautaire de droit dérivé en vue de remplir une fonction de nature technique, scientifique ou de gestion spécifique*.

3. La définition ne doit pas être circulaire, c'est-à-dire le *definiens* ne doit pas contenir le *definiendum*, comme dans l'exemple: *Les critères de Maastricht sont les cinq critères définis dans le traité de Maastricht.* Le sens d'un terme ne doit pas être défini à l'aide d'un autre terme dont la signification est définie à l'aide du premier terme. Bien que l'affirmation de l'énoncé n'est pas fausse, sa valeur informative est nulle, car il ne communique rien sur le *definiendum*.

4. La définition doit être logiquement affirmative, c'est-à-dire elle doit préciser ce qui est le *definiendum* et ne pas montrer ce qu'il n'est pas. Par exemple, *Le Parlement européen n'est pas une institution du Conseil de l'Europe* est une définition confuse.

5. La définition doit être claire et précise, c'est-à-dire le *definiens* ne doit pas contenir de termes confus ou de notions vides, figures de style etc. comme, par exemple, dans la définition *La Commission européenne est le moteur de l'UE*.

6. La définition ne doit pas entrer en contradiction avec d'autres définitions du même domaine.

7. La définition doit tenir compte, en mesure du possible, des résultats de l'action de thésaurisation, respectivement d'hiérarchisation et d'association dans le cadre du système des concepts d'où fait partie le *definiendum*. De cette façon, en fonction des caractéristiques du *definiendum* la définition indique aussi la position de la notion dans le système. Les définitions de tous les concepts d'un certain système doivent concorder du point de vue de l'hiérarchisation et de l'association. Cette règle facilite l'élaboration des définitions.

8. Tous les concepts qui apparaissent dans une définition doivent etre définis antérieurement dans le cadre de la même action terminologique. Cette règle facilite

également l'élaboration des définitions par le schéma de rapports entre les concepts. Par exemple, dans la définition ci-dessous sont marqués d'un astérisque les termes définis antérieurement: *Conférence intergouvernementale – c'est une réunion où les gouvernements des États membres* de l'Union européenne* se retrouvent pour modifier les traités communautaires**.

9. La définition d'un concept doit être concise. Les définitions très longues dénotent le fait que les notions ne sont pas assez clairement systématisées. Ex.: *Le Comité politique et de sécurité – connu sous l'abréviation française « COPS », le Comité politique et de sécurité est la structure permanente en matière de politique étrangère et de sécurité commune visée à l'article 25 du traité sur l'Union européenne...* (Suit une description détaillée de la composition de l'organisme, de ses missions, des responsabilités, du statut, des données relatives au siège, etc.). Cette définition contient tant d'éléments et de caracteristiques non essentiels que le *definiens* s'est transformé dans une description ample qui n'est pas cependant complète. La définition serait suffisante dans la formule suivante: *Le Comité politique et de sécurité est la structure permanente en matière de politique étrangère et de sécurité commune visée à l'article 25 du traité sur l'Union européenne.*

10. La définition ne doit pas être tautologique et contenir des paraphrases qui n'apportent aucune information sur le terme défini. Ex.: ***Stratégie de Lisbonne**: stratégie lancée à Lisbonne en 2000.* La définition par synonymes est également tautologique.

11. La définition doit être rédigée correctement du point de vue linguistique.

12. La définition doit être formulée tout en tenant compte du public visé (spécialistes ou public non-initié). A comparer, par exemple, la définition du terme *comitologie* destinée à un public initié : *Comitologie – pratique institutionnelle du système communautaire conduisant à instituer de nombreux comités pour assister Conseil et Commission dans l'exercice de leurs compétences. Composés de représentants des Etats membres et présidés par la Commission, ils pallient l'imparfaite répartition des pouvoirs entre Conseil et Commission* avec la définition du même terme adressée aux non-initiés : *Comitologie – ce terme désigne la « procédure du comité ». Il décrit l'obligation dans laquelle se trouve la Commission de consulter des comités consultatifs spéciaux, composés d'experts des Etats membres, avant de mettre en œuvre la législation communautaire.*

13. Dans toute définition, les descripteurs doivent faire partie de la même classe que le terme décrit. Dans ce sens, la définition suivante du terme *communautarisation* est incorrecte: *communautarisation – ce terme technique signifie que l'on transfère une matière du deuxième ou troisième pilier vers le premier pilier pour qu'elle puisse être traitée selon la méthode communautaire*, la variante correcte étant *le transfert d'une matière du deuxième ou troisième pilier vers le premier pilier pour qu'elle puisse être traitée selon la méthode communautaire.* Si les catégories ne coïncident pas, il est possible d'utiliser des phrases ou des syntagmes équivalents: *supranational – qui est à un niveau supérieur aux gouvernements nationaux.*

La typologie des définitions est très variée. Dans la littérature de spécialité nous trouvons différents moyens de classification en fonction de la nature du *definiendum*, la nature du *definien*s, la méthode de définir, la corrélation entre les concepts etc. (CIOBANU, 1998 : 32; MARTIN, 1990 : 88). Dans le tableau ci-dessous, nous proposons certaines recommandations applicables aux différents types de définitions dans la terminologie du droit communautaire :

	Type de définition	Exemples	Recommandations terminologiques
1.	Définition intentionnelle/partitive	***Testament*** *– acte juridique unilatéral par lequel une personne, le testateur, exprime ses dernières volontés et dispose de ses biens pour le temps qui suivra sa mort.*	Recommandable
2.	Définition nominale	*On appelle «**Etats membres**» les pays qui font partie d'une organisation internationale.*	Admissible
	2.1. Définition lexicale/ d'enregistrement	***Tribunal****: 1. Lieu où l'on rend la justice; 2. Magistrat ou corps de magistrats exerçant une juridiction; 3. Juridiction inférieure; 4. Justice de Dieu; 5. Jugement moral.*	A se limiter aux significations spécialisées du terme
	2.2. Définition énumérative	*Les **langues officielles** de l'Union européenne sont: allemand, anglais, bulgare, danois, espagnol, estonien, finnois, français, grec, hongrois, irlandais, italien, letton, lituanien, maltais, néerlandais, polonais, portugais, roumain, slovaque, slovène, suédois et tchèque.*	Admissible s'il y a un nombre relativement bas d'éléments du *definiendum*
	2.3. Définition ostensive	*Les **agences communautaires** sont: Office de l'harmonisation dans le marché intérieur, Agence européenne pour la reconstruction, Autorité européenne de sécurité des aliments, Fondation européenne pour l'amélioration des conditions de vie et de travail, Agence européenne des droits fondamentaux, Centre de traduction des organes de l'UE etc.*	Admissible pour les textes de popularisation
	2.4. Définition stipulative	1. ***Convention*** *– un groupe de personnes représentant les institutions européennes et les gouvernements et parlements nationaux, qui se réunissent pour rédiger un document important.* 2. ***AELE*** *– ce sigle désigne l'Association européenne de libre-échange, une organisation créée en 1960 afin de permettre à ses membres d'échanger librement leurs marchandises.*	Admissible
	2.5. Définition de précision	***Agenda*** *– Ce terme signifie*	

		littéralement l'«ordre du jour», c'est-à-dire «les choses à faire». Il désigne généralement la liste des points qui doivent être discutés lors d'une réunion, mais les hommes politiques l'utilisent aussi dans leur jargon pour désigner les objectifs qu'ils veulent atteindre. Par exemple, l'«agenda social européen» définit les objectifs que l'Union souhaite atteindre au cours des prochaines années dans le domaine de l'emploi et de la politique sociale.	Admissible
3.	Définition fonctionnelle	***Eurotarifs** – Les eurotarifs désignent les nouveaux plafonds tarifaires que les opérateurs de téléphonie mobile sont autorisés à appliquer pour les appels effectués ou reçus à l'étranger.*	Admissible
4.	Définition opérationnelle	***Eurobaromètre** – service de la Commission qui mesure et analyse les tendances dans l'opinion publique de tous les Etats membres et des pays candidats.*	Admissible
5.	Définition par synonyme	***Pacte** – terme synonyme de traité.* ***Traité** – synonyme de protocole, accord, convention, pacte...*	A éviter
6.	Définition par exemplification	*Une **organisation universelle** c'est par exemple l'ONU.*	A éviter
7.	Définition contextuelle	*Le **Parlement européen** est informé et consulté, il peut adresser des questions ou formuler des recommandations à l'intention du Conseil.*	A éviter
8.	Définition extensionnelle/générique	***Acte unilatéral** – acte juridique résultant de la manifestation de volonté d'une seule personne – testament authentique, testament mystique, testament olographe, testament conjonctif etc.*	A éviter

Nous pouvons donc constater que dans la terminologie juridique le plus adéquat type de définition est la définition intensionnelle qui est basée sur les plus importantes caractéristiques du concept, fait qui permet sa localisation dans le cadre du système conceptuel et terminologique. Les définitions par synonymie et par exemplification sont nulles de point de vue terminologique et la définition contextuelle ne peut pas être utilisée seule, mais seulement supplémentairement à la définition de base.

En dépit de son haut degré de technicité, l'ITeC est premièrement une base de données à caractère scientifique qui fournit des informations tant sur le concept juridique communautaire concret que sur les relations établies entre ce concept et les concepts voisins.

BIBLIOGRAPHIE

Bidu-Vrănceanu, A., *Lexic comun, lexic specializat*, Editura Universităţii din Bucureşti, Bucureşti, 2000

Boutard Labarde, M.-Ch., « Propos communautaires autour de deux mots : vocabulaire juridique et définition », in Beauchard, J., Couvrat P. (dir.), *Droit civil, procédure, linguistique juridique – Ecrits en hommage à Gérard Cornu*, PUF, Paris, 1994

Cabré, M. T., *La Terminologie. Théorie, méthode et applications*, Les Presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa, 1998

Ciobanu, G., *Elemente de terminologie*, Editura Mirton, Timişoara, 1998

Cornu, G., *Linguistique juridique*, Montchrestien, Paris, 2000

De Bessé, B., « La définition terminologique », in Chaurand J. et Mazière F. (éds.), *La définition*. Larousse, Paris, 1990

Guilbert, L., « Lexicographie et terminologie », in *Terminologie 76. Colloque International, Paris – La Défense, 15-18 juin 1976,* La Maison du Dictionnaire, Paris, 1977

Hermans, Ad, « La définition des termes scientifiques », *META*, vol. 34, nr. 3, 1989

Irinescu, T., *Lingvistică juridică*, Demiurg, Iaşi, 2003

Hometkovski, L., *InfoTerminographe Communautaire (ITeC).* ULIM, Chişinău, 2009, http://lhometkovski.ulim.md

Lerat, P., Sourioux, J.-L., « Les définitions des noms dans un arrêté ministériel français de terminologie », in Chaurand, J. et Mazière, F. (éds.), *La Définition*, Larousse, Paris, 1990

Martin, R., « La définition naturelle », in Chaurand, J. et Mazière, F. (éds.), *La Définition*, Larousse, Paris, 1990

Mazière, F., « Une analyse de la définition, formes, historicité et idéologie », in *Le français dans le monde*, Numéro spécial, 1989

Mill, J. S., *A System of Logic, Ratiocinative and Inductive: being a connected View of the Principles of Evidence and the Methods of scientific Investigation*, Volume I, John W. Parker, London, 1843. Original from Oxford University, Digitized by Google, 2006. http://www.books.google.com/books

Otman, G., *Les représentations sémantiques en terminologie*, Masson, Paris, 1996

Popa, C., *Teoria definiţiei*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972

Rey, A., *La terminologie: noms et notions*, PUF, Paris, 1992

Riegel, M., « La définition, acte du langage ordinaire », in Chaurand, J. et Mazière, F. (éds.), *La définition*, Larousse, Paris, 1990

Суперанская, А. В., Подольская, Н. В., Васильева, Н. В. *Общая терминология. Вопросы теории*, Наука, Москва, 1989

OVERLAPPING IDENTITIES IN DAVID JONES' POETRY

Martin POTTER
University of Bucharest

Abstract: *David Jones was a twentieth-century British modernist poet, with mixed English and Welsh parentage, and a concern about the English and Welsh elements in British identity, as well as the place of British identity in European, and Western, identity. I shall examine how Jones expresses this concern in his poetry and propose that it is Jones' teleological world view which allows him to see different levels of identity as harmonising rather than as in conflict.*

Key words: *identity, Britishness, Catholicism.*

David Jones was an Anglo-Welsh poet and artist, contemporary of the modernist poets, and considered to be one of them, who had a special concern with British identity, with its composition and its place in larger identities. I shall here present his understanding of British identity in its relationship to English and Welsh identity and to European and Western identity, as he portrays it through his poetry.

David Jones is equally well-known for his art and his writing, and his writing is divided between essayistic writing and poetry. His main volumes of poetic writing were *In Parenthesis*, a work based on his experiences as a soldier in the First World War, and which is sometimes classified as a novel, *The Anathemata*, a long poem, which could be considered an epic poem, about the history of Britain and its relation to world and sacred history, and a collection called *The Sleeping Lord and Other Fragments*, poems dealing with themes such as the Roman garrison in Palestine during the time of the New Testament, and the Arthur legend – it is to these works that I shall be referring. His style is modernist in that he writes in free verse, which at times is hard to distinguish from prose, and his writing is densely allusive and also multilingual, containing significant quantities of Welsh and Latin, with other languages also making an appearance. T. S. Eliot, in his introduction to *In Parenthesis*, classes Jones with the foremost modernist writers: "David Jones is a representative of the same literary generation as Joyce, Pound and myself, if four men born between 1882 and 1895 can be regarded as belonging to the same literary generation." ("A Note of Introduction", in JONES, 2003: vii) He was also admired by Yeats and Auden (see Mervyn "Foreword", in JONES, 2003: i).

David Jones was born in London and his mother was English, daughter of a Thames-side maker of ships' parts, but his father was Welsh and he experienced an affinity with Welsh culture from a young age: as he puts it himself, "From about the age of six, I felt I belonged to my father's people and their land, though brought up in an entirely English atmosphere." ("In Illo Tempore", in JONES, 1978: 23). He took a strong interest in Welsh history, language and mythology, and this interest became an important dimension of his poetry. He participated in the First World War, in a London-Welsh regiment, between periods at art school, and after the First World War, in 1921, became a Catholic ("Autobiographical Talk", in JONES, 1959: 28), a step which was to play an important part in the formulation of his theory of art, and which took him away from the low-church home tradition of his childhood, although he recalls having leanings to a Catholic type of sacramentalism from an early age: he was caught setting

up an improvised Good Friday procession in the garden at the age of about seven, as he recounts in a later letter (JONES, 2008: 246-7). He did not start his writing career until after the First World War, inspired by his experiences as a soldier to start composing *In Parenthesis.* However, in parallel with his poetic works he developed a theory of art, which he discussed in detail in the prefaces and notes to his poetic works, and in many essays. His theory of art is based on the idea of sacramentality: that is, he believes that works of art are analogous to religious sacraments, in that they do not just imitate something, but make it present (see "Art and Sacrament", in JONES, 1959: 173-5). He regards the characteristic of being artists as the defining characteristic of humans, who, in his cosmology, are uniquely placed as mediators of the material and spiritual worlds, and thus equipped to be sign-makers (see *ibid.* 176-8). His world view, with its insistence on the reality of the material and the spiritual, is characterised by layerings and hierarchies, leading him to an interest in archaeology and geology as well as cultural history. He frequently talks of "deposits" (as noted by PIGGOTT, 1996: 333), of accumulations of cultural material, and one layer in an accumulation does not destroy, remove, or invalidate those below. This world view is crucial to how he tackles the complex issue of British identity.

The issue of British identity is of course complex due to the combination of groups that consider themselves as nationalities living together on the Island of Britain, not to mention issues such as the relationship with Ireland. As I have mentioned, Jones' Welsh ancestry on his paternal side made him strongly aware of the distinctness of Welsh culture, but his approach to British identity was also affected in important ways by his Catholic conversion. Although Wales and Ireland fell under English domination during the Middle Ages, the union of England and Scotland and the accompanying attempt at the creation of a British national identity did not occur until after the Reformation, and it has been argued, for example by the theologian Aidan Nichols, that the timing of British unification has led British Catholics to tend to view British identity as something Protestant, and to feel more attached to separate English, Welsh and Scottish identities (NICHOLS, 2008: 23-4). Therefore in forming a concept of British identity which is not dependent on post-Reformation Protestant nation-building discourse a Catholic writer is likely to insist on the distinctness of the component nationalities of Britain, at the same time as bringing them together, as Jones in fact does. Being Catholic and being partly Welsh also give Jones a distinct historical perspective, to the extent that British Catholics and Welsh people are both interested in earlier historical periods than is typically the case with people from the English Protestant majority culture, who tend to view the Tudor period as the period of national greatness, and to regard anything prior to the Reformation as very distant, an attitude of which Jones was critical (see STAUDT, 1994: 153). British Catholics often view the Middle Ages as the golden period in British history, and the Welsh are interested in the period before the loss of independence in 1283. Thus Jones' Welsh and Catholic viewpoints require a looking back into history in support of the task of interpreting identity in the present. Jones' Catholic angle also makes him sensitive to the cultural links between Britain and the European continent, and to links to the Mediterranean in particular.

Having introduced David Jones and his background I shall now discuss how British national identities feature in his poetry, first tackling Welsh and English identities separately, then looking at how they combine, and after this considering how the European dimension is included. David Jones' emphasis on Welshness is one of the most striking characteristics of his poetry, and has even drawn criticism: René Hague, a

close friend and generally an admirer, felt that Jones' knowledge and experience of Wales was insufficient to justify the Welsh emphasis in his poetry (see Hague "Introductory", in JONES, 2008: 23). However, this criticism is perhaps misplaced, as Wales for Jones was a cultural topos and a place of the imagination, as has been pointed out by Kathleen Henderson Staudt (STAUDT, 1994: 16), who compares David Jones' Wales to, for example, Yeats' Byzantium; she also notices that, unlike Yeats, Jones' concern is nevertheless with the real place as well as with the cultural gestalt. Jones introduces extensive references to Welsh history and mythology, often including words and phrases in Welsh, throughout his poetic work. In *In Parenthesis* the main character, John Ball, is a member of a London-Welsh regiment, as Jones was himself, and the Welsh members of the regiment introduce Welsh folklore and mythology, singing Welsh folksongs and making Welsh cultural allusions. Of two significant episodes through which long Welsh cultural memories are evoked, one is the "boast", in which a Welsh soldier makes a speech recalling the Welsh involvement in various historical events (JONES, 2003: 79-84), alluding to a number of Jones' favourite Welsh legendary figures, such as Brân, a mythical personage associated with London, Elen Lluddawg, a heroine from the mythology regarding the sub-Roman period, and King Arthur ("The Director of Toil" JONES, 2003: 82). Another episode soon after the "boast", describes another Welsh soldier, Lance-Corporal Lewis, as someone who "fed on" matters of Welsh cultural history, such as the legendary descent of the Welsh from Aeneas (Jones, 2003: 89), in contrast to English people and Welsh people from Anglicised parts of Wales. In *The Anathemata*, a kind of epic poem but with no main characters present through the poem as a whole, Jones again makes extensive reference to the same set of Welsh-related allusions, and includes plentiful Welsh vocabulary. In the section "Mabinog's Liturgy" he uses the Welsh story cycle *The Mabinogion* as an intertext for the New Testament. In the collection *The Sleeping Lord* Welsh-related motifs abound, such as that of rulers sleeping in caves and due to return, and the legend of the boar called Trwyth, who devastated Wales. Apart from drawing attention to aspects of Welsh myth and legend which would be familiar to Welsh speakers, but unfamiliar to others, Jones also specially concentrates on the period in which the transition happened from the end of the Roman Empire in Britain to the independent Welsh princes, a period well-known to Welsh speakers but largely unknown to English speakers. Jones, in emphasising this period, is highlighting a number of points, including the fact that Welsh culture is a living link to the Roman presence in Britain, unlike English culture, which arrived and developed after the Romans had left, and the fact that the Welsh were the British in Roman times.

The English, in contrast to the Welsh, are, in *In Parenthesis* a short-memoried people, and the cultural allusions associated with the London soldiers are often contemporary ones, related to popular early twentieth-century London culture. In *The Anathemata* Jones devotes a section ("Angle-Land") to the arrival of the Anglo-Saxon peoples in Britain, and another section ("Refriff") to the Thames-side ship-building tradition, which he was connected to through his paternal grandfather. An association is also sometimes made between the empire-building, practical Roman mentality, particularly in the form of professional soldiers, and cockneys, as in "The Tribune's Visitation" in *The Sleeping Lord*. Jones tends, however, to bring up Englishness in ways which show up its connections with Welsh culture, allowing a kind of interleaving of the two to be seen.

For example, in *In Parethesis* a major intertext is Malory's writings on King Arthur, a combination of Welsh legendary material (which has passed through

continental channels) with an English presentation. In *The Anathemata* the important middle section "The Lady of the Pool" features a London lavender seller, Elen Monica, conversing with a sea-captain, although only she is heard, and her speech, alluding to a multitude of elements of London myth and legend, emphasises the Welsh lore relating to London, such as the story of Lludd, mythical founder of London, and Brân, whose head, in Welsh myth, was buried under the White Hill (identified with the site of the Tower of London), to protect the island of Britain (see JONES, 1972: 163 note 3). This inclusion of Welsh London-related myth makes known to English-language readers the existence of a Welsh-British phase of London's history, probably previously unknown to them, and shows Welsh culture as a culture of the whole island of Britain, and as a foundation of English culture, rather than as the culture only of a Western fringe. While Scotland is only occasionally mentioned by Jones, who thereby adheres to his poetic principle that the poet should write about what he is familiar with, bringing out the general from the particular (see Jones "Notes on the 1930s", in JONES 1978: 46), Scotland's internal Celtic-Germanic ethnic complex is indirectly commented on through Jones concentration on the encounter between the Celts and the Anglo-Saxons in the sub-Roman period, many of the British Celts having been based in what is now Scotland, such as the group commemorated in the oldest Welsh poem, the *Gododdin*. The *Gododdin* is an important intertext for *In Parenthesis*, and recounts a battle between Angles and a group of Britons who were based in the area where Edinburgh now is.

David Jones does not have an exclusively insular perspective, and in fact takes pains to introduce an ultra-insular context into his poetic work. In *In Parenthesis*, the action of which is set on the First World War's Western Front, on the continent, he tries to do this by including European intertexts. For example, he makes the *Chanson de Roland* a key intertext, and includes German words and phrases, wishing to draw attention to cultural commonality rather than division with the opposition. In *The Anathemata* the first section ("Rite and Foretime"), which is partly about the geological formation of Britain, recalls the time when Britain was not yet geographically isolated (see JONES, 1972: 64). Two of the sections ('Middle-Sea and Lear-Sea' and "Keel, Ram, Stauros") concern the voyage of a ship, in the ancient period, from the Mediterranean to Britain, and back, representing the way that British civilisation has in many ways been developed from Mediterranean sources. The final two sections ("Mabinog's Liturgy" and "Sherthursdaye and Venus Day"), emphasising the events of the New Testament, connect British culture with the Eastern Mediterranean. The Roman Empire is important for Jones, being the conduit to Britain of many cultural influences, including the Church, which he sees as a kind of successor organisation to the Roman Empire, and, in addition, a frequent theme, present in most of the poems of the collection *The Sleeping Lord*, is that of the Roman Empire as a precursor of the British Empire. Influenced by his reading of Spengler, and inspired by seeing British soldiers in Jerusalem during his visit there during the British Mandate (see JONES, 2008: 56-6), he draws a parallel between the late British Empire of the twentieth century, a period, he believes, of civilisational decline, and the late Roman Empire of the early Christian period, a period during which a civilisation passes from its zenith towards its eventual dissolution and replacement. He imagines, in many of the poems of *The Sleeping Lord*, British soldiers in the Roman army, and goes further, imagining them present in Jerusalem during the events of the New Testament. He also mentions in the preface to "The Fatigue" (JONES, 1995: 25) a legion which was present in Britain and Palestine at different times.

As we have seen, Jones has a complex vision of British identity. British identity for him is at once composed of distinct identities, such as Welsh and English, and also participates in overarching European and Western identities and cultural currents. His account however is not one of irreconcilable conflicts but of coexistences and interweavings. His metaphysical vision helps him in resolving the cultural complexities he portrays into an ultimate harmony. His world view is teleological, seeing a spiritual purpose in human history: therefore all elements which build up that cultural history, which allows the purposes of Providence to be fulfilled in the world, are legitimate, and to be treasured. Every individual's and every group's identity is a composite of all elements that have gone into its development, and it is the poet's task to commemorate all these elements on behalf of the groups the identities pertain to. Just as, in the divine plan, the purpose is that no individual should be lost ("Whoever he was/ *Dona eis requiem*/ *sempiternam*./ He would not lose him/ ... *non perdidi*/ *ex eis quemquam*.)" (JONES, 1972: 66), the poet wishes not to lose any strand in the cultural weave he is celebrating.

David Jones poetry is not typical for his period, in that, though he believed he was living through a period of decline, he does not focus on crisis. Looking at human events from a metaphysical level elevated above the world's surface, like Chaucer's Troilus, he sees purpose in the confusion, and richness in the complexity. British identity, like any national identity, to Jones, is not of an absolute value, but is a step on the way to beatitude.

BIBLIOGRAPHY

Jones, David, *Dai Greatcoat: A Self-Portrait of David Jones in his Letters*, ed. René Hague, London, Faber, 2008

—, *In Parenthesis*, New York, New York Review of Books, 2003

—, *The Sleeping Lord and Other Fragments*, London, Faber, 1995

—, *The Dying Gaul and Other Writings*, London, Faber, 1978

—, *The Anathemata: Fragments of an Attempted Writing*, London, Faber, 1972

—. *Epoch and Artist*. London: Faber, 1959.

Nichols, Aidan, *The Realm: An Unfashionable Essay on the Conversion of England*, Oxford, Family Publications, 2008

Piggott, Stuart, "David Jones and the Past of Man", William Cookson (ed.), *Agenda: An Anthology: The First Four Decades (1959-1993)*, Manchester, Carcanet, 1996, 332-5

Staudt, Kathleen Henderson, *At the Turn of a Civilization: David Jones and Modern Poetics*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994

*PRÉSENCE DE L'*AUTRE *DANS LE DISCOURS ET STRATÉGIES D'EFFACEMENT ÉNONCIATIF : L'ÉNONCIATION PROVERBIALE*

Raluca BĂLĂIȚĂ
Université „Vasile Alecsandri" de Bacău

Résumé : *Dans la construction de leurs discours, les locuteurs font appel fréquemment, à la pré-existence d'un dire exprimé sous forme de discours représenté, dire accompagné d'un haut degré d'effacement énonciatif. L'énonciation proverbiale est une stratégie d'effacement énonciatif qui relève d'un régime de citation spécifique. Elle permet au locuteur de re-présenter un point de vue apparemment objectif, par l'emploi d'un énoncé autonome appartenant à un Thésaurus commun au locuteur et à son allocutaire.*

Les proverbes et les locutions sentencieuses fondent les compétences culturelles partagées par une communauté linguistique. L'introduction d'un proverbe par un locuteur donné dans son discours témoigne de son enracinement dans un contexte social bien déterminé. La caractéristique essentielle des proverbes consisterait dans le fait qu'ils ont un sens fixé par convention, le même pour tout locuteur. Notre intérêt est centré justement sur le statut du locuteur et sur le lien qu'il établit, lors de l'énonciation, avec le point de vue exprimé par le proverbe. Ce problème a suscité un vif débat parmi les sémanticiens et les pragmaticiens qui ont essayé de cerner la définition et le fonctionnement des proverbes. La question: Un proverbe peut-il ou non constituer un jugement individuel? reçoit des réponses relevant de deux tendances contraires: une tendance plus liée à la tradition, conformément à laquelle les proverbes véhiculent l'expression de « la sagesse populaire » et une tendance opposée qui conteste cette position du proverbe – jugement collectif.

Most-clés *: énonciation proverbiale, effacement énonciatif, forme proverbiale*.

Effacement énonciatif et énonciation sentencieuse

Notre travail porte sur une des formes particulières d'hétérogénéité énonciative dans le discours repésenté (DR), liée à l'*effacement énonciatif*. Ce *simulacre énonciatif* est une stratégie (R. Vion 2001, P. Charaudeau 2002, A. Rabatel 2003) qui correspond, selon A. Rabatel (RABATEL, 2005: 116), à « un appareil formel de l'effacement énonciatif ». Le locuteur donne « l'impression qu'il se retire de l'énonciation, qu'il «objectivise» son discours en «gommant» non seulement les marques les plus manifestes de sa présence (les embrayeurs) mais également le marquage de toute source énonciative identifiable » (VION, 2001: 334). Cette stratégie est illustrée par *l'énonciation historique* définie par Benveniste et par *l'énonciation scientifique* (*ou théorique*). R. Vion envisage aussi un autre cas de figure, qui se dissout dans la catégorie de l'énonciation scientifique, à savoir la construction d'« un énonciateur abstrait et complexe, comme celui qui prendrait en charge un proverbe, un slogan publicitaire, un texte de loi, un article non signé de journal » (*ibidem*, 334). P. Charaudeau (1992) propose, lui aussi, deux formes d'*effacement énonciatif* où l'on a affaire à « une énonciation apparemment objective (au sens de «déliée de la subjectivité du locuteur») laissant apparaître sur la scène de l'acte de communication des Propos et

des Textes qui n'appartiennent pas au sujet parlant (point de vue *externe*). Dès lors deux cas peuvent se présenter:

- *Le Propos s'impose de lui-même* […]

- *Le propos est un Texte* déjà produit par un autre locuteur et le sujet parlant n'aurait donc qu'à jouer le rôle de *rapporteur* […] C'est le cas de différentes formes de *Discours rapporté* » (CHARAUDEAU, 1992: 649-650).

Notre objectif est une analyse d'un phénomène d'effacement énonciatif présent assez souvent dans le DR des personnages de Ionesco, à savoir l'énonciation proverbiale.

L'énonciation proverbiale. Description

Les proverbes et les locutions sentencieuses fondent les compétences culturelles partagées par une communauté linguistique. L'introduction d'un proverbe par un locuteur donné dans son discours témoigne de son enracinement dans un contexte social bien déterminé. La caractéristique essentielle des proverbes consisterait dans le fait qu'ils ont un sens fixé par convention, le même pour tout locuteur. Notre intérêt est centré justement sur le statut du locuteur et sur le lien qu'il établit, lors de l'énonciation, avec le point de vue exprimé par le proverbe. Ce problème a suscité un vif débat parmi les sémanticiens et les pragmaticiens qui ont essayé de cerner la définition et le fonctionnement des proverbes. La question: *Un proverbe peut-il ou non constituer un jugement individuel?* reçoit des réponses relevant de deux tendances contraires: une tendance plus liée à la tradition, conformément à laquelle les proverbes véhiculent l'expression de « la sagesse populaire » et une tendance opposée qui conteste cette position du proverbe – jugement collectif.

J.-Cl. Anscombre (1994) considère que les proverbes sont l'expression des vérités traditionnelles qui font partie du « trésor de conseils empiriques accumulés au fil du temps par la sagesse populaire » (ANSCOMBRE, 1994: 99) et que celui qui les emploie n'en est pas l'auteur. L'auteur d'un proverbe n'est pas un être particulier, mais « quelque chose comme une conscience linguistique collective » (ANSCOMBRE, 1994: 100). Le locuteur n'est donc pas considéré comme le responsable du point de vue exprimé par le proverbe, il n'est pas sa source, mais uniquement celui qui le produit. Le proverbe ne serait qu'un *écho*[1] de propos ou de pensées d'autrui. Les tests proposés par J.-Cl. Anscombre à la suite des travaux d'O. Ducrot, à savoir la combinaison avec des expressions performatives d'opinion individuelle, permettent d'affirmer que le locuteur d'un proverbe n'est pas l'auteur de ce proverbe, mais l'auteur de son emploi.

En analysant les enchaînements du type «X croit que PROVERBE», J.-M. Gouvard (2004) propose de rejeter les approches inspirées par la sémantique d'O. Ducrot, approches qui n'opèrent aucune distinction entre les deux types de représentations véhiculées par les énoncés méta-représentationnels. J.-M. Gouvard adopte une approche non énonciative qui permet de résoudre l'impasse des analyses

[1] Les proverbes sont considérés par D. Sperber et D. Wilson comme des énoncés échoïques (1989: 357). A partir de cette définition donnée aux proverbes par D. Sperber et D. Wilson, J.-M. Gouvard (1996: 57) propose de redéfinir les proverbes comme l'*écho d'un écho*: « Un énoncé proverbial est un énoncé dont l'interprétation échoïque implique nécessairement que l'énoncé dont le locuteur se fait l'écho n'est lui-même interprétable que sous forme échoïque ».

inspirées par la théorie ducrotienne[1]: on ne considère plus que dans ce type de constructions un individu particulier prend en charge une expression normalement attribuée à un énonciateur collectif (la *vox populi*). J.-M. Gouvard considère que ces constructions sont sémantiquement complexes; elles « représentent à la fois le fait que «X croit que PROVERBE» dans le monde réel, et le fait que «PROVERBE» dans le monde des croyances de X » (GOUVARD, 2004: 213). L'énonciateur d'une construction du type «X verbe d'opinion PROVERBE» n'est pas le sujet du verbe d'opinion (qui affirme uniquement qu'il a cette croyance/opinion), mais la *sagesse des nations*.

Ch. Michaux (1996) émet l'hypothèse que certains proverbes[2] peuvent, en lecture subjective, devenir les compléments des verbes d'opinion personnelle. C'est la raison pour laquelle, Ch. Michaux remet en cause le caractère non individuel définitoire des proverbes. G. Kleiber (1994, 1999) rejette la possibilité qu'aurait un individu d'être le responsable du proverbe. Selon G. Kleiber, le proverbe perd son statut de proverbe lorsqu'il se trouve dans des constructions de ce type: il subit une opération de *déproverbialisation* et devient une phrase générique. Pour G. Kleiber (1994, 1999), les proverbes sont des « dénominations d'un type «très très spécial» », à savoir des *signes-phrases*: « En tant que phrase, il [le proverbe] ne devrait pas être signe (ou unité codée), puisque l'interprétation d'une phrase est une construction et non un donné préalable. En tant que dénomination, il est néanmoins une unité codée, c'est-à-dire un signe. Un signe-phrase donc, qui possède les vertus du signe sans perdre pour autant son caractère de phrase, de même que substantifs, verbes, adjectifs, etc., sont des dénominations qui conservent les attributs spécifiques des catégories grammaticales qu'ils représentent » (KLEIBER, 1994: 214). Cette définition justifie, aux yeux de G. Kleiber, le fait que le locuteur n'est pas l'auteur du proverbe (le proverbe a donc un caractère collectif, non individuel) et, en plus, rend compte, au niveau formel, du fait que le locuteur n'est pas l'auteur de la forme du proverbe. Dans un article ultérieur (1999), Ch. Michaux fait une analyse critique de la conception nominale du proverbe de G. Kleiber. Elle montre, d'une part, que le proverbe présente un certain nombre de spécificités référentielles différentes du nom commun et, d'autre part, qu'une définition du proverbe en termes dénominatifs ne rend pas totalement compte de la sémantique proverbiale[3].

Fonctionnement des proverbes (formes proverbiales) dans le discours théâtral d'Eugène Ionesco

Nous proposons une analyse du fonctionnement des proverbes (ou formes proverbiales) présent(e)s dans le discours théâtral d'Eugène Ionesco. Dans la construction de leurs discours, les personnages de Ionesco font appel fréquemment, à la

---

[1] Dans des énoncés du type «X croit que PROVERBE» on considère, généralement, *que l'énonciateur du proverbe est l'entité à laquelle renvoie l'expression linguistique en fonction de sujet dans la principale*.

[2] Il s'agit des proverbes qui intrinsèquement répondent au critère sémantique de *prédication originelle*. Cette notion porte sur le fait que l'opinion exprimée par le locuteur avec *je trouve que* s'établit à partir des données préalables (ou *prédication originelle*) dont dispose déjà le locuteur.

[3] L'insuffisance d'une conception purement nominale du proverbe conduit Ch. Michaux à mettre l'accent sur la forme logique et sur les *schémas d'abstraction thématiques* (en anglais TAU – Thematic Abstraction Units), représentations conceptuelles se présentant sous la forme de grilles de cases reliées entre elles par des relations logiques causales, temporelles.

pré-existence d'un dire exprimé sous forme de DR, dire accompagné d'un haut degré d'effacement énonciatif. Cette forme particulière d'hétérogénéité énonciative dans le DR, liée à l'insertion d'expressions proverbiales, relève, selon D. Maingueneau (2004), de la *particitation*. La *particitation*[1] se caractérise par la citation d'un énoncé autonome, citation marquée uniquement par un décalage interne à l'énonciation, sans indication de la source de la parole rapportée; en plus, le locuteur citant montre son adhésion au contenu de l'énoncé cité qui appartient à un *Thésaurus* indissociable de la communauté où il circule.

Généralement, les proverbes sont assimilés aux phénomènes de *citation sans auteur*. Notre démarche part de l'interrogation de leur statut dans le discours théâtral de Ionesco. Une première question: *S'agit-il vraiment de proverbes?* La réponse à cette question varie, selon nous, en fonction de la situation d'énonciation (interne ou externe) où l'on place l'analyse. Si l'on se place au niveau de l'énonciation externe, on constate que les personnages de Ionesco semblent respecter les règles du code linguistique reconnu par les lecteurs/spectateurs (généralement une structure binaire construite sur des symétries syntaxiques et prosodiques), mais au niveau sémantique, on assiste à une subversion de la logique et de la chaîne sémantique par l'emploi des proverbes déformés et des faux proverbes. Au niveau de l'énonciation interne, on pourrait considérer que les proverbes construits par les personnages sont compatibles avec le monde fictif des pièces, et que, par conséquent, ils correspondent à un *Thésaurus* partagé par tous et sont reconnus comme tels grâce à leur forme. Comme au niveau de l'énonciation interne les choses semblent assez claires, malgré l'impossibilité de préciser avec exactitude les représentations conceptuelles et les relations entre ces représentations dont disposent les personnages, nous choisissons de situer notre analyse au niveau de l'énonciation externe. Dans un premier temps, nous nous proposons d'identifier les procédés conduisant à la création des formes proverbiales à partir des proverbes attestés dans le monde non fictif.

Nous constatons que, dans le discours théâtral de Ionesco, les proverbes attestés (dans le monde non fictif) subissent des modifications, modifications qui n'entraînent pourtant pas chez les lecteurs/spectateurs l'impossibilité de reconnaître la *proverbialité* des formes qui résultent à la suite de ces transformations. Les lecteurs/spectateurs reconnaissent intuitivement que ces formes ressemblent à des proverbes, bien qu'ils soient incapables, au premier abord, d'en préciser le sens. Nous adoptons l'hypothèse de Ch. Michaux, pour laquelle l'énonciation d'un proverbe apporte deux types d'informations à l'interprétant: informations de nature conceptuelle et informations de nature procédurale. Nous considérons que cette hypothèse est valable aussi dans le cas des formes proverbiales. Ces *formes proverbiales* résultées à la suite des transformations sont porteuses, tout comme les proverbes attestés, d'informations conceptuelles (les lecteurs/spectateurs doivent associer la respective forme proverbiale aux entités extralinguistiques auxquelles elle renvoie), mais aussi d'informations de nature procédurale (informations qui guident les lecteurs/spectateurs dans le processus d'interprétation). Ce processus d'interprétation implique, d'un côté, la convocation d'un *schéma d'abstraction thématique*, et de l'autre côté, le traitement de la *forme logique*[2].

---

[1] La *particitation*, telle qu'elle est conçue par D. Maingueneau, correspond à une forme particulière de la *coénonciation* définie par A. Rabatel.

[2] Selon Ch. Michaux, le recours à la forme logique (au sens de D. Sperber et D. Wilson, 1989) permet l'explication de tous les usages des proverbes. Et comme la convocation d'un *schéma d'abstraction thématique* ne suffit pas, à elle seule, à rendre compte du processus interprétatif,

Comme notre objectif principal n'est pas de préciser ce parcours interprétatif, mais d'analyser le phénomène d'effacement énonciatif présent dans l'énonciation proverbiale, nous nous arrêtons à la forme, à savoir à la *fixité formelle*, car c'est à ce niveau que le phénomène en question se laisse découvrir.

La *proverbialité* des *formes proverbiales* que nous avons identifiées dans le discours théâtral de Ionesco ne fait aucun doute. Ch. Michaux a identifié trois types de transformations *autorisées*, transformations que l'on peut retrouver aussi chez Ionesco:

a) variations d'un proverbe attesté (modification du matériel lexical avec respect du schéma d'abstraction thématique du proverbe source):

> (1) « Adélaïde: On n'est pas prophète dans sa famille. »(*La Soif et la faim*, t. IV: 85)
>
> proverbe attesté: *Nul n'est prophète en son pays.*

b) détournements d'un proverbe attesté (modification du matériel lexical et altération du schéma d'abstraction thématique du proverbe source):

> (2) « Le Monsieur: Mademoiselle, voulez-vous me prêter votre nez pour mieux voir? […] Merci, mademoiselle, un bon nez vaut mieux que deux tu l'auras. » (*Le Salon de l'automobile*, t. IV: 216)
>
> proverbe attesté: *Un bon tiens vaut mieux que deux tu l'auras.*
>
> (3) « Emile: La pauvreté est un vice. […] Vous savez, la misère, c'est la mère de tous les vices.
> Jacques: On peut dire aussi que le vice est le père de toutes les misères. » (*Jeux de massacre*, t. V: 52)
>
> proverbes attestés: *Pauvreté n'est pas vice. / L'oisiveté est la mère de tous les vices.*
>
> (4) « Duncan: Que ne puis-je commander à la lune, qu'elle soit pleine, au ciel, qu'il soit étoilé, car je voyagerai de nuit. C'est plus prudent. La prudence est la mère de la sagesse. » (*Macbett*, t.V: 132)
>
> proverbe attesté: *Prudence est mère de sûreté.*
>
> (5) « Duncan: Madame, laissez les grands mots. Et les petits aussi. Rira bien celui qui rira tout à l'heure.
> Lady Duncan: Ah, là, là, vos obsessions, vos idées fixes… » (*Macbett*, t.V: 169)

---

elle formule l'hypothèse, en s'inspirant des travaux de Lakoff et Turner consacrés à l'interprétation des énoncés métaphoriques, que ce processus est fondé sur des « structures cognitives pré-câblées où entrent les concepts constitutifs de la forme logique » (1999: 100).

proverbe attesté: *Rira bien qui rira le dernier.*

(6) « Thomas, *à Marie-Jeanne*: Puisque Dick le dit, c'est vrai. Il est professeur. A chacun sa vérité. Il a sa vérité de professeur. » (*Le plus et le moins*, *Exercices de conversation et de diction françaises pour étudiants américains*, t. V: 285)

proverbe attesté: *A chacun son plat.*

(7) « Le Baron: Parlera mieux qui parlera le dernier. » (*La Nièce-épouse*, t. VIII: 75)

proverbe attesté: *Rira bien qui rira le dernier.*

(8) « Deuxième Homme: Il faudra trouver un remède à cela. Ce remède est introuvable.
Premier Homme: Ça ne fait rien. Je vous le trouverai quand même. Je vous le trouverai quand vous voulez..
Deuxième Homme: Nous voudrions bien. Pouvoir c'est savoir.
Premier Homme: Pouvoir et savoir sont les deux facultés de l'âme. De l'âme de l'homme. » (*Jeux de massacre*, t. V: 15)

proverbe attesté: *Vouloir, c'est pouvoir.*

c) formes proverbiales forgées de toutes pièces (formes construites sur des *moules proverbiaux*, en respectant les traits les plus saillants de la structure prototypique d'un proverbe):

(9) « L'Homme en toge romaine: J'aurais dû sauver le monde. Au moins tenter de le faire. Un échec généreux vaut-il mieux qu'une belle réussite? » (*L'Homme aux valises*, t. VI: 85)

(10) « Le Monsieur*, à la Fille-Monsieur*: Ainsi donc, vous êtes mineure?
La Fille-Monsieur, *d'une voix très forte*: Oui, mais n'oubliez pas: à mineure, mineure et demie! » (*La Jeune fille à marier*, t. II: 276)

(11) « Mme Smith: Dans la vie, il faut regarder par la fenêtre. » (*La Cantatrice chauve*, t. I: 53)

Ces *formes proverbiales* peuvent être considérées, au niveau de l'énonciation interne comme de véritables proverbes. Dans cette situation, LOC[1] (le personnage) met

[1] Nous adoptons la transcription des polyphonistes scandinaves *cf.* H. Nølke *et al*., 2004.

en scène, lors de l'énonciation, une autre voix (ON, un tiers collectif selon H. Nølke *et al*., 2004), garant de la vérité du proverbe. Le point de vue exprimé dans le proverbe est successivement assumé par deux instances: ON (« la sagesse des nations »), puis par le locuteur de l'énoncé (image du LOC, source de l'énonciation).

Au niveau de l'énonciation externe, une hypothèse possible qu'on pourrait avancer est que le responsable du point de vue exprimé dans la forme proverbiale, tout comme le responsable de l'énonciation de cette forme proverbiale (le responsable à la fois du sens et de la forme donc) est LOC, à travers son image, le locuteur de l'énoncé. En effet, cette création individuelle, (re-) présentée sous forme d'énoncé non embrayé, qui répond aux caractéristiques formelles des proverbes et pour l'interprétation de laquelle les lecteurs/spectateurs doivent avoir en vue des informations conceptuelles et procédurales[1], est énoncée et prise en charge par le locuteur de l'énoncé. Le personnage, en tant que LOC, influe sur le point de vue exprimé dans le proverbe attesté que les lecteurs/spectateurs identifient comme appartenant à la doxa du monde non fictif, en altérant la forme et/ou le contenu de l'énoncé cité. On pourrait considérer aussi que LOC s'appuie sur l'autorité de citations qu'il enchâsse dans son discours, autorité qui serait attribuée à un Thésaurus spécifique du monde non fictif, bien que ce Thésaurus reste flou pour les lecteurs/spectateurs.

La présence de ces formes proverbiales, créations individuelles cachées par la stratégie de l'effacement énonciatif, a côté des proverbes attestés rend plus évidente la distance qui sépare les deux univers, fictif et non fictif. L'apparition/la citation d'un proverbe attesté dans le discours des personnages conduit à une avalanche de déformations qui ont pour résultat la production des formes vides où les absurdités s'insèrent:

> (12) « Troisième Homme, *au quatrième*: Il n'y a pas d'avenir.
> Troisième Femme, *à la quatrième*: Rien n'est à venir. Tout est à prévenir.
> Quatrième Femme, *à la troisième*: Mieux vaut prévenir que guérir.
> Quatrième Homme, *au troisième*: Rien n'est vraiment prévisible.
> Troisième Femme, *à la quatrième*: Rien n'est vraiment guérissable.
> Troisième Homme, *au quatrième*: Pas même le prévisible.
> Quatrième Femme, *à la troisième*: Pas même le curable.
> Quatrième Homme, *au troisième*: Surtout pas le prévisible ne peut être prévu.

[1] Cette interprétation échoue parfois, car les lecteurs/spectateurs ont du mal à trouver, même dans le monde fictif, des représentations conceptuelles à attribuer aux formes proverbiales. Certaines représentations conceptuelles dont disposeraient les locuteurs peuvent être identifiées assez facilement: *L'état d'extrême pauvreté génère les mauvaises habitudes*, pour la forme proverbiale en (3), *Chaque personne a sa propre version de la vérité*, pour la forme proverbiale en (7), ou *Celui qui détient le savoir est vraiment fort*, pour la forme proverbiale en (9). Mais quelle représentation conceptuelle attribuer aux formes proverbiales *A mineure, mineure et demie*! (10) et *Dans la vie, il faut regarder par la fenêtre* (11)?

Troisième Femme: C'est surtout le curable qui ne peut être guéri. C'est du poison. » (*Jeux de massacre*, t. V: 17-18)

Pour conclure

L'énonciation proverbiale est une stratégie d'effacement énonciatif qui relève d'un régime de citation spécifique. Elle permet au locuteur de re-présenter un point de vue apparemment objectif, par l'emploi d'un énoncé autonome appartenant à un *Thésaurus* commun au locuteur et à son allocutaire. Dans le discours théâtral de Ionesco les proverbes attestés dans le monde non fictif subissent des modifications, ce qui nous conduit à parler plutôt de formes proverbiales. L'interprétation de ces formes proverbiales pose des problèmes surtout au niveau de la situation d'énonciation externe, car l'attribution des représentations conceptuelles à ces formes échoue.

BIBLIOGRAPHIE

Anscombre, J.-Cl., « Proverbes et formes proverbiale: valeur évidentielle et argumentative »,1994 *in Langue française*, no. 102, pp. 95-107

Charaudeau, P., *Grammaire du sens et de l'expression*, Hachette, Paris, 1992

Charaudeau, P., Maingueneau, D., (éds.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris, 2002

Gouvard, J.-M., « Proverbe et marquage évidentiel: le cas des énoncés métareprésentationnels », 2004, *in Revue Romane*, no. 39-2, pp. 203-213

Ionesco, E., *Théâtre I (La Cantatrice chauve, La Leçon, Jacques ou la soumission, L'Avenir est dans les œufs, Victimes du devoir, Amédée ou comment s'en débarrasser)*, Gallimard, Paris, 1954

Ionesco, E., *Théâtre II (Les Chaises, L'Impromptu de l'Alma, Tueur sans gages, Le Nouveau locataire, Le Maître, La Jeune fille à marier)*, Gallimard, Paris, 1958

Ionesco, E., *Théâtre IV (Le Roi se meurt, La Soif et la faim, La Lacune, Le Salon de l'automobile, L'Œuf dur, Pour préparer un œuf dur, Le Jeune homme à marier, Apprendre à marcher)*, Gallimard, Paris, 1966

Ionesco, E., *Théâtre V (Jeux de massacre, Macbett, La Vase, Exercices de conversation et de diction françaises pour étudiants américains)*, Gallimard, Paris, 1974

Ionesco, E., *Théâtre VI (L'Homme aux valises, Ce formidable bordel!)*, Gallimard, Paris, 1975

Ionesco, E., *Théâtre VIII (Le Rhume onirique ou La demoiselle de pharmacie, La Nièce-épouse, Les connaissez-vous?, Les Grandes chaleurs)*, Gallimard, Paris, 2002

Kleiber, G., *Nominales. Essais de sémantique référentielle*, Armand Colin, Paris, 1994

Kleiber, G., « Les proverbes: des dénominations d'un type «très très spécial» », 1999, *in Langue française*, no. 123, pp. 52-70

Maingueneau, D., « Hyperénonciateur et *particitation* », 2004, *in Langages*, no. 156, pp. 111-127

Michaux, Ch., « Proverbes et jugement individuel: deux incompatibles? », 1996, Projet ARC *Typologie textuelle et théorie de la signification*, Rapport de recherche no. 4, Université Libre de Bruxelles, Bruxelles

Michaux, Ch., « Proverbes et structures stéréotypées », 1999, *in Langue Française*, no.123, pp. 85-105

Nølke, H., *et al*., *ScaPoLine La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, Kimé, Paris, 2004

Rabatel, A., « L'effacement énonciatif dans les discours représentés et ses effets pragmatiques de sous- et sur-énonciation », 2003, *in, Estudios de Lengua y Literatura francesas*, no. 14, pp. 33-61

Rabatel, A., « La part de l'énonciateur dans la construction interactionnelle des points de vue », 2005, *in Marges linguistiques*, no. 9, M.L.M.S. éditeur, http://www.marges-linguistiques.com

Sperber, D., Wilson, D., *La Pertinence. Communication et cognition*, Paris, Minuit, 1989

Vion, R., « Effacement énonciatif et stratégies discursives », *in* De Mattia, M., Joly, A., (eds.), *De la syntaxe à la narratologie énonciative*, Ophrys Gap, Paris, 2001, pp. 331-354

LA MAJUSCULE, ENTRE « REPRODUCTION » ET « TRADUCTION »

Bianca-Stela BOULARAND
Université Paris-Est

Résumé : *Dans* Voyage au bout de la nuit *de Céline, la majuscule facultative, « distinctive », se signale par son extraordinaire polyvalence fonctionnelle, qui est à saisir dans les rapports oppositifs qu'elle entretient avec la minuscule. Les alternances entre ces deux signes se mettent au service de la variation fonctionnelle du signifiant : variation discursive entre mention et usage, variation énonciative entre distanciation ironique et sincérité, variation lexicale par la mise en abyme du cotexte. Or, la variation graphique fait bouger le texte à un niveau plus profond, signalant des tendances matricielles du Voyage, comme le basculement emblématique entre abstrait et concret, figuré et figuratif, inanimé et animé. La divergence orthographique entre le roumain et le français rend inaccessible dans certains points-clés du texte la concrétisation de nombre de ces effets. Il n'en demeure pas moins que la majorité des situations traductionnelles semble se résoudre par la simple « reproduction » de la majuscule. Or force est de constater que sans un travail herméneutique sous-jacent, capable d'appréhender les mécanismes de son fonctionnement textuel, sa simple « copie » s'avère stérile tant qu'elle n'est pas accompagnée d'une traduction appropriée de tout l'ensemble textuel. Notre propos sera donc de montrer que, dans un texte poétique comme l'est celui de Céline, un signe orthographique en apparence aussi mineur que la majuscule doit être « traduit » à son tour, soumis à un travail constant d'interprétation, et non pas simplement « reproduit ».*

Mots-clés : *Céline, traduction, majuscule.*

Grâce à sa relation avec le nom propre, la majuscule utilisée pour des noms intégrés dans des réseaux métaphoriques sert à leur donner corps, à les transformer en allégories. Michèle Aquien remarque dans son *Dictionnaire de poétique* : « <L>es allégories sont marquées typographiquement par des majuscules au début des termes concernés, leur conférant ainsi un statut de nom propre » (AQUIEN, 1999 : 146). Par exemple, dans la séquence suivante :

> *que la vie m'aurait trompé comme tous les autres, la Vie, la vraie maîtresse des véritables hommes* (V 232)

la majuscule sert à projeter la deuxième occurrence du nom « vie » vers une dimension anthropomorphique, allégorique, rendant vive (pour employer le terme de Paul Ricoeur) ce que, dans une première occurrence, n'était qu'une métaphore lexicalisée, morte. Avec la deuxième occurrence, on rentre dans une isotopie concrète entièrement cohérente. Ce signe graphique remplace une vision figurée par une vision picturale, car elle fait basculer entièrement dans l'espace du comparant, de l'autre côté du miroir, dans le « monde possible » évoqué par Umberto Eco.

Pour certains noms allégoriques, Céline va plus loin, car il accompagne l'utilisation de la majuscule d'une structuration fonctionnelle tout à fait identique au nom propre. Cela passe par la suppression du déterminant, par l'« auto-détermination » (GARY-PRIEUR, 1994 : 68), propriété essentielle qui sert depuis toujours à opposer le

nom propre au nom commun. Alors que la majuscule marque une analogie partielle avec le nom propre, l'absence de déterminant signale désormais un véritable nom de personne, et impose l'anthropomorphisation intégrale de la notion.

Cette nouvelle forme permet à Céline d'intensifier l'effet de variation graphique, puisqu'il a la possibilité d'utiliser concomitamment trois formes distinctes : le mot à minuscule avec article, le mot à majuscule avec article, le mot à majuscule sans article. Les voici réunis dans un même passage :

> *C'est le quartier précieux, qu'on m'a expliqué plus tard, le quartier pour l'or : Manhattan. On n'y entre qu'à pied, comme à l'église. C'est le beau cœur en Banque du monde d'aujourd'hui. Il y en a pourtant qui crachent par terre en passant. Faut être osé. C'est un quartier qu'en est rempli d'or, un vrai miracle, et même qu'on peut l'entendre le miracle à travers les portes avec son* ***bruit de dollars*** *qu'on froisse, lui toujours trop léger* ***le Dollar****, un vrai Saint-Esprit, plus précieux que du sang. Quand les fidèles entrent dans leur Banque, faut pas croire qu'ils peuvent se servir comme ça selon leur caprice. Pas du tout. Ils parlent* ***à Dollar*** *en lui murmurant des choses à travers un petit grillage, ils se confessent quoi. Pas beaucoup de bruit, des lampes bien douces, un tout minuscule guichet entre de hautes arches, c'est tout. Ils ne l'avalent pas l'Hostie. Ils se la mettent sur le cœur.* (Voyage au bout de la nuit, p. 192-193)

La variation de la graphie s'accompagne d'une variation sémantique du terme. La première occurrence marque la valeur concrète et inanimée des billets (« bruit de dollars »). Dans la deuxième, la présence de la majuscule et le rapprochement métaphorique *in praesentia* introduisent des caractéristiques animées (« lui toujours trop léger le Dollar, un vrai Saint-Esprit »), sans que, pour autant, le terme s'éloigne du fonctionnement morphologique d'un nom commun. Dans la troisième occurrence, (« *ils parlent à Dollar* »), le mot finit sa montée vers l'allégorie grâce à l'absence d'article, qui signale ce référent comme personne *stricto sensu*. La signification de ce syntagme est, justement, « ils parlent à quelqu'un qui s'appelle Dollar », selon la thèse proposée par G. Kleiber, pour qui « le nom propre représente l'abréviation du prédicat de dénomination *être appelé/N/(x)* » (KLEIBER, 1981 : 329). Tout au long du *Voyage*, le mot *Dollar* est particulièrement sujet à cette anthropomorphisation intégrale. Céline écrit « Vive Dollar » (V 185) à la place de « Vive le Dollar », « fils à Dollar » (V 185) pour « fils du Dollar », « ils parlent à Dollar » (V 193) pour « ils parlent au Dollar ».

Cette évolution graphique *en crescendo* ne peut pas être séparée du mouvement général du fragment, mouvement métaphorique qui se construit autour de l'analogie entre Banque et Église.

Ce fragment contient, en effet, toutes les postures tropiques de l'analogie : la comparaison, la métaphore *in praesentia*, la métaphore *in absentia*, l'allégorie. Céline commence par mettre en place la comparaison (« On y entre qu'à pied, comme à l'église »). La suite textuelle n'arrive pas à se décider entre les deux isotopies. Le texte les exprime d'une façon mélangée, soit sous la forme nette de la métaphore *in praesentia* (« le Dollar, un vrai saint-Esprit », « un quartier qu'en est rempli d'or, un vrai miracle », analogie qui se développe ensuite par l'association du bruit des dollars au bruit du miracle : « et même qu'on peut l'entendre le miracle à travers les portes avec son bruit de dollars »), soit en mélangeant de manière contiguë des éléments appartenant aux deux isotopies (« les fidèles entrent dans leur Banque »). Cette hétérogénie isotopique se met en place d'une manière plus subtile, déviée. Le *cœur* de

« beau cœur en Banque » rappelle par le signifiant homophone le *chœur* de l'église, la structure « plus précieux que du sang » met en contraste une valeur marchande (« plus précieux ») avec une valeur religieuse (*sang* rappelle le sang de Jésus). D'autres signifiants en apparence anodins se rangent dans l'une ou l'autre des isotopies par simple suggestion. Par exemple, l'isotopie de l'église est suggérée dans « faut pas croire », où le verbe, ayant le sens banal de « il ne faut pas penser que », rappelle la « croyance » religieuse, ou dans « se servir » qui fait penser au service religieux. Le choix du signifiant *léger*, qui travaille à la concrétisation de l'isotopie de l'église (par l'analogie avec le caractère éthéré, ineffable, du *Saint-Esprit*) fait résonner l'isotopie opposée, de l'argent, grâce à son antonyme, *lourd*, présent dans des structures figées du domaine financier : « monnaie lourde, franc lourd, *etc.* ».

L'éloignement, voire l'incompatibilité des deux isotopies intensifie la tension et la brutalité du mélange. Pierre Reverdy affirme dans ce sens : « Plus les rapports des deux réalités rapprochées sont lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique » (REVERDY, 1926 : 32-33).

Les deux isotopies se rapprochent à une distance infinitésimale dans le texte, par des embrayeurs d'isotopie tels l'adjectif possessif *son* (dans « son bruit de dollars », *son* représente en effet le référent *miracle*), ou par l'adjectif *vrai,* que Irène Tamba-Mecz considère d'ailleurs comme élément censé combler la distance entre imagé et imageant par l'intermédiaire de l'imagination : : « une telle identité relève de l'imagination plutôt que des données de l'expérience sensible » (TAMBA-MECZ, 1975 : 35). « Vrai » est un simulacre de réel, il renforce « l'apparente valeur de vérité objective », mais de toute évidence ne place pas dans le réel (FROMILHAGUE, 2005 : 58). Or ces deux isotopies n'arrivent à se substituer l'une à l'autre qu'à la fin, dans le dernier mot écrit avec majuscule, *Hostie* : « Ils ne l'avalent pas l'Hostie ». En effet, sous-tendue par l'analogie avec la rondeur de la pièce de monnaie, cette phrase s'installe uniquement dans l'isotopie de l'imageant (de l'église), en repoussant à bloc toute trace de l'isotopie de l'imagé (de l'argent).

On observe donc que, dans cette évolution métaphorique, le passage par l'allégorie (« ils parlent à Dollar ») se constitue en une sorte de tremplin vers le surgissement univoque de la seule isotopie de l'église. En effet, par le fonctionnement morphologique (qui assimile le nom commun à un nom propre et son référent à une personne du domaine religieux), cette occurrence passe presque entièrement du côté de l'isotopie de l'église, poussant vers l'aboutissement de la métaphore *in absentia* finale (*l'Hostie*). Il ne reste que le signifiant *Dollar* qui se range du côté de l'isotopie de l'argent, mais, en le structurant selon les principes du nom propre : « le nom propre réfère mais ne signifie pas » (FOLKART : 233), Céline coupe presque entièrement ce rapport. Dans ce sens, la structure avec article « ils parlent au Dollar » resterait prisonnière du mélange entre les deux isotopies, car, si le verbe *parler* rappelle la confession (l'isotopie de l'église), le fonctionnement morphologique du nom *Dollar* garde un contact plus direct avec son sens concret, et par là même, avec l'isotopie de l'argent.

La mise en place de cette évolution allégorique, de la comparaison vers la métaphore *in absentia*, en passant par le mélange gradué des deux isotopies, dépend donc en grande partie de la manière de traduire la troisième occurrence du lexème *Dollar* afin de signifier sa nature de nom propre (l'essence humaine du référent) et par là de le superposer, grâce à ce visage humain, à l'élément animé (le prêtre, le confesseur, le Saint-Esprit, voire Dieu même) de l'isotopie religieuse.

A priori, en roumain, la même épreuve formelle de la compatibilité avec l'article régit la distinction entre le nom commun et le nom propre : « In general, numele proprii nu accepta determinanti de tipul articolului definit » (GLR, I, 2005 : 125). Or, dans les structures au datif et au génitif, cette différence ne fonctionne plus, car l'article est présent autant dans les noms propres que dans les noms communs. Pour le masculin singulier (notre cas), il s'agit du morphème *lui.* Si cet article parvient toutefois à distinguer le nom commun du nom propre, c'est grâce à la différence de fonctionnement, car il est enclitique et intégré au nom commun (*îi vorbesc prietenu**lui***), alors qu'il est proclitique et détaché du nom propre (*îi vorbesc **lui** Michel*).

Dans la traduction de Maria Ivanescu (MI), le mot roumain *dolar* a une évolution chaotique, allant presque dans un sens contraire au développement métaphorique signalé plus haut. Si l'équivalent de la deuxième occurrence (« trop léger le Dollar ») garde la majuscule et l'article défini *-ul* (*totdeauna prea gingas, Dolarul*), dans la traduction de la dernière occurrence (*ils parlent à Dollar*), le renoncement à la majuscule, associé à la position enclitique du morphème *-lui* ôte tout rapport avec le fonctionnement du nom propre : *vorbesc dolarului*. Signalons par ailleurs que tous les noms communs fonctionnant selon le schéma des noms propres se retrouvent dans cette traduction accompagnés de l'article (par exemple : « Vive Dollar » est traduit par *Traiasca Dolar**ul***, « des fils à Dollar » est rendu par *fii ai Dolaru**lui***). Il est fort possible que la méprise de ce fonctionnement particulier résulte chez MI de certaines lacunes dans la connaissance du français et de ses mécanismes linguistiques. Certains contre-sens assez grossiers constatés tout au long de sa traduction témoigneraient dans ce sens.

Chez Angela Cismas (AC), la prise en compte du fonctionnement textuel de *Dollar* en tant que nom propre passe par l'absence d'article, mais également par la présence de la graphie étrangère : *îi vorbesc lui Dollar*. En effet, la préservation du double *ll* (alors que le terme roumain n'en contient qu'un seul), impliquant le respect du principe traductionnel selon lequel le nom propre ne change pas sa forme dans la traduction, est le meilleur garant formel de sa nature. Ce syntagme, qui parvient à fonctionner comme un nom propre, garantit la mise en place de la variation, qui est autant graphique que métaphorique, car il passe du nom commun proprement dit (*cu fosnetul lui de dolari*) au nom commun qui se rapproche de l'animé, par l'utilisation de la majuscule, mais aussi par l'inclusion dans la structure métaphorique *in praesentia* (*el, vesnic prea usor, Dollarul*), pour aboutir au nom propre *stricto sensu*, dénotant exclusivement une personne (*îi vorbesc lui Dollar*).

Il n'en demeure pas moins que l'évolution métaphorique dans la traduction de AC s'arrête là, à cause d'un détail culturel qui perturbe l'efficacité de la métaphore *in absentia* dans « Ils ne l'avalent pas l'Hostie ». Le mot *Hostie* a un référent différent dans l'espace culturel roumain. Alors que pour les catholiques, l'hostie a la forme ronde d'une pièce de monnaie, chez les orthodoxes, ce qui tient la place rituelle de l'hostie est un morceau de pain de forme carrée. La traduction de ce point final de l'organisation métaphorique, « l'Hostie », représente à vrai dire une plongée dans le vide dans les deux traductions, car il est impossible, pour le lecteur qui ne possède pas une connaissance culturelle suffisante, de saisir les bases de cette métaphore. L'écriture avec minuscule de ce terme - *nu-si înghit anafura* (MI), *sfînta cuminecatura* (AC), témoigne d'un certain effacement de ce signifiant qui n'arrive pas à s'intégrer dans la logique de cette analogie métaphorique.

Ainsi, malgré le rapprochement infinitésimal de l'unique isotopie de l'église (dû à la traduction adéquate de « ils parlent à Dollar »), cette traduction ne bascule à aucun moment, de manière définitive, dans cette seule isotopie.

L'orthographe particulière du français, qui consiste à écrire les noms de populations avec majuscule, aide Céline à construire textuellement l'image allégorique de New-York en tant que femme :

> *Figurez-vous qu'elle était debout leur ville, absolument droite. New York c'est une ville debout. On en avait déjà vu nous des villes bien sûr, et des belles encore, et des ports et des fameux même. Mais chez nous, n'est-ce pas, elles sont couchées les villes, au bord de la mer ou sur les fleuves, elles s'allongent sur le paysage, elles attendent le voyageur, tandis que celle-là* ***l'Américaine****, elle ne se pâmait pas, non, elle se tenait bien raide, là, pas baisante du tout, raide à faire peur.* (Voyage au bout de la nuit, p. 184)

La construction de l'espace isotopique de la femme s'accomplit progressivement, par des éléments essentiels qui font basculer du côté de l'imageant, comme les pronoms (*elles*), les verbes contenant le sème [+animé] (« elles sont couchées », « elles s'allongent », « elles attendent »), mais en réalité, le seul élément textuel tangible qui indique la rentrée complète dans l'isotopie de l'humain, marquant le basculement complet « du figuré au figuratif » est la majuscule à « l'Américaine ». En effet, avec minuscule, « l'américaine » est un nom de provenance adjectivale qui s'applique aux non-humains (*la ville, l'américaine*), alors qu'avec la majuscule, qui se justifie en tant que marqueur de la nationalité, « l'Américaine » ne peut avoir comme référent qu'un être humain (*la femme, l'Américaine*).

Pour que l'effet d'humanisation fonctionne en français, il faut que le lexème *américaine* ait, morphologiquement, le statut de nom. En tant qu'adjectif, *américaine* garde une graphie uniforme avec minuscule, indifférente à la nature humaine ou non humaine du mot qu'elle accompagne (*la ville américaine*, *la femme américaine*). C'est donc le mérite de Céline d'avoir su bloquer la valeur adjectivale en utilisant la structure « celle-là ». Le pronom *celle* admet déjà difficilement d'être contigu à un modificateur direct, les rares usages qui font exception (p.ex. *ceux susceptibles d'être élus*) étant difficilement acceptés par les puristes. Dans ce sens, l'utilisation du déictique *-là* bloque complètement une telle structuration et par conséquent l'emploi du lexème *américaine* en tant qu'adjectif (**celle-là américaine*). D'un autre côté, l'utilisation du pronom (*celle-là*) permet à Céline de marquer un champ référentiel qui intègre le sème « humain », alors que le nom qu'il remplace (*cette ville-là*) bloque complètement l'élargissement sémantique vers la dimension animée.

On sait que le fonctionnement graphique du roumain ne permet pas d'utiliser la différence minuscule/majuscule pour remplacer textuellement l'image de la ville par celle de la femme, puisque les noms de populations s'écrivent en roumain avec minuscule. De surcroît, même la construction de la métaphore ville-femme est plus difficile en roumain, car elle se heurte à une différence interlinguistique inhérente. Alors que *ville* est du genre féminin, son équivalent sémantique normal (*oras*) est en roumain du genre neutre, masculin au singulier, féminin au pluriel. Comme dans le texte français, le signifiant qui réfère à la ville de New-York est toujours au singulier, l'utilisation du mot *oras* (pratiquée par MI) impose dans cette traduction une image entièrement masculine de la ville. Il y a adéquation entre le genre masculin du nom

(*orasul*, *oras*), tout comme du pronom anaphorique *acesta* (équivalent de *celle-là*) avec les attributs virils, à composante manifestement érotique, correspondant à la raideur (*în picioare*, *absolut drept*, *pe verticala*, *se tinea drept*, *foarte teapan*). Cette cohésion masculine pousse MI à éliminer par ailleurs tout signe de féminité gênant qui briserait l'unité de l'image masculine de la ville américaine. Ainsi, en traduisant le syntagme « pas baisante » par *fara strop de tandrete*, MI efface les traits manifestement sexuels qui y sont contenus et, du coup, estompe l'attitude provocante de la ville-femme. La nature féminine est gardée en revanche pour les villes françaises, grâce au fait que toutes les occurrences qui s'y réfèrent sont au pluriel. Les postures et les attributs féminins présents dans le texte de Céline (*frumoase*, *stau culcate*, *se-ntind*, *asteapta*), correspondant avec le genre grammatical, imposent ces villes comme des images féminines homogènes, tout comme New-York est une image masculine homogène :

> *Inchipuiti-va ca* ***orasul*** *lor statea-n picioare, absolut drept. New-York-ul este un* ***oras*** *construit pe verticala. Mai vazuseram noi* ***orase****, desigur, si inca din cele frumoase, si porturi, si inca din cele frumoase. Dar la noi, nu-i asa,* ***orasele*** *stau culcate pe malul marii sau pe fluvii, se-ntind de-a lungul peisajului, si asteapta calatorul, in timp ce* ***acesta****, american, nu se sinchisea, nu, se tinea drept, foarte teapan, acolo, fara strop de tandrete, teapan de te apuca frica.* (MI)

La présentation de New-York en tant qu'entité entièrement masculine dénature l'image de la ville américaine telle qu'elle est présentée par Céline, car, tout en étant dotée d'une « virilité tranchée » (BLONDIAUX, 1985 : 99), la ville reste, dans le *Voyage*, du côté du féminin. Or, c'est justement grâce à cette image hétérogène que Céline parvient à exprimer le mélange d'attraction et d'angoisse qui saisit Bardamu au contact de la ville. En effet, ce personnage est attiré par le côté féminin de la ville, mais en même temps, son côté masculin active chez lui la hantise de l'homosexualité et donc la répulsion.

C'est cette attitude duale, mélangée, qui disparaît dans la traduction de MI. La rencontre est celle de deux principes masculins, et force est de constater que, en l'absence de traits féminins, la nature sexuelle du contact, qui sert de base à la mise en place du sentiment de rejet, est plus difficilement saisissable.

Il n'en demeure pas moins que, même dépourvue de l'intensité que lui confère la nature du rapport entre le voyageur et New-York, l'image métaphorique dans la traduction de MI a le mérite de garder une remarquable cohésion interne. MI a su contourner l'inhérence linguistique du genre grammatical différent, et même l'utiliser à son profit, pour dresser une opposition nette entre la féminité des villes européennes et la virilité de la ville américaine.

La construction de l'image métaphorique repose, dans la traduction de AC, sur l'utilisation de deux signifiants différents pour dénommer le référent New-York, à savoir *oras(ul)* et *metropola* :

> *Inchipuiti-va ca orasul lor sta in picioare, cit se poate de drept. New York e un* ***oras*** *care sta in picioare. Mai vazusem noi* ***orase****, bineinteles, si inca din cele frumoase, si porturi, si inca din cele frumoase. Numai ca la noi, nu-i asa,* ***orasele*** *sunt culcate, la malul marii ori pe fluvii, se raspindesc in peisaj, asteapta calatorul, in timp ce* ***metropola*** *asta din America nu sta lesinata, nu, ci teapana, colo, deloc futabila, teapana sa te ia cu frica.* (AC)

New-York, dénommé d'abord *oras*, accorde son genre grammatical (masculin) avec les attributs de la verticalité : *sta in picioare*, *cit se poate de drept*. Il est désigné ensuite sous le nom de *metropola* (lexème utilisé comme équivalent du pronom *celle-là*), nom du genre féminin qui permet à l'imaginaire de construire une représentation féminine.

Le choix de deux lexèmes de genre différent impose New-York comme une figure hétérogène, entraînant le même sentiment d'attraction-hantise du personnage devant l'alliance de masculin et de féminin. Il reste que dans la traduction, le mélange se manifeste syntagmatiquement (l'image masculine est remplacée par l'image féminine) alors que dans le *Voyage*, il est présent d'emblée, de manière concomitante, par la fusion entre un genre grammatical féminin et des attributs de la virilité. L'usage uniforme de *métropole* pour la ville américaine aurait suffi pour marquer l'hétérogénie d'une façon identique au texte célinien.

Bref, la ville de New-York est assimilée, dans les deux traductions, à des images métaphoriques différentes. Aucune des traductrices ne parvient toutefois à franchir ce passage du « figuré au figuratif », à ancrer dans le texte, par un repère matériel, l'unique isotopie humaine, le recours au changement graphique (l'emploi de la majuscule) n'étant aucunement productif, car dépourvu de signification pour le lecteur roumain.

En traduisant le syntagme « celle-là l'Américaine », par la structure *in timp ce acesta, american*, MI reste entre les deux isotopies, l'adjectif *american* s'appliquant aux choses (*oras american*), mais aussi aux personnes (*om american*). En revanche, AC enlève totalement la valeur animée, car l'équivalent proposé désigne une ville, tout court (metropola asta din America).

Il existe cependant une modalité pour donner vie à cette métaphore, et marquer, sans ambiguïté, l'image de la femme dans le texte. Elle peut fonctionner seulement si le nom est féminin (à savoir, vu la construction textuelle, uniquement dans la traduction de AC). En roumain, certains adjectifs du genre féminin indiquant l'origine nationale ont des formes différentes selon qu'ils déterminent, justement, un nom représentant une personne ou une chose. Par exemple, la langue roumaine est désignée comme *romana*, mais la femme roumaine est *romanca*, la langue française est *franceza*, la femme française est *frantuzoaica*, la langue russe est *rusa*, la femme rusa est *rusoaica*, etc. Heureusement, l'équivalent du mot *américaine* se plie à ce type de variation. Pour désigner une femme d'Amérique, on utilise, surtout en tant que nom, le signifiant *americanca*, alors que pour une chose originaire d'Amérique, l'adjectif et le nom ont la forme *americana*. Une traduction du type *in timp ce asta, americanca* aurait donc pu ancrer, avec les moyens propres du roumain, l'image d'un être humain (féminin) dans le texte. La majuscule sera donc « traduite », et pas seulement « reproduite ».

BIBLIOGRAPHIE

Academia Română, *Gramatica limbii romane, I, Cuvintul,* Bucuresti, 2005.
Aquien, M ., Molinié, J., *Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique*, Librairie Générale Française, Paris, 1999.
Blondiaux, I., *Une écriture psychotique : Louis-Ferdinand Céline,* A. G. Nizet, Paris, 1985.
Céline, L.-F., *Voyage au bout de la nuit, Romans 1,* Gallimard, 1981.
Céline, L.-F., *Calatorie la capatul noptii*, traducere de Angela Cismas, Nemira, Bucuresti, 1994.
Céline, L.-F., *Calatorie la capatul noptii,* traducere de Maria Ivanescu, Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1978.

Folkart, B., « Traduction et remotivation onomastique », *META,* XXXI, 3.
Fromilhague, C., *Les Figures de style*, Armand Colin, Paris, 2005.
Gary-Prieur, M.-N., *Grammaire du nom propre*, Puf, Paris, 1994.
Kleiber, G., *Problèmes de référence : descriptions définies et noms propres*, Klincksieck, Paris, 1981.
Reverdy, P., *Le Gant de Crin*, Plon, Paris, 1926.
Tamba-Mecz, I., « Système de l'identification métaphorique dans la construction appositive », *Le Français moderne*, 1975.

VERLAINE – TRADUIRE L'« INTRADUISIBLE»?

Laura CORBU (PĂTRU)
Université de Piteşti

Résumé: *Cet ouvrage traite une problématique complexe et difficile à la fois – la traduction poétique – à travers une analyse contrastive de plusieurs versions roumaines des poèmes de Verlaine. Notre but n'est pas de faire une étude sur la traduction, mais d'analyser la manière dont on a réalisé la traduction en roumain des particularités lexico-sémantiques de la poésie verlainienne. En ce sens, nous y proposerons une approche contrastive qui montrera, par des exemples, la manière dont on a traduit en roumain les particularités du niveau lexico-sémantique des créations du grand poète symboliste français. L'analyse portera notamment sur la traduction des figures stylistiques définitoires pour le courant symboliste : la métaphore synesthésique et l'oxymoron.*

Mots-clés : *Verlaine, traduction, figures sémantiques.*

Si l'on considère que la poésie représente une alchimie très complexe et subtile, qui touche le cœur et l'esprit au-delà des mots, il peut paraître bien ambitieux de la traduire dans une autre langue que sa langue d'origine. Vouloir versifier cette traduction devient alors une gageure impossible. Seules la musique, la peinture, la sculpture, par exemple, sont bien privilégiées, car elles parlent à notre sensibilité sans avoir recours au langage pour s'exprimer et s'épanouir. Le phénomène d'*intraduisibilité* apparaît justement dans le texte littéraire, notamment dans celui poétique et il est généré par « l'ambiguïté qui structure de façon spécifique tout discours poétique. » (ZĂRNESCU, 2005 : 58) V. Briusov affirmait : « il est impossible de passer d'une langue à l'autre la création du poète ; mais il est aussi impossible de renoncer à ce rêve ! » (LOTMAN, 1982 : 256)

La mission du traducteur serait de faire découvrir et aimer ces belles créations poétiques, donc leurs auteurs, à un très grand nombre de gens. Il doit exprimer non seulement l'esprit et souvent la lettre, mais d'insuffler au vers le rythme poétique auquel l'oreille du lecteur est traditionnellement habituée. La traduction littéraire et d'autant plus la traduction poétique, impliquent des mécanismes complexes qui englobent à la fois le savoir du traducteur et son expérience traductrice, les caractéristiques de la langue source et de la langue cible, les procédés choisis par le traducteur pour accomplir son travail (traduction directe ou indirecte), sa position face au texte à traduire (la fidélité et la liberté), la polysémie du texte, l'émotion poétique à transmettre, le degré d'ambiguïté, le respect des étapes de traduction (la compréhension, la déverbalisation, la réverbalisation). De plus, une approche contrastive des traductions doit tenir compte des syntagmes - clés et de tous les niveaux impliqués dans l'économie de la langue : phono - prosodique, lexico - sémantique, syntaxico -grammatical. Le traducteur devient un « médiateur spécialisé » en s'identifiant en même temps à l'auteur source. Selon Ladmiral, il doit soumettre le texte à traduire à deux autres exigences : « l'autonomie par rapport au texte original et l'hétéronymie par rapport à la langue cible. » (LADMIRAL, 1979 : 240) Certainement la traduction poétique est un travail acharné et très difficile.

En ce qui concerne les particularités du niveau lexico-sémantique dans la traduction poétique, les contraintes prosodiques (le mètre, la rime) obligent le traducteur à opérer des *substitutions*, *suppressions* et *adjonctions* de termes. Mais il ne peut substituer, supprimer ou ajouter n'importe quel mot ou n'importe comment. . Selon Gabriel Pârvan, lorsqu'on traduit de la poésie on doit tenir compte de *quatre principes essentiels* (PÂRVAN, 2005 : 14) : *l'équivalence oblique de certains termes doit se baser sur la compréhension exacte de leur valeur co(n)textuelle, pour éviter la perte des éventuels sens allusifs ou ambigus ; les adjonctions des termes ne doivent pas mener à des explications, donc à la désambiguïsation de la phrase poétique ou bien à la modification de la structure sémantique du poème en question ; les suppressions qu'on ne peut pas récupérer ou compenser ne doivent pas affecter les sémèmes thématiques et donc le sens global du poème ou les termes qui définissent la poétique immanente du texte ou celle générale de l'auteur ; les ré-énonciations de phrases ou de strophes doivent se baser sur la connaissance précise de la situation de discours pour en éviter la transmission incorrecte au lecteur.*

On ne peut donc substituer un mot que par un de ses équivalents synonymiques dans la langue cible. On peut aller jusqu'à la limite de la synonymie, mais on ne peut pas en sortir complètement. Le choix des synonymes doit tenir compte du sens contextuel du mot tel qu'il résulte du cotexte et de la situation de discours, puisque les divers sens contextuels possibles d'un mot polysémique ont des équivalents différents. Les substitutions synonymiques doivent être conformes à la poétique immanente du texte. En principe, les mots perdus à leur place ponctuelle doivent être récupérés à un autre endroit du texte. Si cela n'est pas possible, le traducteur doit savoir qu'on ne peut supprimer les néologismes et notamment les mots créés par le poète, qui d'ailleurs doivent être reproduits tels quels, parce qu'ils produisent une incertitude sémantique et introduisent le mystère dans le langage.

En ce qui concerne les *mots thèmes* (qui définissent le thème d'un poème) et *les mots-clés* (qui reviennent fréquemment dans plusieurs textes du poète), ceux-ci prennent souvent une valeur symbolique et contribuent à la signification du poème et de la poétique de l'auteur et ils doivent être gardés inchangés.

Chez Verlaine il y a un nombre immense de mots qui dans leur ensemble suggèrent le vague (la poétique du vague, de l'incertain, de l'indécis, de l'imprécis) mais aussi un grand nombre de *mots-symbolse* qui désignent l'estompe, les nuances des couleurs, la sourdine, la lenteur, le tremblement de la lumière, la transparence et le reflet, la suavité. On ne doit pas supprimer ou substituer ces mots puisqu'on changerait la structure signifiante des poèmes qui les contiennent. Les mots ajoutés par le traducteur doivent être conformes à la poétique immanente du texte, à la signification d'ensemble du poème et à l'univers poétique de l'auteur.

Dans la traduction poétique, le traducteur doit prêter une attention particulière aux figures sémantiques pour les rendre aussi fidèlement que possible dans la langue d'arrivée. Les figures définitoires pour le courant symboliste sont *la métaphore synesthésique* et *l'oxymoron.* Nous nous arrêterons dans ce qui suit sur l'analyse de la manière dont on a réalisé la traduction en roumain de ces figures stylistiques présentes dans la poésie de Verlaine

La synesthésie est définie par Jean Cohen comme « l'association de sensations appartenant à des registres sensoriels différents.» (COHEN, 1966 : 129)

La métaphore synesthésique suppose donc une interférence ou un mélange de deux ou plusieurs sensations et traduit *l'unité primordiale* - « la ténébreuse et profonde unité » comme l'avait nommée Baudelaire - du monde sensible. Les structures

synesthésiques les plus fréquentes chez les poètes symbolistes et chez Verlaine sont celles où l'on a à faire à une interférence entre l'auditif et le visuel (*l'audition colorée*). Il y en a encore d'autres qui réalisent l'interférence des autres sensations tels le visuel, l'olfactif, le gustatif ou le kinesthésique. .

Les métaphores synesthésiques présentes dans les poèmes de Verlaine sont plus ou moins rendues en roumain telles quelles. Ainsi, les « lueurs sourdes » du poème *L'Heure du berger* (*Et le zénith s'emplit de* ***lueurs sourdes****. / Blanche, Vénus émerge, et c'est la Nuit*) deviennent « o surdă licărire » chez G. Georgescu, traducteur qui réussit à garder la synesthésie:

O ***surdă licărire*** *în cumpăna cerească*
Luceafărul răsare şi noaptea s-a ivit.

Le même syntagme est rendu par « străluciri pierdute » dans la variante de Şt. O. Iosif, qui perd la force du procédé stylistique :

Iar largul tot se umple de ***străluciri pierdute*** *:*
Alb, Venus se aprinde, şi noaptea s-a lăsat.

G. Georgescu réussit à garder aussi dans sa version du poème *Nevermore* le « frais timbre angélique », en le traduisant par « glas îngeresc de proaspăt ». Paula Romanescu supprime dans la traduction de la poésie cette construction. Le poème *Crépuscule du soir mystique* contient lui aussi une synesthésie dans le neuvième vers :

Parmi la maladive exhalation
De ***parfums lourds et chauds****, dont le poison(...)*

Cette figure a été rendue en roumain par les traducteurs sous diverses formes : *Trecând printre* ***parfumuri cu urziri / De cald-otăvitoare lânceziri*** (C. D. Zeletin) ; *înveninată exhalare /* ***grea mireasmă de o caldă apăsare*** (G. Georgescu) ; *maladiva exhalare / De* ***calde, grele izuri*** *adânc otrăvitoare* (Paula Romanescu). Dans la première variante énoncée, le traducteur ajoute le mot « urziri » qui n'a aucune correspondance dans le poème original et il transfère les épithètes qui expriment des sensations différentes « lourds et chauds » au mot du roumain « lânceziri » qui renvoie à la « maladive exhalation ». La deuxième variante garde le syntagme « la maladive exhalation » mais le mot « parfum » - mot symbole dans la poétique de Verlaine – est rendu par un synonyme dans la langue cible : « mireasmă ». La synesthésie est gardée sous la forme « grea mireasmă de o caldă apăsare ». Paula Romanescu substitue le mot « parfum » par le synonyme du roumain « izuri », terme qui a pourtant une connotation dépréciative dans la langue cible, à la différence du mot employé dans le poème original. La traductrice réussit pourtant à rendre la synesthésie : « *calde, grele* izuri ».

Le « timbre d'argent (qui vibrait sans trêves)» de *Marco* se retrouve dans la version de Şt. O. Iosif : « vocea-i (neîntreruptă) cu sunet de argint » et les « lueurs musiciennes » présentes dans la deuxième des *Ariettes oubliées* – dans les traductions de Zeletin : « muzici lucind (în urechi) » et de G. Georgescu : « licăririle muziciene ». Le dernier traducteur essaie de garder aussi la synesthésie « humide étincelle » du poème *Après trois ans (Pailletant chaque fleur d'une* ***humide étincelle***) en la traduisant par (*Răsfrânt) în licărirea* ***jilavelor scântei*** mais il n'y réussit plus dans *Mandoline*, pour les « molles ombres bleues », où il perd le premier adjectif épithète et ajoute un terme : « umbre cu albastre jocuri ».

Le syntagme « noir silence » du poème *Dans les bois* (*D'où tombe un* ***noir silence*** *avec une ombre encor / Plus noire*) est traduit en roumain par « o neagră pace » (Şt. O. Iosif), l'ombre « plus noire » est rendue par « o noapte şi mai neagră » :

În bolţi sub care vecinic domneşte-o ***neagră pace***
*Şi-****o noapte şi mai neagră*** *– eu nu ştiu cum se face.*

La synesthésie « parfums tièdes » de la même poésie (*Souffles frais et* ***parfums tièdes***) n'est pas rendue en roumain : ***Miresme dulci*** *i-alintă.*

G. Georgescu réussit à garder la métaphore synesthésique « Sonore et gracieux Baiser, (divin Baiser) » (*Il Bacio*) : *Sonoră frăgezime, Sărut dumnezeiesc* ! et Gabriel Pârvan celle du poème *Sur le balcon* – « la lune molle et ronde » : « luna moale se înălța rotundă ».

Dans *L'Angelus du matin*, Şt. O. Iosif traduit l'« horizon ensanglanté » par le vers *Pe orizontul înroşit de pară*. Le dernier mot est ajouté, pour des raisons rythmiques probablement, le traducteur garde la nuance de couleur indiquée (rouge) mais il n'utilise dans sa traduction aucun mot pour rendre l'envoi au sang (de « l'ensanglanté »). Les premiers vers de la deuxième strophe contiennent une métaphore synesthésique qui définit la lune :

La ***nuit rêveuse, bleue et bonne***
Pâlit, scintille et fond dans l'air,

Le traducteur ne garde dans sa version que le symbole chromatique, mais il l'attribue à la nuit, et pas à l'astre. Les deux autres épithètes qui forment la synesthésie sont changées : le terme « rêveuse » est supprimé et « bonne » est traduit par « -nduioşată » :

Murind, albastră, noaptea-nduioşată
Scânteie-n aer tot mai străvezie

L'oxymoron est une association de deux termes opposés mis en relation syntaxique qui traduit des états d'âme complexes et contradictions et suggère *l'harmonie des contraires*. Alexandrina Mustățea affirme, en reprenant la définition proposée par le Groupe μ, qu'il « consiste à joindre deux termes opposés, d'habitude un substantif et un adjectif, le sème nucléaire de l'un représentant la négation du classème de l'autre.» (MUSTĂȚEA : 30)

Des oxymorons tels « beau sanglot » (*Sagesse V*), « accord discord » (*À la manière de Paul Verlaine*) ou « bonheur triste » (*Sur le Balcon*) sont rendus aussi dans les traductions roumaines sous la forme de « frumos suspin » (N. Țimiraş), « acord discord (ciudat) » (Paula Romanescu) et « fericirea tristă » (G. Pârvan).

D'autres figures stylistiques de ce type ne se retrouvent que partiellement (parfois) ou pas du tout dans les versions des traducteurs. Ainsi, dans le poème *Vœu*, G. Georgescu essaie de récupérer l'adjectif « noir » du syntagme « les *noirs hivers* de mes ennuis » en l'attribuant au substantif « ennuis » : « *ierni* viscolitoare de *neagră* plictiseală », tandis que Paula Romanescu traduit l'interprétation de l'oxymoron, en créant un autre : *Primăvara părerilor de rău alungă* ***ierni amare***. L'amour « câlin et réchauffant », qui apparaît dans la dernière strophe de la poésie, est substitué par une expression qui n'a rien à faire avec l'un de ces deux adjectifs épithètes : « dragostea (femeii) – legănătorul gând » (G. Georgescu).

Dans le poème *Crimen Amoris* Verlaine utilise des oxymorons qui suggèrent l'harmonie des contraires rendue par la beauté du mal. On y trouve « de beaux démons » et des « mauvais anges », figures stylistiques rendues par Şt. O. Iosif : « fermecători diavoli » et « răii îngeri ».

Le deuxième poème du cycle *Streets* parle dune onde « opaque » et « pure ». Il s'agit ici de l'onde de la rivière qui se trouve dans la rue :

O la rivière dans la rue !
Fantastiquement apparue
Derrière un mur haut de cinq pieds,

Elle roule sans un murmure
Son ***onde opaque et*** *pourtant* ***pure,***
Par les faubourgs pacifiés.

Le traducteur G. Georgescu ne garde que l'adjectif épithète « pure » attribué à l'onde, tandis qu'il essaie de récupérer le mot « opaque », perdu dans sa version, par l'emploi du terme « obscure » :

O, apa râului în stradă !
Vedenie fără tăgadă
După un zid de cinci picioare,
Rostogolite ***unde pure***
Trecând tăcute *şi* ***obscure***
De-a lungul mutelor trotuare.

On observe aussi que le syntagme « sans un murmure » est rendu en roumain par l'adjectif « tăcute », et « les faubourgs pacifiés » deviennent « mutele trotuare ».

Le deuxième adjectif de couleur attribué à la lune dans le poème *Mandoline* - « la lune rose et *grise* »- est supprimé dans la traduction effectuée par G. Georgescu : « rozei luni (din clarul serii) ». L'« extase langoureuse » de la première des *Ariettes oubliées* devient dans la version du même traducteur « vrăjita moleşală ».

Dans le poème *Sérénade*, Paula Romanescu attribue les adjectifs qui forment l'oxymoron « chanson cruelle et câline » : *Pour toi j'ai fait, pour toi,* ***cette chanson / Cruelle et câline***, à une femme : *E pentru tine acest cânt /* ***Crudo calină***. Les deux mêmes vers sont traduits différemment la seconde fois qu'ils apparaissent dans la poésie :

Eu pentru tine l'am făcut, ei, da,
Crudo calină.

Dans *Le Rossignol*, la « splendeur triste (de la lune) » est gardée telle quelle par Paula Romanescu – « splendoarea tristă (a lunii) » ou elle est rendue par « trista strălucire (a lunii) » dans la version de G. Gerogescu. La nuit « *mélancolique et lourde* d'été » devient « noapte *adâncă, melancolică* » chez la première des deux traducteurs, et «noapte *grea* de vară şi *de melancolii* » chez le deuxième.

Signalée par Jakobson et par d'autres linguistes, l'intraduisibilité est liée premièrement au degré d'ambiguïté du texte à transposer dans la langue-cible. En acceptant les postulats des théoriciens et à la suite de notre analyse on doit conclure qu'il est impossible de traduire un texte poétique sans perte à n'importe quel niveau de langage. Pour restituer la voix du poète, le traducteur doit faire attention non seulement aux structures profondes sémantiques mais aussi à la syntaxe, au rythme, aux mots à choisir parmi d'autres, garder l'objectif initial du texte, le contenu informatif et tenir compte de l'harmonie extralinguistique. De plus, il doit avoir de l'intuition en sachant où se termine le rôle du traducteur et commence celui du créateur, il doit garder aussi bien le sens que la forme, parce qu'ils sont indissociables.

Une fois élaborée, la traduction s'institue comme un produit autonome, qui coexiste avec l'original. C'est ainsi qu'une nouvelle poétique survient : la poésie bilingue, vécue comme telle d'abord par le traducteur et ensuite par les lecteurs bilingues. À la fin, on peut affirmer avec certitude que traduire fidèlement la poésie est un travail difficile, parfois presque impossible, mais qui vaut la peine car la traduction a un rôle primordial dans la communication entre les langues mais aussi dans la dynamisation et l'enrichissement de la culture universelle. La traduction poétique est

une grande aventure spirituelle dont les fruits symbolisent la soif de communication entre les gens et entre les cultures.

BIBLIOGRAPHIE

Cohen, J., *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966
Lotman, I., M., *Lecții de poetică structurală,* Univers, Bucuresti, 1982
Mustățea, Alexandrina, *Cours de stylistique textuelle, Univesité de Piteşti,* Mastère I
Zărnescu, Crina Magdalena, *La poétique de l'ambiguïté. L'ambiguïté à travers une poétique de la traduction,* Paralela 45, Pitesti, 2005
Verlaine, Paul, *Cântec de toamnă*, traduction par Paula Romanescu, Rafet, 2005
Verlaine, Paul, *Cent poèmes*, Grai şi suflet – Cultura Națională, Bucureşti, 1996
Verlaine, Paul, *Poèmes / Poezii*, traduction par Şt. O. Iosif, C.D. Zeletin, Pandora – M, Târgovişte, 2002
Verlaine, Paul, *Poèmes érotiques / Poème erotice*, traduction par Gabriel Pârvan, Paralela 45, Piteşti, 2005
Verlaine, Paul, *Versuri*, traduction par G. Georgescu, Ed, pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967

SUBJONCTIF, MONDES POSSIBLES ET UNIVERS DE CROYANCE

Diana COSTEA
Université Pétrole-Gaz, Ploieşti

Résumé: *Le problème du subjonctif a été très fréquemment abordé, le progrès des dernières années venant plutôt de la grande précision des travaux descriptifs, le subjonctif étant abordé dans son ensemble. L'approche théorique sera renouvelée par une sémantique à fondement logique, en partant d'une esquisse de la théorie sémantico-logique du subjonctif français, théorie élaborée par Robert Martin (1983). Nous prendrons en compte les notions de monde possible et d'univers de croyance, des notions élaborées aussi par Robert Martin. Dans notre démarche, nous nous appuyerons sur des exemples précis tirés des nouvelles de Michel Tournier.*

Mots-clés: *subjonctif, monde possible, univers de croyance.*

QUELQUES ESQUISSES DES THÉORIES DE ROBERT MARTIN ET DE GUILLAUME CONCERNANT LE SUBJONCTIF. MONDE POSSIBLE, UNIVERS DE CROYANCE ET APPLICATIONS AU NIVEAU DES SÉQUENCES TEXTUELLES

Si l'indicatif exprime une vision de réalisation effective, le subjonctif sert à exprimer un fait subjectif. Il est essentiellement un mode affectif, subjectif, qui exprime divers sentiments ou volonté du sujet: l'ordre, la crainte, le souhait, le désir, le doute ou des possibilités ou nécessité d'ordre général. Le subjonctif est très peu employé dans les propositions principales ou indépendantes, la position la plus importante du subjonctif s'observe dans les subordonnées.

«Bien que le subjonctif comporte quatre temps, seuls le présent et le passé sont utilisés en français courant. L'imparfait et le plus-que-parfait sont réservés aujourd'hui au français soigné ou littéraire, où ils se rencontrent, le plus souvent, à la troisième personne du singulier.» (RIEGEL, PELLAT, RIOUL, 2006:327).

Les travaux des dernières années nous font découvrir des exemples d'indicatif là où nous ne les attendions pas du tout et, inversement, de subjonctif. Robert Martin (1983) part de quelques exemples concrets:

1. Il est possible qu'on parviendra un jour à greffer un coeur neuf ou du moins en bon état. (L. Barnier, *Humanité*, 6 septembre 1960)

2. On imagine que ce ne soit pas facile. (G. Soria, *Ce soir*, 15 septembre 1946)

Il est vrai, on pourrait toujours citer des exemples contraires à ce qui apparaît comme une règle. Pour Guillaume, l'esprit peut appréhender l'image du temps en divers moments de sa construction. Il conçoit le subjonctif comme une étape de la construction dans l'esprit de l'image-temps. Si cette image est appréhendée en cours de construction, l'esprit sera confronté à une image d'un temps virtuel (*temps in fieri*) représenté par le mode subjonctif. Le degré de réalité du subjonctif est moins grand que celui de l'indicatif et implique une représentation du temps plus simple- le *rétrospectif* (subjonctif imparfait) et le *prospectif* (subjonctif présent). Donc, pour Guillaume, ce sont les opérations mentales qui rendent possible la représentation du temps et qui

déterminent l'opposition de mode: « la formation de l'image-temps dans la pensée est une opération instantanée, concrète et réelle, se reproduisant chaque fois que l'on fait usage du verbe, que cette opération instantanée est portée par du temps- un temps aussi bref que l'on voudra- qui en est le temps opératif, et que ce temps opératif, porteur de l'opération de pensée qui constitue la formation mentale de l'image temps, fait l'objet au cours de son développement d'interceptions-…- plus ou moins précoces ou tradives, interceptions auxquelles correspondent des mondes différents» (GUILLAUME, 1971: 213). Il fait correspondre le subjonctif à une « chronothèse plus avancée que celle de l'infinitif mais moins avancée que celle de l'indicatif.» (TOURATIER, 1996: 164). « Le temps prospectif habilite les phrases indépendantes aux différentes modalités de l'optatif: ordre, défense, exhortation, conseil, souhait, désir…» (WILMET, 1997: 336).

Guillaume a vu l'unité du subjonctif en corrélation avec l'idée de possible. Nous pouvons dire:

Il est possible que Paul se soit trompé sur cette question.

mais, du moins en principe:

Il est probable que Paul s'est trompé sur cette question.

Par conséquent, "le clivage entre le subjonctif et l'indicatif serait donc celui qui sépare le possible du probable" (MARTIN, 1983: 109). Cependant, il y a des difficultés qui donnent naissance à des exemples tels que:

1. Il est probable qu'il vienne.
2. Il n'est pas possible qu'il ne vienne pas.

dans les conditions où la négation de "il est possible" conduit à une certitude: « la limite entre le possible et le probable n'est donc pas aussi nette que la règle laisse attendre» (MARTIN, 1983: 109). Dans ces circonstances, les notions de «monde possible» et d'«univers de croyance», élaborées par Robert Martin, apportent un très grand bénéfice.

Martin définit «l'image d'univers» comme « une représentation d'un univers dans le discours» (MARTIN, 1983: 37), le locuteur peut ou non prendre les événements en charge. Le subjonctif est le mode qui marque l'appartenance aux «mondes possibles» et non pas au monde m○ de ce qui est:

« **C'est possible** tout de même que j'**aie parlé** de Billom où je suis né, et des deux Turluron que tout le monde connaît dans la région…» (Michel Tournier- *Tristan Vox*)

Dans ce petit fragment, tiré d'une nouvelle de Michel Tournier, le narrateur ne prend pas en charge le fait d'avoir parlé de son lieu de naissance, il utilise le subjonctif afin d'évoquer un «monde possible». En fait, le narrateur ne se rappelle plus très bien s'il en avait parlé ou non.

«Que Néron **ait fait** assassiner sa mère après l'avoir eue comme première maîtresse, cela **paraissait** de bon augure à Lucien…» (Michel Tournier- *Le Nain Rouge*)

Dans ce fragment aussi, il s'agit toujours d'un «monde possible»: "Il paraissait à Lucien de bon augure que Néron ait fait assassiner sa mère". Le narrateur ne prend pas non plus à son compte la vérité de ce fait. De plus, quand la complétive figure en tête de phrase, le verbe de la complétive est normalement au subjonctif: « sémantiquement, l'antéposition d'une complétive suspend la valeur affirmative de la proposition. La complétive étant placée en position de thème, le procès est simplement évoqué, sans être asserté» (RIEGEL, PELLAT, RIOUL, 2006: 324).

De la même façon, "Il n'est pas possible qu'il ne vienne pas" équivaut à "Il faut qu'il vienne" ou bien "Il n'est pas possible qu'il vienne" équivaut à "Il est impossible qu'il vienne".

La notion d'«univers de croyance» est définie comme «l'ensemble des propositions que le locuteur, en t°, tient pour vraies» (MARTIN, 1983: 114). L'«anti-univers» sera conçu comme «un ensemble de propositions que le locuteur tient pour fausses, mais qui ne le sont pas nécessairement, c'est-à-dire qui pouvaient être vraies ou que l'on imagine comme telles» (MARTIN, 1983: 114). D'où la relation avec la notion de «mondes possibles»: «l'anti-univers rassemble les mondes qui étaient possibles et que le réel a annihilés» (MARTIN, 1983: 114).

La notion d'«anti-univers» expliquera un nombre d'emplois du subjonctif: le subjonctif de subordination «critique» (un jugement critique sur une situation), le subjonctif dans la concessive, le subjonctif de l'irréel, etc:

1. Je regrette que Paul ait perdu son examen.

(il est vrai qu'il a perdu son examen, mais comment regretter ce qui ne pouvait pas se passer autrement?; le regret suppose que les choses pourraient être autres qu'elles ne le sont).

«Ce souper quotidien où les Robinet communiaient dans la béatitude gastronomique, on pouvait **regretter que** personne n'en **fût** témoin…» (Michel Tournier- *Tristan Vox*)

De la même façon, le regret suppose que les choses auraient pu être qu'elles ne le sont; là, il s'agit d'un retrospectif.

2. S'il eût pu m'aider, il l'aurait fait. (cependant, l'usage reste littéraire)
3. Bien qu'il soit parti passer ses vacances à la mer, il préfère la montagne. (il est

effectivement parti et nous affirmons sa préférence pour la montagne. Le sens concessif naît de l'écart entre la relation implicative de "il est parti à la mer" et la fausseté de "il préfère la montagne" en dépit de la vérité de "il est parti à la mer").

Pour un exemple du type:

« - Un coup de vin chaud si tu veux **avant qu**'on **se quitte**. C'est ma vieille qui me met toujours ça.» (Michel Tournier- *La fugue du petit Poucet*)

en proposant de boire un coup de vin chaud avant de se quitter, le personnage ne veut d'aucune façon signifier qu'il n'est pas sûr, à son sens, qu'ils se quitteront. Sans mettre en cause la réalité de leur départ, il fait voir, évoquant un «anti-univers», le décalage de réalité qui, malgré tout, sépare les deux procès en relation d'antécédence. Il propose une chose, mais, au moment supposé, leur départ n'a pas encore eu lieu. En dépit de la conviction qu'il a que les deux procès se réaliseront, l'un bénéficie d'un surcroît de réalité qui le voue à l'indicatif, tandis que l'autre s'attache à une réalité plus petite qui renvoie au subjonctif. Au moment où un procès a lieu, le second est envisageable comme faux.

En proposition relative, nous distinguerons l'«affirmation d'inexistence» ou «d'existence minimale» (MARTIN, 1983: 118), «qui l'une et l'autre introduisent l'idée d'une existence dans l'anti-univers» (MARTIN, 1983: 118):

Paul ne connaît **personne qui soit** capable de faire une chose pareille.

ou bien:

Il n'y a que Paul qui soit capable d'une chose pareille.

Dans un exemple tel que:

« Il lui **plaisait que** sa vie **prît** la forme d'une caricature des moeurs échassières, haute en couleur et tout éclaboussé de sang…» (Michel Tournier- *Le Nain Rouge*)

quelle que soit sa place, la proposition sujet est le lieu d'une prédication et cela entraîne le subjonctif «peu importe le contenu prédicatif» (MARTIN, 1983: 120).

En principe, la certitude entraîne l'indicatif, les exemples du subjonctif étant très rarissimes, ils apparaissent là où le locuteur assimile son jugement de certitude aux autres jugements critiques, le locuteur renvoie à un «univers de croyance».

Il est certain que Paul revienne.

Cependant, de tels exemples s'écartent de l'usage ordinaire, dans l'immense majorité des cas l'idée de certitude constituant le domaine du choix du mode indicatif.

Les verbes d'opinion positifs (du type *savoir, croire, s'imaginer*), «ceux où la vérité de p (ou sa probabilité) est assumée dans l'univers du locuteur ou dans un hétéro-univers quelconque» (MARTIN, 1983: 124), renvoient tous à l'indicatif, «avec la possibilité d'employer le subjonctif chaque fois que le verbe se trouve dans le champ d'un élément négatif dont l'action précoce inverse l'idée de certitude" (MARTIN, 1983: 124):

Je crois que Paul est malade.

Je ne crois pas que Paul soit malade.

Cependant, l'emploi modal peut être modifié dans un exemple tel que:

« - Que **croyez-vous qu'elle veuille** dire?

Mlle. Flavie prit un air outré.

- Comment **voulez-vous que je le sache**? »(Michel Tournier- *Tristan Vox*)

Dans ce cas-là, p[1] n'est plus probable (assimilable au vrai) dans l'univers du locuteur, p devient possible, la vérité n'est pas assumée par l'énonciateur. Le subjonctif s'emploie obligatoirement dans une subordonnée complément d'objet d'un verbe exprimant une volonté ou un sentiment.

Avec les verbes de volonté (*vouloir*), la vérité de p n'est pas assumée dans l'univers du locuteur:

«- Je **voudrais**, dit-il un soir, à d'Urbino, **qu'**une fois par semaine au moins on **interdise** l'entrée du cirque à toute personne âgée de plus de douze ans.» (Michel Tournier- *Le Nain Rouge*)

«- **Veux-tu que je te dise**, Robinson? Ton île déserte, bien sûr qu'elle est toujours là.» (Michel Tournier- *La fin de Robinson Crusoé*)

«- **Que voulez-vous que je vous dise**? Ce n'est pas moi le médecin tout de même!

- Ce que **je voudrais que vous me disiez** c'est ceci:…» (Michel Tournier- *Le Coq de bruyère*)

Cependant, c'est la polysémie du verbe *vouloir* qui explique que ce verbe puisse ne pas être suivi d'un subjonctif là où le contexte amène à un effet de sens qui ne correspond pas à une volonté. Touratier (1996) en donne plusieurs exemples tirés de Chateaubriand, parmi lesquels: Le malheur a voulu que tout dernièrement […] **on a brûlé** une foule de papiers.

Selon Guillaume, comme le subjonctif est inapte à situer exactement le procès dans l'une des époques (passé, présent, futur) comme l'indicatif, «il ne peut pas saisir l'idée verbale dans sa complète actualisation, mais envisage celle-ci à un stade antérieur, en cours de génération» (RIEGEL, PELLAT, RIOUL, 2006: 321). Par conséquent, c'est l'interprétation qui l'emporte sur la prise en compte de l'actualisation du procès. Il y a diverses constructions où le locuteur peut choisir entre le subjonctif et l'indicatif. Le choix des deux modes n'est pas mécanique, la manière d'envisager le procès est différente selon que le locuteur emploie le subjonctif ou l'indicatif.

---

[1] p sera la proposition principale;

Dans “Je pense qu’il me rendra ce service”, le locuteur envisage le procès dans son éventualité, tandis que dans “Je veux qu’il me rende ce service”, c’est l’interprétation (la volonté exprimée par le présent du verbe *vouloir*) «qui passe avant la prise en considération du fait envisagé» (RIEGEL, PELLAT, RIOUL, 2006: 321).

C’est Guillaume qui établit une corrélation entre l’indicatif, qui sera associé à l’idée de probable et le subjonctif, qui sera associé à l’idée de possible: Il est probable qu’il viendra ce soir/ Il est possible qu’il vienne ce soir.

Le subjonctif saisit l’idée verbale à un stade antérieur à celui de l’indicatif, par conséquent, le possible se situe avant le probable. Cette distinction rend mal compte des cas où il exprime un fait réel:

« Ce qui me chagrine, dit-il une nuit en quittant Bob pour regagner son petit lit, c’est que, **quoi que nous en fassions**, nous n’aurons jamais d’enfant.» (Michel Tournier- *Le Nain Rouge*)

Le subjonctif, dans ce cas-là, marque l’appartenance du procès aux «mondes possibles» de Martin (un fait est possible si l’on peut envisager au moins un état de choses où il est vrai).

Le subjonctif est aussi obligatoire dans des complétives compléments de constructions personnelles ou impersonnelles formées à l’aide d’un adjectif attribut exprimant la nécessité:

« Ce n’est l’intérêt de personne de les décevoir. Il **faudrait** donc: un, que vous **choisissiez** un pseudonyme. Deux, que vous **restiez** absolument invisible.»

Le choix du subjonctif met l’accent sur l’interprétation du procès subordonné. Il suspend la valeur de vérité du procès:

Je ne crois pas qu’il vienne./ Je ne crois pas qu’il viendra.

Penses-tu qu’il vienne?/ Penses-tu qu’il viendra?

Le futur évoque un procès probable. Le subjonctif fait percevoir le procès d’un point de vue subjectif.

L’OPPOSITION *DE RE*/VS/*DE DICTO*

Nous devons nous arrêter également sur l’opposition *de re*/vs/*de dicto*, fondée par Abélard et Saint Thomas d’Aquin dans la logique médiévale et qui a marqué, à tout jamais, la réflexion qui caractérise la sémantique des modalités. Tout énoncé se situe sur l’un des axes modaux: réel /vs/ irréel, connu /vs/ inconnu, objectif /vs/ subjectif etc. L’opposition modale se manifeste nettement là où il y a la possibilité de choisir entre deux formes qui sont capables de rendre différemment le rapport entre l’énoncé et la réalité. Le MODE indique de quelle manière peut être envisagée l’action verbale: réelle/ non-réelle, certaine/ incertaine, probable, possible, hypothètique etc.

Il faut distinguer entre deux manières de concevoir l’intervention de la nuance modale. Le MODE peut être regardé comme affectant le prédicat, s’incorporant ainsi à la proposition elle-même, ou bien comme affectant l’ensemble de la proposition.

Selon Thomas d’Aquin, la proposition modale est *de re* lorsque le modus est inséré dans le dictum: Socrate peut courir. Par contre, est *de dicto* une proposition modale dans laquelle tout le dictum est sujet et le modus est prédiqué: Que Socrate coure est possible.[1] Dans les propositions modales *de re*, l’opérateur modal est

[1] L’analyse logique de la phrase nous conduit à l’existence d’un **dictum** défini comme le rapport entre un sujet d’énoncé et un prédicat et le **modus** qui indique l’intervention du sujet

incorporé dans la proposition elle-même, le modus y interrompt le dictum: Le sage peut être heureux. Dans la modalité *de dicto*, le dictum dans sa totalité est sujet et le modus est prédicat: Il est nécessaire que le sage soit heureux. Cette distinction *de re/de dicto* « a été également mise à profit pour l'introduction des quantificateurs, domaine qui soulève des problèmes épistémologiques importants.» (TUTESCU, 2007: 273). Entre "Le sage peut être heureux" et "Il est nécessaire que le sage soit heureux" nous constatons qu'une différence apparaît puisque, avec la seconde expression, nous avons affaire à une proposition complexe faite d'une expression propositionnelle qui joue le rôle du sujet dans la proposition, tandis que l'assertion, qui donne à la formule le caractère d'une proposition, vraie ou fausse, est portée par l'autre membre de la phrase, qui joue donc le rôle de prédicat par rapport à ce sujet (d'une part ce dont nous parlons, d'autre part ce que nous affirmons sur ce dictum).

Si nous regardons l'ensemble de la philosophie d'Aristote, les modalités "sont de l'être, et non pas simplement de nous" (BLANCHE, DUBUCS, 1996 : 69). C'est un problème philosophique majeur. Selon Aristote, les modalités sont "dans les choses mêmes" BLANCHE, DUBUCS, 1996 : 69) et non pas seulement dans notre pensée ou dans le discours qui l'exprime. La théorie d'Aristote concernant les modalités "ne se laisse transcrire entièrement ni selon la modalité *de re*, ni selon la modalité *de dicto*" (BLANCHE, DUBUCS, 1996 : 75), elle souffre d'une indécision fondamentale. C'est l'hésitation entre l'interprétation interne (*de re*) et l'interprétation externe (*de dicto*) de la modalité qui est en cause. Si nous admettons l'interprétation interne, le mode est incorporé au prédicat, il entre dans le contenu de la proposition. Si nous admettons l'interprétation externe, le mode est un prédicat non plus intérieur à la proposition, mais il domine le *dictum* entier. Il est évident qu'Aristote privilégie l'interprétation interne de la modalité, celle qui l'incorpore à la proposition.

Plus tard, la théorie de Diodore concernant les modalités s'approche un peu plus des théories actuelles: si l'être ne se réduit pas à l'actuel présent, la dimension qu'il faut lui ajouter est celle de la temporalité et non pas celle d'une modalité. Les expressions modales deviennent une façon "commode et abrégée" (BLANCHE, DUBUCS, 1996 :105) de marquer des nuances temporelles. La théorie d'Abélard au sujet des modalités s'inscrit parmi les doctrines médiévales. Selon lui, nous n'avons pas affaire à une vraie modale que si le possible, l'impossible ou le nécessaire sont introduits sous la forme d'un adverbe, à l'intérieur de la proposition. Cette distinction entre ce qu'il appelle *l'expositio de sensu* et *l'expositio de rebus* se retrouvera dans une distinction qui s'exprimera plus tard entre deux façons d'entendre la modalité, *de dicto* et *de re*.

Les médiévaux ont longuement développé la logique modale. On reprend, sous les termes de modalité *de re* et de modalité *de dicto* ce qu'Abélard appelait *l'expositio de rebus* et *l'expositio de sensu*. Nous remarquons qu'un énoncé *de dicto* est toujours singulier (ayant pour sujet le *dictum*), tandis que'un énoncé *de re* "peut être universel ou particulier, selon la quantité du sujet" (BLANCHE, DUBUCS, 1996 :155). Aristote entendait ses modales au sens divisé (*de re*). Abélard et les autres médiévaux entendaient les modales au sens composé (*de dicto*) et au sens divisé (*de re*).

Ce n'est que beaucoup plus tard que, dans l'étude de la langue, les modalités sont considérées comme des éléments qui expriment un certain type d'attitude du

---

d'énonciation, l'attitude du locuteur par rapport au contenu spécifié par le dictum; le sujet parlant peut donner au dictum un indice de réalité ou il peut refuser cet indice, il peut porter un jugement sur le contenu du dictum ou il peut exprimer des sentiments qu'il éprouve à l'égard de ce qu'il dit;

locuteur par rapport à son énoncé. La notion de modalité rassemble des faits qui se situent à des niveaux différents, mais qui ont en commun d'impliquer le sujet parlant dans son énoncé.

L'actualité de l'axe *de re*/ vs/ *de dicto* est incontestable. Transposé dans la logique de la langue, l'idée de portée des modalités s'avère très utile. L'axe *de re*/ vs/ l'axe *de dicto* « fait fortune dans la logique modale moderne.» (TUTESCU, 2007: 273).

Dans un exemple du type:

«**Que** Néron **ait fait** assassiner sa mère après l'avoir eue comme comme première maîtresse, **cela paraissait** de bon augure à Lucien…» (Michel Tournier- *Le Nain Rouge*), la forme impersonnelle, rendue par le marqueur " cela paraissait" représente la valeur *de dicto*. *De re*, nous aurions dû avoir: « Le fait que Néron a fait assassiner sa mère après l'avoir eue comme première maîtresse paraissait de bon augure à Lucien.»

"Fondamentale pour la logique et la sémantique des langues naturelles, la distinction *de re*/ vs/ *de dicto* est appelée à définir le propre du fonctionnement des structures langagières qui distinguent l'événement où l'état à décrire de sa prise en charge par la proposition qui l'exprime. À ce sujet, la dimension *de dicto* est essentielle pour définir la modalité en langue naturelle.» (TUTESCU, 2007: 278).

Par conséquent, Martin a démontré avec succès que les notions de «monde possible» et d'«univers de croyance» rendent la conception du subjonctif moins vague que d'autres. D'autre part, l'actualité de l'axe *de re* /vs/ *de dicto* est incontestable dans l'interprétation du subjonctif.

BIBLIOGRAPHIE

Blanché, Robert, Dubucs, Jacques, *La logique et son histoire*, Paris, Masson&Armand Colin, 1996 Guillaume, Gustave, *Leçons de linguistique 1948-1949. Structure sémiologique et structure psychique de la langue française I,* Québec- Paris, Presses de l'Université Laval- Klincksieck, 1971

Martin, Robert, *Pour une logique du sens*, Paris, PUF, 1983

Riegel, Pellat, Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 2006

Touratier, Christian, *Le système verbal français*, Paris, Masson &Armand Colin, 1996

Tuțescu, Mariana, *L'universalité de la distinction de re/vs/de dicto* ***in*** *L'art de la philologie: mélanges en l'honneur de Leena Löfstedt,* 2007, p.271-279, Helsinki, Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki (LXX)

Wilmet, Marc, *Grammaire critique du français*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1997

UNE LANGUE FRANÇAISE VUE ET VENUE D'EXTREME-ORIENT : LE PONT LINGUISTIQUE ET CULTUREL DES ECRIVAINS CHINOIS D'EXPRESSION FRANÇAISE

Sophie CROISET
Université Libre de Bruxelles
Université Paris III Sorbonne Nouvelle

Résumé : *Cet article s'intéresse aux caractéristiques linguistiques et stylistiques des œuvres de Ya Ding, romancier, et Dong Qiang, poète. Après avoir défini les contours de leur identité in-between, que nous nommons « transidentité », nous nous arrêterons sur les conséquences textuelles de cette position spécifique. Nous soulignerons ainsi l'importance de la prise en compte du contexte de production de ce type de création, et par là, de leur aspect transculturel.*

Mots-clés : *stylistique, francophonie chinoise, transidentité.*

1. Introduction

De prime abord, s'interroger sur les problématiques identitaires en contexte européen en traitant d'auteurs d'origine chinoise peut sembler incongru. Cette hardiesse n'en est pas moins éloquente quant à la nécessité de repenser – eu égard à la mondialisation et aux phénomènes migratoires en expansion – les notions de frontière, de culture, mais aussi celles de diversité et de pluralité.

Les écrivains chinois d'expression française forment un corpus d'une vingtaine d'individus, de Tcheng Ki-Tong (1851-1907) à Ling Xi (1972-). Des auteurs aujourd'hui renommés comme Dai Sijie (1954-) célèbre pour son roman/long métrage *Balzac et la petite tailleuse chinoise* (2000) et Shan Sa (1972-), romancière à succès, font partie de ce groupe in-between, aux côtés de François Cheng (1929-), membre de l'Académie Française depuis 2002, ou encore de Gao Xingjian (1940), Prix Nobel de littérature 2000, pour ne citer que les plus célèbres. Pour des raisons diverses liées à leur carrière, à leur vie estudiantine, à des événements politiques, ou encore simplement au hasard, ces aventuriers du langage ont appréhendé la langue française à l'âge adulte jusqu'à en faire un outil quotidien de création. Nous nous arrêterons dans le présent article sur deux figures celle de Ya Ding, romancier, et celle de Dong Qiang (1967-), traducteur et auteur d'une œuvre poétique. En miroir de la situation d'énonciation, nous proposons de faire ressortir les particularités linguistiques et stylistiques leurs créations, et de montrer que ces écrivains, entre deux langues et deux cultures, arborent une indéniable « transidentité ».

2. Auteurs et contextes

Nous l'annoncions : on ne peut qu'insister sur la nécessité d'envisager le contexte de l'œuvre littéraire pour en cerner tous les atours. Aussi nous focaliserons-nous, dans ce bref chapitre, sur l'essentiel du parcours des écrivains retenus. Nous retiendrons ainsi que ceux-ci présentent la caractéristique commune d'être migrants, ou

encore « nomades » pour reprendre la terminologie d'Anne-Rosine Delbart. En effet, tous deux ont eu l'occasion de gagner la France, déplacement géographique à l'origine d'un processus de création littéraire chez ces deux passeurs.

Ya Ding (1956-) est né en Chine dans la province de Hebei. Après ses études secondaires, subissant la politique maoïste de Révolution Culturelle, il est envoyé, comme des milliers de « jeunes instruits », chez les paysans pauvres pour y être rééduqué en travaillant dans les champs. C'est en entrant à l'université à l'âge de vingt ans qu'il entre en contact avec la langue française. Une carrière de traducteur bien entamée, il s'installe en France en 1985. Profitant de la liberté offerte par l'écriture en français pour raconter son vécu, pour exposer des faits gommés ou enjolivés par la propagande chinoise, et pour faire connaitre la « vraie Chine » aux Français, Ya passe, de la traduction, à l'écriture, et publie cinq romans, de 1987 à 1994, sur lesquels nous basons ici notre réflexion : *Le sorgho rouge* (Stock, 1987), *Les héritiers des sept royaumes* (Stock, 1988), *Le jeu de l'eau et du feu* (Flammarion,/Stock, 1990), *Le cercle du petit ciel* (Denoël, 1992), et *La jeune fille Tong* (Mercure de France, 1994).

La voie suivie par Dong Qiang présente des similitudes. Né en 1967, dans la province du Zhejiang, c'est également à l'université qu'il rencontre le français. En 1988, il se rend à Paris pour y poursuivre ses études de langue et littérature françaises. Il y restera finalement treize années au cours desquelles il aura cherché à s'intégrer dans la société et la culture françaises. Titulaire d'un doctorat de langue française, il traduit de nombreuses œuvres du français au chinois et du chinois au français et cherche à faire connaitre la Chine aux Français. En 1995, il participe à la mise sur pied de la maison d'édition Bleu de Chine. La rencontre de grands maîtres l'a poussé à écrire directement en français. Une volonté qui donne naissance au recueil de poésie *L'autre main* (Bleu de Chine, 1997) qui contient création, et autotraduction avec illustrations artistiques (calligraphie en regard du texte français). Une œuvre unique que l'auteur définit comme « une exploitation de moi-même, un résultat de ma confrontation avec la société française, avec mes efforts d'entrer dans la société et, en même temps, ma nostalgie de la Chine » (URL Cri, 2010). Dong pense alors rester en France mais en 2001, un poste à l'Université de Pékin représente l'opportunité pour lui de ne pas passer à coté de la Chine devenue lointaine et si mouvante. Il y retourne ainsi dans l'idée de mieux la connaitre pour mieux la présenter à la France. Il cherche à présent à montrer la France au Chinois. En 2008, il reçoit le titre de Chevalier des Palmes académiques en France, une belle reconnaissance pour celui qui veut se faire « l'intermédiaire, le passeur ; créer des liens et construire des ponts » (URL Cri, 2010).

3. Une identité plurielle

La notion de transidentité est aujourd'hui largement diffusée dans les *gender studies*, et comprise comme un changement d'identité sexuelle. Elle peut cependant être prise dans une acception qui dépasse le critère sexuel pour toucher à d'autres aspects de l'identité et caractériser la position de l'écrivain dit « francophone » ou, plus largement, l'auteur en situation de contact des langues et des cultures. Le terme fait écho aux concepts de plus en plus véhiculés dans les études francophones tels que transculturalité, transnationalité, ou transterritorialité. La question de l'identité de l'écrivain francophone a été abordée à maintes reprises et sa complexité n'est plus à établir. Les propos de Christiane Albert présentant les Actes du colloque « Francophonie et identités culturelles » en annoncent la consistance : « Ainsi le rapport

qui s'établit, dans le cadre de la francophonie, entre la langue, l'histoire et l'identité est un rapport complexe, qui se donne à lire dans un contexte multiculturel. » (ALBERT, 1999 :9). Selon Daniel Delas « l'écrivain francophone est et n'est pas un étranger » (BENIAMINO ET GAUVIN, 2005 : 73). Pour reprendre les propos d'Azade Seyhan, l'auteur en situation d'exil est « neither here nor there » (SEYHAN, 2000 : 11). Il est *in-between*, vivant et produisant sur un point d'intersection linguistique et culturelle, il a « l'obligation de jouer en partie double, d'être ici et ailleurs, d'occuper deux lieux à la fois ce qui le contraint à rester dans l'entre-deux » (DOLLÉ, 2001 : 13). Citons encore Josias Semunjanga évoquant une dualité identitaire attachée, spécifiquement, à une situation postcoloniale mais adaptable à tout auteur excentrique : « Dans le contexte postcolonial, la quête identitaire n'est pas seulement ambivalente, elle est aussi dualiste dans la mesure où le sujet postcolonial a hérité aussi bien que de la culture de l'ex-métropole par la scolarisation, les médias, la culture, ou les arts » (BENIAMINO ET GAUVIN, 2005, 97)

L'auteur en situation de bi- ou plurilinguisme et d'hétérogénéité culturelle présente une identité « par-delà » – d'où le préfixe « trans- » – qui se manifeste, par voie littéraire, dans la langue, le style, les thèmes et les classifications théoriques. Il ne peut entrer dans un cadre national, culturel, ou linguistique défini selon des catégories rigides et indépassables. Le concept de transidentité est donc ici posé comme caractéristique d'un individu, qui par un processus de transculturation associé à des situations de colonisation, post-colonisation ou d'exil, se retrouve à la croisée de plusieurs langues et/ou cultures, défiant par ses œuvres littéraires la territorialité de la littérature. Il joue et se joue de l'Ici et de l'Ailleurs, savoure le Divers (Segalen, 1978) en mouvement, et ses œuvres appellent une analyse éclairée, c'est-à-dire, transculturelle.

4. Une langue française en « bleu de Chine »

Le côté optionnel et individuel de la prise de position linguistique des auteurs engendre un principe de création essentiel : le respect. La langue française, ne s'est pas imposée, mais proposée, offerte. Par ailleurs, les lecteurs français ou francophones constituent le public cible des œuvres. Cela dit, leur « surconscience linguistique » (Lise GAUVIN, 1997) ne pourrait être occultée. Bien que jonglant avec deux idiomes diamétralement opposés, les écrivains se présentent comme bâtisseurs de passerelles linguistiques, tout en gardant un regard scolaire sur la langue d'accueil. Et cette ambivalence donne lieu à une écriture qui, loin d'être métissée, se pare d'une ombre chinoise en filigrane. Subtilement, les lignes françaises se parfument de Chine et se voient marquées du souvenir d'une langue visuelle, d'une écriture à la fois imagée, poétique et musicale.

La dimension respectueuse s'affirme au niveau lexical. L'alternance codique, inexistante chez Dong Qiang, n'est que très peu apparente chez Ya Ding, à tel point que l'absence de mots en chinois se fait sentir. L'onomastique constitue pratiquement la seule porte d'entrée de la langue maternelle de l'auteur. Inévitables dans des récits de Chinois sur fond de Chine, les noms propres marquent ainsi une sorte de *code-switching* obligatoire au sein des textes.

> C'est ainsi que Liang, au soir de cette première journée dans le village de Xin-Zhouang, peut quitter sa mère. (YA DING, 1989 : 43)

Comme par hasard, le jour de mon retour au village des ancêtres tombait le jour de Qing-Ming, « Pure Clarté », qui est la fête des morts. (Idem, 1994 : 27)

Plusieurs fois, Zé-Lain voulut confier à Se-Fan l'histoire de son malheur. (Idem, 2003 : 86)

Elle atteignit une fourche du cours d'eau qui s'appelait toujours Xin-An. (*Ibidem* : 216).

En dehors de ces occurrences très ciblées, les mots chinois volontiers s'effacent derrière un calque français.

Il s'agit sans doute de sa bande de fous du *Lac sans nom.* (Idem, 1988 : 60).

Souvent, les soirs d'été, après le repas, les « Bâtons nus », comme on surnommait les célibataires, sortaient pour séduire les femmes du village qui filaient du coton en prenant le frais dehors, sous des lampadaires. (Idem, 1990 : 168)

Je levai alors la tête pour découvrir, devant nous, un gros rocher dressé, vertical, portant trois mots grossièrement tracés d'une couleur insolemment rouge : Grotte des Neuf-Vieux. (Idem, 1994 : 164).

Ainsi, le lendemain matin, mon cousin le Deuxième vient me tirer du sommeil et tous les deux nous nous mimes en route pour le Temple des révolutionnaires. (*Ibidem* : 205)

Durant son long apprentissage, la jeune fille Tong avait bien acquis la confiance du Grand-Maitre-Avalant-Les-Rochers. (Idem, 2003 : 174)

Ainsi, les mots chinois sont attendus, mais, bien souvent, se perdent en chemin. Et le français, préféré, reflète une mise à mal du *code-switching* qui se pose en témoin tant du regard respectueux de l'auteur sur son outil de travail que d'une volonté d'intégration linguistique affirmée.

Pourtant l'écriture, romanesque de Ya Ding, et poétique de Dong Qiang présente une « étrangèreté » au-delà des mots. Pour l'approcher, quelques considérations sur la structure et le fonctionnement du chinois sont indispensables. En Chine, s'adonner à l'acte d'écriture revient à se définir comme un artiste aux multiples facettes. La visualité des idéogrammes, le système basé sur l'association de caractères porteurs de son et de sens, parfois imagés, parfois symboliques, a favorisé l'influence de la dimension poétique dans toute production artistique et littéraire. De plus, la calligraphie, procédé plus que répandu en Chine, se trouve au cœur d'un « système sémiotique fondé sur une relation intime avec le réel en sorte qu'il n'y ait pas de rupture entre signes et monde » (CHENG, 2006 : 13). Aussi, elle contribue à renforcer la puissance poétique des mots. Et, par le truchement de cet art visuel traditionnel, le lien entre écriture et peinture s'est également vu consolidé. Il faut joindre à cette tripartite, l'alliance nécessaire de l'écriture et de la musique, attachée au caractère monosyllabiques des idéogrammes induisant la mise en place de constructions rythmées. En outre, la présence de tons dans le langage oral indique la profondeur musicale de toute pratique discursive verbale. Dès lors, les arts ne sont pas compartimentés : un artiste s'adonne à la triple pratique poésie-calligraphie-peinture comme à une activité complète, totale, où toutes les dimensions spirituelles de son être sont exploitées : chant linéaire et figuration spatiale, gestes incantatoires et paroles visualisées (*ibidem* : 15) Ces observations sont fondamentales car elles permettent de mettre en lumière des procédés stylistiques remarquables et spécifiques aux auteurs chinois d'expression française. Ceux-ci cherchent en effet à combler les carences de la langue d'accueil par la mise en œuvre de techniques originales, représentatives d'un mariage délicat mais paisible entre deux langues, et témoins de la nécessité d'un regard analytique transculturel.

4. 1 Ya Ding : Lettres, sons, images

Chez le romancier, la coloration chinoise se manifeste par le caractère particulièrement poétique de ses écrits, sous divers atours. Nous soulignerons la

propension de Ya Ding à utiliser des figures telles que rimes, allitérations, assonances, utilisation de phrases nominales qui viennent casser la narration mais également une volonté de diffuser des sonorités. Les extraits suivants illustrent ces traits qui rythment et font rimer les mots et les lignes.

> L'école retentit de cris d'enfants, des bruits de tables et de bancs, des appels des maîtres et des chants (…). (Idem, 1989 : 35)
>
> Immense tourbillon de poussière jaune, flots de cris et de pleurs, éclat de couleurs, explosion assourdissante de pétards, tel est ce convoi humain, convoi de ce monde réel, d'ici bas, qui marche vers l'au-delà, vers l'autre monde, celui des morts, de Yin. (*Ibidem* : 163)
>
> Jaillissements rouges et noirs. Mélanges de feu, d'eau et de nuages. Fracas, tremblements, vrombissements. (Idem, 1994 : 72)

Un trope retient particulièrement l'attention alliant la poésie à l'image : la métaphore. Ancrée dans l'usage commun en Chine, elle se montre prégnante et récurrente dans la langue française de l'auteur (simple, filée*, in praesentia, in absentia*).

> D'après ce que j'en ai compris, j'avais vécu longtemps dans la civilisation cartésienne et mon esprit sélectionné ne pouvait être recollé d'un coup, comme une goutte d'eau qui a coulé jusqu'aux extrémités des feuilles d'un arbre, il lui faut beaucoup de temps et d'efforts pour retourner jusqu'à sa source en passant par les brindilles, les branches le tronc et les racines. (*Ibidem* : 115)
>
> L'été à Paris ressemble à une petite fille capricieuse : un soleil aux apparitions imprévisibles, des journées si radieuses qu'on s'inquiète pour la suite, des chaleurs qui surprennent, des nuages et des averses accidentelles. Puis, la petite fille s'en va, les pieds nus, balançant ses longs cheveux dans le vent frais, perdant quelques larmes dans le feuillage des arbres. (Idem, 1990 : 139)

En outre, faisant ressortir, par un autre biais, le rapport de proximité écriture-peinture, l'auteur se plait à interrompre le récit pour y intégrer des petites vignettes imagées.

> A chaque fenêtre éclairée par une faible lueur rougeâtre, apparaissent les ombres des personnages qui s'affairent : une tête ronde tirant sur une pipe à long tuyau, une autre, à chignon, devant un rouet, une autre, le nez chaussé de lunettes, s'appliquant à un ouvrage de couture, sous la lampe, contre la fenêtre. Image d'un village entrant dans la nuit. (Idem, 1989 : 24).
>
> Au fur et à mesure que le jour avançait et que les lumières s'intensifiaient dans la vallée, le rideau de soi changeait de couleur, du sombre au clair, scintillait en s'allégeant chaque seconde davantage, jusqu'à la transparence, jusqu'à devenir une brume blanche, une nappe de vapeur qui se soulevait, se fissurait, se craquelait : des nuages. Alors tout à coup, en même temps que des cieux d'azur, un soleil brillait au-dessus des Monts Verts, des forets de bambous, des ravins profonds, où ça et là se devinaient les toits en tuiles dorées des temples. (Idem, 1994 : 150).

La transposition d'art, procédé bien connu en littérature, apparait donc également comme une possibilité de faire ressurgir un peu du passé linguistique de Ya Ding, qui propose également nombre de citations de poèmes et d'extraits de chansons au sein de ses romans. Au son style s'habille-t-il d'une robe chinoise aux multiples facettes entre discrétion et variété, cherchant à faire ressortir cet art total qu'est l'écriture poétique chinoise.

4. 2 Un poète « digne d'un Dong »

Par ce titre indicateur, nous reprenons le calembour qui a marqué la fin du discours de Dong Qiang lorsqu'il fut nommé Chevalier des Palmes académiques. Son recueil de poésie *L'autre main* a fait tenir à l'auteur de sa préface, Alain Borer les propos suivants : « Dong, en travaillant-jouant de la langue française se tient parfaitement dans l'esprit du poème chinois – et je crois bien que l'on ne l'avait jamais encore vu d'aussi près en français » (1997 : 9-10). La note est donnée. Comment celui-

ci parvient-il dès lors à coller à la poésie chinoise en langue française ? La première partie de son œuvre consiste en une autotraduction : les lignes françaises font figure de transposition des calligraphies de l'écrivain. De l'aveu de ce dernier, le remplacement des caractères dessinés, par des lettres et des mots ne s'est pas fait sans mal. Et la seconde partie du recueil écrite directement dans l'idiome d'accueil présente un style plus affiné, plus typique marqué par un fait caractéristique : le jeu sur les sonorités. Le poème « Dedans et dehors » constitue une bonne illustration de ce phénomène global, présentant tout d'abord des paronymes : tour à tour, les vers débutent par les mots : « Au silence », « Aussi blanches », « Eaux si denses » « Aussi immense » (DONG QIANG, 1997 : 65) mais également une inversion syllabique :

Aussi immense que le mensonge passager
du ciel à la terre
dans le songe mental je brise la prison
de mon moi (*Ibidem*)

La sensibilité de l'auteur à l'égard de la résonnance des mots rappelle la poésie chinoise, chantante et chantée. Il ne s'agit pas seulement de faire rimer les vers mais bien de faire retentir le texte, de faire vibrer les vocables pour en revenir à ce « temple de la parole » que constitue la création poétique chinoise. Et les exemples se multiplient, les mots s'appellent et se mêlent de la paronomase à l'homonymie.

L'aube maintient en son sein une pomme amère
L'autre main tient dans sa paume un sein de la mère (*Ibidem* : 85)
Pour avoir lancé l'hameçon jusqu'à la mer,
elle a déchiré le son de l'âme jusqu'à l'amertume (*Ibidem*)
Deuil pour deuil
Dent pour dent
Contre les dents si têtues de la Mort
Car la densité tue la mort
Contre des airs hautains, des cœurs d'airain,
Désert au teint de chœur aérien
Idyllique, homérique,
Idiot mais lyrique […]
Comme un matin sans merleau
la mer sans matelot
mer au flux, mer aux flots
mer sans enfants sur le dos
mère aux sanglots
cent ans de gaspillage
sans tant de malheur
sang (*Ibidem* : 86)
Saint sans femme, à rive, rêve de femmes
cinq sans femme arrivent. Rêve de femmes […]
L'eau boueuse reflète mieux la lune,
l'aube houleuse nourrit de meilleurs jours. (*Ibidem* : 87)
Cette frontière,
qu'une tierce personne
garde, Eden, mon domaine,
gardien, abdomen, (…) (*Ibidem* : 92)

Aussi, après avoir introduit la visualité dans le texte à travers la calligraphie, Dong Qiang a cherché à singulariser sa langue française et à transcender celle-ci en allant puiser dans les ressources de la poésie chinoise un jeu sur le bruit des mots, certes déjà usités en littérature française mais ingénieux et révélateur.

5. Conclusion

Par delà les territoires géographiques, les frontières linguistiques, les barrières culturelles, les deux écrivains chinois d'expression française cherchent à s'approprier au maximum la langue de l'hôte. Le regard scolaire et la dimension respectueuse se font sans aucun doute ressentir. Cela dit, par le biais de techniques, de tropes, que le langage met à leur disposition, ils font ressortir cette langue maternelle qui ne les a jamais quittés. Ainsi la langue d'accueil porte le voile subtil mais pénétrant de la langue d'origine sous des atours poétiques, imagés, visuels dans les romans de Ya Ding et particulièrement sonores dans la poésie de Dong Qiang. Aussi, une approche éclairée, transculturelle, s'avère indispensable pour cerner des auteurs « trans- », ces écrivains qui, comme tant d'autres aujourd'hui, sont au cœur d'un formidable dialogue.

BIBLIOGRAPHIE

Albert, C.(dir.), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999

Beniamino, M., *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie.* Paris, L'Harmattan, 1999 (coll. « Espaces francophones »)

Beniamino, M., Gauvin, L., *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base,* Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2005

Brahimi, D., *Langue et littératures francophones*, Paris, Ellipses, 2001

Canut, C., Caubet D., *Comment les langues se mélangent : codeswitching en francophonie*, Paris, L'Harmattan, 2002

Cheng, F., *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Editions du Seuil, 1991 (coll. « Points Essais »)

Cheng, F., *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*, Paris, Éditions du Seuil, 1996 (coll. « Points Essais »)

Cheng, F., *Le dialogue. Une passion pour la langue française*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002 (coll. « Proches lointains »)

Collès, L., Lebrun, M., *La littérature migrante dans l'espace francophone*, Bruxelles, E.M.E, 2007

Delbart, A-R., *Les Exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000),* Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005 (coll. « Francophonie »)

Dolle, M., *L'imaginaire des langues*, Paris, L'Harmattan, 2001

Dong, Q., L'autre main, Paris, Bleu de Chine, 1997

Gauvin, L., *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997.

Grutman, R., *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Montréal, FIDES-CETUQ, 1997

JOUANNY, R., *Singularités francophones*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000

Joubert, J-L., *Les voleurs de langue, traversée de la francophonie littéraire*, Philippe Rey, 2006

Myers-Scotton, C., *Duelling languages***.** *Grammatical structure in codeswitching*. Oxford, Clarendon Press, 1993

Segalen, V., *Essai sur l'exotisme*, Paris, Le Livre de Poche, 1999

Seyhan, A., *Writing Outside the Nation*, New York, Princeton University Press, 2000

Suleman, S., *Exile and Creativity*, London, Duke University Press, 1998

Ya, D., *Le Sorgho Rouge*, Paris, Le Livre de Poche, 1989

Ya, D., *Les Héritiers des Sept Royaumes*, Paris, Stock, 1988

Ya, D., *Le jeu de l'eau et du feu*, Paris, Flammarion/Stock, 1990

Ya, D., *Le Cercle du Petit Ciel*, Paris, Folio, 1994

Ya, D., *La jeune fille Tong*, Paris, Folio, 2003

http://french.cri.cn/781/2010/01/22/304s210337.htm

TECHNIQUES DE RÉFUTATION DANS L'ÉDITORIAL POLITIQUE

Cristina ILINCA
Université de Piteşti

Résumé : *Cette étude se propose de faire une analyse de la manifestation de la stratégie argumentative de la réfutation et de ses techniques dans le discours de presse contemporain.*

Mots-clés : *argumentation, réfutation, agressivité polémique.*

Dans le champ de la rhétorique argumentative, le terme de réfutation est utilisé dans un sens global, désignant une partie du système rhétorique, et dans un sens local, désignant la stratégie argumentative mise en place à cette phase du discours argumentatif. Notre communication sera centrée sur la réfutation en tant que stratégie argumentative du discours polémique. Nous allons essayer de démontrer que le discours de presse, qui est censé être objectif, devient un discours polémique en période électorale qui se donne comme objectif de soutenir une certaine idéologie. Nous avons choisi comme corpus des éditoriaux politiques parus en France pendant la campagne présidentielle de 2007. Il s'agit de textes de presse publiés par les journaux français *L'Humanité, Libération, Le Monde, Le Figaro, Le Point*. Il s'agira d'envisager la polémicité dans son orientation argumentative, de décrire comment la polémicité s'inscrit dans la matérialité textuelle de notre corpus par la mobilisation des stratégies de la réfutation. Nous avons choisi ces stratégies parce qu'elles sont des marques représentatives de la polémicité, elles sont des armes aptes à attaquer, à manipuler ou à disqualifier. D'autres marques plus discrètes (verbes déclaratifs, adjectifs et adverbes vitupérants, modalisateurs, guillemets, points d'exclamation, etc.) seront également discutées dans nos analyses.

La rhétorique nomme réfutation « tout raisonnement et tout moyen persuasif visant à prouver qu'une proposition de l'adversaire est fausse, incohérente ou inadéquate. » (ANGENOT, 1982 : 215). Le but de la réfutation est donc la destruction du discours de l'adversaire. « Tous les éléments entrant dans la construction d'un discours en situation peuvent être utilisés ou manipulés pour le rendre intenable. » (PLANTIN, 2005 :69). La réfutation peut donc viser la forme linguistique du discours adverse ou la qualité de son argumentation. Une proposition est réfutée si « après avoir été discutée, elle est abandonnée par l'adversaire, explicitement ou implicitement, et il n'en est plus question dans l'interaction particulière ou, d'une façon plus large, dans le débat autour de cette question » (*Ibidem*, p. 70).

Le problème qui se pose dans l'élaboration du discours c'est l'organisation des arguments « forts » et des arguments « faibles ». Selon Perelman & Tyteca, la force d'un argument est une notion relative, car un argument est plus ou moins fort en fonction de ceux qui l'ont précédé. On peut partir donc d'un argument dont la force ne dépend pas de celle des autres ; ou encore d'un contre-argument qui réfute une objection pesant sur tout argument possible, par exemple, l'affirmation que l'orateur est malhonnête, vendu, ce qui rend suspect tout ce qu'il dit. L'ordre le plus souvent utilisé est l' « ordre

homérique » : la présentation de l'argument, la réfutation des contre-arguments, la reprise de l'argument sous une forme nouvelle.

A. Kibédi distingue trois cas d'utilisation de la réfutation : « …en rhétorique, la réfutation a très souvent un sens légèrement différent du sens ordinaire ; ce n'est que lorsque l'orateur parle après l'orateur du parti opposé que sa réfutation concerne des arguments réellement avancés : dans les autres cas, tantôt il cherche à réfuter d'avance les arguments possibles de l'adversaire, tantôt, lorsqu'il n'y a pas d'adversaire qui parle - et c'est le cas de l'éloquence de la chaire et très souvent de l'éloquence de la tribune - il cherche à dissiper par la réfutation les doutes et les réserves qu'il pourrait y avoir dans l'âme des auditeurs » (2002 [1970] : 78). On décèle ici le cas de la réfutation comme rejet des propos réels de l'adversaire, comme rejet des propos hypothétiques de celui-ci ou de l'auditoire.

Aristote distinguait deux types de réfutation : la contre-argumentation et l'objection. En rhétorique, la réfutation se limite au sens strict à ces deux stratégies. Mais comme nous allons le voir, dans un discours polémique, la réfutation peut mobiliser d'autres moyens plus ou moins détournés qui visent à déplacer le problème tout entier, à en subvertir les principes d'analyse ou à disqualifier ou invalider l'adversaire, dans sa parole ou sa personne. Elle est souvent accompagnée dans sa démarche argumentative d'autres procédés agoniques tels que l'ironie, le sarcasme, en raison de leur fonction commune d'agression. Nus nous limiterons ici à une analyse des procédés qui affaiblissent objectivement le discours adverse par des moyens directs ou détournés. A part les moyens proprement rhétoriques, notre travail en corpus prendra aussi compte des outils propres aux approches pragmatiques ou argumentatives, puisque ces moyens n'agissent pas isolément mais en convergence stratégique.

La contre-argumentation consiste à critiquer la thèse adverse, en montrant sa faiblesse, ses aspects contradictoires, voire même son absurdité. Dans l'exemple suivant, la contre-argumentation repose sur une réfutation par dénégation :

> *La nation est un mystère en perpétuelle gésine. Elle ne peut plus être celle du temps jadis, celle dont les guerres cimentaient le patriotisme, dont l'Eglise, les classes moyennes et la confiance dans le progrès soutenaient les fondements. Et même, elle ne peut plus être la nation républicaine à l'ancienne dont nos aïeux exaltaient la grandeur dans un empire révolu.* De ces formes archaïques d'une nation aux oubliettes seule l'extrême droite prétend ranimer le spectre. (*Le Point*, le 15 mars 2007)

Dans l'exemple pris ici la réfutation repose sur une définition à deux temps : une définition du sujet proposée par l'énonciateur suivie d'une définition détaillée du sujet sur lequel porte la thèse de l'adversaire, définition censée invalider celle-ci. Les éléments du discours adverse sont au début dissimulés dans le discours réfutant, pour être après attribués au discours réfuté : « De ces formes archaïques d'une nation aux oubliettes seule *l'extrême droite prétend ranimer le spectre* ».

Déplacement du problème. Le déplacement du problème repose sur l'intégration dans la discussion d'un certain nombre de données nouvelles dont on marquera préalablement la pertinence. Le déplacement du problème sert à taxer l'adversaire.

> Le directeur général délégué d'Airbus, également membre du directoire d'EADS, Fabrice Brégier, expliquait hier dans les colonnes de notre confrère la Dépêche du Midi

> qu'il « ne faudrait pas mélanger management et politique », même si, ajoutait-il, « nous souhaitons le soutien des autorités locales et de l'État ». *Ce qu'il faudrait, en vérité, c'est que les actionnaires privés représentés par monsieur Fabrice Brégier, qui ont conduit l'entreprise à cette situation, s'expliquent enfin et sans détour. Car il faut cesser de se moquer du monde*, *surtout quand l'emploi de dix mille salariés*, *la vie de leurs familles et l'avenir d'un secteur industriel stratégique sont en jeu.* (*L'Humanité*, le 6 mars 2007)

Dans l'extrait présenté en exemple, l'énonciateur se sert de la citation afin d'authentifier les dires à rejeter et de donner plus de force à sa réfutation. Les réalisateurs linguistiques mobilisés sont le verbe « falloir » en présentatif suivi de la locution adverbiale « en vérité », la réfutation étant soutenue par un argument susceptible de susciter l'indignation des lecteurs : « *Car il faut cesser de se moquer du monde, surtout quand l'emploi de dix mille salariés, la vie de leurs familles* et l'avenir d'un secteur industriel stratégique sont en jeu. »

Le cas invalidant. Le cas invalidant (*exemplum in contrarium*) est une technique réfutative par laquelle on peut opposer à une thèse fondée sur un lieu probable, un exemple précis qui puisse l'invalider. *L'exemplum in contrarium* veut prouver que, si la règle subsiste, il y a néanmoins des faits auxquels elle n'est pas applicable ; autrement dit, cette argumentation met en évidence, dans le cadre d'une loi générale, l'existence d'une catégorie d'événements qui échappent à cette loi (PERELMAN & TYTECA, [1958] 1970 : 478). Voici un exemple où l'énonciateur met en cause la stratégie électorale de la candidate socialiste par le cas invalidant (« que les enfants des écoles pourraient réaliser des drapeaux dans des ateliers de couture est *proprement aberrant* ») :

> Répondre au ministère de l'identité nationale de Nicolas Sarkozy en imaginant, comme l'a fait hier la candidate du PS dans *Libération*, *que les enfants des écoles pourraient réaliser des drapeaux dans des ateliers de couture est proprement aberrant*. Mais cette i*nstrumentalisation du drapeau* dans cette bataille de chiffonniers à qui sera le plus français *n'est pas innocente*. (…) En d'autres termes, *brandir ainsi le drapeau ce serait récupérer les électeurs du « non ».* (*L'Humanité*, le 27 mars 2007)

Dissociation des données. La dissociation des données ou le *distinguo* sert à montrer qu'il existe une grande différence entre des cas prétendus similaires. Le *distinguo* est un argument qui refuse l'amalgame. Il peut souvent viser à une justification rapide.

> Le ministre de l'Intérieur [N. Sarkozy] qui a lancé la traque aux enfants écoliers jusque dans les écoles espère décrocher une part du fond de commerce de Le Pen, en dénonçant « une minorité qui ne nous ressemble pas », dans *un pêle-mêle qui additionne l'immigration et les délinquants ou les jeunes des quartiers.* (*L'Humanité*, le 19 mars 2007)

Dans l'extrait pris comme exemple, l'énonciateur dénonce l'association indésirable que le candidat UMP ferait en parlant en même temps de questions différentes : « *un pêle-mêle qui additionne l'immigration et les délinquants ou les jeunes des quartiers ».*

Argumentation ad hominem. Dans l'interaction argumentative, l'opposant est l'adversaire dont on réfute la parole adressée à un public dont il ne fait pas partie. La

rhétorique moderne tend à ne plus faire la distinction entre l'argument *ex concessis* et l'argument *ad hominem*, le premier étant assimilé au deuxième. Dans nos analyses, nous maintenons néanmoins la distinction classique : l'argument *ex concessis* se fonde sur des prémisses considérées comme universellement probables ou admises par l'interlocuteur alors que l'argument *ad hominem* se fonde sur ce que l'opposant a affirmé précédemment. L'argument *ad hominem* consiste donc à attaquer la parole de l'adversaire non seulement en réfutant ses arguments, mais aussi en le démasquant et en ruinant sa crédibilité. Le discours polémique en fait usage très souvent pour dévaloriser une opinion ou un point de vue en s'attaquant à l'ethos du locuteur qui s'en fait le porte-parole.

> Il était entré dans la campagne *revêtu de probité candide et de lin blanc*. Il allait *« changer le système », «réconcilier les deux France», en finir avec cette «guerre civile froide»* qui, selon lui, empêche le pays d'avancer. *Et voici* qu'aujourd'hui le desperado du Béarn canarde à tout-va. *Voici qu'avec une brutalité confondante* il lance contre Nicolas Sarkozy une pluie d'invectives puisées dans les eaux saumâtres du cynisme politicien. Comment l'apôtre du «et droite et gauche» s'est-il mué en huit jours, *au mépris des convictions d'une bonne moitié de ses électeurs*, en imprécateur du «ni Sarko ni Sarko» ? François Bayrou n'aurait-il rompu avec la longue tradition du centre *mou* que pour imaginer le centre *fou* ? (*Le Figaro*, le 28 avril 2007)

Dans cet extrait, l'énonciateur construit sa réfutation *ad hominem* en mettant en contradiction les paroles du candidat adverse et ses actions qui mépriseraient « les convictions d'une bonne moitié de ses propres lecteurs ». L'attaque vise à discréditer le candidat UDF aux yeux de ses propres électeurs mais aussi aux yeux d'autres possibles électeurs. Les propos du candidat mis en question sont repris entre guillemets pour donner plus de crédibilité aux arguments. La citation joue ainsi un rôle significatif dans la construction de la réfutation *ad hominem*. M. Angenot précise à cet égard : « Alors même que la citation de l'adversaire n'est ni tronquée ni altérée, son insertion forcée dans un nouveau contexte dont la logique lui est hostile en change la portée et en subvertit les intentions. Même le mot-pour-mot peut trahir. Le texte adverse se trouve remotivé, le contexte en fait apparaître la dissimulation idéologique, il suffit de faire remarquer que l'auteur "ne croit pas si bien dire " pour que d'autres sens apparaissent, que de lapsus se manifestent » (*op.cit* :290-291).

Argumentation ad personam. L'argument *ad hominem* et l'argument *ad personam* constituent des outils indispensables du discours polémique, les deux arguments s'associant souvent afin de disqualifier l'opposant. Le *Traité* de Perelman & Tytéca fait la distinction entre ces deux arguments : « Il ne faut pas confondre l'argument *ad hominem* avec l'argument *ad personam*, c'est-à-dire une attaque contre la personne de l'adversaire et qui vise, essentiellement, à disqualifier ce dernier » ([1958]1970 :150). A l'intérieur de *l'ad personam* qu'est donc l'attaque personnelle, on peut faire la distinction entre pure manifestation d'hostilité (« Pauvre idiot ! ») et l'insulte assortie de sa justification (« Pauvre idiot : tu dis des contre-vérités ! »). L'insulte apparaît ainsi non seulement comme horizon possible de l'argumentation *ad hominem*, mais aussi comma sa limite, en ce que l'insulte « pure » n'est pas pragmatiquement de nature argumentative, puisqu'elle ne suscite pas un développement argumentatif, mais tend à rompre l'interaction argumentative (DECLERCQ éd., 2003 : 350).

Prenons un exemple d'argument *ad personam* où l'énonciateur manifeste son hostilité envers le candidat adverse après avoir exposé les raisons pour lesquelles il disqualifie la personne même de l'opposant :

> Mais, dès lors qu'ils le verraient servir une messe de gauche, que diraient ses propres fidèles plutôt portés à droite ? A ce tracassin Bayrou répond sans ciller qu'avec une nouvelle droite et une nouvelle gauche rassemblées sous son panache, et par sa seule magie, *c'est l'unité nationale qui s'établirait sous nos yeux éblouis . . . Mazette* ! (*Le Point*, le 8 mars)

Normalement, la personne des interlocuteurs ne devrait pas être prise en compte dans un débat sur la validité de leurs thèses. C'est le cas, par exemple, du monde scientifique où l'on discute autour d'une théorie. Dans la pratique sociale, la dissociation entre les idées et les individus est néanmoins très fréquente, constituant « un trait d'hyperrationalisme, d'aveuglement idéologique » (ANGENOT, *op.cit* : 225).

Rétorsion. La réfutation par rétorsion ou par retournement est une technique qui permet au polémiste de se placer sur le terrain de l'adversaire. Reposant sur un mouvement de concession, la rétorsion s'empare des armes de l'adversaire afin de continuer la bataille. Autrement dit, le proposant utilise dans son argumentaire les données ou les concepts mêmes de l'adversaire. Il feint de prendre en charge les arguments adverses afin de démontrer qu'il est possible de démolir la thèse de l'opposant au moyen des mêmes éléments.

> Ce qu'en somme Bayrou *conjecture c'est que la vague de changement qui baigne en France toute élection sera, ce coup-ci, assez forte pour submerger la gauche et la droite que nous connaissons. Cette vague, notez-le, existe : elle a défait à gauche les éléphants pour imposer Ségolène, à droite la chiraquie pour imposer Sarkozy. Elle a propulsé une manière « participative » d'intéresser à la politique des électeurs désenchantés*. (…) Cette vague, *ce mascaret du changement*, pour porter Bayrou au pinacle, il faudrait qu'il tourne au raz de marée. Bayrou y croit qui se souvient qu'un tel déferlement servit de Gaulle. *Oui . . . mais c'était de Gaulle*. Une première fois en libérateur glorieux de la Nation, une seconde fois en sauveteur du naufrage algérien. (*Le Point*, le 8 mars 2007)

Par la rétorsion, l'énonciateur feint d'abord de raisonner avec les catégories et selon la logique du candidat adverse, F. Bayrou, pour prendre ensuite en dérision ce raisonnement : « ce mascaret du changement », syntagme qui sert à réfuter la logique de la thèse adverse. Ensuite l'attaque devient explicite, en minimisant le candidat adverse par sa mise en comparaison avec une grande personnalité historique : « Bayrou y croit qui se souvient qu'un tel déferlement servit de Gaulle. Oui . . . mais c'était de Gaulle. »

Paralogisme imputé à l'adversaire. L'imputation de paralogisme suppose « qu'il existe une opération précise ou une procédure de raisonnement codifiée dont on peut dire qu'elle a été transgressée ou appliquée indûment » (PLANTIN, 1995 : 252). On peut parler de paralogisme dans des cas présentant : toute application erronée d'une technique formelle de déduction (logique des propositions, des prédicats, théorie de la déduction, algèbre des relations) ; toute infraction aux règles de l'induction ; toute analogie défectueuse ; toute conclusion fautive obtenue par application incorrecte des méthodes statistiques ou du calcul des probabilités (*Ibidem*). Il s'agit donc d'un moyen de disqualifier le raisonnement adverse, et par là, la personne de l'adversaire. Dans l'exemple ci-dessous c'est la logique sous-tendant les réformes chiraquiennes qui est

mise en cause. L'énonciateur se sert d'une citation du discours du président pour construire une thèse adverse :

> Esprit essentiellement positif, peu porté à la spéculation, Jacques Chirac *regrette de n'avoir pas « bousculé davantage les conservatismes », mais il ne se demande pas si les réformes qu'il a entreprises ont jamais composé un dessein*. (*Le Figaro*, le 12 mars)

> Durant toute l'émission, à qui Royal a-t-elle parlé, en effet ? *Au noyau dur des électeurs socialistes*, à l'évidence, qui ont poussé des hourras à chacune de ses attaques. *Assez peu* à la gauche de la gauche, *qui a sûrement apprécié sa furia antisarkozyste*, mais *aura modérément goûté son refus* du « bloc contre bloc » et ses concessions idéologiques « droitières » sur les 35 heures, l'immigration ou l' insécurité. *Moins encore aux électeurs du centre, dont l'agressivité n'est pas la tasse de thé*, et *qui n'auront pu que mesurer*, n'en déplaise à François Bayrou, *le fossé qui les sépare de la candidate socialiste en matière de dette ou de fiscalité*. Ségolène Royal avait-elle déjà en tête la bataille qui s'engagera pour le contrôle du PS après son éventuelle défaite ? *En lâchant la bride à son naturel*, elle a fait une bonne affaire personnelle mais, très probablement, *un mauvais calcul électoral*. (*Le Figaro*, le 4 mai 2007)

Dans le dernier exemple, l'éditorialiste veut montrer la manière maladroite dont la candidate socialiste a dissimulé ses intentions électorales dans les interventions lors d'une confrontation télévisée. L'argument repose ici sur une incompatibilité entre deux assertions de l'adversaire entre lesquelles il doit choisir à moins de renoncer à l'une comme à l'autre. En reprenant les idées avancées par la candidate socialiste, l'éditorialiste démasque les efforts maladroits de la candidate socialiste d'attirer des voix de toutes les catégories d'électeurs. Le but du polémiste est d'attaquer l'adversaire socialiste qui semble vouloir « le beurre et l'argent du beurre ». A part le dévoilement des intentions électorales, l'énonciateur avance des hypothèses sous la forme d'une question rhétorique sur les intentions à long terme de la candidate, en admettant par cela une certaine logique au raisonnement de celle-ci: « Ségolène Royal avait-elle déjà en tête la bataille qui s'engagera pour le contrôle du PS après son éventuelle défaite ? ». L'ironie (« en lâchant la bride à son naturel ») et l'antithèse (« *bonne affaire personnelle* mais, très probablement, *un mauvais calcul électoral*») viennent renforcer l'argument d'imputation de paralogisme.

Autophagie. Par le procédé de l'autophagie on démontre que « la généralisation ou l'extension d'une thèse la rend impraticable, absurde ou criminelle, ou encore, qu'une pratique est mauvaise dont l'application universelle entraînerait des conséquences fâcheuses » (ANGENOT, *op.cit* : 224) :

> Aujourd'hui, convenons avec Bayrou que les simagrées d'une gauche archaïque et d'une droite impotente finissent par lasser et qu'on en a soupé. Mais leur impéritie justifie-t-elle de liquider un système *d'alternance démocratique* ailleurs si bien-portant ? *Faut-il jeter le bébé avec l'eau du bain ? Et pour le remplacer par quoi ? Par une extase nationale qui renverserait les montagnes et réformerait dans la liesse ? Pas facile d'y croire !* (*Le Point*, le 8 mars 2007)

Dans cet extrait on a affaire à une association de plusieurs procédés rhétoriques : argumentation *ex concessis* placée au début du fragment, l'autophagie, la subjection, le proverbe qui fonctionne comme argument d'autorité, l'ironie, la litote réfutative en exclamation. Par la concession et l'ironie, l'énonciateur feint d'abonder dans le sens de

l'adversaire, en poussant par autophagie jusqu'à l'absurde ses propres arguments afin de le disqualifier de manière plus forte.

Conclusions. Nous pouvons remarquer que toutes les techniques réfutatives propres aux discours polémiques sont mises en oeuvre dans l'éditorial politique : la contre-argumentation, le déplacement du problème, le cas invalidant, la dissociation, la réfutation ad hominem, la réfutation ad personam, la rétorsion, l'imputation de paralogisme, l'autophagie, renversement du point de vue, démystification, l'apodioxis, la métastase constituent des armes redoutables que l'énonciateur utilise envers le discours adverse.

Stratégie argumentative inhérente à tout discours argumentatif, la réfutation acquiert de nouvelles dimensions dans le discours polémique. La réfutation peut se réduire à une simple contre-assertion ou, au contraire, se déployer en mettant en œuvre divers moyens contre l'opposant. Réfuter au sens strict signifie contre-raisonner : utiliser les mêmes données, mais activer un topos différent, plus englobant ou plus général, rejeter une règle en lui opposant une exception (*exemplum in contrarium*), réorganiser les données par dissociation sémantique (le *distinguo*). Mais réfuter peut aussi signifier catégoriser la théorie adverse comme dépassée ou tautologique ou déplacer, élargir le champ des données. A cela s'ajoutent d'autres moyens détournés de mise en doute de la position adverse : imputer à l'adversaire un paralogisme, autrement dit, mettre en question la rigueur formelle de son argumentaire ; montrer que le raisonnement adverse comporte des conséquences imprévues qui ruinent la thèse même à défendre (raisonnement par autophagie) ; mettre l'opposant en contradiction avec lui-même (les réfutations *ad hominem*) ; disqualifier la personne même de l'adversaire (l'argumentation *ad personam*). La réfutation par retournement ou la rétorsion consiste à s'approprier les idées de l'adversaire pour aboutir à des conclusions défavorables pour l'opposant mais favorables pour le proposant. Dans son attaque du discours ou de la personne adverse, la réfutation fait appel à d'autres moyens agressifs. Nous avons pu constater dans nos analyses la présence des outils linguistiques comme la négation polémique ou des termes axiologiques négatifs, des outils rhétoriques comme les arguments, les figures polémiques (la métaphore, l'attelage, la synecdoque, l'antonomase, la définition, l'ironie).

L'analyse argumentative de l'éditorial politique révèle la présence des moyens persuasifs qui agissent à trois niveaux. Au niveau de la surface du discours l'argumentation mobilise quelques outils comme les marqueurs énonciatifs, les modalisateurs, les connecteurs, les formes du discours rapporté, certaines figures (l'apostrophe, l'interrogation rhétorique, la subjection, la comparaison, l'attelage, l'antithèse), les arguments de cause et de conséquence, la majorité des techniques de réfutation. A un niveau inférieur se trouvent les instruments persuasifs les plus efficaces mobilisés par une argumentation souterraine : les formes de l'implicite, des figures du discours à caractère ambigu, certaines techniques réfutatives qui opèrent des enchaînements au niveau de l'implicite.

Ces deux premiers niveaux cachent un troisième niveau, celui des présupposés idéologiques. Nous découvrons ainsi un trait intrinsèque du discours idéologique : la dissimulation, car l'idéologie n'est-elle pas, comme l'affirme Olivier Reboul, « une pensée dissimulatrice » qui « se donne toujours pour autre chose que ce qu'elle est : pour la science, le bon sens, l'évidence, la morale, les faits […]. La nature d'une idéologie est de dissimuler sa nature d'idéologie » ? (1980 : 25). Un discours n'est donc pas idéologique en ce qu'il exprime au niveau de l'explicite. L'idéologie n'est pas

repérable à la surface du discours. L'analyse argumentative est capable de justement mettre en évidence à la fois les objectifs du discours dans une situation de communication singulière et les stratégies déployées pour les réaliser dans leurs dimensions formelles et idéologiques.

BIBLIOGRAPHIE

Angenot, M., *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Payot Paris, 1982
Angenot, M., *Dialogue des sourds. Traité de rhétorique antilogique*, Mille et une nuit, Paris, 2008
Bonhomme, M., *Pragmatique des figures du discours*, H. Champion, Paris, 2005
Breton, P., *La parole manipulée*, La Découverte, Paris, 2000
Breton, P., *L'argumentation dans la communication,* La Découverte, Paris, 2003
Buffon, B., *La parole persuasive*, PUF, Paris, 2002
Danblon, E., *La fonction persuasive*, Armand Colin, Paris, 2002
Declerq, G., Murat, N., Dangel, J., *La parole polémique*, Honoré Champion, Paris, 2003
Doury, M., Moirand, S., (éd.), *L'argumentation aujourd'hui*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2004
Eggs, E., *Grammaire du discours argumentatif : Le topique, le générique, le figuré*, Kimé, Paris, 1994
Gardes- Tamine, J. *La rhétorique*, Armand Colin, Paris, 2002
Kerbrat-Orecchioni, C., « L'ironie comme trope », 1980, *Poétique* no. 41, p.109-127,
Kerbrat-Orecchioni, C., *Le discours polémique*, PUL, Lyon, 1980
Kibédi-Varga, A., *Rhétorique et littérature*, Ed. Klincksieck, Paris, 2002
Perelman, C., Olbrechts-Tytéca, L., *Traité de l'argumentation*, Ed. de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1988
Perelman, C., *L'empire rhétorique*, Vrin, Paris, 2002
Plantin, Ch., (éd.), *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*, Kimé, Paris, 1993
Plantin, Ch., « L'argument du paralogisme », 1995, *Hermès* 15, p.245-262,
Plantin, Ch., *L'argumentation*, Seuil (coll. Mémo), Paris, 1996
Plantin, Ch., *L'argumentation*, PUF (coll. Que sais-je ?), Paris, 2005
Robrieux, J.-J., *Rhétorique et argumentation,* Armand Colin, Paris, 2000
Rovența- Frumuşani, D., *Argumentarea. Modele si strategii*, Bic All, Bucuresti, 2000

LE STÉRÉOTYPAGE COMME FORME DE CONSTRUCTION IDENTITAIRE

Simina MASTACAN
Université « Vasile Alecsandri », Bacău

Résumé : *Vu comme image collective figée, le stéréotype s'avère de plus en plus productif dans les manifestations discursives actuelles. Contenu essentiellement doxique, il témoigne d'un figement de la pensée dans des représentations préexistantes. Ce modèle préconstruit est, évidemment, une image forgée culturellement, mais aussi linguistiquement. Les médias en abondent, de même que les interactions face-à-face. Producteurs des généralisations abusives, évoquant des idées préconçues et, souvent, la rigidité de la pensée, les stéréotypes engendrent des schématisations et des catégorisations extrêmes.*

Mais, à part ce caractère péjoratif, nocif et réducteur dont on le frappe souvent, il y a aussi un côté créatif, constructif, qui rend possible la circulation des croyances partagées à l'intérieur d'une communauté, et participe à la construction identitaire ; on insistera là-dessus, dans le présent travail.

Mots-clés : *stéréotypage, identité, argumentation.*

Introduction

Le processus de stéréotypage est, comme on le sait, étroitement lié à celui de figement. A nos yeux, cette opération se fait l'écho d'un figement de la pensée, les deux entraînant un certain point de vue sur les représentations sociales véhiculées dans le discours. Ce point de vue est, souvent, limité et réducteur, puisque la représentation qu'il offre est celle d'une « image collective simplifiée et figée des êtres et des choses que nous héritons de notre culture, et qui détermine nos attitudes et nos comportements » (AMOSSY, 2006 : 121). Mais il arrive souvent, dans le processus de communication et d'argumentation, que cette image simplifiée soit absolument nécessaire dans la construction des rôles qu'on assigne à chaque participant, dans l'identification plus rapide (nous ne dirons pas plus correcte…) des référents. R. Amossy énonce, à cet égard, une idée encore plus radicale, en concevant le stéréotype comme «un élément doxique obligé sans lequel non seulement aucune opération de catégorisation ou de généralisation ne serait possible, mais encore aucune construction d'identité et aucune relation ne pourrait s'élaborer » (*ibidem* : 122). Les discours politique et publicitaire semblent être des lieux privilégiés pour un tel emploi des stéréotypes. En effet, la répartition stricte des rôles, la nécessité de délimiter un public-cible qu'il faut convaincre et/ou persuader, s'accompagnent d'une technique bien élaborée de stéréotypage.

Stéréotype et expression linguistique

Un stéréotype, dans son expression linguistique, se caractérise par une inscription régulière dans le lexique d'une langue. Les études, assez abondantes, qui ont pris comme objet ces expressions, ont insisté sur la distinction qu'il faut faire entre *les*

stéréotypes de pensée et *les stéréotypes de langue* (SCHAPIRA, 1999 :2) : les premiers ont pour but de fixer, dans une communauté, des croyances, des convictions, des superstitions : les Polonais boivent beaucoup, les Roumains sont reconnus comme hospitaliers, etc. Il n'arrive pas toujours que ces formules se fixent dans la langue, sous la forme des locutions. On a, par exemple, l'expression *saoul comme un Polonais*, mais non pas *hospitalier comme un Roumain*. Cela démontre, sans doute, le caractère variable et imprévisible de ces stéréotypes, parfois constitués à la base de certaines expressions imagées, étonnantes, souvent mystérieuses, dont l'étymologie est tantôt obscure, tantôt imaginaire.

Dans les études sur ces formes figées, il est à remarquer que l'intérêt porte surtout sur les questions de syntaxe, ou bien sur celles de lexicologie. Les premières établissent les distinctions nécessaires entre la syntaxe « normale » de la langue, celle qui a un caractère libre et vivant, et la syntaxe spécifique à ces expressions. Dans la deuxième approche, les lexicologues portent un regard plus attentif sur la diversité du corpus et multiplient les critères des classements proposés. L'analyse du degré de figement, vu comme « la fixation, par l'usage, d'une séquence comportant deux ou plusieurs unités lexicales qui forment ensemble une nouvelle entité plus ou moins lexicalisé » (*ibidem* : 7), est, à côté des critères morphologiques, le repère immuable de l'analyse des locutions stéréotypes. Selon ce critère, on peut identifier des locutions stéréotypés expressives **littérales** (*sûr et certain*, *haut et fort*), **métaphoriques** (*être tombé sur la tête*, *demander la lune*, *donner le feu vert*), **allusives** (*le cheval de Troie, l'épée de Damocles*), **les clichés** (*joli à croquer, noir comme le charbon, une volonté de fer*), **expressions idiomatiques ou idiotismes** (*faire la sainte nitouche, battre en brèche*), et des énoncés stéréotypés, regroupant toutes les **formes parémiques** (*proverbes, dictons, adages, les aphorismes, les formules de politesse, les slogans*). Nous y avons repris la classification proposée par Charlotte Schapira, dans son livre *Les Stéréotypes en français : proverbes et autres formules* (1999).

Les aspects formels abondent dans ce type de description, alors que les aspects pragmatiques et les enjeux discursifs que leur emploi entraîne passent souvent dans l'ombre. Ce qu'on remarque, d'habitude, est que l'usage en présuppose une sorte d'inertie, de paresse intellectuelle : les expressions automatiques exercent une tyrannie par rapport à la parole libre et démocratique. Elles entravent à notre liberté et constituent des « moules de pensée » qui forment notre mentalité et façonnent notre usage de la langue. Cela est, sans doute, valable dans certains cas, notamment quand on les emploie sans discernement et sans avoir réfléchi à la signification initiale, souvent obscure : *discuter à bâtons rompus, belle comme une image*.

Néanmoins, il faudrait reconnaître que la fonction discursive en est beaucoup plus complexe, puisque c'est l'usage qui confère la valeur à ce type de production. C'est dans l'usage qu'on va reconnaître la valeur expressive d'un stéréotype, car son emploi relève souvent non pas de la paresse invoquée plus haut, mais d'une sorte de *luxe linguistiqueI* (ibidem), qui sollicite l'imagination du locuteur plus qu'une expression habituelle. En effet, pourquoi dire *le cheval de Troie* au lieu de *stratagème*, *des châteaux en Espagne* au lieu des *chimères*, *reprendre du poil de la bête* au lieu de *reprendre le dessus*, *tirer le diable par la queue* au lieu de *mener une vie de privations* ?

Notre réponse est que, dans le jeu de l'énonciation, ces expressions participent à la construction identitaire que le locuteur-énonciateur met en place dans son discours. Paradoxalement, même si ces constructions ont perdu, par le processus de figement, l'originalité stylistique, elles témoignent d'une aspiration du locuteur à varier et à enrichir son discours. La source de l'expressivité en provient justement de l'intention

communicative et du contexte et, notamment, de cet effort de face-building que chacun de nous s'efforce d'accomplir par son intervention.

Image de soi et stéréotypage

La création d'une image de soi satisfaisante fait partie, traditionnellement, des moyens de preuve technique dont le discours argumentatif a besoin. Il faut en repérer les mécanismes lorsqu'on est confronté à des actes de manipulation, de mensonge, et, plus généralement, à toute activité de persuasion. L'activité de l'émetteur-orateur est essentielle : il doit jouir d'un caractère moral et d'une personnalité qui inspire la confiance et qu'il est censé démontrer par la force de son discours. Dans sa *Rhétorique*, Aristote nomme *éthos* (terme grec qui signifie *personnage*) l'image de soi que projette l'orateur désireux d'agir par sa parole (ARISTOTE : 1991). En effet, comme bien le montrait Perelman et Tyteca dans leur *Traité de l'argumentation*, la personne de celui qui parle, son prestige, « est le contexte le plus précieux pour apprécier le sens et la portée d'une affirmation » (PERELMAN, TYTECA, 1958: 426). Pour que son discours mérite créance, l'orateur doit inspirer confiance, et surtout ne pas faire l'éloge de soi-même. Ainsi, on est amené à voir l'éthos comme étant plutôt relié aux traits de caractère que le locuteur s'efforce de montrer, en ignorant le principe de la sincérité.

Comme parler ouvertement *de* et *sur* soi-même est considéré comme un défaut important de toute prise de parole ou tout discours, il est nécessaire que cela soit rendu possible par des procédés indirectes, mais qui construisent d'autant plus efficacement l'image que le locuteur veut imposer dans son discours (cf. MASTACAN, 2007 :119). Ainsi, en employant des expressions stéréotypées **allusives**, qui ont à l'origine des références précises, parfois bibliques, le locuteur se fait une image de connaisseur, d'érudit. Il connaît la signification des expressions telles *le talon d'Achille*, *le cheval de Troie*, *le rocher de Sisyphe* (contenant des références à la mythologie greco-romaine), ou des œuvres littéraires fameuses, en déchiffrant la signification de la locution figée *se battre contre des moulins à vent* (allusion à Don Quichotte de la Manche de Cervantes), ou bien *le meilleur des mondes* (évoquant Candide de Voltaire,), voire d'un détail biographique (*le violon d'Ingres* – signifiant, pour un artiste, de pratiquer un art qui n'est pas le sien).

En pragmatique contrastive et ethnographie de la communication, le terme *éthos* est employé afin de définir un certain « profil communicatif », un « style interactionnel » préféré par une société. Il s'applique à des collectifs d'individus, et relève, selon C. Kerbrat-Orecchioni (à laquelle appartiennent aussi les syntagmes cités auparavant) de la compétence culturelle des partenaires à la communication, dans laquelle il faut intégrer, « l'image qu'ils se font d'eux-mêmes, qu'ils se font de l'autre, et qu'ils s'imaginent que l'autre se fait d'eux-mêmes » (KERBRAT-ORECCHIONI, 1980 : 20). Une caractéristique importante du cliché est, on le convient, son rapport idéologique avec la mentalité de la communauté linguistique à laquelle il appartient. Par exemple, le locuteur de français emploie des expressions telles *une promesse/action/des propos de Gascon*, *une réponse de Normand*, à valeur péjorative, même s'il n'a jamais rencontré un Gascon ou un Normand. Les clichés de type *comme + N* (*saoul comme un Polonais*) se basent, de plus, sur une présupposition fausse (étant, en même temps, une idée reçue – *tous les Polonais sont des ivrognes*). Le degré d'implication augmente encore dans d'autres stéréotypes, quand les contenus ne sont plus présupposés, mais sous-entendus : *le travail des bénédictins est précis et minutieux, les Gascons ne*

tiennent pas leurs promesses, les Normands donnent des réponses ambiguës. Toutes ces locutions véhiculent, consciemment ou non, des idées et, souvent, des préjugés qui représentent la mentalité d'une communauté linguistique à un moment donné. C'est, plus précisément, ce qu'on appelle la doxa, l'opinion commune qui se reflète dans la langue. Il est connu, dans l'imaginaire roumain, que les Turcs ont mené des combats durs et cruels, c'est pourquoi, dans l'expression *se bat turcii la gura lui* le locuteur choisit d'introduire un exemple «présenté comme parangon ou le prototype du phénomène qu'il s'agit d'illustrer » (SCHAPIRA, 1999 : 32)

Le rôle du *stéréotypage* dans la construction de l'éthos, de l'identité personnelle, n'est donc pas à négliger. Il faut ajouter à ce point de notre démonstration, ne fût-ce qu'au passage, un bref commentaire sur le rôle de la notion de *face*, représentant, elle aussi, l'ensemble des images valorisantes que l'on tente, dans l'interaction, de construire de soi-même et d'imposer aux autres. Les relations interpersonnelles, ritualisées socialement, entrent dans un jeu où l'image positive qu'on se donne de soi-même est essentielle (à considérer, par exemple, les échanges verbaux qui entraînent le compliment, la galanterie…). Cette perspective suppose, assurément, un déplacement de l'individuel au collectif, ce qui entraîne des répercussions en ce qui concerne le stéréotypage. On se demandera si la perspective culturelle peut fournir des repères sûrs et indiscutables concernant la spécificité de l'éthos au niveau d'une collectivité. En rhétorique, l'affichage des qualités de l'orateur est un processus intentionnel, alors que « ce n'est pas généralement consciemment que l'on *`fait le Français` (ou l'Allemand ou le Chinois)* » (KERBRAT-ORECCHIONI, 2005 : 303).

Pragmatique, argumentation et construction de l'auditoire

Le rôle pragmatique du stéréotypage se dévoile, aussi, au moment de la constitution et de la prise en compte de l'auditoire auquel on s'adresse et qu'on veut influencer par sa parole.

La nécessité de s'adapter à l'auditoire, de prendre en compte, par exemple, sa capacité de répondre ou non au discours de l'orateur, est un indice important de l'efficacité argumentative. Ici encore, on constate que tout discours à visée persuasive doit se baser sur l'opinion commune, sur la doxa. La nouvelle rhétorique de Chaïm Perelman a pour point de départ l'idée d'adaptation à l'auditoire, basée sur un accord entre les parties (PERELMAN, 2000 : 22). L'orateur peut emporter l'adhésion seulement s'il prend en compte les prémisses déjà enracinées chez son public. Intéressant à observer est que, parfois, l'orateur ne connaît pas directement ces prémisses, il est alors obligé de faire des hypothèses sur les opinions, les croyances et les valeurs de ceux auxquels il s'adresse. Même en l'absence d'une interaction directe, face à face, l'orateur veut agir sur ses interlocuteurs, en prévoyant ses croyances préalables. L'auditoire définit l'ensemble d'opinions, de schèmes de pensée sur lesquels peut s'appuyer quelqu'un qui vise à gagner l'adhésion par la parole.

Perelman défend aussi l'idée que l'auditoire est toujours une « construction de l'orateur » (*ibidem*: 25). Cela apporte, sans doute, des perspectives enrichissantes dans la recherche sur le stéréotype. Quand le locuteur se fait une image de son public, il doit se figurer « les opinions dominantes », « les convictions indiscutées » (*ibidem*, 31-33), les prémisses qui font partie de son bagage culturel. Il doit connaître aussi le niveau d'éducation de ses interlocuteurs, le milieu dont ils font partie, les fonctions qu'ils assument en société. La présence effective de son auditoire ne dispense non plus

l'orateur de construire son auditoire. La réalité corporelle d'un individu ou d'un groupe ne peut se substituer à l'idée que celui-ci s'en fait. Même lorsqu'on parle devant un groupe connu d'étudiants, ou devant des amis, l'image qu'on construit de cet auditoire ne se confond pas, du moins totalement, avec la réalité empirique : « ce qui joue dans l'interaction, ce n'est donc pas la présence réelle du partenaire, mais l'image plus ou moins schématique qu'élabore le sujet parlant. Comme le discours *in absentia*, le face à face argumentatif passe par un imaginaire » (AMOSSY, 2006 : 45).

Quelques procédés de stéréotypage dans un discours politique

Pour étayer notre démonstration, nous avons choisi de nous arrêter à un discours tenu par le président de la France, Nicolas Sarkozy, à Avignon, le 29 septembre 2009, intitulé *Agir pour la jeunesse* et prononcé devant un public formé de ministres, autres officiels de l'Etat, mais aussi de gens habituels. Le président annonce qu'il débloque 500 millions d'euros pour l'insertion et l'autonomie des jeunes, mais il s'emploie aussi à énoncer son optique à l'égard du statut des jeunes en France et de leur « avenir ».

Dès le début, on s'aperçoit qu'on on a affaire à un fonctionnement qualitativement différent de ce qu'on nomme « stéréotype ». L'orateur joue moins sur l'emploi des locutions figées (qui seraient plus facilement détectables et, donc, amendables par son public) et valorise, en échange, une autre représentation dont il a besoin afin d'assurer le succès de sa parole. Le président français emploie fréquemment dans son discours un certain type de formules stéréotypes, qu'on range, le plus souvent, sous le nom de truismes ou lieux communs. En voilà quelques exemples :

1. *les jeunes d'aujourd'hui sont confrontés aux défis d'un monde en crise.*
2. *il n'est pas facile pour les jeunes d'être jeunes dans la France d'aujourd'hui.*
3. *J'ai bien conscience que les temps sont durs pour votre génération.*
4. *l'insertion professionnelle des jeunes, c'est un parcours de combattant.*
5. *construire cette société qui donne une chance à chaque jeune.*
6. *Le lycée est un carrefour majeur.*
7. *L'enseignement supérieur est le moteur de l'ascension sociale, de l'égalité des chances.*
8. *On doit faire quelque chose de sa vie.*
9. *Pas de droits sans devoirs !*
10. *Il n'y a pas de droits sans contrepartie de devoirs.*
11. *Vous avez des droits, mais vous avez aussi des devoirs.*
12. *Ce désir d'autonomie c'est le ciment de la jeunesse.*
13. *La jeunesse est multiple.*
14. *L'engagement est la clef, l'engagement c'est la clef d'une génération solidaire qui s'implique.*

L'énumération pourrait continuer encore. Quelques-uns de ces lieux communs sont des tautologies resémantisées (*X c'est X* – dans l'exemple 2), d'autres prennent la forme des proverbes ou des dictons (exemples 12 et 9, avec la reprise dans les variantes 10 et 11). Les autres exemples sont des phrases énonçant des choses évidentes, mais qui se distinguent par un certain degré de généralité, malgré leur fréquente apparition à la première personne.

Ce n'est pas étonnant que le président français tienne un discours émaillé de telles idées reçues. C'est une caractéristique presque courante du discours politique d'en user, afin de faire son public adhérer aux contenus exposés, de le prendre pour complice, tout en rappelant un ensemble de principes qu'il faut tenir comme déjà acquis. Nommés ainsi par Herschberg Pierrot et R. Amossy (1997), les lieux communs ne se caractérisent pas par un figement formel élevé, ce qui confère plus de liberté à l'orateur. L'auditoire envisagé dans le discours que nous analysons est universel, puisque ces formules prétendent énoncer des vérités intemporelles à propos de l'être humain, de « la jeunesse » en particulier. Le stéréotypage évident que le discours du président met à son profit a pour but de coaguler une certaine vision unanimement partagé sur les jeunes « d'aujourd'hui », mais aussi de présenter devant la nation une vision politique – la sienne.

En véhiculant ces contenus unanimement connus (la preuve étant qu'ils peuvent être introduits par le préfixe « comme on dit »), les stéréotypes ne demandent pas à être interprétés chaque fois qu'on les entend. L'énonciation d'un lieu commun a l'avantage, aux yeux de celui qui le prononce, « de rencontrer son interlocuteur sur un territoire commun et d'obtenir ainsi son adhésion à peu de frais » (SCHAPIRA, *op. cit*, 125). Mais, en tant que politicien habile, le président français s'aperçoit aussi des dangers que l'abus de ce procédé entraîne: banalisation du discours, perte de la confiance de l'auditoire. Ainsi, il arrive souvent que l'orateur rejette cette potentielle image négative, en dénonçant lui-même certains stéréotypes. Il le fait soit en contestant le *dire* générique, l'opinion commune :

15. *Bien sûr il est facile de dire que la jeunesse d'un pays c'est son avenir, c'est son capital.*

soit en pratiquant lui-même le défigement du stéréotype :

16. *Le monde professionnel doit ouvrir ses bras aux jeunes, mais ce sont les jeunes qui, avec leur propre bras, doivent ouvrir les portes.*

Souvent, l'énonciateur assume explicitement le stéréotype, en dénonçant, en même temps, son statut d'idée reçue :

17. *Je parle d'une place dans la société, d'un statut social,* ***comme l'on dit****, même si cela est un peu caricatural*[1]

Le fait que l'orateur engendre un commentaire sur son propre dire « en train de se faire » relève d'une forme de réflexivité méta-énonciative, où la parole est mise en scène dans un acte d'auto-présentation (AUTHIER-REVUZ, 1995 :33). Le fait que le stéréotype est convoqué et dénoncé, polémiquement, par l'énonciateur (*comme on dit…*) démontre qu'il tente de se servir de « l'ailleurs » discursif de l'autre, (*ibidem* : 471), tout en prenant ses distances.

Dans un discours qui s'avère bourré du déjà-dit, cette auto-dénonciation est nécessaire, puisque, dans l'opinion commune, le lieu commun est frappé d'une forte qualification péjorative : « depuis un siècle environ, le développement de la presse, puis les différentes formes de médias, l'avènement des sociétés démocratiques modernes ont crée une hantise de la stéréotypie » (AMOSSY, HERSCHBERG-PIERROT, 2004 : 5). Ces stéréotypes de pensées, n'ayant des formes linguistiques fixes et repérables (à la différence des locutions, des clichés, des proverbes, des adages ou des dictons) ont encore une caractéristique : elles se mêlent d'une façon insidieuse avec le discours du locuteur, s'infiltrent dans la conscience collective, et, en général, il est difficile de distinguer entre ses opinions personnelles et les stéréotypes.

[1] C'est nous qui soulignons.

L'image préalable que l'orateur Sarkozy offre de son public doit concilier trois couches de récepteurs : les officiels (interpellés à l'aide des appellatifs *Madame et Messieurs les Ministres*, et par le pronom *vous*), les jeunes, et les adversaires, éventuels critiques, de sa politique

Les jeunes sont désignés, au début, par la nominalisation généralisante à la troisième personne (*la jeunesse*, *les jeunes*) et, ensuite, par le changement, assez inattendu, voire brutal, du référent, de *vous* (les ministres) à *vous* (les jeunes), accompagné par le glissement *ils-vous* :

18. *J'ai bien conscience qu'il n'est pas facile pour les jeunes d'être jeunes dans la France d'aujourd'hui. J'ai bien conscience que les temps sont durs pour* ***votre*** *génération*.

Parfois, l'orateur choisit des locutions stéréotypes relevant d'un registre non soutenu, apparitions surprenantes dans l'ensemble du discours :

19. *Pour moi, c'était très important de venir ici, pour parler de cette politique de la jeunesse sur laquelle tant de gouvernements, tant de majorités* ***se sont cassé les dents****, non pas par mauvaise volonté, mais* ***parce que la jeunesse c'est un monde si multiple***[1].

D'ailleurs, ce mélange de constructions stéréotypées de nature différente (une expression idiomatique et un truisme) est une caractéristique du discours sarkosyien.

L'auditoire hostile à ces mesures est contrecarré (et ainsi mis en scène) par des moyens discursifs qui relèvent de la polémique : emploi de la présupposition qui réside, en particulier, de la négation polémique accompagnée par le *mais* argumentatif (20) et de la question rhétorique (qui contient la réponse implicite – 21) :

20. *Etre autonome, cela ne veut pas dire refuser sa famille, cela ne veut pas dire refuser son milieu, cela ne veut pas dire refuser ses amis, mais avoir les moyens de choisir sa propre vie. (...) J'ai bien conscience qu'il n'est pas facile pour les jeunes d'être jeunes dans la France d'aujourd'hui. J'ai bien conscience que les temps sont durs pour votre génération.*
21. *Qui pourrait nier qu'il soit plus compliqué qu'avant pour un jeune de devenir un adulte libre et pleinement intégré dans la société ?*

Dans 19, l'orateur s'approprie une certaine hypostase du langage des jeunes, qu'il essaie d'imiter afin d'obtenir leur assentiment ; d'autre part, il connaît les objections que sa politique entraîne et tente de les prévenir. On a affaire ici à un processus de mise en discours, qu'on appelle « schématisation ». Selon Grize (1996), le terme désigne le processus au gré duquel le locuteur active une partie des propriétés censées définir l'allocutaire pour produire une image cohérente répondant aux besoins de l'échange.

Mais le processus de stéréotypage va encore plus loin : le président véhicule une image où les jeunes aimeraient, du moins théoriquement, se retrouver : ils refusent l'assistanat, ils sont l'avenir et le capital du pays, ils veulent être libres et autonomes[2] :

22. *C'est liberté et responsabilité qui sont, dans mon esprit, opposées à dépendance et assistanat*

L'auditeur est, ainsi, désigné implicitement, par les croyances, les valeurs, les opinions que le discours lui attribue. C'est une couche d'implicite qui s'inscrit tantôt

---

[1] C'est nous qui soulignons.

[2] Ce qui permettra, dans les vues du président, l'extension conditionnée du revenu de solidarité active (RSA) aux jeunes de moins de 25 ans qui travaillent (on leur crée la possibilité de cumuler une activité modérée avec une aide).

dans la présupposition, tantôt dans le sous-entendu véhiculé dans de telles idées reçues. C'est l'orateur qui construit, en quelque sorte, son public, mais, de plus, l'auditeur se reconnaît dans l'image que celui qui parle construit à son intention. On dirait qu'on lui offre un miroir où il puisse se contempler à sa guise.

Nous voudrions conclure sur l'idée que le stéréotype est, finalement, une « construction de lecture » (AMOSSY, 2006 : 122) Il apporte non seulement une banalisation, mais, aussi, il rend de la richesse à l'activité interprétative. Dans l'acte de communication et, notamment, dans le discours argumentatif, le stéréotype est censé cacher un modèle culturel préexistant, qu'il faut découvrir. Aussi le stéréotype contribue-t-il au bon fonctionnement de l'argumentation en tant que facteur de cohésion discursive, mais aussi de cohésion sociale, tout en fonctionnant comme « un élément constructif dans le rapport à soi et à l'Autre » (AMOSSY, HERSCHBERG-PIERROT, 2004 : 43). Dans le discours, mais aussi dans la société, les stéréotypes permettent de distinguer commodément entre *nous*, *vous* et *il(s)*, ils cimentent une vision du monde. Comme on l'a vu, le discours sarkozyen construit, par stéréotypage, une confrontation entre plusieurs identités. Il fournit aux interactants des lieux communs, en projetant une certaine image sur leur identité sociale.

BIBLIOGRAPHIE

Amossy, R., Herschberg Pierrot, A., *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Nathan, Paris, 2004.

Amossy, R., *L'argumentation dans le discours*, Armand Colin, Paris, 2006.

Amosy, R., (dir.), *Images de soi dans le discours*, Delachaux et Niestlé, Lausanne-Paris, 1999

Aristote, *Rhétorique*, Le livre de poche, Paris, 1991.

Authier Revuz, J., *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidence du dire,* t. I, II, Larousse, Paris, 1995.

Grize, J.-B., *Logique naturelle et communications*, PUF, Paris, 1996.

Kerbrat-Orecchioni, C., *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, 1980.

Kerbrat-Orechioni, C., *Le discours en interaction*, Armand Colin, Paris, 2005.

Mastacan, S., « Ethos et identité discursive », in *Croisements culturels. Langues et stratégies identitaires*, Edusoft, Bacău, 2007, pp.118-129.

Perelman, Ch., Tyteca, L. O., *Traite de l'argumentation*, PUF, Paris, 1958.

Schapira, Ch., *Les stéréotypes en français: proverbes et autres formules*, Ophrys, Paris, 1999.

DU GESTUEL À LA SIGNIFICATION ORGANISATION DE L'ORDRE DU SYMBOLIQUE DANS « VENDREDI OU LES LIMBES DU PACIFIQUE »

Mihaela MITU
Université de Piteşti

Résumé : *Le présent article propose une analyse sémiotique de quelques fragments illustratifs pour l'esthétique tourniérienne, analyse réalisée à l'aide de la conception peircéenne sur la sémiosis. Les fragments seront puisés au roman « Vendredi ou les Limbes du Pacifique ». Le milieu hostile de l'île sur laquelle vit Robinson, le personnage du roman, est perçu comme un chaos que l'homme doit façonner. Ce milieu est interprété comme un univers sémiotique, ensemble de signes qui demandent à être décodés. Grâce à la conception générale triadique et pragmatique de la signification, la théorie cognitive de Peirce permet de saisir et de rendre compte de la naissance de la signification tant au niveau intratextuel qu'au niveau extratextuel, celui de la réception. Nous considérons le fragment choisi comme un texte carrefour et une mise en abyme pour le décryptage des significations latentes de l'œuvre et, au-delà donc, pour la compréhension du message auctorial.*

Le geste de Robinson s'avère révélateur en ce sens. Les étapes du processus actorial sont autant de moments clé dans le déchiffrement du message.

Mots-clé: *signe triadique, icône, indice, symbole, argument.*

Introduction

Le présent article propose une analyse sémiotique de quelques fragments illustratifs pour l'esthétique tourniérienne, analyse réalisée à l'aide de la conception peircéenne sur la sémiosis.

Avant de procéder à l'analyse proprement-dite, quelques précisions théoriques s'imposent.

Nous empruntons aux analyses de Charles Sanders Peirce et aux commentaires de G. Deledalle les éléments qui nous permettront d'expliquer la démarche du philosophe et d'analyser les fragments textuels choisis. Dans les citations données, les textes de Peirce seront suivis par les numéros qui leurs sont attribués dans les *Collected Papers* et suivies de la page du livre de Deledalle : *Ecrits sur le signe*. Les citations suivies seulement de l'indication de la page seront un commentaire du linguiste français et non un texte de Peirce.

Peirce est connu en linguistique pour avoir donné une analyse triadique du signe. Dans le système de Peirce, le nombre trois acquiert une importance que le philosophe lui-même justifie de la manière suivante : « Le nombre trois est parfait car toute relation tétraédrique, pentadique ou de n'importe quel nombre plus grand de corrélation n'est qu'un composé de relations triadiques » (1.347, p. 101) Le modèle triadique et sa supériorité philosophique vient du fait qu'il rend compte de l'essence de la signification et de la pensée, en général, réussissant à expliquer le processus de la sémiosis.

« (…) toute relation triadique authentique implique signification, étant donné que la signification est évidemment une relation triadique » (1.345, p.99)

« (…) toute opération intellectuelle implique une triade de symboles » (2.300, p. 99)

La réflexion peircéenne concerne tous les types de signes ou, plus exactement, « tout ce qui, de quelque manière et en quel que sens que ce soit, est présent à l'esprit, sans considérer aucunement si cela correspond à quelque chose de réel ou non » (1.284, p. 67). Au début, Peirce nomme son étude *phénoménologie*, pour adopter finalement le nom de **phanéron** ou **phanéroscopie.**

1. La phanéroscopie et les catégories phanéroscopiques

La phanéroscopie est l'étude des phanérons (< grec : *qui se montre*). Elle consiste à « décrire et à classer les idées qui appartiennent à l'expérience ordinaire ou qui surgissent naturellement en liaison avec la vie ordinaire, sans considération de leur validité ou de leur invalidité ou de leur psychologie » (8.328, p. 22). Affirmation prophétique qui signe la naissance des études cognitives.

Tous les phénomènes ou les **phanérons,** dans la terminologie de Peirce, peuvent être classés en trois catégories phanéroscopiques : **la priméité**, **la secondéité**, **la tiercéité.**

« **La priméité** est le mode d'être de ce qui est tel qu'il est, positivement et sans référence à quoi que ce soit d'autre » (8.328, p. 22). Dans cette catégorie entrent « certaines qualités sensibles comme l'odeur de l'essence de rose, le son d'un sifflet de locomotive, le goût de la quinine » (1.304, p. 205).

« **La secondéité** est le mode d'être de ce qui est tel qu'il est par rapport à un second, mais sans considération d'un troisième quel qu'il soit » (8.328, p. 22)

C'est la catégorie de l'existence, du fait de l'individuel. Elle implique la priméité et l'actualise dans l'effort, la résistance, l'opposition, car « l'existence est ce mode d'être qui réside dans l'opposition à un autre. Dire qu'une table existe, c'est dire qu'elle est dure, lourde, opaque, sonore, autrement dit qu'elle produit des effets immédiats sur les sens… » (1.457, p. 209).

« **La tiercéité** est le mode d'être de ce qui est tel qu'il est, en mettant en relation réciproque un second et un troisième » (8.328, p. 22). Comme elle implique un premier et un second qu'elle met en relation, la tiercéité est la théorie de la médiation, par excellence.

Remarque : « Le premier, le second et le troisième sont réels, mais seul le second existe » (p. 211).

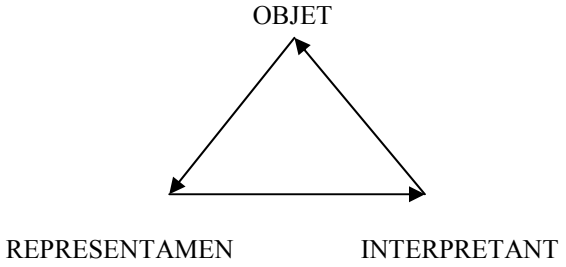
2. Le signe, entité triadique

Le signe peircéen est un troisième qui met en relation un Premier avec un Second.

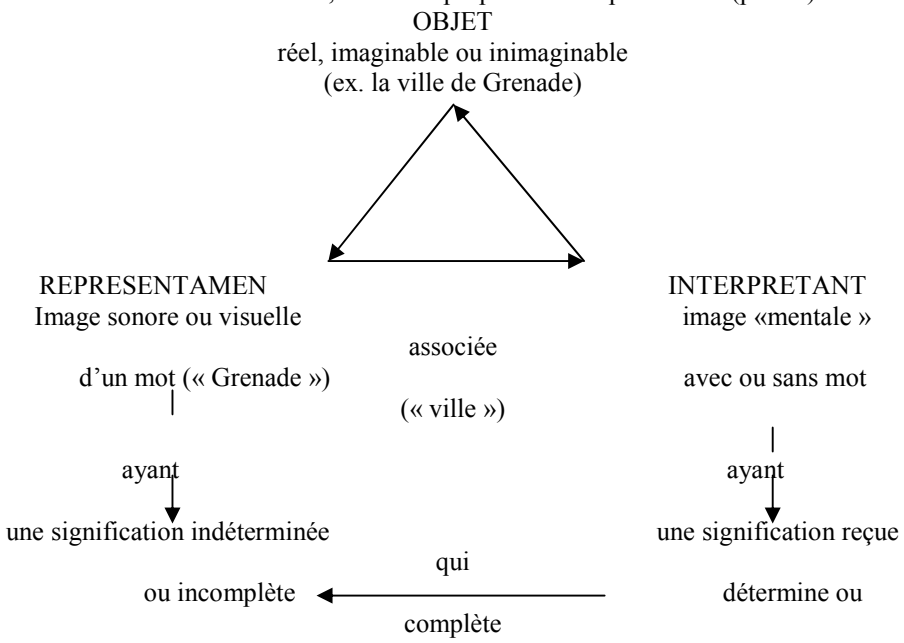
« Un signe est une relation conjointe avec la chose dénotée et avec l'esprit » (3.360, p.143)

Pour plus de précisions : « Un signe ou REPRESENTAMEN est un premier qui entretient avec un second appelé OBJET, une relation triadique si authentique qu'elle peut déterminer un troisième, appelé INTERPRETANT, à entretenir avec son objet la même relation triadique qu'il entretient lui-même avec ce même objet. Cette relation triadique est authentique, c'est-à-dire que ses trois membres sont liés ensemble par elle de telle façon qu'elle ne se ramène pas à un quelconque complexe de relations dyadiques» (2.274, p. 147).

On peut schématiser cette relation triadique de la manière suivante :



Le **representamen** est le « sujet » de la relation triadique, son fondement. Il représente quelque chose. S'il s'agit d'un mot, il est l'image sonore ou visuelle du mot, sans pour autant se confondre avec l'image acoustique du signe saussurien, lequel est une image « mentale ».
L'**objet** est ce que représente le signe. Cela peut être « un objet perceptible, ou seulement imaginable ou même inimaginable » (2.230, p. 122).
L'**interpretant** est la médiation entre les deux. Partie constitutive du signe, il est lui-même un signe et il ne faut pas confondre l'interprétant et l'interprète (la personne qui interprète le signe) [1]
Pour Peirce, la relation pragmatique est celle où le signe est envisagé par rapport à son interprétant (l'interprète n'est qu'un manipulateur d'interprétants).
Pour illustrer toutes ces définitions, Dendalle propose l'exemple suivant (p. 229) :



[1] Cette erreur c'est celle commise par Charles Morris au moment où il a défini la pragmatique comme étant la relation des signes à leurs usagers.

L'interprétant « ville´n'est pas le seul qui puisse être associé au representamen « Grenade ». D'autre interprétants possibles du representamen sonore seraient « arme » ou « fruit ».

L'interprétant est d'abord un « effet » du signe, une expansion du signe, devenant à son tour un nouveau signe. C'est la valeur (ou l'ensemble des valeurs) et la validation du signe quand il est perçu par le sujet. Un signe n'existe que lorsqu'il est interprété, sinon il est une virtualité.

Envisageant le rapport qui s'établit entre chacun des moments R, O, I, et les trois catégories phanéroscopiques, on obtient le tableau suivant :

	Priméité	**Secondéité**	**Tiercéité**
R	Qualisigne	Sinsigne	Légisigne
O	Icône	Indice	Symbole
I	Rhème	Dicisigne	Argument

C'est ainsi que Peirce arrive à obtenir neuf sous-classes. Du point de vue de la triade seront envisagées trois dimensions d'analyse du signe, selon qu'on se rapporte soit au representamen, soit à l'objet, soit à l'interprétant. Mais aucune de ces dimensions n'est le signe à elle-même.

Le signe contracte donc trois types de relations :

(a) **syntactique**, en rapport avec les autres signes qui l'entourent ;
(b) **sémantique** ou **existentielle**, en rapport avec l'objet désigné ;
(c) **pragmatique**, en rapport avec la personne qui l'utilise.[1]

(a) La dimension syntactique. Envisagé « en lui-même » (2.243, p.138) et « par rapport à lui-même, le signe est, en soi, simple qualité. Comme tel, il est plutôt, une possibilité de signe, et relève d'une catégorie générale : l'indétermination. Il peut exister mais diverses déterminations peuvent lui être attachées. Le *rouge*, simple qualité, peut devenir signe d'arrêt, échantillon de couleur, signe de colère, etc.
(b) La dimension sémantique ou existentielle. Envisagé suivant sa relation à l'objet, le signe est un « existant », une actualité, un événement singulier, brut, de l'ordre du ici et du maintenant. Cette seconde relation présuppose la première.
(c) La dimension pragmatique. Analysé par rapport à son interprétant, le signe est « une loi générale » qui ne se confond pourtant pas avec celle de la première dimension. Il s'agit maintenant d'une généralité de la loi, de la médiation, de la relation, donc de la signification. Et dans tout cela, rien de général.

Nous rappelons qu'aucune de ces sous-classes n'est en elle-même le signe (celui-ci étant triadique). Il n'y a signe que dans la mesure où on retrouve les trois dimensions de la triade. La seule manière logique de s'exprimer, serait de réserver l'appellation de signe à des assemblages de type : qualisigne iconique rhématique ;
sinsigne iconique rhématique ;
légisigne symbolique argumental.

[1] Les trios dimensions se retrouvent dans la division de la sémiotique en syntaxe, sémantique et pragmatique.

3. Du gestuel à la signification

Grâce à la conception générale triadique et pragmatique de la signification, la théorie cognitive de Peirce permet de saisir et de rendre compte de la naissance de la signification tant au niveau intratextuel qu'au niveau extratextuel, celui de la réception.

Se rapportant à la réalité environnante qui demande à être conquise, maîtrisée et ordonnée conformément à son univers encyclopédique, Robinson, le personnage central du roman *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* de Michel Tournier, commence à s'interroger sur les rapports qu'il entretient avec la matérialité de l'île. Ce milieu hostile perçu comme un chaos que l'homme doit façonner est interprété comme un univers sémiotique, ensemble de signes qui demandent à être décodés.

Seul sur l'île qu'il avait baptisée Speranza, Robinson fait un jour une découverte remarquable :

« Il (Robinson) s'approcha d'un rocher couvert d'algues (…) lorsqu'il fut frappé comme par la foudre en apercevant l'empreinte d'un pied nu. Il n'aurait pas été autrement surpris de retrouver sa propre trace dans le sable ou la vase, encore qu'il ait renoncé depuis fort longtemps à marcher sans sabots. Mais l'empreinte qu'il avait sous les yeux était enfoncée *dans la roche même*. S'agissait-il de celle d'un autre homme ? Ou bien était-il depuis si longtemps dans l'île qu'une empreinte de son pied dans la vase avait eu le temps de se pétrifier par l'effet des concrétions calcaires ? Il retira son sabot droit et plaça son pied nu dans la cavité à demi remplie d'eau de mer. C'était cela, exactement. Son pied entrait dans ce moule de pierre comme dans un brodequin usé et familier. Il ne pouvait y avoir de confusion, ce cachet séculaire – celui du pied d'Adam prenant possession du Jardin, celui de Vénus sortant des eaux- c'était aussi sa signature personnelle, inimitable de Robinson, imprimée dans la roche même, et donc indélébile, éternelle. Speranza – comme une de ces vaches à demi sauvages de la prairie argentine, marquées pourtant au feu rouge- portait désormais le sceau de son Seigneur et Maître. » (p. 48)

Le passage ci-dessus rapporte deux exemples de reviviscence de sensations d'ordre visuel d'abord et ensuite kinésique, gestuel. L'empreinte d'un pied sur le sable est un phénomène spatialement localisé et présenté dans le texte comme une pure qualité (de l'ordre de la priméité) qui s'offre à la vue et en détermine sur la conscience une forte sensation : « il fut frappé comme par la foudre ». L'expérience intense du *qualisigne iconique* (l'empreinte du pied) donne à Robinson l'occasion de s'absorber dans la contemplation intemporelle de cette forme inscrite dans la matière (qualisigne iconique rhématique). Cette contemplation se déroule dans plusieurs étapes, moments pendant lesquels le protagoniste procède par abduction à des réflexions existentielles.

a) La première étape, l'étonnement, une fois dépassée, le protagoniste prend en considération le passé, le contexte de production du phénomène. De l'indétermination, élément marqué dans le texte par l'emploi du prédéterminant « *un* pied », jusqu'à la détermination révélatrice « *sa* propre trace », « *son* pied », Robinson formule plusieurs hypothèses explicatives. Cette empreinte a été réellement causée par quelqu'un qui est passé par là. L'empreinte (icône) signifie trace d'un pied (indice existentiel de quelqu'un).

Ce signe iconique a la vertu de révéler au protagoniste (sic!) des vérités inattendues. Son observation directe apporte à l'interprète, Robinson, une connaissance nouvelle.

« Une des grandes propriétés distinctives de l'icône est que par son observation directe peuvent être découvertes concernant son objet d'autres vérités que celles qui suffisent à déterminer sa construction ». (PEIRCE, 2.279, p.150)

En un premier temps, Robinson se réfère à une règle qui fait partie d'une situation explicable dans le contexte donné à propos du fait donné ; c'est la deuxième phase de l'abduction qui interprète les empreintes comme étant la réplique d'un légisigne symbolique.: « encore qu'il ait renoncé depuis fort longtemps à marcher sans sabots »

b) Par déduction il en tire la conséquence de son raisonnement et formule une hypothèse qui lui est venu spontanément à l'esprit: « Il n'aurait pas été autrement surpris de retrouver sa propre trace dans le sable ou la vase ». La conclusion en serait : *Je suis déjà passé par là, donc cette trace pourrait être la mienne.*

Vu la consistance de la matière dans laquelle était enfoncée l'empreinte, cette première hypothèse s'avère insuffisante. Une deuxième hypothèse explicative s'impose. Au niveau discursif, le texte marque les « réflexions raciocinatives"[1], les doutes du protagoniste. Le discours indirect libre livre « en direct » les réflexions touchant l'esprit du protagoniste : le texte est morcelé dans sa substantialité matérielle; énoncés à forme interrogative où la question délibérative est l'expression du débat intérieur du personnage : « S'agissait-il de celle d'un autre homme ? Ou bien était-il depuis si longtemps dans l'île… ». L'imparfait délibératif accentue la portée subjective de l'acte énonciatif. Robinson formule des prédictions générales.

c) Cette situation n'a qu'une issue: la confrontation par la preuve (voie de l'induction ayant la vertu de vérifier l'hypothèse). Le geste de Robinson est minutieusement présenté : « Il retira son sabot droit et plaça son pied nu… ». La preuve enlève toute ombre de doute. Au niveau lexématique, le présentatif et l'adverbe d'affirmation rendent ce moment crucial. La joie de la confirmation de l'hypothèse lancée est fixée dans le moment présent : « C'était cela, exactement. Son pied entrait dans ce moule de pierre comme dans un brodequin usé et familier… ».

L'empreinte sera aussi interprétée comme une métaphore (sinsigne iconique) en contexte culturel (légisigne indiciel dicent) qui permettra à Robinson de s'identifier au personnage mythique et de considérer le phénomène fonctionnant comme un symbole (légisigne symbolique argumental) de la direction à suivre. Robinson aura à passer par plusieurs étapes initiatiques: aquatique, tellurique, éolienne, solaire. (BOULOUMIER, 1988:157-170). Pour l'instant, Robinson traverse la période tellurique. La réflexion de Robinson ne devient significative qu'en référence à son expérience culturelle, à son savoir encyclopédique.

[1] "raciocinatives" est un terme par lequel est caractérisé l'un des personnages du roman *Le Roi des Aulnes* qui s'absorbait dans des réflexions philosophiques.

Robinson se fait l'interprète de l'interprétant peircéen. Comme un filtre, le signe symbolique s'interpose entre lui et le monde et l'amène à projeter sa figure mythique sur l'île – espace primordial où s'origine l'existence. Qui est-il ? L'homme primordial (Adam et Vénus à la fois) inscrivant sa semence dans le sol fertile de l'île. L'être tout puissant procédant à dompter un espace vierge (références religieuses, artistiques, esthétiques). Le fragment peut être considéré comme un passage charnier, un texte carrefour et une mise en abyme pour le décryptage des significations latentes et, au-delà donc, pour la compréhension du message auctorial. Le geste de Robinson s'avère révélateur en ce sens. Les étapes du processus actorial sont autant de moments lectorals dans le déchiffrement du message. La dernière partie du fragment inscrit, en apothéose, l'allégresse de Robinson et rend visibles les significations latentes du message artistique.

Du point de vue de la tiercéité, le geste de Robinson transforme l'indice en un signe. La trace est « ce cachet séculaire » déictique spatial prenant référence dans le texte: « c'était sa signature personnelle inimitable de Robinson ».

Du point de vue des catégories phanéroscopiques, le fragment illustre le processus de la sémiosis, de la naissance du sens. Le déchiffrement des traces et des messages cachés que l' « île» lui fait découvrir petit à petit sera l'activité essentielle de Robinson.

Le fragment est précédé par un passage narratorial (auctorial) qui prépare la scène à venir: « Il avait toujours l'oreille tendue vers les messages qui ne cessaient d'émaner d'elle [l'île] sous mille formes, tantôt chiffrés, tantôt symboliques » (p. 47).

La trace est liée au thème de la quête d'un sens caché, secret. Elle est la métaphore de l'activité scripturale, donc, de l'œuvre artistique ; elle est l'empreinte du scripteur sur l'espace de la feuille blanche. Dans le même sens, soulignons l'identification de Robinson avec l'image d'Adam prenant possession de l'île. L'empreinte (de l'ordre de la secondéité) est l'image d'un passage antérieur, des activités artistiques antérieures. Elle est aussi métaphore du souffle divin[1] , de la volonté créatrice. Le titre de "l'autobiographie intellectuelle" de Tournier est *Le Vent Paraclet*, appellation qui évoque et invoque le Saint-Esprit. On peut dire que le titre suggère une invocation parce qu'à travers les chapitres de l'autobiographie, autant d'essais composés de souvenirs et de réflexions sur les productions personnelles antérieures, l'auteur cherche à approcher le secret de la création invoquant le souffle divin pour que celui-ci l'inspire et le transforme en Créateur/ Seigneur, dans le texte faisant l'objet de notre analyse. Créateur qui, après avoir construit son œuvre, la ranime d'un coup de souffle. Les deux noms mythiques, Adam et Venus, trouveront consistance textuelle dans les deux personnages, Robinson et Vendredi, êtres enfantés par la volonté créatrice.

La trace, inscrite *dans la roche même*, n'en illustre pas moins l'idée de la solidité minérale de la matière personnalisée, capable de passer l'épreuve du temps. Dans le lexème *empreinte* se retrouvent les sèmes : /volonté humaine/, /attestation du cachet personnel/. La métaphore d'apprivoisement renvoie, par implicature, à l'idée d'appropriation du matériau et attestation, par signature, du cachet personnel. Le geste de Robinson d'apposer son pied acquiert ainsi une force symbolique, évocatrice et argumentative à la fois. Ce geste a la force évocatrice du créateur-scripteur au travail,

[1] Pour plus de détails, voir G. Genette (1984) et M. Mitu, (2005)

celui pour lequel le réel n'est pas ce qu'il est mais ce qu'il devient à la suite de l'effet produit sur la conscience par la somme des sensations provoquées par les qualisignes de la priméité et les indices de la secondéité pour devenir des signes symboliques. L'effort du scripteur se dirige vers la création d'une réalité seconde crédible, authentifiable par le recours à des images consacrées, référents mythiques, dans notre cas, référence oblique faisant appel à un savoir encyclopédique communément partagé ou qui, du moins, appelle la coopération du récepteur.

BIBLIOGRAPHIE

Bouloumié, A**.,** *Le roman mythologique. Suivi de questions à Michel Tournier,* Librairie José Corti, 1988

Everaert-Desmedt, N**.,** *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce,* Pierre Mardaga Editeur, Liège, 1990

Genette, G**.,** *Palimpsestes. La littérature au second degré,* Seuil, Paris, 1984

Mitu, M., *Constructions et déconstructions de la signification dans le discours romanesque. La prose de Michel Tournier,* Editura Universităţii din Piteşti, 2005

Mureşanu Ionescu, M., *La littérature – un modèle triadique,* Editura Fundatiei Chemarea, Iaşi, 1995

Peirce, Ch., S., *Ecrits sur le signe,* Textes rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Seuil, Paris, 1978

Tournier, M., *Vendredi ou les Limbes du Pacifique, Le roi des Aulnes, Les Météores,* Gallimard, Paris, 1989

L'ART COMME MODÈLE DE LA VIE. RÉFLEXION SUR UN PERSONNAGE DE GEORGES PEREC

Gabriel PÂRVAN
Université de Piteşti

Résumé : *À partir d'un fragment extrait du roman* La Vie mode d'emploi*, j'essaie de montrer que Perec y propose une vision de la vie inspirée du modèle de l'art. Pour ce faire, il utilise abondamment les techniques oulipiennes et textualistes, notamment le 'jeu', le travail sur le signifiant et la déconstruction du sens.*

Mots-clés : ***nécessité, arbitraire, jeu, textualisme, déconstruction***

Perec était, on le sait, un grand amateur de 'jeux', et il fut un membre remarquable du groupe OU.LI.PO, atelier d'écriture expérimentale dont l'activité consistait à inventer des jeux permettant de produire des textes inattendus. Mais, comme le souligne BERSANI (1980: 895), ses 'jeux' ne sont pas gratuits: ils sont "la seule réponse possible aux questions que lui pose l'existence".

La Vie mode d'emploi (1978), qui est un épanouissement gigantesque de toutes ses recherches, confirme pleinement cette opinion de Bersani. C'est la description d'un immeuble parisien et de ses occupants, étage par étage, chambre par chambre. Cela fait songer au *Passage de Milan* de Michel Butor, mais on y découvre aussi des échos de Joyce, Melville, Valery Larbaud, Queneau, Borges et de lui-même, car il y reprend personnages et passages de ses livres antérieurs. C'est une œuvre en mouvement, où les collages, les cryptages et les parodies, l'allusion, la citation et l'auto-citation ouvrent des perspectives sans fin et transforment la lecture en un véritable vertige.

Le livre est sous-titré "romans" (au pluriel), car il contient vraiment la matière de plusieurs œuvres, avec une multiplicité d'entrées et de combinaisons possibles. S'appuyant sur un schéma apparemment banal (la présentation de la vie des habitants d'un immeuble), l'auteur construit une énorme machine du récit, mettant en scène des dizaines de personnages et des centaines d'anecdotes qui se superposent et se croisent. De plus, ces histoires et ces biographies insolites se creusent à l'infini par la représentation minutieuse des objets, tableaux, photos qui encombrent les lieux décrits. Ainsi, peu à peu on s'aperçoit que ce qui compte en premier lieu ce n'est pas le contenu des anecdotes, mais l'organisation du texte.

Perec a publié le "Cahier de charges" de son roman, où il a révélé quelques-uns des secrets de sa fabrication : "ce sont 21 fois 2 séries de 10 éléments qui sont permutés et qui déterminent les éléments constitutifs de chaque chapitre". Autrement dit, chaque pièce de l'immeuble est une case dans un système de correspondances, d'échos et d'oppositions. Il s'agit donc d'un *récit puzzle*, et cette organisation du texte correspond au sujet principal: le fabuleux projet d'un amateur de puzzle – le personnage central du livre, Bartlebooth, dont le nom – comme l'avoue l'auteur lui-même (PEREC, 1979 : 53) – est emprunté à Melville et à Valery Larbaud (formé par le mariage du Bartleby de Melville et du Barnabooth de Valery Larbaud).

Poussé par "une certaine idée de la perfection", Bartlebooth réagit contre "l'inextricable incohérence du monde" et se propose d'organiser sa vie selon "*un projet*

unique dont la nécessité arbitraire n'aurait d'autre fin qu'elle-même". Voici en quoi consiste concrètement son programme, tel que le reconstitue un autre habitant de l'immeuble (le peintre Valène):

> Pendant dix ans, de 1925 à 1935, Bartlebooth s'initierait à l'art de l'aquarelle.
>
> Pendant vingt ans, de 1935 à 1955, il parcourrait le monde, peignant, à raison d'une aquarelle tous les quinze jours, cinq cent marines de même format (65 x 50, ou raisin) représentant des ports de mers. Chaque fois qu'une de ces marines serait achevée, elle serait envoyée à un artisan spécialisé (Gaspard Winckler) qui la collerait sur une mince plaque de bois et la découperait en un puzzle de sept cent pièces.
>
> *Pendant vingt ans, de 1955 à 1975, Bartlebooth, revenu en France, reconstituerait, dans l'ordre, les puzzles ainsi préparés, à raison, de nouveau, d'un puzzle tous les quinze jours. À mesure que les puzzles seraient réassemblés, les marines seraient "retexturées" de manière à ce qu'on puisse les décoller de leur support, transportées à l'endroit même où – vingt ans auparavant – elles avaient été peintes, et plongées dans une solution détersive d'où ne ressortirait qu'une feuille de papier Whatman, intacte et vierge.*
>
> Aucune trace, ainsi, ne resterait de cette opération qui aurait, pendant cinquante ans, entièrement mobilisé son auteur."

S'appuyant sur l'intérêt de Bartlebooth pour les ports de *mer*, VAN MONTFRANS (1999 : 264) estime que « cette entreprise insensée se laisse interpréter comme une quête de la *mère*, quête dont l'échec a été programmé et qui n'aboutit qu'à une feuille vierge, tout comme le tableau entrepris par Valène n'aboutit qu'à une toile vierge. » Cette interprétation psychanalytique basée sur homonymie *mer – mère* peut être valable, car Perec a perdu ses parents pendant la seconde guerre mondiale, d'abord son père et puis sa mère, disparue à jamais dans l'enfer de la déportation. Mais elle ne suffit pas pour exploiter toutes les ressources du texte.

Comme je l'ai montré dans une autre étude (PÂRVAN, 2006 : 184-188), ce projet montre que Bartlebooth est un jeune homme très lucide. Il sait que la vie est une perpétuelle subversion, qui ne cesse de miner notre être, et intègre cette subversion dans son programme, qui comprend toute la durée de sa vie consciente et active (estimée à s'étendre depuis l'âge de 20 ans jusqu'à l'âge de 70 ans). Ainsi, les trois périodes dont on fait mention seraient: de 20 à 30 ans – l'âge de la jeunesse (période d'initiation; concrètement, il s'initie à l'art de l'aquarelle); de 30 à 50 ans – l'âge de la maturité (période de création, active par excellence: la composition des cinq cents aquarelles; mais au cours du temps, l'oubli intervient, les événements passés deviennent confus; et il prévoit tout cela en faisant découper ses aquarelles en « puzzles »); de 50 à 70 ans – l'âge de la vieillesse (âge des souvenirs, des mémoires, quand on « refait » l'itinéraire parcouru: le réassemblement des puzzles « dans l'ordre »); ce « dans l'ordre » semble être une allusion au besoin de retrouver le fil de sa vie avant qu'elle ne s'achève; il prévoit même le besoin qu'il ressentira, vers la fin de ses jours, de revoir les lieux par où il est passé dans sa vie (ses marines seraient « transportées à l'endroit même où – vingt ans auparavant – il les avait peintes »), avant de sombrer dans la mort (suggérée par la destruction complète et définitive des ses œuvres).

Cette analogie entre la vie et l'œuvre du personnage n'a rien à voir avec la conception traditionnelle de l'art comme représentation de la réalité. Au contraire, en

choisissant d'être artiste, le héros de Perec ne fait qu'**organiser sa vie selon le modèle de l'art** et tout son programme est une subtile réflexion sur l'écriture.

Il s'agit, on l'a vu, d'« un projet unique dont *la **nécessité arbitraire** n'aurait d'autre fin qu'elle-même* ». Ce projet rappelle tout un courant esthétique qui, depuis l'Art pour l'Art jusqu'au textualisme moderne, avait conçu la création artistique comme une fin en soi, comme pure gratuité, sans aucune utilité pratique. En même temps, on nous avertit que le désir de Bartlebooth est de saisir, de décrire, d'épuiser, non la totalité du monde (comme l'avaient fait Balzac et ses descendants), mais un *fragment* de celui-ci (comme le font les écrivains modernes et postmodernes); il veut réagir contre l'incohérence du monde en accomplissant jusqu'au bout un *programme restreint*. De plus, ce programme s'appuie sur quelques principes d'ordre moral, logique et esthétique qui permettent de mieux comprendre la façon dont Perec entend se situer par rapport à ses prédécesseurs et/ou à ses contemporains.

Ainsi, sur le **plan moral**, "il ne s'agirait pas d'un exploit ou d'un record, ni d'un pic à gravir, ni d'un fond à atteindre. Ce que ferait Bartlebooth ne serait ni spectaculaire ni héroïque". Donc, il refuse de donner à sa vie un caractère héroïque (cf. le *pic à gravir*), comme l'avaient fait les romanciers de la génération éthique ou les existentialistes engagés. Il exclut aussi le refuge intérieur qui le conduirait à explorer les abîmes de l'âme et de la conscience (cf. le *fond à atteindre*), comme l'avaient fait les romanciers psychologiques; on pourrait y voir encore un refus de la conception symbolique du monde, selon laquelle les choses seraient des signes renvoyant à une profondeur cachée qu'on aurait à dévoiler. C'est justement ce que rejette le textualisme: à la fois l'engagement, le symbolisme et le psychologisme.

Sur le **plan logique**, l'entreprise consisterait à exclure "tout recours au hasard" et à faire fonctionner "l'espace et le temps comme des coordonnées abstraites où viendraient s'inscrire avec une récurrence inéluctable des événements identiques…" On a ici le refus du *hasard* pratiqué par les surréalistes et la promotion du principe oulipien du *jeu* (avec ses règles précises), ainsi que du principe textualiste des *thèmes générateurs* fondé sur l'expansion contrôlée des signifiants (cf. « récurrence inéluctable »).

Enfin, le **principe esthétique** rappelle lui aussi les théories telquellistes, notamment la conception du texte comme *mouvement cyclique* et comme *procès autodestructif*, car "le projet se détruirait lui-même au fur et à mesure qu'il s'accomplirait; sa perfection serait *circulaire*: une succession d'événements qui, *en s'enchaînant, s'annuleraient*".

Considérée dans son ensemble, son œuvre se composerait de *cinq cents marines de même format… représentant des ports de mers* (comme les pages d'un livre). Mais ses peintures n'arriveraient jamais à former un ensemble, puisque chacune des marines une fois achevée serait tout de suite mise en pièces, et elles ne seraient reconstituées que pour être définitivement détruites. Par ce *travail sur le signifiant*, qui intègre le *jeu* oulipien (le *puzzle*) dans les recherches textualistes, toute représentation est abolie, car le sens s'annule dès qu'il semble se construire, pour figurer "l'inextricable incohérence du monde". Ainsi, le programme du personnage est une *mise en abyme* du projet même de Perec et de toute entreprise littéraire conçue comme activité ("pratique productive", dans la terminologie telquelliste) et non comme inspiration. Il s'agit d'une activité lucide de *déconstruction* visant la pulvérisation du sens, conformément aux théories modernes du texte. Et le livre aurait pu aussi bien s'intituler « L'écriture mode d'emploi ».

En outre, par ce personnage peintre qui, après avoir composé ses tableaux, accomplirait un acte apparemment absurde, les mettant en pièces pour les reconstituer ensuite et finalement les détruire, l'auteur semble suggérer à la fois la *nécessité* et la *gratuité* de l'art (cf. la « nécessité arbitraire » de son projet). L'art est nécessaire, comme (toute autre) activité, pour occuper sa vie, mais inutile comme finalité. Et comme le personnage organise sa vie selon le modèle de l'art, la vie et l'art parviennent à se confondre: tous les deux sont « jeu », donc pure gratuité (seul le respect des règles est nécessaire pendant le déroulement du jeu). C'est pourquoi le personnage peintre de Perec détruit ses tableaux au moment où sa vie s'achève, marquant par là la gratuité à la fois de l'art et de la vie. On peut y voir aussi une subtile remise en question du vieux mythe du salut par l'art et de la soi-disant "postérité".

Ainsi, "parti de rien, Bartlebooth reviendrait au rien" – comme dit l'auteur lui-même – et la seule perfection durable semble être celle du vide.

L'emploi du *conditionnel* (mode de l'irréel) montre non seulement que la vie humaine est poussée par le désir, mais aussi que nos désirs restent à l'état de projet, ce qui suggère que la vie, comme l'art, n'est qu'*un vaste projet jamais accompli*.

Cette idée est confirmée par la partie qui relate le déroulement effectif du programme du personnage – partie rédigée au *passé simple*, temps axial de la narration ultérieure à l'histoire, propre au récit canonique (avec pour temps secondaires l'imparfait et le plus-que-parfait). Bartlebooth, accompagné par toute une équipe, visite des ports de tous les continents et compose ses marines. Son activité se complique pendant la deuxième étape, quand il doit réassembler les tableaux (mis en pièces par son collaborateur, l'artisan Gaspard Winckler) :

Parfois, trois, quatre, ou cinq de ces pièces se juxtaposaient avec une facilité déconcertante; ensuite tout se bloquait: la pièce manquante évoquait pour Bartlebooth une sorte d'Inde noire, à laquelle Ceylan serait restée attachée (or, précisément, l'aquarelle représentait un petit port de la côte de Coromandel). […]

Parfois Bartlebooth découvrait d'instinct la solution, comme par exemple lorsqu'il avait, sans raison apparente, commencé par le centre; parfois aussi il la déduisait des puzzles antérieurs; mais le plus souvent il la cherchait pendant trois jours avec la sensation tenace d'être l'imbécile absolu: les bords n'étaient même pas finis, quinze petites Scandinavies rapprochées dès la première heure dessinaient la silhouette sombre d'un homme en cape montant trois marches menant à une jetée, à demi retourné dans la direction du peintre (Launceston, Tasmanie, octobre 1952) et depuis plusieurs heures il n'avait pas posé une seule pièce. […]Une fois il resta assis 62 heures d'affilée - du mercredi matin huit heures au vendredi soir dix heures - devant un puzzle inachevé qui représentait la grève d'Elseneur : frange grise entre une mer grise et un ciel gris.

Une autre fois, en mille neuf cent soixante-six, il rassembla dans les trois premières heures plus des deux tiers du puzzle de la quinzaine : la petite station balnéaire de Rippleson, en Floride. Puis, pendant les deux semaines qui suivirent, il tenta en vain de la finir.

Ces passages mettent en évidence les caprices de la mémoire qui tantôt se montre efficace, tantôt impuissante à refaire le fil de la vie. Et, conjointement, cette difficile reconstitution des tableaux semble suggérer l'effort d'interprétation que demande le texte moderne afin d'identifier ses multiples connexions, effort qui dépasse souvent la durée de son élaboration. Notons encore que les interventions du narrateur (entre

parenthèses ou après les deux points) semblent être une parodie de l'auteur omniscient institué par le roman balzacien.

Enfin, vers la fin d'avril 1975 Gaspard Winckler, qui devait procéder à la destruction de *la quatre cent trente-huitième aquarelle* (il avait déjà seize mois de retard sur son programme), meurt dans « un inexplicable accident de voiture ». À son tour Bartlebooth perd définitivement la vue et, le 23 juin, meurt lui aussi devant le 439e puzzle inachevé. L'histoire de Bartlebooth prend fin avec l'image d'une grande table carrée recouverte d'un *drap noir*, au milieu de laquelle s'étale *un puzzle presque achevé…*

Comme nous l'avons dit plus haut, tout cela suggère que la vie, tout comme l'art, est un vaste projet jamais achevé. Pourtant, cette vision négative (mais lucide) de la vie et de l'art n'assombrit pas l'existence des personnages, car elle s'accompagne constamment d'un humour réconfortant.

BIBLIOGRAPHIE

BERSANI, J. et alii, 1980, *La Littérature en France depuis 1945*, Bordas, Paris.
PÂRVAN, G., 2006, *Romanciers français du XXe siècle*, Paralela 45, Pitesti
PEREC, G., 1979, « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* », in *L'Arc*, no 76
VAN MONTFRANS, Manet, 1999, *Georges Perec. La Contrainte du réel*, Rodopi, Amsterdam

AUTRES SÉMANTISMES DE LA CONSTRUCTION TRANSITIVE DIRECTE EN FRANÇAIS

Florinela ŞERBĂNICĂ
Université de Piteşti

Résumé *: Cette étude discute la problématique du sémantisme de la construction transitive directe en français ; nous y plaidons pour reconnaître une multitude de sémantismes pour ce type de construction, mais dans le cadre d'une hiérachisation.*

Mots-clés *: chronologie, connaissance, création, déplacement, localisation, perception, transformation, volonté.*

Les descriptions sémantiques de la transitivité prennent en considération un ou plusieurs sémantismes de base, auxquels s'associent des sémantismes secondaires. Nous plaidons dans cette étude pour reconnaître une multitude de sémantismes pour ce type de constructions, mais dans le cadre d'une hiérarchisation. Les solutions adoptées par les auteurs sont extrêmement différentes : nous en examinons quelques-unes, pour montrer la complexité de la problématique, et nous procédons ensuite à discuter quelques sémantismes secondaires de la construction étudiée.

1. LES APPROCHES TRADITIONNELLES

Dans les grammaires appelées « traditionnelles », la définition de l'objet/ de la phrase transitive repose principalement sur des critères sémantiques :

> « *L'action peut sortir du sujet et porter sur une chose, un être, une idée. Elle « passe » alors sur eux, comme on dit, et ces êtres, ces choses sont considérés comme les* objets *de l'action. Ainsi :* Un bûcheron abat un arbre ; un médecin sauve un malade ; un savant expose une théorie, *l'arbre, le malade, la théorie sont dits « objet » de l'action. Les noms :* un arbre, un malade, une théorie *sont dits «* compléments d'objet *» du verbe correspondant.* » (BRUNOT, 1926 : 300)

> Le complément d'objet « *énonce la personne ou la chose sur laquelle passe l'action du sujet, cette personne ou cette chose est présentée comme supportant l'action, comme étant* l'objet *de l'action, comme marquant l'aboutissement, l'achèvement du procès.* » (GREVISSE, 1964 : 138)

> « *Le complément d'objet direct indique la personne ou la chose, représentée par un mot ou un groupe de mots, sur lesquelles s'exerce l'action accomplie par le sujet. La*

personne ou la chose subissent l'action impliquée dans le verbe, ils en sont l'objet, ils constituent le point d'application du procès exprimé par le verbe. » (BECHADE, 1986 : 181)

Dans toutes ces études, le sémantisme pris en considération pour définir l'objet est celui de transformation.

2. LA CONSTRUCTION TRANSITIVE PROTOTYPIQUE

La définition de la construction transitive prototypique repose sur des paramètres aussi bien syntaxiques que sémantiques. L'étude la plus citée à ce sujet est celle de Hopper et Thompson (1980). Ces auteurs définissent la transitivité sur la base de 10 paramètres, que J. François (1998, 183) propose de regrouper en 4 classes, en fonction des types de facteurs pertinents :

Transitivité prototypique selon Hopper & Thomson (1980 : 252), tableau de J. François (1998 : 183)

CATEGORIE GRAMMATICALE	**TRAITS DE TRANSITIVITE PROTOTYPIQUE**
ACTANCE	
Participants	2 ou plus
Kinesis	Action
Agentivité (« agency »)	Hautement agentif
Affectation de l'objet	Objet totalement affecté
Caractère volontaire (« volitionality »)	Volontaire
ASPECT	
Aspect	Télique (borné « bounded »)
Ponctualité	Ponctuel
DETERMINATION NOMINALE	
Individuation de l'objet	Hautement individualisé
ENONCIATION	
Affirmation	Affirmatif (polarité positive)
Mode	Indicatif (« realis »)

Du point de vue sémantique, la construction transitive prototypique décrit des procès de transformation/ création d'entités.

Cependant, si le sémantisme de transformation est communément reconnu pour la construction transitive prototypique, celui de création peut soulever des problèmes, parce que les études présentent des différences quant au rôle à lui assigner dans la définition de la transitivité.

Dans une discussion des études portant sur l'opposition affecté/effectué, M. Larjavaara (LARJAVAARA, 2000 : 151-154) signale justement les différences parfois radicales entre les études concernant le statut à attribuer à la transformation et à la création dans la définition de la phrase transitive. Le sémantisme de création est problématique, en raison du statut ontologique de l'entité désignée par le nom objet.

Chez G. Lazard, par exemple, un objet effectué (qui relève d'un procès de création) présente un degré de transitivité faible. Pour cet auteur, la transitivité forte se

manifeste dans le cas d'un objet autonome bien individualisé qui préexiste au procès, (LAZARD, 1994 : 192-204, 1998 : 55-84), ce qui n'est pas le cas pour les objets effectués, dont l'existence ne devient effective qu'à la fin du procès. D'autant moins pour les objets effectués qui n'existent que pendant le déroulement du procès et dont l'existence cesse avec la fin du procès.

En échange, si ce qui compte pour mesurer la transitivité des procès concerne l'effet du procès sur l'entité objet, ce sont les constructions ayant un objet effectué qui se situent vers le sommet de transitivité, comme dans le cas du modèle de la transitivité de Hopper et Thompson (1981). Bien que ces auteurs ne discutent pas le problème de l'objet effectué, M. Larjavaara conclut qu'ils auraient à coup sûr attribué à l'objet effectué un degré de transitivité particulièrement haut, s'ils l'avaient pris en considération dans leur étude. M. Larjavaara fonde sa conclusion sur les paramètres de la transitivité pris en considération par les deux auteurs et qui sont tous présents dans le cas de l'objet effectué : les entités sujet et objet sont différentes, l'entité objet est affectée par le procès de façon cruciale, puisqu'elle n'existe même pas au début du procès.

3. LE MODÈLE DE J.-P. DESCLES

Dans son modèle de description, J.-P. Desclés, qui retient plusieurs types de sémantismes pour la construction transitive (DESCLES, 1998 : 166-168). Cet auteur plaide pour la prise en considération de plusieurs types de sémantismes pour la construction transitive directe, mais il les rattache toujours au cas de transitivité prototypique. Pour lui, ces sémantismes sont tout simplement des facettes différentes des objets affectés/effectués.

Le modèle contient sept cas d'instanciations directes du schème de la transitivité sémantique :

- objet créé (l'objet passe d'une non existence à une existence) :
(1) Il construit une maison.
Il écrit une lettre.

- objet détruit (l'objet passe de SIT1 –l'objet est une entité constituée – à une SIT2 – l'objet n'existe plus en tant qu'objet constitué) :
(2) Ils ont démoli la maison.
Elle a cassé un verre.

- changement physique de l'objet (en SIT1, l'objet a une certaine forme, en SIT2, le même objet a une autre forme) :
(3) Elle élargit la table.
Elle coupe ses cheveux.

- changement de position de l'objet (en SIT1, l'objet occupe une position qu'il n'occupe plus en SIT2 :
(4) Il déplace le lit.
Il roule la table.

- modification de l'objet avec un instrument (intégration de l'instrument dans le prédicat transitif) *:*

(5) Il fume le jambon.
Il martèle le cuivre.

- changement d'une propriété de l'objet (l'objet est affecté par l'une de ses parties) :

(6) Il nettoie sa chemise.
Il peint le salon.

- changement interne :

(7) Il réforme le monastère.
Ils trouvent la solution au problème.

L'auteur signale également l'existence de cas de spécifications d'un schème STS (schème de transitivité sémantique) :

- changement avec manière spécifiée :

(8) Il assassine des enfants. – tuer avec préméditation – assassiner
Il a déchiqueté le livre. – couper en petits morceaux – déchiqueter.

4. AUTRES SEMANTISMES DE LA CONSTRUCTION TRANSITIVE DIRECTE

En suivant la direction de J.-P. Desclés (DESCLES, 1998), plusieurs sémantismes pour la construction transitive directe peuvent être dégagés en français. Ces sémantismes s'appuient sur des paramètres syntaxiques particuliers, qui témoignent d'une distance variable de la construction transitive prototypique.

a. Déplacement/ changement d'emplacement/ localisation spatiale statique :

(9) *Michel reprend son chemin/sa route.*
Marie retrouve sa maison/son chemin/sa route.
Michel trouve la maison.

(10) *Michel baisse la vitre/les stores/le rideau.*
Marie couche l'armoire/la chaise/l'échelle.
Marie débrouille les fils.

(11) *la localisation statique: Le placard cache le lavabo.*
Les sommets commandent la mer.
La cour continue le jardin.

b. La perception:

(12) *Michel aperçoit la voiture.*
Marie écoute le disque/la radio.
Michel entend la cloche.

c. La chronologie des événements :

(13) *La négociation amène la paix.*
Cette question appelle une réponse.
La tempête cause des dégâts.

d. La connaissance :

(14) *Marie apprend le dessin/le français/le piano/ce métier.*
Michel comprend son ami.
Marie comprend cette attitude/ces intentions/ ces motifs/ces sentiments/cette situation.

e. La volonté :
(15) *Michel attend un miracle/un événement.*
Marie cherche un confident/un mari.
Michel veut la paix/le bonheur.

5. CONCLUSION

Les sémantismes de transformation/ création sont prioritaires pour la construction transitive directe en français, mais ils sont loin d'être uniques pour ce type de construction. En effet, cette construction présente une polysémie extrêmement riche, chacun des sémantismes dégagés étant à mettre en relation avec des paramètres syntaxiques particuliers. Il faut reconnaître une multitude de sémantismes pour ce type de construction, mais dans le cadre d'une hiérachisation.

BIBLIOGRAPHIE

Béchade, H., *Syntaxe du français moderne et contemporain*, Paris, PUF, 1986
Brunot, F., *La pensée et la langue. Méthode, principes et plan d'une théorie nouvelle du langage appliquée au français, deuxième partie*, Paris, Masson et Cie Editeurs, 1926
Desclés, J.-P., Transitivité sémantique, transitivité syntaxique, in *La transitivité,* Rousseau, André, (Eds). Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, p. 161-180, 1998
François, J., Théorie multifactorielle de la transitivité, « différentiel de participation » et classes aspectuelles et actancielles de prédication, in *La transitivité,* Rousseau, André, (Eds). Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, p. 181-201, 1998
Grevisse, M., *Le bon usage. Grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui. Huitième édition revue*. Belgique, Editions J. Duculot, S. A. Gembloux, Paris, Librairie A. Hatier, 1964
Larjavaara, M., *Présence ou absence de l'objet : limites du possible en français contemporain.* Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 2000
Lazard, G., *L'actance*. Paris, Presses Universitaires de France, 1994

LA LANGUE DES DROITS DE L'HOMME : QUATRE VERSIONS LINGUISTIQUES DE LA PRÉSENTATION DE LA COUR EUROPÉENNE DES DROITS DE L'HOMME

Corina VELEANU
Université Catholique de Lyon

Résumé: *"Il y a un langage du droit parce que le droit donne un sens particulier à certains termes." (CORNU,1990:20). Le vocabulaire du droit est un vocabulaire très précis, chaque terme revêtant une signification particulière. Il est aussi un vocabulaire technique employé par les techniciens que sont les juristes et les jurilinguistes, vocabulaire qui reste souvent inabordable pour le profane. Le vocabulaire juridique est en constante évolution, notamment au sein de l'Union européenne. A travers des textes appartenant au domaine des droits de l'homme, nous nous proposons de faire une analyse comparative des spécificités linguistiques de la langue des droits de l'homme, telles qu'elles se dégagent de la comparaison des langues telles l'anglais, le roumain, l'espagnol et le français. Nous chercherons à traiter, plus particulièrement, les questions de la signification, la syntaxe et l'étymologie dans le contexte de la Cour européenne des droits de l'homme et au sujet de sa manière de s'adresser au grand public européen.*

Mots-clés: *langage juridique, droits de l'homme, jurilinguistique, traduction, comparaison linguistique.*

Le droit est caractérisé par une complexité technique, et qui le rend presque inabordable pour toute personne novice. La science du droit est complexe parce technique, mais elle l'est aussi parce qu'elle est soutenue par un besoin fondamental de précision. Derrière chaque mot employé par un juriste il existe une signification particulière, un texte de loi, un cas de jurisprudence. Le technicien du droit (juriste ou jurilinguiste) doit veiller à employer le terme exact qui correspond parfaitement au sens qu'il souhaite donner à son discours. Ainsi, le choix du terme a une conséquence primordiale dans les textes de droit. La complexité ainsi que le besoin fondamental d'exactitude du langage du droit se retrouvent dans chacun des domaines juridiques. Les droits de l'homme, à titre d'exemple, ont aussi leur langue avec des nuances qui lui sont propres et qu'il importe de respecter afin de ne pas donner raison une fois de plus à Edmund Burke lorsqu'il affirmait, à propos des droits de l'homme, dans ses « Réflexions sur la Révolution française », que « ces droits métaphysiques, pénétrant dans la vie pratique, ressemblent à des rayons lumineux qui, traversant un milieu dense, sont, de par les lois de la nature, réfractés hors de la ligne droite. » (BURKE, 1912 : 100) Dans l'élaboration de textes portant sur les droits de l'homme, ainsi que lors de la traduction de ces textes dans d'autres langues, il importe de tenir compte non seulement de l'esprit de la loi et du droit en général, mais aussi de l'esprit des droits de l'homme, et ne pas cesser de s'adresser à son public, en prenant en compte ses spécificités. S'adressant aux personnes ou groupes de personnes qui se trouvent dans la situation de préserver et défendre les droits de l'homme, ces textes sont une porte ouverte vers le respect de l'être humain. Le traducteur-jurilinguiste doit garder cela à l'esprit et user de toute sa sensibilité linguistique et de son savoir contextuel relatif au groupe destinataire de sa traduction pour rendre le texte non seulement compréhensible mais aussi agissant.

Nous avons choisi de faire notre analyse comparative sur un corpus formé d'éléments appartenant à une des publications officielles de la Cour européenne des droits de l'homme, notamment celui intitulé « Cour Européenne des Droits de l'Homme: questions et réponses », Cour européenne des droits de l'homme, Greffe de la Cour. Ce document est accessible en ligne sur le site de la Cour, www.echr.coe.int.

Nous nous sommes servi, pour notre analyse, de quatre versions de ces documents, à savoir les versions en langue roumaine, française, espagnole et anglaise. Notre objectif a été de mettre en lumière tant les ressemblances que les différences en matière de termes et syntaxe employés, tout en ayant à l'esprit les deux familles de langues présentes (latine/romane et germanique), mais aussi l'influence latine et des langues d'origine latine sur l'anglais. Outre cela, il nous a paru intéressant de regarder aussi quelle a été la ou les langue(s) sources, et cela plus particulièrement en ce qui concerne la version en langue roumaine. Etant donné le passé francophone et francophile roumain, nous avons souhaité constater si, pour ce qui est du présent document, le français perdure en tant que langue source privilégiée.

Les éléments du corpus sont constitués des titres et sous-titres dudit document, ce qui donne une première vue d'ensemble au lecteur profane (ou non), quant au contenu de la brochure de présentation de la CEDH.

Les instruments de travail de prédilection ont été principalement : The Cambridge Online Etymology Dictionary, DEX Online, TLF-ATILF, Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española, le Dictionnaire étymologique de la langue française de O. Bloch et W. von Wartburg, 2002. Les définitions ou entrées de dictionnaire citées appartiennent à ces ouvrages.

Comme cela est dit dans le document officiel de présentation de la CEDH, « Instituée en 1959, la Cour européenne des droits de l'homme est une juridiction internationale compétente pour statuer sur des requêtes individuelles ou étatiques alléguant des violations des droits civils et politiques énoncés par la Convention européenne des droits de l'homme. Depuis 1998, la Cour siège en permanence et peut être saisie directement par les particuliers. » Les langues de travail de la Cour sont le français et l'anglais, avec une prépondérance du français.

Analyse du corpus

1. roum. Curte, fr. Cour, esp.Tribunal, ang.Court

Română :

CÚRTE, *curți*, s.f. **I. 1.** Spațiu (împrejmuit) în jurul unei clădiri, al unei gospodării etc. care ține de această clădire, gospodărie etc.; ogradă. ◊ Loc. adj. *De curte* = care trăieşte pe lângă casa omului. *Păsări de curte*. **2.** (În trecut) Locuința de la țară a moşierului; conac; totalitatea acareturilor împreună cu această locuință. **3.** Palatul de reşedință al unui suveran; (înv.) reşedința întărită a domnitorului şi a boierilor, unde se refugia şi populația în timpul războaielor. ♦ Totalitatea persoanelor cu funcții înalte la palatul unui suveran; suita unui suveran sau a membrilor familiei sale. **II.** (Cu determinări; în trecut) Numele unor instanțe (superioare) judecătoreşti şi administrative. *Curtea de casație. Curtea de apel. Curtea de juri.* ♦ Totalitatea membrilor unor astfel de instanțe. **III.** Omagiu măgulitor adresat unei femei în semn de afecțiune, spre a-i câştiga favoarea,

simpatia, dragostea. – lat. ***curtis** (= *cohors, -tis*), cu unele sensuri (**II, III**) după fr. *cour*.

Français

Cour : Étymol. et Hist. A. 2e moitié Xe s. *cort* « espace découvert entouré de murs, d'habitations » (*Passion,* éd. D'A. S. Avalle, 244); 1616 *Cour des Miracles* « repaire de gueux » (DRACHIER D'AMORNY, *Le Carabinage ou Matoiserie soldatesque,* p. 31 ds SAIN. *Sources Arg.* t. 1, p. 55). **B. 1.** 2e moitié Xe s. *curt* « résidence d'un souverain et de son entourage » (*Saint-Léger,* éd. J. Linskill, 44); **2.** *ca* 1100 *curt* « entourage d'un souverain » (*Roland,* éd. J. Bédier, 231); *ca* 1352 *cour de Romme* (G. LE MUISIT, *Poésies,* éd. Kervyn de Lettenhove, t. 1, p. 324); **3.** *ca* 1130 *cort* « souverain et son conseil » ici « assemblée de vassaux réunie par le souverain pour régler une question importante ou pour une solennité » (*Couronnement Louis,* éd. E. Langlois, 161); début XIVe s. *estre bien de court* « jouir de la faveur du roi » (G. GUIART, *Royaux Lignages,* éd. J.-A. Buchon, t. 8, 11456); **4. a)** 1539 *Faire la court a quelqu'ung* « être empressé auprès de lui pour gagner ses faveurs » (EST.); 1651 spéc. *id.* à une femme « la courtiser » (CORN., *Nicom.* I, 1 ds LITTRÉ); **b)** 1690 *cour* « ensemble de personnes cherchant à obtenir les faveurs de quelqu'un » (FUR.). **C. 1.** début XIIe s. *curt* « siège de justice » (*Lois Guillaume,* éd. J. E. Matzke, § 24); **2.** XIIIe s. *Haute Court* (*Assises de Jérusalem,* éd. Beugnot, t. 1, p. 23); 1549 désigne les tribunaux d'ordre supérieur (EST. : **cours** *souveraines*); spéc. 1804 *cour de cassation,* v. *cassation*; **3.** XIIIe s. « magistrats composant ces tribunaux » (*Assises de Jérusalem,* t. 1, p. 54); 1690 (FUR.); **4.** fin XIIIe-début XIVe s. *Court d'Amours* (MATHIEU LE POIRIER, *Le Court d'Amours* [titre] d'apr. *Romania,* t. 10, 1881, p. 519); 1830 *Cour des comptes* (BALZAC, 21, 475 ds QUEM.). Du b. lat. *curtis* « cour de ferme » (VIe s. ds *TLL, s.v. cohors,* 1550, 6) puis « enclos comprenant maison et jardin, tenure » (d'où l'a. fr. *cort* « ferme, exploitation agricole » XIIIe s. ds GDF.) et « centre d'exploitation d'un fisc, résidence royale » (*Capit. de villis* ds NIERM.), « entourage du roi, personnel de la cour royale » (*Capit., ibid.*), « *curia* d'un prince territorial, surtout dans sa fonction de tribunal » (1000, *ibid.*). *Curtis* est issu du lat. class. *cohors* « coin de ferme » et dans la lang. milit. « division du camp » d'où « troupes (cantonnées dans cette division) » accessoirement « gardes du corps d'un grand personnage ». L'orth. mod. *cour* est prob. due à l'infl. du lat. médiév. *curia* attesté dans des sens analogues (NIERM.).

Español :

Tribunal : tribunal. (Del lat. *tribūnal*).

English:

Court: late 12c., from O.Fr. *curt*, from L. *cortem*, acc. of *cors* (earlier *cohors*) "enclosed yard," and by extension (and perhaps by association with *curia* "sovereign's assembly"), "those assembled in the yard; company, cohort," from *com-* "together" + stem *hort-* related to *hortus* "garden, plot of ground" (see *yard* (1)). The verb meaning "woo, offer homage" (as at court) is first recorded 1570s. Sporting sense is from 1510s, originally of tennis. Legal meaning is from late 13c. (early assemblies for justice were overseen by the sovereign personally). *Courtroom* is recorded from 1670s.

Conclusion:

On s'aperçoit que tous les termes cités ont des origines latines. Le roumain a utilisé le modèle français, alors que l'anglais a pris son terme directement à l'ancien français. L'espagnol reste le plus proche du domaine juridique, avec le terme « tribunal », du champ sémantique juridique latin (« trĭbūnăl, aālis, estrade en demi-cercle où siégeaient les magistrats », Dictionnaire Gaffiot, http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php), alors que « curtis » et son origine « cohors » n'appartiennent pas à ce champ (« *Curtis* est issu

du lat. class. *cohors* « coin de ferme » et dans la lang. milit. « division du camp » d'où « troupes (cantonnées dans cette division) » accessoirement « gardes du corps d'un grand personnage ». L'orth. mod. *cour* est prob. due à l'infl. du lat. médiév. *curia* attesté dans des sens analogues (NIERM.) », TLF). Le terme « cour » en français et en roumain a eu des évolutions sémantiques similaires, le français influençant, dans ce cas et partiellement, le roumain.

2. roum. Grefă, fr. Greffe, esp. Secretaría, ang. Registry

Română :
GRÉFĂ[1], *grefe*, s.f. Serviciu din cadrul unei instanțe judecătoreşti, care întocmeşte, păstrează, comunică etc. actele de procedură. – Din fr. **greffe**.
Français:
Greffe : Étymol. et Hist. I. Bureau d'un tribunal ou d'une cour où sont notamment conservés les minutes des jugements et arrêts, les divers actes judiciaires, les pièces à conviction, les doubles des registres de l'état civil, et où se font les déclarations relatives à la procédure. [Mil. XIe s. *grafie* (RASCHI, *Gl.,* éd. A. Darmesteter et D.S. Blondheim, t. 1, p. 78)] 1re moitié du XIIe s. « stylet pour écrire » (*Psautier de Cambridge,* 44, 1 ds T.-L.). ━ XVIe s. ds HUG. **II. 1.** 1278 « office chargé d'administrer la dépense et de tenir les comptes de l'hôtel royal » (*Documents Angevins,* I, 76 cités par R. Arveiller ds *R. Ling. rom.* t. 40, p. 462); **2.** 1636 « charge et émoluments de greffier » (MONET). I du lat. *graphium* « stylet, poinçon à écrire ». II formation régr. de *greffier* (*FEW* t. 4, p. 243).
Español :
Secretaría. 1. f. Destino o cargo de secretario. **2.** f. Oficina donde trabaja. **3.** f. Sección de un organismo, institución, empresa, etc., ocupada de las tareas administrativas. **4.** f. *Am.* **ministerio** (departamento en que se divide la gobernación del Estado). Del lat. secretarĭus.
English:
Registry: From registrar, 1670s, shortening of *registrary* (1540s), from M.L. *registrarius* "one who keeps a record" (related to *register*).
Conclusion:
On observe l'origine commune latine de tous les termes. Le roumain emprunte directement au français, et directement avec le sens juridique, et il est le seul avec le français à donner un sens exclusivement juridique au terme « grefă ». L'anglais et l'espagnol l'emploient comme terme lié à l'administration. Le terme espagnol contient dans son origine «secretarĭus » un deuxième sens juridique, « salle d'assemblée des juges, tribunal secret » (Dictionnaire Gaffiot, http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot).

3. roum. Cum poate fi sesizată…, fr. Quand puis-je saisir…, esp. ¿Cuando puede dirigirme al…, ang. When can I apply to…

Română :
SESIZÁ, *sesizez,* vb. I. Tranz. **1.** A cuprinde cu mintea, a pricepe, a înțelege; *p. ext.* a observa, a descoperi. ♦ Refl. A lua cunoştință, a ține seamă, a-i păsa de cineva sau de ceva. **2.** A înştiința o autoritate despre un caz care trebuie luat în cercetare; a deferi o pricină spre rezolvare autorității competente. – După fr. **saisir.**

Français:
Saisir : « propr. terme de droit féodal signifiant à la fois « mettre en possession », de là *se saisir* de (cf. aussi la locution jurid. *Le mort saisit le vif*, XIIIe, Beaumanoir, encore usuelle aujourd'hui) », et « prendre possession », d'où « saisir vivement (en général) », dès la *Chanson de Roland*. Mot d'origine germ. attesté dans les Lois Barbares dès 700 par le verbe *sacire*, cf. *ad proprium, ad proprietatem sacire* ; ».
Español :
Dirigir : Del lat. *dirigĕre*.
English:
Apply : to request something, usually officially, especially by writing or sending in a form. Late 14c., from O.Fr. *aplier* (Mod.Fr. *appliquer*), from L. *applicare* "to attach to, to devote oneself to," from *ad-* "to" + *plicare* "fold" see *ply* (v.)). The etymological sense is "to bring things in contact with one another." Ply: "work with, use," c.1300, shortened form of *applien* "join to, apply," from O.Fr. *aplier*, from L. *applicare* "to attach, apply," from *op-* "on" + *plicare* "to lay, fold, twist," from PIE base **plek-* "to plait, twist" (cf. Gk. *plekein* "to plait," L. *plectere* "to plait, braid, intertwine," O.C.S. *plesti* "to braid, plait, twist," Goth. *flahta* "braid"). Sense of "travel regularly" is first 1803. Related: *Plied*; *plies*; *plying*.

Conclusion

La première observation porte sur le mot introducteur de la question: à l'exception du roumain, toutes les trois autres langues utilisent l'adverbe d'interrogation temporel (quand, cuando, when). Le roumain emploie un adverbe d'interrogation modal : cum (comment). Il mérite de porter notre attention sur la traduction roumaine, car elle est inexacte : en effet, rien dans la suite du texte ne justifie l'emploi de l'adverbe d'interrogation « cum », car le texte n'explique pas le modalités d'accès à la CEDH, mais seulement dans quelle situation, c'est-à-dire à quel moment précis, quelqu'un peut faire appel à la CEDH : « Vous pouvez introduire une requête devant la Cour si vous vous estimez personnellement et directement victime d'une violation des droits et des garanties prévus par la Convention ou ses protocoles. La violation doit avoir été commise par l'un des Etats liés par la Convention. » (p.2, CEDH : Questions et réponses, Greffe de la Cour). D'où le besoin d'utiliser « când », ou « quand ».

Ensuite, on observe que le roumain emprunte le terme « sesiza » au français « saisir », uniquement avec le sens administratif. Le TLF ne mentionne pas de sens juridique ou administratif pour « saisir ». On retrouve le sens juridique dans le Dictionnaire étymologique de la langue française de O. Bloch et W. von Wartburg, p. 569, comme suit : « propr. terme de droit féodal signifiant à la fois « mettre en possession », de là *se saisir* de (cf. aussi la locution jurid. *Le mort saisit le vif*, XIIIe, Beaumanoir, encore usuelle aujourd'hui) », et « prendre possession », d'où « saisir vivement (en général) », dès la *Chanson de Roland*. Mot d'origine germ. attesté dans les Lois Barbares dès 700 par le verbe *sacire*, cf. *ad proprium, ad proprietatem sacire* ».

Troisièmement, on voit qu'à l'exception du roumain, qui utilise la voix passive, les autres langues analysées emploient la voix active et la première personne du singulier du pronom personnel. La voix passive est une caractéristique du langage administratif roumain. Alors que le document étudié n'est pas un texte administratif, il est censé être très proche du citoyen européen et répondre à ses questions, d'où l'emploi de la voix active et du pronom personnel à la première personne singulier, la traduction roumaine le transforme dans un document purement administratif, soulevant la barrière de l'administration entre le citoyen et la CEDH dès le premier contact du citoyen avec

la CEDH, qui peut être la lecture du document « Questions et réponses ». L'immédiateté de l'accès à la CEDH pour tout citoyen européen est ainsi faussée, et le citoyen roumain qui lit ce texte a la juste impression de se retrouver à nouveau devant un texte administratif, ce qui fausse aussi l'intention du texte de départ. Et quand on connaît les tribulations des Roumains lorsqu'ils ont besoin de contacter une entité administrative, on se rend compte aussi qu'une telle traduction n'est pas seulement fausse, mais qu'elle contribue à dissuader le ressortissant roumain à faire appel à la CEDH. Qui plus est, dans un pays comme la Roumanie, ex-communiste, où les mentalités ont beaucoup de mal à évoluer, un traducteur imprégné du langage du passé et aussi des structures mentales du passé bloque même inconsciemment l'évolution de la perception du Roumain qui lit sa traduction du texte de présentation de la CEDH. Une traduction fidèle au texte de départ, qu'il soit français, anglais ou espagnol, aurait été beaucoup plus heureuse et appropriée. Se tromper de registre de langue s'avère nuisible à la traduction. Heureusement, dans la suite du texte, et vu l'emploi récurrent des autres langues de la voix active ainsi que du pronom personnel de première personne singulier, le traducteur a choisi finalement de rester fidèle au texte source.
Quatrièmement, l'espagnol emploi le terme « dirigir », qui n'est pas un terme administratif ou juridique. L'anglais utilise « apply for », ce qui signifie faire une demande officielle, habituellement par écrit ou en remplissant un formulaire.

4. roum. Interdicțiile, fr. Interdictions, esp. Prohibiciones, ang. Do … prohibit

Română :
INTERDÍCȚIE, *interdicții*, s.f. **1.** Prevedere legală prin care se interzice săvârşirea anumitor fapte sau acte. **2.** Măsură legală sau judecătorească aplicată unui răufăcător sau unui alienat mintal, care constă în interzicerea exercitării anumitor acte juridice. **3.** Stare în care se află aceste persoane. [Var.: **interdicțiúne** s.f.] – Din fr. **interdiction,** lat. **interdictio, -onis.**
Français:
Interdiction : **Étymol. et Hist. 1.** 1410 *interdition* « action d'interdire » (ISAMBERT, *Recueil gén. des anc. lois fr.,* t. 7, p. 232); 1462 [n. st.] *interdiction* (*Ordonnances des rois de France,* t. 15, p. 404); **2.** XVIe s. « interdit ecclésiastique » (P. PITHOU ds LITTRÉ); **3.** 1690 « action d'interdire à un membre d'un corps constitué d'exercer ses fonctions » (FUR.); **4. a)** 1690 « action d'interdire à une personne majeure la libre disposition et l'administration de ses biens » *(ibid.);* **b)** 1873 *interdiction de séjour (Lar. 19e).* Empr. au lat. class. *interdictio,* au sens 1. Au sens 2, empr. au lat. médiév. de l'Église *interdictio* « interdit ecclésiastique » (BLAISE *Latin. Med. Aev.;* NIERM.).
Español :
prohibición. : Del lat. *prohibitĭo, -ōnis*). f. Acción y efecto de prohibir.
Interdicción : Del lat. *interdictĭo, -ōnis*. 1. f. Acción y efecto de interdecir. ~ civil.1. f. Privación de derechos civiles definida por la ley.
English:
Prohibit : early 15c., from L. *prohibitus*, pp. of *prohibere* (see *prohibition*). Related: *Prohibited*; *prohibiting*.
Conclusion:
On observe deux racines latines différentes : **prohibere**, *tenir éloigné*, et **interdictio**, *interdiction*. Le roumain doit son terme au français et au latin. En espagnol, « prohibir » n'a pas forcément un sens juridique, alors que « interdecir » est dans le domaine

juridique par son deuxième sens. L'anglais contient le terme « interdiction » avec le sens de « authoritative prohibition ». En français, « prohibition » signifie « interdiction promulguée par une autorité », « interdiction absolue ». Une autre remarque porte sur la syntaxe : alors que les trois langues latines suivent le modèle Pronom interrogatif+Verbe être+Article défini+Nom+Participe passé prévoir+Préposition +Nom (ex. Quelles sont les interdictions prévues par la Convention…), l'anglais fonctionne sur le modèle Pronom interrogatif+Verbe auxiliaire+article défini+Nom+Verbe à conjuguer, sans aucune intervention du facteur passif.

5. roum. Doresc sa introduc o cerere :, fr. Je veux introduire une requête :, esp. ¿Quisiera dirigir una demanda., ang. What conditions do I have to satisfy to lodge an application ?

Română :
DORÍ, *doresc*, vb. IV. Tranz. **1.**. A fi stăpânit de tendința lăuntrică de a face, de a avea sau de a dobândi ceva; a ține, a râvni, a năzui la ceva. **2.** A ține mult să vadă sau să revadă pe cineva sau ceva drag, a aştepta pe cineva sau ceva cu dor, cu nerăbdare. **3.** A simți o atracție erotică. **4.** A ura cuiva ceva. – Din **dor**, din lat. pop. **dolus** (< *dolere* „a durea").
VREA, *vreau,* vb. II. Tranz. **I.** (Urmat de o completivă directă cu verbul la conjunctiv sau, rar, de un infinitiv). **1.** A fi hotărât, a fi decis să...; a avea de gând să..., a voi, a intenționa. Lat. ***volere.**
INTRODÚCE, *introdúc*, vb. III. Tranz. **1.** A face ca cineva sau ceva să intre, să pătrundă în ceva, undeva; a băga, a vârî. ♦ A include, a adăuga, a îngloba. ♦ Refl. A intra undeva (cu forța sau pe furiş). **2.** A face ca o persoană să fie primită de cineva sau să fie admisă într-o organizație, într-o asociație etc. ♦ A ajuta pe cineva să se inițieze într-un domeniu de activitate. **3.** A pune în practică; a institui, a stabili (un obicei, o practică etc.). [perf. s. *introdusei*, part. *introdus*] – Din lat. **introducere.** Cf. fr. i n t r o d u i r e .
Français:
Vouloir : Du lat. vulg. *volēre. Avoir la ferme intention, le souhait, le désir de.
Introduire : Empr. au lat. *introducere* « amener, introduire », francisé au cours du XIVe s. d'apr. *conduire**.
Español :
Querer : Del lat. *quaerĕre*, tratar de obtener
Dirigir : voir plus haut.
English:
Lodge : early 13c., from O.Fr. *loge* "arbor, covered walk" (Mod.Fr. "hut, cabin, lodge box at a theater"), from Frankish **laubja* "shelter" (cognate with O.H.G. *louba* "porch, gallery," Ger. *Laube* "bower, arbor"), likely originally "shelter of foliage," from the root of *leaf.* "Hunter's cabin" sense is first recorded mid-15c. Sense of "local branch of a society" is first recorded 1680s, from 14c. *logge* "workshop of masons." The verb is early 13c., "to stay in a lodge, to put someone up in a lodge," from O.Fr. *logier*, from *loge.* Sense of "to get a thing in the intended place, to make something stick" is from 1610s.
- lodge a claim/complaint/protest, etc. = to make an official complaint about something

Conclusion

Le roumain préfère le verbe « a dori », ressenti comme plus soutenu et officiel que « a vrea » issu du même verbe latin que le français « vouloir ». L'anglais opte pour un synonyme plus officiel du verbe « to apply for ». Le roumain suit la version française pour ce qui est du verbe « introduire ». L'espagnol reste le plus précis dans son expression « dirigir una demanda al tribunal ». L'anglais utilise le nom « application », signifiant « an official request ». Quant à la syntaxe, l'anglais s'éloigne de nouveau des trois langues latines, inversant l'ordre dans la phrase, et s'intéressant tout d'abord aux conditions à remplir, et ensuite au souhait de faire une demande officielle (souhait qui d'ailleurs n'est même pas exprimé explicitement).

A la fin de cette brève analyse, nous concluons sur l'importance d'une vue comparative des textes de droit dans l'Union européenne, et plus particulièrement en droits de l'homme dans le contexte européen, comme étant un moyen de mettre en lumière les liens, non seulement linguistiques, qui existent et se révèlent à travers les textes du domaine juridique. Pour le jurilinguiste européen, il est nécessaire d'avoir des compétences linguistiques multiples, afin de s'assurer, avec l'aide de la comparaison, une traduction fidèle, dans le respect des contextes des langues source et cible.

BIBLIOGRAPHIE

Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan", *Dicționarul explicativ al limbii române, ediția a II-a,* Bucuresti, Editura Univers Enciclopedic, 1998

Bloch, O. et Wartburg, W. von, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, PUF, 2002

Burke, Edmund, *Réflexions sur la Révolution française,* Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1912

Cornu, G., *Linguistique juridique*, 3e édition, Paris, Montchrestien, 2005.

Cour européenne des droits de l'homme*, Cour Européenne des Droits de l'Homme: questions et réponses*, Greffe de la Cour, versions roumaine, anglaise, française, espagnole, www.echr.coe.int.

DEX Online, http://dexonline.ro

Gaffiot, F. *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934

Harper, D., *Online Etymology Dictionary*, 2001-2010, http://www.etymonline.com

Real Academia Española*, Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española,* http://buscon.rae.es/draeI

The Cambridge Online Etymology Dictionary, http://dictionary.cambridge.org

TLF-ATILF, http://atilf.atilf.fr

LA CRISE DE L'IDENTITÉ ET L'IDENTITÉ DE LA CRISE

Narcis ZĂRNESCU
University of Sheffield, Académie Roumaine

Résumé : *En évaluant la bibliographie de la dernière décennie focalisée sur les thèmes obsessifs de l'identité et de l'altérite, on conclut qu'elle n'est que l'effet discret de la dynamique et de la dialectique postcoloniales. Au-delà de la trans-identité, la crise des identités deviendra finalement une nouvelle identité de la crise.*

Mots-clés: *la trans-identité, Core/Periphery, le triangle de Penrose.*

1. Nous vivons à une époque où règne l'incertitude identitaire. Même la question «qui suis-je?» ou «qui sommes-nous?» ne semble plus légitime (ANGENOT, 2001). Les crises modernes, systémiques ou browniennes, socio-économiques, financières, politiques ou axiologiques déclenchent et justifient les crises de l'identité. Dans ce champs contextuel, chaque étude devrait être aussi un bilan, une évaluation de la problématique abordée, de son histoire, et en même temps de son avenir idéatique et scientifique, de sa capacité à générer ou non de nouvelles perspectives euristiques. Vraiment, en évaluant la bibliographie de la dernière décennie focalisée sur les thèmes obsessifs de l'identité et de l'altérite, on conclut qu'elle n'est que l'effet discret de la dynamique et de la dialectique postcoloniale. D'une part, pour les «métropolitains», la conscience de leur culpabilité, virtuelle ou réelle, ou de leur culpabilisation, voire de leur démonisation, est présente en filigrane dans leurs approches. D'autre part, les écritures des «péripheriens» ou «postcolonialisés» culturellement parlant, qu'ils soient africains, indiens ou Sud/Nord-Américains portent les marques des frustrations, de la révolte, des complexes et des «haines». Si au XXe siècle, le modèle wallersteinien déjà classique, métropole-périphérie (*Core/Periphery*), aurait pu être illustratif, il ne correspond plus pour la fin du XXe et le début du XXIe siècle. Le modèle de l'identité contemporaine, métissée, à la fois diffractée et recomposée, en tout cas subversive des deux côtés, semble être plutôt *la bande de Möbius*, une surface fermée dont le bord est homéomorphe à un cercle, *le cube de Necker* (DESIMONE, DUNCAN, 1995: 6-44) ou *le triangle de Penrose* (FRANCIS, 1988), vu les tensions et les torsions qui s'établissent entre les majorités et les minorités, ainsi que les mécanismes mimétiques et adaptatifs utilisés dans ces frêles partenariats. Une des prémisses donc, dans l'économie de notre hypothèse, est que les études sur les genres, le féminisme, les minorités, les étrangers etc. constituent non seulement des exercices collectifs et scientifiques d'exorciser une culpabilité historique, mais aussi une nouvelle forme par laquelle s'exprime la conscience et l'identité, sociales et communautaires.

1.1. C'est une forme «perverse» de demander pardon, selon le modèle de l'Eglise catholique qui a déjà une tradition de la demande du pardon pour ce qui est de l'Inquisition, pour la chasse aux sorcières, pour le génocide des civilisations précolombienne, pour les délits moraux etc. D'autre part, les études dues aux écoles françaises, Anglo-Saxonnes etc. sur l'identité, les drames de l'autre, les problèmes délicats des minorités ethniques, nationales, sexuelles etc. cachent une conscience du «péché originel» impérialiste ou colonialiste. Ce sont au fond des modalités

paradoxalement «gauchistes», subtiles, d'exorciser les tensions globales postcoloniales, de faire pardonner toute une tradition occidentale impérialiste, dès l'Empire Romain aux empires français ou Anglo-Saxons, et de proposer à la fois des scenarios et des solutions, généralement indéchiffrables et confus, utopiques et hautains.

1.2. L'*autre* est devenu un lieu commun: c'est l'étranger, le migrant, l'exilé (Nouss, Forget, Simon in Oullet). Ou c'est l'Altérité: l'ailleurs, le transcendant (HAREL, OUELLET, 2003). Ce déplacement des métaphores identificatrices, de l'univers du Soi vers le monde de l'Autre, dénote bien sûr une mutation de la sensibilité. On assiste aujourd'hui à une stérilisation des figures de l'altérité. On a développé une «altérophilie» généralisée, aussi suspecte que l'altérophobie d'antant (OUELLET, 2003: 185-207).

1.3. On vit dans l'inadéquation à soi-même. On imagine son avenir comme l'imperceptible mutation en un autre et son passé comme une maturation à partir d'un autre ou des autres. L'individu est tendu entre un *avenir* que la fiction le conduit à imaginer comme une rupture: «no futur», «no exit» ou «apocalypse» (HAREL in OULLET, 2003: 103) ou encore comme tout autre «post-humain», «post-historique», «post-utopique», «post-*identitaire*» (CUSSON, PRZYCHODZEN in OUELLET, 2003: 11-143) et un *passé* - grand trou noir (ANGENOT, 2001: 23).

2. Un projet multinational, soutenu par *l'école canadienne* du CRSHC (Marc Angenot, Daniel Arsenault, Danielle Forget, Simon Harel, Bogumil Jewsiewicki-Koss, Jocelyn Létourneau, Jocelyne Lupien, Alexis Nouss, Pierre Ouellet, Régine Robin, Sherry Simon, Laurier Turgeon, Jean-Philippe Uzel et Anthony Wall), *l'école française* (Alain Bensa, EHESS, Jean-François Chiantaretto, Paris XIII, Jacques Fontanille, CERES, Limoges) et *l'école américaine* (Gérard Bucher, SUNY, Buffalo, Adelaide Russo, Lousiana State University, Baton Rouge, Marie Cusson, SUNY, Plattsburg, Janusz Przychodzen, Queen's University, Kingston), se propose d'analyser les formes éthiques et esthétiques de l'énonciation identitaire qui portent sur trois aspects: (i) les effets symboliques de la migration; (ii) les formes de l'autofiction et de l'autoreprésentation; (iii) les mécanismes culturels d'appropriation et de désappropriations. Par l'approche de ces trois dimensions, la compréhension du sujet contemporain devient possible, bien qu'il n'ait plus de lieu de référence unique, et l'inscrit dans un espace énonciatif pluriel, généré par une identité scindée et plurielle, à la fois. La question identitaire ne se pose donc plus de manière frontale, «qui suis-je?» ou «que sommes-nous?», trop tributaire d'une conception métaphysique du sujet. Il est impératif pour le programme scientifique de ces trois écoles de se demander non pas *qui on est* ou *devient* mais *comment on dit* et *montre* ce qu'on croit être et devenir. C'est-à-dire comment on énonce, verbalement ou visuellement, la perception, la mémoire et l'imagination qu'on a de son propre être ou de celui de l'autre, ou qu'on s'en fait dans les discours et les images qu'on produit et s'échange à une époque donnée de son histoire. La «quête identitaire», de nature métaphysique ou historiciste, où l'on cherche à correspondre à soi-même ou à une image préconstruite de soi, fait place à l'invention et à la découverte incessantes d'un soi inconnu et imprévisible, par l'énonciation *de* l'autre et *à* l'autre, inhérente à l'expression sensible, mnésique et imaginative non pas de son être propre mais des formes d'expérience multiples et diverses où l'on se constitue (ANGENOT, 2001: 73-81).

2.1. Le projet multinational a eu pour tâche d'analyser les formes d'énonciation verbales et visuelles de la mémoire, de la perception et de l'imagination qui sous-tendent l'expérience intersubjective ou la dynamique relationnelle entre le soi et l'autre, au fondement de la socialité, dans le but de comprendre la sensibilité des sociétés actuelles,

fortement imprégnées par l'incertitude identitaire et l'épreuve de l'altérité, qui se manifestent entre autres dans le caractère interculturel de la vie sociale. Leur but premier a été de dresser un portrait, par esquisses ou ébauches successives, des «configurations sensibles» ou des «formes d'expérience» communes qui caractérisent les sociétés d'aujourd'hui dans leurs modes d'énonciation (littéraires, artistiques et historiques), de la mémoire plurielle, des perceptions hétérogènes et de l'imagination hybride qui constituent à la fois l'héritage et le destin culturels des mondes contemporains. Ce modèle s'est élaboré selon les trois grands axes déjà mentionnés, soit (1) les effets symboliques de la migration (*Espaces migratoires),* (2) les formes d'autofiction et d'autoreprésentation dans le contexte de l'altérité généralisée (*Territoires du soi et de l'autre)* et (3) les processus de métissage et d'hybridation interculturelles (*Appropriation et désappropriation).* Chacun de ces axes a permis d'analyser les mécanismes de la perception sensible, de la mémoire historique et de l'imagination collective qui donnent lieu aux représentations discursives du soi et de l'autre à partir, soit (i) de l'«étranger» ou des processus migratoires propres à l'exil *(Figures de l'exil*) et à l'errance urbaine *(Figures de la ville),* soit (ii) des mutations du soi à travers les modulations interculturelles du lieu *(Habitats et habitus),* les expériences limites de la sensibilité *(Espaces sensibles)* et les formes nouvelles de l'interactivité *(Territoires dialogiques),* soit (iii) des processus mêmes de passage et de métissage d'une forme culturelle à l'autre par l'articulation toujours problématique du passé et de l'avenir *(Histoire et mémoire)* ou par les consonances et dissonances des héritages culturels multiples (*Métissage et hybridation*).

2.2. En évaluant la constellation des modèles proposés par ce projet multinational, on discerne (a) l'intériorisation et la généralisation des figures de l'exil et de la migrance dans l'imaginaire culturel; (b) la mouvance identitaire et le passage symbolique des frontières qui deviennent de nouvelles configurations de la sensibilité collective; (c) la dissolution de l'ego qui ne s'éprouve plus comme la source et la finalité de ses représentations, désormais traversées d'altérités multiples; (d) la singularité de l'individu au confluent de nombreuses formes de communautés; (e) la prise de conscience des mécanismes d'appropriation et de désappropriation qui sous-tendent la vie sociale; (f) les différents types de métissage et d'hybridation (TURGEON, UZEL in OULLET, 2003) constituent désormais l'un des moteurs de l'histoire; (g) *le legs et l'héritage* ne représentent plus le modèle des opérations de traduction et de transfert d'objets d'un système de valeurs à l'autre, lequel est remplacé par le modèle de *la greffe et de l'emprunt*.

2.3. Ces mutations dans l'espace de la sensibilité spécifique a l'aire géoculturelle de l'Amérique du Nord francophone donnent lieu à un nouvel *ethos* énonciatif, à de nouvelles habitudes discursives et façons de coexister qui correspondent à la complexité et à la fluidité des sociétés actuelles, caractérisées par la prolifération, la libre circulation et la diversification des discours dont l'interaction repose moins sur un système de valeurs partagées ou un contenu idéologique commun que sur les formes dialogiques de l'énonciation considérées dans leurs dimensions *éthiques* et *esthétiques,* liées aux manières d'«être-ensemble» et de «sentir-avec» qui fondent à la fois l'expérience intersubjective dans son rapport à l'altérité et la genèse du lien social dans la mouvance de son historicité.

2.4. L'analyse de l'*ethos* énonciatif d'une époque donnée doit soumettre son propre discours, heuristique et herméneutique, au regard critique qu'elle jette sur l'ensemble des productions discursives qui témoignent à la fois du «théâtre de la mémoire» (Jewsiewicki-Koss), du «*sensorium commune* » (Lupien) et de la «vie

dialogique» (Wall) d'une culture hétérogène, où *le conflit des interprétations* et les dissonances historiques caractérisent la coexistence sociale autant que les métissages, où se maintiennent les polarités entre la «participation sensible» (Fontanille) et l'«expérience liminale» (Bucher).

3. Au-delà de la trans-identité, des identités mutantes ou clonées, la conclusion, prévisible d'ailleurs, souligne que - exactement comme dans le cas de la crise de la conscience qui ne peut être au fond qu'une conscience de la crise -, la crise des identités deviendra finalement une nouvelle identité de la crise.

BIBLIOGRAPHIE

Angenot, Marc, *D'où venons-nous? Où allons-nous. La décomposition de l'idée de progrès,* Montréal, Trait d'union, coll. «Spirale», 2001.

Desimone R, Duncan J, "Neural mechanisms of selective visual attention" Annual Review of Neuroscience 18 193-222 (1995)

Francis, George, *A topological picturebook*, Berlin, Springer, 1988

Le soi et l'autre: l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels, sous la direction de Pierre Ouellet, Québec, Presses de l'Université Laval, 2003

RHÉTORIQUE DE LA MONSTRATION / RHÉTORIQUE DE LA SUGGESTION. UN DOUBLE MODÈLE FANTASTIQUE

Adriana APOSTOL
Université de Piteşti

Résumé *: Les théories du fantastique, si variées qu'elles soient, ont pourtant ceci de commun : elles invoquent un conflit entre deux ordres, l'un reconnu, réel, gouverné par des lois naturelles et l'autre, insolite, inexplicable, surnaturel. De là, l'interdépendance des deux ordres, puisqu'il n'y aurait point de fantastique sans le réel auquel il se rapporte et s'oppose à la fois. Le fantastique devient ainsi le lieu des écritures relevant d'un mouvement de (dé)construction, traduisible, à divers degré d'intensité, dans une rhétorique de la monstration ou une rhétorique de la suggestion. Notre intervention se propose d'expliquer ce double mouvement de constitution et déréalisation tantôt du réel, tantôt du surnaturel au moyen du double modèle fantastique présenté par Denis Mellier : le fantastique de l'indétermination et le fantastique de la représentation.*

Mots-clés *: fantastique, monstration, suggestion.*

A woman is sitting alone in a house. She knows she is alone in the whole world : every other living thing is dead. The doorbell rings …
Thomas Bailey Aldrich

Le texte mis en exergue, que nous avons retrouvé dans plusieurs ouvrages critiques sur le fantastique, parfois à titre introductif, d'autres fois à titre d'exemple, représenterait le récit fantastique le plus court, ou, appelons-le degré zéro du récit fantastique : un personnage, en l'occurrence, une femme, seule à la maison, dans une situation toute particulière mais qui s'intègre parfaitement dans son univers et le définit: elle est seule dans le monde entier, tous les autres êtres humains ou non humains sont morts. Quelqu'un sonne à la porte, une inférence que le lecteur est amené à faire puisque le texte lui apprend que l'on entend la clochette sonner. Et les incontournables points de suspension, marque classique de l'indétermination, de l'*opera aperta*, qui déclenchent une abondance imaginative qui n'est en effet que trop pauvre, car elle tourne autour du rien.

Pourtant, à force d'appliquer telle ou telle grille de définition fantastique, il y aurait sûrement des critiques en ce qui concerne le statut générique du fragment ci-dessus et on le rejetterait même du fantastique pour le considérer plutôt, telle la *Métamorphose* de Kafka, comme de l'absurde ou, de toute manière, côtoyant le merveilleux. Bien que cette situation du monde à un seul être vivant soit singulière et ne relève pas de notre quotidien, elle est pourtant donnée comme cadre sûr et n'en est pas moins suggestive de la composante herméneutique qui caractérise et définit le récit fantastique. D'ailleurs, la conception critique dominante du fantastique s'est fondée sur le rapport entre la réalité et le surnaturel, notamment sur le jeu intellectuel que sa représentation entraîne, un questionnement sur la nature des événements, sur la réalité, sur la relation du personnage au monde, représenté tant à l'intérieur du récit, au niveau de la diégèse, qu'au niveau de la lecture. Il suffit de penser à l'hésitation todorovienne ou à ses « avatars » modernes (MELLIER,1999 :121): l'indétermination, l'incertain,

l'indécidable, l'impensable, l'ambiguïté, pour voir que la composante intellectuelle occupe une place dominante dans le fantastique, ou, du moins, dans le discours critique sur le fantastique. C'est ainsi que *The doorbell rings* ... résume le mécanisme fantastique : la clochette qui sonne rompt un équilibre préexistant et engendre un jeu de suppositions …

Parmi les définitions du fantastique, celle de Roger Caillois résume la nature du rapport entre l'ordre naturel et l'ordre surnaturel dans le récit fantastique : « Rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne, (…) le fantastique suppose la solidité du monde réel, mais pour mieux la ravager » (CAILLOIS, 1966 :10), à la fois incompatibilité, scandale, rupture, mais aussi nécessité. Les deux ordres s'opposent, s'excluent réciproquement, mais, dans le même temps, ils se définissent l'un par rapport à l'autre, ils se conçoivent par opposition binaire. Les relations à la base du système fantastique sont construites selon la logique de la « contradiction » (MARINO, 1973: 661,662), car, la leçon rhétorique nous l'a déjà appris, les oppositions des choses contraires servent à éclaircir la (les) vérité(s), tout « comme les ombres relèvent l'éclat des couleurs » (Bernard Lamy, *cf.* GLAUDES, 1999 : 19).

Dans certains récits fantastiques, comme nulle part ailleurs, l'*evidentia* ou la « faculté de faire voir » (*repraesentatio*), comme elle est appelée chez Quintilien, devient objectif premier à tous les niveaux. Le texte s'efforce de faire voir l'invisible à tel point qu'il devient parfois une hypotypose généralisée :

> *[…] toutes les descriptions que l'on fait de ces objets sont vives et exactes. Elles sont appelées hypotyposes, parce qu'elles figurent les choses, et en forment une image qui tient lieu des choses mêmes ; c'est ce que signifie ce nom grec Hypotypose.*
>
> *L'hypotypose est une espèce d'enthousiasme qui fait qu'on s'imagine voir ce qui n'est point présent, et qu'on le représente si vivement devant les yeux de ceux qui écoutent, qu'il leur semble voir ce qu'on leur dit.(ibidem* :17,18*)*

L'ambiguïté rhétorique ancienne de l'hypotypose comprise tantôt comme une figure de style, tantôt comme une qualité générale du texte, telle qu'elle est illustrée dans ces propos de Bernard Lamy, se justifie pleinement dans un fantastique dont la fonction essentielle est celle de montrer la chose, de rendre réel ce qui semble irréel, de par sa singularité, excentricité, bizarrerie, bref, scandale ou antinomie par rapport à la norme.

Mais « le faire voir », le principe mis au cœur de l'antique rhétorique représentative a été aussi mis au centre de la polémique entre la vérité et la rhétorique, entre la « représentation » fastueuse, théâtralisée et la représentation exacte, allant, comme le font Lessing ou Hegel (*cf.* GLAUDES, 1999 : 46-63), jusqu'à lui nier la capacité de « faire voir ». De là, les déplacements par rapport à la représentation et la rhétorique envisagée comme seule représentation du figural, de l'inventivité du langage ou tout bonnement comme suggestion.

A partir de ces lieux rhétoriques, nous nous intéresserons aux deux poétiques, d'un côté, celle de la présentation ou de la **monstration**, et de l'autre côté, celle de la **suggestion**, en tant que stratégies de la narration fantastique où agissent des forces centrifuges et centripètes dont la tension établit la relation du fantastique à la fois par rapport au réel et au surnaturel.

I. Bessière est la première à avoir usé des concepts de *forces centrifuges* et *centripètes* dans sa théorisation de la dynamique interne de la narration fantastique, où l'on construit le vraisemblable par sa propre négation :

> *La narration devient le lieu de forces centrifuges et centripètes : nier le familier c'est aussi l'établir. Le dessin de l'absolument nouveau découvre un asservissement au banal. L'improbable va de pair avec une tendance normalisante.* (BESSIERE, 1974 : 163)

L'on s'attendrait à ce que l'apparition du diable, d'un fantôme, ou toute autre figure fantastique, aille dans le sens de la négation du vraisemblable, de la déréalisation du réel (voilà un mot bien trompeur !), alors que par là même l'on sent un besoin instinctif du normal. C'est ainsi que la première tendance est de rétablir la normalité au moyen de la raison. D'ailleurs, ce n'est pas une simple coïncidence que le genre fantastique ait surgi après le grand siècle des Lumières, à la fois comme fruit de la Raison et s'érigeant contre la Raison.

Inversement, nier le surnaturel et le soumettre au processus rationnel, qui en fait graduellement de « l'impossible », de « l'improbable », de « l'impensable », de « l'indécidable », c'est poser par le processus intellectuel même la possibilité du surnaturel. Rien que le simple questionnement sur la nature d'un événement (*est-ce un rêve ?, suis-je fou ?*) implique admettre au préalable certaines données qui le rendent possible.

La même tension des forces centripètes et centrifuges est mise par Jean Fabre au cœur de sa théorie du fantastique selon la métaphore du *miroir de sorcière* : les forces centripètes correspondent aux procédés d'écriture « fantasticante » (producteurs de scandale, d'inquiétante étrangeté, par leur reflet centripète du réel), alors que les forces centrifuges sont les procédés d'écriture « mirabilisante »[1] (FABRE, 1992 :82) (qui vont vers l'extérieur et dirigent le surnaturel vers le merveilleux).

Les deux types d'écriture dont parle J. Fabre traduisent l'opposition d'un fantastique *obvie* et d'un fantastique *obtus* (*ibidem* : 179-187*)*, autrement dit, d'un fantastique qui obéit à la loi de *motivation*[2] et, respectivement, d'un fantastique qui tend vers *l'opera aperta* d'Umberto Eco, « une œuvre ouverte aux interprétations parce que polysémique, donc hermétique » (FABRE, *op.cit.* : 180).

C'est à partir de cette distinction entre fantastique obvie et fantastique obtus que D. Mellier propose un double modèle du fantastique : le fantastique de la représentation et le fantastique de l'indétermination. Son approche du fantastique doit être comprise dans le sens du désir de déplacement de l'accent critique qui s'est porté

---

[1]Fabre explique la dichotomie merveilleux/fantastique par le recours à l'image des miroirs de sorcière : « *composés d'une partie centrale convexe qui réfléchit le réel en lui donnant un aspect inquiétant, et de rayons de longueurs différentes, alternativement longs et courts. Ces derniers, que nous vectoriserons vers le centre, matérialiseraient les protocoles d'écriture « fantasticante », producteurs d'inquiétante étrangeté : les autres, plus longs, orientés vers l'extérieur, figurent au contraire les forces qui excentrent le Surnaturel, ou plutôt, le dirigeant de façon centrifuge vers le Merveilleux, par le biais de procédés d'écriture « mirabilisants », contrarient l'effet fantastique des rayons centripètes ».* Il reprend, implicitement, la théorie du scandale de Caillois : si l'élément surnaturel ne fait pas scandale, s'il est accepté comme faisant partie intégrante de l'univers fictionnel, si l'on donne des explications, des causalités à sa présence, on s'éloigne du fantastique et on est en plein domaine du merveilleux.

[2] La motivation est comprise à la fois comme emploi de « motifs » (diable, monstres divers, etc.) qui représentent le Surnaturel et comme « causalité expliquée ».

surtout autour de la composante intellectuelle vers la question de la représentation et de la figuration comme approche de la terreur et de ses rapports avec l'écriture fantastique.

Le fantastique de la représentation serait un fantastique de la motivation, comprise à la fois comme « causalisation » (le fantastique expliqué) et figuration :

> *Le fantastique de la présence est bien une fiction de la cohérence du sens et non de la mise en crise, une fiction dont symboles et signes aboutissent à la monstration spectaculaire.* (MELLIER, *op.cit*. :137)

D'autre part, le fantastique de l'indétermination met en scène une crise de la signification et de la représentation. L'accent y est mis sur la tension herméneutique plutôt que sur la chose fantastique en soi. De plus, l'indétermination va de pair avec l'intériorisation.

Le modèle de D. Mellier n'est pas tout à fait nouveau, mais, outre le fait qu'il fait un essai de modélisation complexe, à six niveaux (thématique, de l'inconscient, stratégie ou programme textuel, modalité, écriture, réception), il a le grand mérite de proposer une lecture des textes fantastiques comme des constructions mixtes. Certes, pour que ce double modèle s'inscrive parfaitement dans son projet d'analyse de l' « écriture de l'excès », Mellier considère que le récit fantastique doit se lire dans le jeu de l'écart et de la mixité des paradigmes, mais a comme point de départ l'idée que les stratégies du fantastique de la présence tendent à intégrer celles de l'indétermination. Chez Lovecraft ou Burke, écrivains dont il analyse la représentation de l'excès et l'écriture de l'excès fantastique, cette prémisse est parfaitement justifiable. Mais qu'en est-il de l'écriture d'un Maupassant, par exemple ? Il nous semble risqué de procéder à une généralisation de la nature du rapport entre les deux stratégies du fantastique. D'ailleurs, D. Mellier lui-même n'y insiste pas, il s'en sert seulement en tant qu'argument du choix de son objet d'étude - l'excès fantastique. Par contre, l'avantage de son double modèle fantastique est de considérer le texte fantastique comme alternance et, dans certains endroits du texte, coprésence des deux stratégies :

> *Il s'agit, en envisageant la question du fantastique selon cette double modélisation plutôt qu'en l'abordant à partir d'une tentative de définition stricte, de lire les textes fantastiques comme des constructions mixtes, des fictions susceptibles d'accueillir des formes combinées et hétérogènes. (...) Dès lors, ces modèles servent moins à voir comment un texte remplit les conditions qui le placent entièrement sous le signe d'un modèle ou d'un autre, qu'à envisager la place qu'occupe un texte dans l'intervalle*. (*ibidem* : 148-149)

Dans la critique du genre, les définitions du fantastique tournent autour de quatre éléments : le surnaturel, le réel, un rapport problématique (« insurrectionnel ») entre les deux et l'effet affectif dysphorique (hésitation, inquiétude, peur, effroi, terreur, etc.) qui en résulte.

Le fantastique est à la fois expérience intellectuelle (de par l'effort d'interprétation de ce que la raison ne concevait point, ou de ce qu'elle bannissait du domaine du réel logique et par l'hésitation entre au moins deux possibilités d'interprétation contradictoires, paradoxales), et expérience affective (la confusion, l'incertitude peut provoquer des états dysphoriques qui peuvent aller de la simple inquiétude à l'état de panique extrême).

Il se définit à la fois par le réel et par le surnaturel, notamment par le rapport créé entre les deux au niveau textuel. Si on fait un remaniement de la définition de Sergiu Pavel Dan (PAVEL DAN, 2005 :18), le récit fantastique serait fondé sur un rapport de type insurrectionnel, donc déconcertant, entre un réel vraisemblable et un

surnaturel, inexplicable et inacceptable du point de vue rationnel, que la logique interne du texte s'efforce à rendre visible donc à justifier et à postuler comme réel.

Le rapport entre le réel et le surnaturel est de nature conflictuelle puisqu'il est le résultat d'un double mouvement de construction et déconstruction : plus la construction de la réalité est solide, plus sa déconstruction devient inquiétante, d'autant plus qu'elle coïncide avec la (re)construction d'un surnaturel que la logique interne du récit s'efforce à rendre comme réel. Pourtant, aucun mouvement n'est totalement accompli. C'est pourquoi nous considérons que l'indétermination en est surtout l'un des effets, peut-être le plus saillant (ce qui ne veut pas dire nécessairement le plus important). Alors, le texte fantastique construit et déconstruit des réels, tantôt bâti sur le réel vraisemblable, tantôt sur le surnaturel inexplicable et inacceptable du point de vue rationnel, que la logique interne du texte s'efforce à rendre visible, à justifier et à postuler comme réel, à travers deux stratégies, que nous appelons stratégies de *monstration* et de *suggestion*. Préférer la suggestion à l'indétermination n'est pas un simple accroc terminologique, mais une différence de position en ce qui concerne les rapports entre les deux : l'indétermination est une des conséquences possibles de la stratégie de suggestion, sinon de la mixité des deux stratégies : de monstration (le faire voir, l'explicite, le trop, le sur-dire) et de suggestion du surnaturel (le sous-entendu, le non dit, le sous-dire).

BIBLIOGRAPHIE

Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, Livre II , chap. IX, pp. 122 -123, in Glaudes, P., *La Représentation dans la littérature et les arts, Anthologie*, (sous la direction de Pierre Glaudes), Presses universitaires du Mirail, Grenoble, 1999

Bessière, I., *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Librairie Larousse, Paris, 1974

Caillois, R., *Anthologie du fantastique*, Ed. Gallimard, Paris, 1966

Fabre, J., *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, José Corti, Paris, 1992

Hegel, G. W. F., *La Phénoménologie de l'esprit*, 1807, chap. I, texte traduit par J. Hyppolite, Aubier-Montaigne, 1941, in *La Représentation dans la littérature et les arts, Anthologie* (sous la direction de Pierre Glaudes), Presses universitaires du Mirail, Grenoble, 1999

Lessing, G. E., *Du Laocoon, ou des frontières de la peinture et de la poésie*, 1766, chap. XIV et XV, trad. Fr. De Courtin, 1866, revue et corrigée, Hermann, 1990, in *La Représentation dans la littérature et les arts, Anthologie*, (sous la direction de Pierre Glaudes), Presses universitaires du Mirail, Grenoble, 1999

Marino, A., *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, Bucureşti,1973

Mellier, D., *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Editions Champion, Paris, 1999

Pavel Dan, Sergiu., *Fețele fantasticului : delimitări, clasificări şi analize*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2005

UN VOYAGE SYMBOLIQUE – LE RÊVE NERVALIEN

Cristina-Loredana BLOJU
Université de Piteşti

Résumé : *La recherche du bonheur et de l'harmonie première se concrétise chez Gérard de Nerval par le voyage. Mais le va-et-vient permanent de sa vie terrestre n'ayant pas satisfait ses besoins, Nerval se dirige alors vers cette autre terre, celle du rêve. Cependant son attitude reste active, car il se propose non seulement de se perdre dans les méandres du bonheur onirique, mais de devenir le maître du rêve par l'écriture.*

Mots-clés : *Rêve, voyage, limite.*

Chacun de nous rêve et chacun de nous se souvient d'au moins d'un de ses rêves. Mais que peut-on dire du rêve et comment en parler ? Parce que parler du rêve ne signifie pas le rêver en même temps, mais le modifier d'une certaine manière. Kant parle du caractère universel et incommunicable du rêve : on ne peut pas faire le partage de son rêve et personne ne peut y prendre part sans que l'on en soit conscient.

Ecouter son rêve veut dire être à l'écoute de son inconscient. Mais le rêve, une fois transposé dans le discours ou partagé à la conscience, n'a que l'air d'être partiel, discontinu et fragmentaire. Il se soustrait à toute sorte de dialectique rationnelle. C'est pourquoi le rêve est devenu l'antichambre de l'inconscient ou plutôt des discours de l'inconscient. Il incarne la réévaluation du désir et la discontinuité du réel.

Selon les théories freudiennes, les rêves ne sont pas seulement les émanations des désirs par l'intermédiaire desquelles l'inconscient parlerait, mais aussi des programmateurs ou des reprogrammateurs de l'expérience du sujet dans le monde. D'une part, ils organisent les événements de la réalité pour les intégrer au sujet, et de l'autre, il essaie d'organiser le réel à venir. Le rêve devient donc une sorte de limite où la transition du passé vers l'avenir est possible. Pourtant le rêve opère à partir de l'exclusion de sa propre événementialité. C'est peut-être en ce sens qu'il faut comprendre que le rêve ne connaît ni le passé, ni le présent, ni le futur.

Gérard de Nerval est marqué par le signe du rêve. Il est arrivé à la conclusion, après tous ses voyages à travers le monde, qu'il n'a pas trouvé ce quelque chose qu'il a perdu. Dans et par le rêve Nerval est à la recherche d'un temps qu'il a perdu depuis longtemps, tout comme Proust le sera plus tard. Pourquoi est-elle si précieuse cette époque-là pour le narrateur ? Parce qu'elle est la source de la pureté, de l'amour idéal, de sa plénitude intérieure. Parce que les moments qu'il a vécus pendant cette période-là, il ne les a plus ressentis ailleurs ou dans d'autres circonstances.

« *A l'intérieur de l'existence vécue sur le plan réaliste, s'inscrit en filigrane une énigme qui est celle de notre destinée mystique* ». (ALBÈRES, 1962 : 384)

Le rêve nervalien est donc un « rêve logique » parce que Nerval est le premier à avoir essayé de substituer à la passivité onirique, un effort de diriger et de comprendre son rêve, au lieu de le subir. Il adopte une attitude active envers ses rêves et se propose de devenir leur maître par l'écriture. Et le génie de cet écrivain consiste justement dans cette entreprise : de donner au songe non pas seulement la gratuité de la fantaisie, mais également l'image de la vie. Le songe et la réalité se cherchent sans se trouver, d'abord.

Par le glissement de ces deux plans l'un dans l'autre, celui de la vie et celui du rêve, il parvient à donner à la vie, en même temps, une profondeur logique et la teinte onirique. Or cette démarche d'incarner le songe dans le réel et le réel dans la terre onirique devient décisive pour la création nervalienne.

«*L'épanchement du songe dans la vie réelle* » serait, selon Marina Muresanu Ionescu, un mouvement qui aboutit à une inversion de ces deux plans, rêve et réalité. Ces deux territoires sont délimités par une frontière si fragile que l'on n'est plus certains si la vie n'est elle-même un rêve, comme l'affirmait Schopenhauer. On peut parvenir à une unification de ces deux plans, à une fusion totale, lorsque la réalité rivalise avec ce monde mirifique où les désirs les plus cachés s'accomplissent. Cette porte de démarcation qui permet à Nerval le passage d'un univers à l'autre devient fonctionnelle par le sommeil. Le sommeil, refuge du monde objectif, lui assure la délivrance et l'état de calme bénéfique. Par l'inclusion de l'onirique dans cette réalité immédiate, Nerval se trouve placé entre eux. Il devient une sorte de dormeur- éveillé en proie aux questions et aux incertitudes. Ces deux espaces lui permettent d'osciller entre le monde extérieur et le monde intérieur, entre le visible et l'invisible.

Ce génie de la folie et du rêve qui franchit « *les portes d'ivoire ou de corne* » a fait un pacte avec la lucidité. Il a remonté au point zéro où folie et raison ne s'excluent pas encore, mais communiquent d'une manière enigmatique. Parce qu'il ne se propose pas de renier sa folie, mais de la raisonner et d'abolir ainsi, par l'écriture, le verdict d'exclusion qu'on lui avait attribué afin d'avoir été interne dans la maison de santé du docteur Blanche. Il veut se faire reconnaître, mais sans pour autant rejeter une partie de soi-même.

Nerval arrive ainsi à une théorie et à une pratique du rêve. Par l'intermède de la première il se propose de comprendre et d'expliquer objectivement ce phénomène du rêve. Par une précision frappante il fait une auto-analyse lucide des états qu'il vit. Ses rêves sont ainsi suivis de commentaires, de remarques sur la signification de ses aventures, de tentatives de déchiffrement des signes.

« *De ce moment, je m'appliquais à chercher le sens de mes rêves, et cette inquiétude influa sur mes réflexions de l'état de veille. Je crus comprendre qu'il existait entre le monde externe et le monde interne un lien ; que l'inattention ou le désordre d'esprit en faussaient seuls les rapports apparents, - et qu'ainsi s'expliquait la bizarrerie de certains tableaux, semblables à ces reflets grimaçants d'objets réels qui s'agitent sur l'eau troublée.*» (NERVAL, 1995 : 335)

Par la pratique, le rêveur est impliqué lui-même dans son propre rêve. C'est d'ailleurs le phénomène qui organise l'œuvre nervalienne.

Aurélia devient la grande confession de Gérard de Nerval, son testament littéraire selon l'opinion de la critique. Elle devient la poésie d'un fou qui se raconte, qui raconte la maladie qui se passe dans les mystères de son esprit. S'il observe et note avec une extraordinaire lucidité les soubresauts de son esprit, ce n'est pas dans le but de fournir à d'autres des documents pour les aider à mieux comprendre les mécanismes internes de la folie. Il refuse la position de sujet qui se confie, mais se propose d'être son propre médecin qui donne sens et cohérence par ses outils littéraires à ses rêves.

« *Je vais essayer, à leur exemple,* (il s'agit d'Apulée, de Swedenborg, de Dante dont Nerval s'est inspiré) *de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de mon esprit* ». (NERVAL, *op. cit.* : 277)

On peut découvrir dans *Aurélia* deux catégories de rêves selon leur nature - **les mauvais rêves et les bons rêves**. Ceux mauvais ne sont pas ceux qui évoquent ou annoncent le malheur. Le cauchemar nervalien n'est pas le rêve du mal, mais du non-

sens, le rêve du faux. Il s'agit des rêves qui déforment et détruisent la ressemblance, qui ne sont qu'une pure agitation d'images.

Le rêve d'enfer est celui qui illustre une contre-nature hostile, une nature qui n'est pas morte, mais qui incarne une mort active, un principe de destruction qui est en fait une Anti-Création. Le Cosmos livré au néant, au serpent qui l'enlace, à la nuit éternelle est l'objet d'un anéantissement, d'une perversion totale. Il y a les fléaux qui déciment les peuples, il y a cette « *fissure du globe* », l'abîme où s'engouffre la Baltique dans le rêve de Vienne, cette possibilité de destruction universelle apparue avec le déluge où déjà le monde s'est inversé. Mais le monde peut vivre également de sa mort. C'est le cas des Eloïms, race d'enfer, qui ont transformé leur vie en un exercice de la stagnation et de l'épuisement. Dans le paysage de l'Apocalypse de la fin on peut bien déceler la mort de la création.

Le **rêve céleste** est moins représenté, se dissociant de la création ou ayant la tendance à l'idéaliser. Il tend à confondre le monde paradisiaque avec l'univers merveilleux des contes de fées. Voir le ciel avec son Etoile qui guide le rêveur, c'est voir l'être premier, les êtres divins qui gardent le mystère de l'immortalité dès le début du monde. Le prisonnier du poste de police voit le monde divin se dévoiler, et il ne voit que les « *cercles* », les « *figures radieuses* », les « *masques furtifs* », « *les mystiques splendeurs du ciel d'Asie* » (NERVAL, *op. cit.* : 283) d'une divinité omniprésente. Le monde céleste est l'image même de la perfection qui se propage dans l'immensité de l'existence. Ou bien ce monde est la lumière dont le symbole majeur est l'Etoile qui semble achever le déluge, cette lumière qui dans le rêve du Nord vient éclairer et arrêter la désolation. C'est l'étoile qui en grandissant devient la « *divinité de mes rêves* ».

« *Dans cette étoile sont ceux qui m'attendent ... Laisse-moi les rejoindre car celle que j'aime leur appartient, et c'est là que nous devons nous retrouver* ». (NERVAL, *op. cit.* : 281)

Chez Nerval n'apparaissent que deux décors possibles pour le rêve céleste : la nature ou le monde enfantin. Le premier est le décor de l'âge d'or, de l'idylle, de l'Eden, le jardin de l'amour et des merveilles. Le parc et la forêt resteront la nature absolue et édénique, ils redeviennent une nature libre et superlative parce qu'ils sont encore jardin :

« (…) *ça et là, des terrasses revêtues de treillages, des jardinets ménagés sur quelques espaces aplatis, des toits, des pavillons légèrement construits… des perspectives liées par de longues traînées de verdures grimpantes séduisaient l'œil et plaisaient à l'esprit comme l'aspect d'une oasis délicieuse…* » (NERVAL, *op. cit.* : 289).

Mais le rêve céleste semble être plus près du rêve paradisiaque de l'enfance. Il est en quête de l'origine (le rêve des Ancêtres et celui du Jardin), il veut vivre un retour à la situation d'enfance, évitant à tout prix le dépaysement. Ce type de rêve commence par le retour au décor familial, la maison ancestrale comme lieu privilégié du déroulement du rêve(« *la demeure de mon aïeul*» - NERVAL, *op. cit.* : 291), les servantes (Marguerite), les parents et les amies de sa jeunesse, les objets antiques (l'horloge, les meubles), la scène familiale (le VIe rêve) des trois femme qui travaillent et par rapport auxquelles le narrateur se sent *« rougissant comme si je n'eusse été qu'un petit enfant devant de grandes belle femmes* » (NERVAL, *op. cit.* : 292). La maison de son enfance est toujours là, la même que celle de jadis, le souper préparé par la vieille servante attend le rêveur car « *votre oncle* (il s'agit de l'oncle maternel, Boucher) *rentrera tard* » (NERVAL, *op. cit.* : 285). Cette servante de

l'enfance introduit l'idée d'un univers cohérent donnant naissance à des actions comme se reposer, se nourrir, l'arrivée des parents.

On aperçoit les contours d'un autre rêve. On a affaire, donc, à un rêve cadre ou un rêve dans le rêve. Ce second rêve du deuxième rêve le transporte dans les contrées souterraines, là où se trouvent les parents décédés, au sein d'une famille primitive et céleste vêtue en blanc, symbole de la pureté initiatique.

« *Au moment où je franchissais la porte, un homme vêtu de blanc, dont je distinguais mal la figure, me menaça d'une arme qu'il tenait à la main… Sans rien demander à mon guide, je compris par intuition que ces hauteurs et en même temps ces profondeurs étaient la retraite des habitants primitifs de la montagne. …ils vivaient là, simples de mœurs, aimants et justes, adroits, fermes et ingénieux et pacifiquement vainqueurs des masses aveugles qui avaient tant de fois envahi leur héritage* » (NERVAL, *op. cit.* : 289).

Chaque fois le rêve est une révélation qui tient au merveilleux des contes de fées - l'oiseau qui parle, le vêtement « *qui sortait de leurs doigts de fées* » (NERVAL, *op. cit.* : 292). Tout cela semble déterminer le retour du rêveur à l'origine enfantine, le rajeunir et le recomposer. On trouve les mêmes éléments dans le rêve de Saardam, dans sa rencontre avec la petite fille au chat, cet étrange Chaperon Rouge dans ce décor de neige, décor hollandais ou venu des contes d'Andersen ou de Grimm. Cette petite fille qui « *marchait en glissant* » (NERVAL, *op. cit.* : 333) peut être une princesse. Elle a un profil bourbonien, elle va dans la maison de Pierre le Grand. Vêtue d'une fourrure de cygne elle pourrait incarner un ange avec sa blancheur ou un être à demi métamorphosé en oiseau. Elle porte « *une lampe allumée* » (NERVAL, *op. cit.* : 333) se transfigurant ainsi dans une sorte de porte-lumière ou porte-flamme. Puis se déclenche « *la parfaite féerie* » (CROUZET, 1989 : 193) : les chats se multiplient et une voix mystérieuse donne à l'enfant une leçon de respect des chats.

On rencontre souvent dans *Aurélia* **le rêve du souterrain**. On a bien découvert que le rêve est dans le récit de Nerval soit un voyage céleste, soit un voyage terrestre (sur les bords du Rhin, à Saardam, à Vienne), soit un voyage dans le souterrain, une traversée de la terre, une chute, un glissement vers le lieu hypothétique du feu central.

Le rêve nervalien est si lié à la descente aux enfers, à la plongée dans les profondeurs, à la recherche d'un centre qu'il est défini dès le début par la métaphore de la descente. Le sommeil est « *un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu* », selon M. Crouzet (1989 : 277). Chez Nerval l'onirisme est obligatoirement lié à ce décor infernal du monde d'en bas : *« je crus tomber dans un abîme qui traversait le globe* ». (NERVAL, *op. cit.* : 285) La descente dans l'univers des races maudites et élues, comme l'aventure d'Adoniram, le voyage au centre de la Terre où l'on trouve l'espace essentiel, l'atelier démiurgique, la Ville mystérieuse, l'autre mer qui est comme la nôtre, c'est l'équivalent de l'aventure dans le souterrain transformé en monde intérieur, plus essentiel que celui que nous vivons, mais analogue au nôtre. La descente aux enfers devient ainsi une descente vers l'intimité de la matrice des énergies primordiales cosmiques, raciales ou « *communautaires* » (CROUZET, *op. cit.* : 194).

L'un des éléments essentiels du rêve nervalien est le jeu permanent qui donne l'impression d'infini aux réalités finies. Il choisit toujours ce thème de l'espace intérieur infini ou de l'immensité sans ouverture. On peut penser au rêve de la tour « *si profonde au côté de la terre et si haute du côté du ciel* » (NERVAL, *op. cit.* : 329) où le rêveur puni, tel Prométhée, s'épuise à monter et à descendre « *des escaliers sans fin* ». C'est le type de rêve piranésien, puisque l'infini de l'escalade se fait dans les deux sens.

« *J'étais dans une tour, si profonde du côté de la terre et si haute du côté du ciel que toute mon existence semblait devoir se consumer à monter et à descendre. Déjà mes forces s'étaient épuisées, et j'allais manquer de courage…* » (NERVAL, *op. cit.* : 329).

On y trouve également le symbole de l'immense dans l'image d'un hall perpétuellement recommencé et gigantesque qui s'ouvre au regard du rêveur et des enfilades de salles, des « *escaliers immenses* », des foules innombrables d'hommes, des « *longs corridors* », des « *galeries centrales* », d'une multitude de toits, de constructions, d'une demeure toujours ouverte, dans tous les sens du mot. La même impression d'ampleur apparaît dans le rêve de l'Ange mourant et de la foule dans le rêve des Ancêtres, dans celui de l'Atelier ou du casino onirique. Le rêve confère à ce qui est construit – salle, monument, ville – les dimensions de l'illimité.

« *On affichait l'ouverture d'un casino… Une partie du bâtiment était encore en construction. J'entrai dans un atelier où je vis des ouvriers qui modelaient en glaise un animal énorme de la forme d'un lama, mais qui paraissait devoir être muni de grandes ailes. Ce monstre était comme traversé d'un jet de feu qui l'animait peu à peu, de sorte qu'il se tordait, pénétré par mille filets pourprés, formant les veines et les artères et fécondant pour ainsi dire l'inerte matière….* » (NERVAL, *op. cit.* : 303).

Ce qui est surprenant chez Nerval, c'est que l'autre monde, celui du rêve, a les mêmes coordonnées que notre monde. Il n'est qu'un univers parallèle, parfois symétrique ou même inverse. Nerval postule les communications et les rapports entre ces deux mondes, car cette « *seconde vie* », cette «*Vita Nuova* » (NERVAL, *op. cit.* : 277) est toujours une vie. C'est dans le même monde que Nerval revient et la suite des rêves constitue explicitement une série de voyages dans les mêmes endroits et dans un univers qui obéit à la loi de la continuité. On peut fixer le rêve qui se confirme et se répète lui-même. Aurélia revient « *telle que je l'avais vue autrefois* », le rêve du Double introduit le désordre dans un monde qui semblait solide, la rencontre du même Esprit qui a menacé Nerval dans un autre rêve, la confusion de Nerval avec un autre par Aurélia qui est lui-même en effet.

L'autre monde est identique au nôtre, l'un se reflète dans l'autre comme dans un jeu de miroirs. D'ailleurs cette réflexion des deux univers est suggérée par Nerval lui-même :

« *Je ne sais comment expliquer que, dans mes idées, les événements terrestres pouvaient coïncider avec ceux du monde surnaturel, cela est plus facile à sentir qu'à énoncer clairement* ». (NERVAL, *op. cit.* : 300)

Aussi la Ville mystérieuse est-elle à certains points une ville « *industrielle* » (NERVAL, *op. cit.* : 289), le rêve de l'Atelier présente une ville, un marché de fruits et de légumes, des rues, un casino, une affiche, un bâtiment en construction, un atelier avec des ouvriers, une salle avec un sofa, un scandale et une altercation.

« *Le même Esprit qui m'avait menacé, - lorsque j'entrai dans la demeure de ces familles pures qui habitaient les hauteurs de la Ville mystérieuse, - passa devant moi, non plus dans ce costume blanc qu'il portait jadis, ainsi que ceux de sa race, mais vêtu en prince d'Orient* » (NERVAL, *op. cit.* : 300).

En suivant le rêve nervalien on arrive à la conclusion que ce qu'il répète c'est surtout la réalité, mais une réalité transfigurée. Il réalise un redoublement de notre monde, une redondance qui indique le fait que le monde du rêve n'est pas si différent. Dans les rêves où le narrateur arrive sur les rivages de l'au-delà, il ne découvre que toujours des rivages, un monde qui double le nôtre. Le paysage du Valois où ont vécu et

sont enterrés les parents du rêveur est presque identique à celui du rêve. Cette terre du rêve garde quelque chose d'essentiel : c'est le même monde, mais en dehors du temps.

Dans le rêve de l'Atelier, la traversée de la Terre ne conduit qu'à « *une plage montueuse* » (NERVAL, *op. cit.* : 302) couverte de roseaux à peine différents. Le soleil n'existe pas.

« *Chacun sait que dans les rêves on ne voit jamais le soleil bien qu'on ait souvent la perception d'une clarté beaucoup plus vive* ». (NERVAL, *op. cit.* : 292)

Ce monde est l'opposé du principe de la cohérence et même de la raison : l'eau n'est plus en bas, elle est en haut, les flasques d'eau sont les nuages, le liquide devient solide et se divise en fragments, car une neige aérienne constitue le « *liquide différent* » qui s'évapore « *de celui qui figurait la mer et les fleuves pour le monde des esprits* » (NERVAL, *op. cit.* :302).

L'objet du rêve est par sa nature inaccessible directement. Il présuppose l'état de sommeil, moment où la conscience devient le terrain de l'objet du rêve. Mais on ne peut pas accéder à cet objet du rêve sans la possibilité de sa transformation en récit de rêve.

Le récit de rêve a pour finalité l'effet de rêve. Ce n'est pas son authenticité qui compte, mais son résultat littéraire. Dans une tentative d'auto-thérapie Nerval a noté ses rêves *d'Aurélia*, parce qu'il est certain qu'il a essayé de dire et de montrer par le rêve ce qu'il a pensé, vu et lu auparavant. Le rêve nervalien se nourrit de ses mythes personnels, des réminiscences qui sont en même temps des souvenirs de lectures ou de ses écrits antérieurs.

« *Ce point extrême de l'aventure littéraire, qui offre un texte sans une autre origine que la révélation obscure et incontrôlée de l'expérience nocturne et qui en même temps l'écrit, le travaille ou davantage l'invente en lui donnant l'apparence de ce qui ne peut pas être inventé ou fait, a été bien étudié… ; comment être a la fois totalement différent, et normal, comment faire vivre l'autre monde à partir du nôtre, être « naturellement extraordinaire », évoquer autre chose que la réalité avec la réalité, et son langage…* » (CROUZET, *op. cit*. : 184)

BIBLIOGRAPHIE

Crouzet, Michel, *La rhétorique du rêve dans Aurélia* in A Guyaux – *Nerval : une poétique du rêve*, Travaux et Recherches des Universités Rhénanes, Paris-Genève, 1989 ;
Loubier, Pierre, *Le poète au labyrinthe : ville, errance, écriture*, Editions ENS, Paris, 1998 ;
Nerval, Gérard de, *Œuvres choisies*, Humanitas, Bucuresti, 1995 ;
Rouanet, Jean – Claude, *Portes et maisons. Le clos et l'ouvert dans Aurélia,* in Ouvrage collectif, CAPES, Ellipses, 1997 ;
Schärer, Kurt, *Thématique de Nerval ou Le Monde recomposé,* Lettres Modernes, Minard, Paris, 1968 ;

LE SENTIMENT DE CASTRATION VÉCU PAR L'HOMME DANS LE ROMAN DE MARIE LABERGE

Anca-Mihaela CĂILEANU
Université « Alexandru Ioan-Cuza » de Iaşi

Résumé : *Dans* Le sentiment de castration vécu par l'homme dans le roman de Marie Laberge *on se propose, à travers une analyse psychologique et psychanalytique, un coup d'œil sur la vie malheureuse menée par le jeune homme David, personnage évoluant dans le roman* Juillet *de Marie Laberge. À la base de l'angoisse de ce personnage masculin se trouve un puissant complexe d'infériorité, qui ne lui permet pas de construire une image positive de soi-même, malgré ses nombreuses qualités. En ignorant son accomplissement familial et professionnel, David est torturé sans cesse par l'obsession qu'il n'arrivera jamais à égaler son père.*

Mots-clés : *castration psychologique, souffrance, complexe d'infériorité.*

« Qu'est-ce qu'il fallait faire pour lui permettre
d'être un grand garçon raisonnable qui
enverrait l'opinion de son père… »
(LABERGE, 1993 : 70)

Romancière et dramaturge, Marie Laberge est l'auteur d'un grand nombre de pièces de théâtre et de romans, dont : Le poids des ombres, Le Goût du bonheur : Gabrielle, Adélaïde, Florent, Sans Rien ni Personne (2007) Les Nouvelles de Martha (2009), des œuvres qui ont joui d'un grand succès au Canada et à l'étranger. Dans cette approche on se propose de s'arrêter sur le roman intitulé Juillet, qui présente l'image d'une famille « parfaite » en train de se dissoudre. Le drame commence avec le mariage du fils, David, moment de la construction d'un triangle amoureux constitué par : David, Catherine et Simon, d'où la compétition entre le père et le fils et le malheur de ce dernier. Parmi la multitude de thèmes offerts par ce bref roman, on se propose un coup d'œil sur l'homme impuissant, l'homme castré, l'homme dépouillé des vertus masculines telles : le courage, la verticalité et le pouvoir de décision, dont l'incarnation dans ce roman est David.

Malgré une carrière de succès, travaillant comme architecte, David est présenté à travers le roman comme un homme faible et inconstant, un être malheureux, souffrant d'un puissant complexe d'infériorité. Le sentiment et le complexe d'infériorité comme perception négative de soi, a constitué l'objet de plusieurs études psychologiques et psychanalytiques, les spécialistes le présentant comme le résultat d'une carence ou l'effet de l'inaccomplissement. Le sentiment d'infériorité et son évolution jusqu'au niveau du pathologique (se concrétisant dans un complexe) a été développé par Adler dans ses études et surtout dans *Connaissance de l'homme* et *Le sens de la vie*. Concept fondamental de la psychologie individuelle, l'infériorité apparaît chez Adler comme un sentiment universel, car selon lui, être homme c'est se sentir inférieur, (ADLER, 1968 : 56), tandis que dans la vision de Freud le complexe d'infériorité peut être lié à la névrose et souvent il peut avoir sa source dans le

complexe d'Œdipe. Si l'un traite le sujet d'une perspective surtout sociologique, l'autre se penche surtout sur le côté biologique.

Chez David le sentiment d'infériorité naît d'une comparaison qu'il réalise sans cesse entre lui est son père, d'une idéalisation excessive de celui-ci, qui mène à la création d'une image erronée de soi-même. Dès le début du roman on observe une forte tension s'installant entre le père et le fils, une lutte de type œdipien, même si cette fois-ci la personne disputée n'est pas la mère, mais Catherine. Par leur statut social (les parents étant des médecins), par l'image qu'ils se sont construite, les parents, Simon et Charlotte, ont imposé involontairement au fils un modèle, un standard précis. Pour regagner sa femme et pour supprimer l'obstacle qui s'interposait, il était nécessaire ou bien de le dépasser, ou bien de l'égaler. Ne disposant pas d'autres qualités qui puissent le placer dans une position supérieure par rapport à son père, David s'engage dans un processus d'imitation. Pour être un bon mari et un bon père, il a compris qu'il faut se métamorphoser jusqu'à l'assimilation complète de l'image du père, l'incarnation de la perfection. Mais, devant le succès du père, devant l'image infaillible de celui-ci, David se sent impuissant et c'est à ce moment qu'il commence à vivre l'angoisse de la castration. Le bourreau castrateur semble être le père, qui, par ses qualités, qui touchent des dimensions hyperboliques dans l'imagination du fils, met David dans l'ombre.

L'impossibilité d'égaler son père apparaît comme un handicap qui donne naissance chez David au complexe d'infériorité, qui le détermine à se sentir inférieur par rapport à tous ceux qui l'entourent : son père, sa mère et Catherine, tous des êtres parfaits. Même la façon de présenter sa famille place David dans une position inférieure par rapport aux autres membres. « Catherine est vraiment parfaite, comme mon père d'ailleurs» (LABERGE, 1993 : 136), affirme David, et : « Charlotte la très intelligente, très belle, très tout ! La parfaite Charlotte » (*ibidem*: 85). Dans ses œuvres, aussi bien dans les pièces de théâtre que dans les romans, Marie Laberge place l'homme dans une position inférieure par rapport à la femme. Dans ce roman, si David est inférieur à Simon, ce dernier est à son tour inférieur à Catherine, cette femme aux « effets de méduse », qui, détenant une force particulière, réussit à détruire l'harmonie du « paradis terrestre » et de briser le masque mensonger de perfection, soigneusement construit par Catherine.

La peur de ne pas réussir et de décevoir son père, rend David un homme sans personnalité, même « un imbécile sans opinion » (LABERGE, *op. cit.* : 73), qui, malgré son âge et malgré son statut de père de famille, a besoin de l'accord du père pour toutes les actions qu'il entreprend. « Pourquoi David a-t-il toujours quelque chose de servile dans la voix, se demande Catherine ? » (*ibidem* : 65) en observant l'inconstance et la faiblesse de son mari. Au moment où il doit décider de changer d'emploi, même s'il est ravi des conditions, David attend la confirmation du père : « Je veux savoir…si j'accepte, trouves-tu que c'est une bonne idée ? Vas-tu être fier de moi ? » (*ibidem* : 70). La question : « Vas-tu être fier de moi » lancée par le fils, tout comme une autre question qui occupe la pensée de Simon : « Serait-il toute sa vie un enfant qui attend d'être applaudi, félicité pour son bel effort ? » (*ibidem* : 71), souligne le besoin encore excessif et anormal d'affection, d'attention et d'appréciation que ressent David.

Les spécialistes lient souvent le sentiment d'infériorité à la culpabilité. David ressent fortement un sentiment de culpabilité, à cause de son incapacité d'assurer le bonheur de sa femme. « Comment parler de Catherine sans avouer sa profonde incompétence d'homme et de mari ? » (*ibidem* : 29) Le manque de confiance en soi-même et l'image d'homme sans valeur qu'il s'est construite, rendent David une

personne introvertie, incapable d'extérioriser ses désirs ou ses sentiments. Il devient incapable de s'adresser même à sa femme et à son père : « il se sentait aussi incapable de parler à elle, qu'il l'avait été avec son père » (*ibidem* : 31).

Pour échapper à la position inférieure, l'individu accablé par le fardeau du complexe essaye à tout prix de devenir supérieur par le mécanisme de la *compensation*, concept qui, selon Adler, va de pair avec le sentiment d'infériorité. Chez David la compensation se réalise d'une part par un étalage ostentatoire de ses qualités (cette tendance de se mettre en valeur étant, selon Adler, l'un des symptômes des gens souffrant du complexe d'infériorité) et d'autre part, par la violence. Par les actes qu'il entreprend, par ses réussites, David essaye d'attirer l'attention du père et de démontrer ses capacités devant les autres. Dans son livre *Connaissance de l'homme* Adler affirme que: «C'est le sentiment d'infériorité, d'insécurité, d'insuffisance, qui fait qu'on se pose un but dans la vie et qui aide à lui donner sa conformation. Dès les premières années de l'enfance, le désir de se pousser au premier rang, d'obliger l'attention des parents à se porter sur vous. Tels sont les premiers indices de cette impulsion ouverte à être apprécié, estimé, qui se développe sous l'influence du sentiment d'infériorité…» (ADLER, 1966 : 55). Poussé par le désir de se situer toujours au premier plan, David semble à un moment donné oublier son but, celui de reconquérir sa femme, et il focalise toutes ses forces à gagner l'attention du père et finalement la lutte contre celui-ci. Catherine, « l'objet désiré » de cette lutte devient un obstacle, celle-ci lui enlevant l'admiration et l'affection du père. Mais, c'est en vain qu'il essaye d'attirer l'attention des autres, car, c'est toujours le père qui fascine: «Tous les gens qui avaient eu affaire à lui étaient unanimes: c'est un homme admirable. Et même sa mère, Charlotte, après plus de trente ans de mariage, avait de ces regards pour lui» (LABERGE, *op. cit.* : 30).

L'angoisse de l'infériorité, le sentiment de malaise déclenché par l'idée d'occupper toujours la seconde place après son père, rend David agressif, la violence étant un autre moyen de compensation, à côté de la soif d'affirmation, qui lui permet de montrer ses qualités d'homme. En découvrant dans son père un adversaire trop fort, David semble s'affoler. Il devient aggressif tout comme Œdipe de la mythologie antique, mais dans le roman de Marie Laberge l'agressivité ne se dirige pas uniquement contre le père, à qui David jette des reproches, mais contre Catherine aussi. Il sent le besoin de montrer par la violence ce qu'il ne réussit pas par d'autres moyens: le fait d'être HOMME. Jaloux de la fascination de son père sur sa femme et du temps que les deux passent ensemble, David essaye de posséder Catherine même en faisant usage de sa force physique, en lui provoquant des blessures.

À côté de ces attitudes compensatoires, la jalousie apparaît chez les personnes complexées comme une forme fréquente de manifestation du sentiment d'infériorité. La jalousie comme «sentiment mauvais qu'on éprouve en voyant un autre jouir d'un avantage qu'on ne possède pas ou qu'on désirerait posséder » ou le « désir de possession exclusive de la personne aimée » (ROBERT, 1979 : 1040) apparaît aussi chez David comme un effet de l'angoisse de l'infériorité. La jalousie est placée par Adler, dans son livre *Connaissance de l'homme*, parmi les traits de caractère de nature agressive à côté de la vanité, l'envie, l'avarice et la haine, celui-ci la présentant comme: « un trait de caractère qui s'impose à notre attention par son extraordinaire fréquence. Il ne s'agit pas seulement de ses manifestations dans les relations d'amour, mais on la trouve aussi dans tous les autres rapports et contacts humains […] ». (ADLER, *op. cit.* : 134) Lorsqu'on ne réussit pas dans ses projets, on est jaloux de ceux qui ont du succès et on envie le pouvoir des autres. En faisant de sa petitesse une obsession, David devient jaloux de son père, jaloux du pouvoir de séduction sur les autres et en même

temps il hait l'admiration incontrôlable qu'il éprouve pour celui-ci: « Pourquoi imaginait-il son père en champion sexuel ? En étalon presque ? À cause de son charme, de sa séduction constante ? Séduction que même lui ressentait profondément. Séduction du contrôle, du pouvoir sur lui-même que dégageait Simon » (LABERGE, *op. cit.* : 30). Selon Adler, le sentiment de jalousie naît souvent chez les enfants à l'arrivée d'un frère ou d'une soeur, « car alors l'attention des parents se porte davantage sur le nouveau venu ». (ADLER, *op. cit.* : 134) À partir du mariage de David, l'attention de Simon est détournée de David, le bénéficiaire absolu de l'amour paternel jusqu'à ce moment-là, vers Catherine. David devient jaloux de sa femme, devenue l'objet du désir de son père. Malgré les efforts de réprimer ses sentiments, David devient jaloux même de son fils, Julien, qui jouit pleinement de l'attention de Catherine. « David sourit : non, il n'est pas jaloux de son fils, il désire sa mère, ce n'est pas pareil. […] Il n'est pas jaloux. Seulement triste, parce que ce qui est permis au fils risque d'être interdit au père. » (LABERGE, *op. cit.* : 39) David essaie de justifier ses réactions, la jalousie et la violence, déterminées par le sentiment d'exclusion de l'univers familial, autrefois si bienveillant. Il aimerait travailler dans la cuisine avec son père, mais il constate que maintenant : « sa présence est nuisible » (*ibidem* : 48). Il aimerait se tenir auprès de son père, travailler avec lui mais on lui préfère les autres: «Il avait rêvé cuisiner avec son père et de lui parler pendant ce temps....Mais Catherine occupe déjà le poste» (idem).

Pour cacher sa faiblesse et ses imperfections, David accuse les autres de son malheur. Il reproche à son père d'inciter sa femme contre lui en disant : « Penses-tu que je ne vois pas ton jeu ? Ton jeu d'homme pervers, obligé de séduire tout ce qu'il bouge ? Vas-tu arrêter ?» (*ibidem* : 169). Il ose affronter son père en employant un ton agressif, en imposant un certain écart de sa femme, écart qui ne s'accomplira jamais, en affirmant : « […] Et tu vas cesser d'influencer ma femme, de la détourner de moi, de la rendre agressive, violente. On dirait que tu lui donnes des cours. Des cours à me mépriser, à me condamner à devenir un minable. » (LABERGE, *op. cit.* : 170)

Ne pouvant pas gagner la lutte, n'arrivant pas à égaler son père, David semble se résigner et accepter finalement son état d'infériorité ; il est même sûr qu'un jour il perdra sa femme. « Que Catherine soit troublée par son père est normal : tout le monde le trouve troublant et merveilleux. Même lui, David, éprouve son charme. À la limite, il comprendrait bien qu'on lui préfère son père, il est tellement plus et mieux que lui » (*ibidem* : 54). À la fin du roman, la peur d'être quitté par sa femme et de demeurer seul pour toujours, sentiment devenu une obsession, s'accomplit, Catherine étant finalement tuée par Charlotte dans la roseraie commencée par Simon à la mort de Sally, « comme pour fleurir un tombeau » (*ibidem* : 218).

David est l'image de l'adulte-enfant, le mature-immature, engagé dans une « compétition œdipienne » (DOLTO, 1971 : 87). Il s'agit d'un homme vaincu, trop faible, un homme incapable de s'élever au standard imposé par son père. Malgré des efforts soutenus, il ne réussit à devenir que l'ombre pâle d'un père « parfait ». L'affirmation : « je ne suis plus un enfant, je suis un homme, un père de famille » (LABERGE, *op. cit.* : 170), avant d'être adressée au père comme reproche, semble être prononcée par David pour lui-même, pour qu'il puisse devenir conscient de son statut de personne adulte. Dans son désir de jouir du même succès que son père, David semble être tellement préoccupé à examiner la conduite de son modèle, qu'il oublie sa propre personne, d'où la crise identitaire et l'angoisse de castration vécue par celui-ci.

BIBLIOGRAPHIE

Adler, A., *Connaissance de l'homme*, Traduction française de l'allemand par Jacques Marty, Editions Payot, Paris, 1966
Adler, A., *Le Sens de la vie*, trad. Dr. H. Schaffer, Payot, Paris, 1968
Alléon, A.-M., *Devenir adulte*, Presses Universitaires de France, Paris, 1990
Dolto, F., *Psychanalyse et pédiatrie*, Éditions du Seuil, Paris, 1971
Dolto, F., *Au jeu du désir*, Éditions du Seuil, Paris, 1981
Laberge, M., *Juillet*, Éditions du Boréal, Montréal, 1993
Robert, P., *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Société su Nouveau Littré, Paris, 1979
http ://www.wikipédia.org 25.05.2010
http://www.dicopsy.com

LA QUÊTE DE L'IDENTITÉ CHEZ NELLY ARCAN

Edelina-Lavinia CÎMPIANU
Université « Alexandru Ioan Cuza », Iaşi

Résumé : *Jeune écrivaine québécoise à destin tragique, Nelly Arcan a joui d'un grand succès dès l'apparition de son premier conte Putain, nominalisé aux prix Médicis et Fémina. Auteure de contes (Folle), de romans (L'enfant dans le miroir, À ciel ouvert et Paradis, clef en main) ainsi qu'animatrice de nombreuses chroniques radio-tv, Nelly Arcan s'inscrit parmi les écrivains qui ont réussi à décrire et à étaler la féminité. Son écriture qui explore le psychique féminin, provoque et franchit les limites entre le conventionnel et le non conventionnel au XXIe siècle.*

Pour faire connaître plus de détails sur les mentalités de notre siècle, nous allons suivre l'évolution de la femme dans le conte Folle et le roman À ciel ouvert. Notre approche porte sur la quête d'identité, sur le masque que nous sommes censés d'afficher dans un siècle de la passion de l'individu pour ***sa*** *propre image, masque derrière lequel se cache la fragilité de l'être humain, la peur* ***d'*** *être blessé. Le dégoût de son propre corps, amène la femme à faire appel aux produits cosmétiques et à la chirurgie plastique. Mais dans le désir d'atteindre la perfection, elle devient imparfaite, autrement dit, elle échoue.*

Mots-clés: *masque, identité, féminité.*

Jeune écrivaine québécoise à destin tragique, Nelly Arcan, de son vrai nom Isabelle Fortier, a joui d'un grand succès dès la parution de son premier conte *Putain*, nominalisé aux prix Médicis et Fémina. Auteure de contes (*Folle*), de romans (*L'enfant dans le miroir*, *À ciel ouvert* et *Paradis, clef en main*) ainsi qu'animatrice de nombreuses chroniques radio-tv, Nelly Arcan s'inscrit parmi les écrivains qui ont réussi à décrire et à étaler la féminité avec sa problématique complexe. Son écriture qui explore le psychisme féminin, provoque et franchit les limites entre le conventionnel et le non conventionnel au début du XXIe siècle.

L'identité humaine suppose l'existence de deux composantes: le conscient et l'inconscient. Le rapport entre elles s'institue en préambule à ce que l'auteure québécoise nous révèle de sa quête identitaire.

Le concept moderne d'identité apparaît chez Sigmund Freud qui traite de *l'inconscient individuel*. Ce concept s'oppose à celui d'*inconscient collectif* de Carl Gustav Jung. Selon Jung, l'*inconscient collectif* est fait de contenus universels qui apparaissent régulièrement (JUNG, 1973 : 99).

La notion d'identité suppose soit s'interroger sur soi-même à partir de l'autre (dans le sens de s'identifier à l'autre, de se refléter dans l'autre), soit s'individualiser par rapport à l'autre, autrement dit, c'est une notion qui vise une tension entre deux pôles: ce qui rend semblable et ce qui rend unique. L'identité peut être conçue comme l'amour où il y a réciprocité des actions ou inégalité, dans le sens du partage plus ou moins égal des sentiments.

Pour faire connaître plus de détails sur les mentalités de notre siècle, nous allons suivre l'évolution de la femme dans le conte *Folle* et le roman *À ciel ouvert* de Nelly Arcan. Notre approche porte sur la quête d'identité, sur le masque que nous sommes censés afficher dans un siècle de l'obsession de l'image, de l'aspect physique.

Le désir de la jeunesse éternelle, de la perfection, dévoile des êtres complexés, instables du point de vue psychique. Mais, l'appel à la chirurgie plastique n'est qu'une modalité de prendre une autre forme, de refuser sa propre identité. C'est un chemin illusoire, car, accéder à la perfection, une perfection construite, forcée, signifie devenir beaucoup plus porteurs d'imperfections.

Nous allons suivre la quête identitaire d'abord chez les personnages féminins. En les observant, nous détachons plusieurs hypostases: le refus de l'aspect physique, le refus de l'insécurité engendrée par les imperfections physiques, la quête des remèdes dont deux s'imposent: le changement physique conforme à des représentations ou modèles propres et la mort comme solution finale à cette recherche. La structure binaire de l'identité s'y retrouve par une présence exacerbée de l'Autre, en tant que déclencheur et en même temps finalité du changement d'identité.

À ciel ouvert présente un triangle amoureux: dans la vie du couple formé par la styliste Rose Dubois et le photographe Charles Nadeau intervient l'écrivaine Julie O'Brien. C'est un roman où l'auteure décrit deux femmes à la recherche de la perfection. Vu que dans le monde qui nous entoure il y a plus de femmes que d'hommes, celles qui ont déjà une relation, vivent toujours avec le peur d'être quittées. Le corps parfait et la jeunesse qu'on essaie de retenir à jamais deviennent des armes dans une compétition acerbe entre rivales qui essaient de capturer à jamais un partenaire. Les opérations esthétiques auxquelles les deux femmes font appel ne sont qu'une illusion, qu'un masque qui cache la crainte d' être quitté.

Le conte *Folle* présente, à travers une lettre, l'histoire d'amour entre Nelly et un jeune journaliste qui a fini par la quitter. Le titre s'explique par le fait que la jeunne femme ne réussit pas à dépasser le moment de la séparation et avoue son intention de se tuer le jour de son anniverssaire. D'ailleurs la date du suicide avait déjà été fixée dès l'âge de quinze ans quand elle a réalisé la platitude de son existence. Les tarots de sa tante, qui ne disaient jamais rien sur son avenir, ont eu un rôle décisif.

Dans les deux textes, les personnages doivent aller vers autrui pour se (re)découvrir, pour s'autoanalyser. Nelly rapporte son existence au jeune homme dont elle est follement amoureuse. Elle revit tous les moments de leur relation, les analyse, les interprète, ayant toujours la tendance à hyperboliser les événements. Julie, au début, rapporte son existence à son amoureux Steve qui finit par la quitter pour une autre femme, et après à Charles Nadeau. Rose tombe amoureuse de Charles étant capable de toute action, tout geste, afin de maintenir la relation avec celui-ci. Elle fait de son mieux pour rester en sa compagnie le plus longtemps possible. Charles se redécouvre à l'aide de Julie qui lui rappelle son passé, son enfance, le délire de son père, mais c'est Rose à la fin du roman qui lui révèle la clé de son identité. À travers cette femme qui l'a toujours aimé sans rien demander en échange, il se rend compte du vide existant dans sa vie.

Toujours à la quête de leur identité, une identité qui se construit, qui se modifie en permanence, les personnages féminins de Nelly Arcan semblent vivre un complexe d'infériorité par rapport aux autres. Rose est une sorte de « folle » qui observe et analyse, fait des analogies, s'imaginant par jalousie toutes sortes d'histoires et de réactions en constatant que son bien aimé est en train de la quitter pour Julie. Les hommes voient son incapacité de se mettre en évidence, aspect remarqué également par Julie qui la voit comme une « femme vague gravitant autour d'un homme, Charles » (ARCAN, 2007 : 19). À cause de sa petitesse, elle porte des talons hauts. Malgré le recours à la chirurgie esthétique, elle passe toujours inaperçue. C'est une femme à existence vide, qui vit en permanence dans l'ombre, d'où elle peut explorer librement

les autres. Elle travaille comme styliste pour Charles, elle aide les mannequins à s'habiller, à se coiffer. Créant des personnages, des femmes capables d'attitude, elle y met du sien en sorte que dans chaque photo de Charles il y a quelque chose d'elle-même. C'est une sorte de compensation pour le manque d'attrait qu'elle exerce, pour le fait qu'elle est toujours dans l'ombre. Elle se rend compte qu'elle commence à perdre terrain devant Julie:

« Son règne commençait de prendre fin pour faire place à celui d'une autre qui prenait le chemin inverse en émergeant. Rose se tenait dans la position la plus inconfortable, celle de sa propre chute, traînante, alanguie, dans la vie de Charles, chute qui lui laissait tout le temps de voir en face qui arrivait, sans se presser, pour s'y installer. Rose le savait ce jour-là (...) son petit doigt, ses antennes, son sixième sens, s'étaient mis au service de sa mise en échec » (*ibidem* : 41).

La jeune femme met son malheur sous le signe de la fatalité:

« Vous ne pouvez pas savoir comment la vie me possède, me joue, Rose dans Rosine et ensuite Rose dans Julie, en tant que voisine d'en face. Rose était absorbée une seconde fois par une autre dont elle ne voulait pas et dont elle ne pouvait pas sortir, à moins de déménager ailleurs et tout de suite. Julie se refermait sur sa vie, sous la forme matérielle, incontournable, fatale, du voisinage. Rose n'y était pour rien, souvent il lui était arrivé d'expliquer son malheur de l'intérieur, en passant par la substance qui la composait, un gène foutu en elle par sa mère qu'elle devait porter, qui la jetait dans la gueule du loup et qui était suffisament fort pour faire advenir les loups dans sa vie, un gène comme un aimant qui appelait de loin l'écrasement, ou qui sortait de sa trajectoire pour s'y coller » (ARCAN, *op. cit.* : 42).

Rose veut ressembler à tout prix à Julie. En la regardant, elle avait le sentiment de voir un miroir, raison pour laquelle elle avait décidé d'être pareille à sa rivale: prendre des bains de soleil et se promener les écouteurs sur les oreilles, devenir blonde et, vers la fin du roman, faire couper ses cheveux. Le fait de la voir souffrir émeut Julie qui se rappelle les situations analogues qu'elle avait vécues:

« Julie avait pour Rose une espèce de compassion intellectuelle. Elle savait avoir été cela pour Steve Grondin, une chienne flairant la trace de ses pas en redoutant d'être repérée, un être courbé qu'il fallait épargner et dont il fallait s'accomoder. Comme Rose, elle avait vu la saloperie d'une autre raser sa vie » (*ibidem* : 75).

Tout comme Nelly, Rose a la tendance d'exagérer les événements, de leur donner une dimension amplifiée. La présence de Julie, le fait qu'elle changeait trop souvent ses habits « comme en un défilé de mode », qu'elle portait des talons hauts, qu'elle avait toujours sa main manucurée, étaient des détails qui ne suggéraient que le souhait de se faire remarquer par Charles.

Nous observons chez Julie cette « mort de l'âme qui pouvait frapper à grande échelle un peuple en le laissant se reproduire dans son propre tombeau » (*ibidem* : 22). Ce personnage vit un complexe d'infériorité lorqu'elle est quittée par Steve pour une blonde. Elle commence à boire, à ne plus se soucier de son corps, elle devient incapable de réagir, en regardant ce « vide qui la laissait seule », en ressentant un vertige « ni chaud, ni froid du sentiment qui était son envers » (*ibidem* : 56). « Elle devait respecter la hiérarchie mouvante des forts et des faibles, des grands et des petits, suivre les rituels de la survie en groupe » (*ibidem* : 83).

Le lecteur a souvent l'impression que la voix de l'écrivaine se fait entendre par des personnages tels Nelly et Julie. Dans *Folle* le nom de Nelly Arcan apparaît clairement, Nelly étant une abréviation de Nannie; la jeune femme souhaite se tuer à

trente ans pensée qui hante l'écrivaine aussi. Dans le roman *À ciel ouvert*, Julie mène le même combat que l'auteure, s'engageant dans un duel avec le monde:

« De toute façon changer le monde ne la concernait plus à ce moment-là de sa vie, changer les choses ne l'intéressait plus depuis plusieurs années déjà, depuis qu'elle n'avait plus de cœur, ou d'âme si on préfère; et elle s'en taperait encore plus, du sort de son monde, qui prenait feu sur toute la surface de la planète, après avoir tué l'homme qui avait pourtant voulu lui redonner le jour et qu'elle avait cru aimer » (*ibidem* : 10-11).

C'est une femme qui ressent un vif remords après la mort d'une personne chère. L'image de la planète en feu c'est l'image quotidienne représentée par des guerres, des meurtres, par l'intervention de la nature- éruptions volcaniques etc., face à laquelle l'homme ne peut rien faire. Mais en même temps, le monde en feu signifie la mort, la fin. C'est peut-être une anticipation de la mort de Charles. Julie nous apparaît vaincue, fatiguée de lutter, une femme qui se dirige vers sa fin ou peut-être vers la fin de l'autre: « Depuis quelques années Julie était tourmentée par le climat, par la température (...) » vue comme « une expérience quotidienne, inquiétante à la longue parce que derrière se profilait l'emballement de la destruction » (ARCAN, *op. cit.* : 12).

L'image de la destruction soit planétaire, soit celle de l'être humain y est suggérée. Le fait d'être quittée deux fois, perturbe son équilibre, de sorte que la jeune écrivaine ressemble à Nelly de *Folle*. Tout comme celle-ci, Julie n'a pas apparemment le pouvoir de se sauver et rechute dans l'alcool (Nelly y ajoute les drogues). Le hasard a un côté ludique dans la vie de Julie, Rose lui a offert un paquet de cigarettes qu'elle avait l'habitude de fumer, tout comme elle avait offert une fleur à la blonde qui accompagnait Steve:

« Une fleur ou un paquet de cigarettes comme façon de rester dans le décor, comme preuve d'existence face aux autres mais aussi comme rupture avec le langage commun, le point final à toute communication entre les vaincus et les vainqueurs » (*ibidem* : 84).

Nelly se sent en permanence inférieure à son amoureux autant par son aspect que par la santé mentale. Les raisons varient en fonction de son état d'esprit. La beauté de l'homme par rapport à sa laideur déclenche le désir de punir son corps (elle est devenue anorexique pour préparer sa mort, elle coupe son corps avec des lames, elle a des cernes, elle devient paranoïaque). La conscience du fait qu'elle ne correspondait pas à ses critères d'évaluation (il aimait les brunes, elle était châtaine, il aimait les noms sonores qui avaient dans leur structure des N et des I, elle avait choisi le pseudonyme Nelly, accentue sa crise d'identité et la fait se rejeter elle-même: « (...) tu étais sain et les gens sains le sont trop pour concevoir qu'on puisse planifier sa mort, les gens sains ne courent pas après quelque chose qui arrivera tôt au tard, sans réclamation » (ARCAN, 2004 : 14).

Le complexe d'infériorité dont les personnages de Nelly Arcan souffrent est toujours dépassé, de sorte que nous avons affaire à des *personnages forts*. Presque tout le temps, après s'être retrouvés dans un état de malheur, les personnages trouvent l'énergie nécessaire pour surmonter les difficultés. Nelly fait semblant d'être une personne difficile à conquérir lors de leurs vacances au chalet de son père conformément à l'idée que « pour s'attacher les hommes solidement, les femmes doivent montrer de la résistance » (*ibidem* : 29). Après y avoir abouti, le « jeu » engagé à long terme finit par la fatiguer. Ses idées sur la mort, sur l'impuissance de former un couple, sur la conviction qu'elle n'avait aucun destin, lui reviennent en force:

« (...) ma tante n'a jamais pu voir mon futur dans ses tarots, elle n'a jamais pu me dire quoi que ce soit de mon avenir, même quand j'étais une enfant non ravagée par la puberté (...). Chaque fois que je me rendais chez elle, les cartes ne lui disaient rien. Devant moi, les cartes n'étaient que des cartes, ma présence avait pour effet de les démasquer » (*ibidem* : 12).

Elle prend un air résigné devant l'échec de sa relation amoureuse « Si aujourd'hui je dois mettre de l'ordre dans notre histoire, c'est peut-être parce que entre nous l'amour est venu là où il n'avait pas sa place » (ARCAN, *op. cit.* : 30).

Les remèdes que Julie trouve sont d'abord de nature physique. Sa décision de faire de la gym est une tentative de se sauver: « Elle aimait la douleur qui ne la défigurait pas comme l'alcool » (ARCAN, 2007 : 58). Les problèmes existentiels sont soulevés à nouveau en recréant une identité valorisante « Elle allait agir sur sa vie, elle ne se laisserait pas mourir une seconde fois, elle se l'était promis, plutôt se tuer pour de bon, ou tuer quelqu'un d'autre » (*ibidem* : 199). Le modèlement du corps afin d'atteindre la perfection avait donné à Rose une « nouvelle assurance que les femmes ont devant plus laides qu'elles, devant celles qui laissaient voir dans le grain de leur peau leur détérioration mentale » (*ibidem* : 200-201). Maintenant, elle était au premier plan: « Le destin, c'était cela, être portée par le courant, aider le courant à prendre de la vitesse en se laissant flotter sur le dos, de tout son long, comme une Ophélie » (*ibidem* : 202).

Nous remarquons chez Nelly Arcan une préférence pour le quotidien avec ses multiples aspects: la communication sur l'Internet, la beauté, la quête de la perfection, la compétition, l'amour, la chirurgie plastique. L'identité conférée par les traits physiques authentiques est sans cesse remise en cause. Soucieuses de plaire, d'incarner une perfection artificielle dans laquelle elles voient la clef de la réussite en amour et la garantie de l'équilibre psychique, les femmes font une attention particulière à leur corps. Elles font de la gym, elles rendent des visites régulières au médecin pour réparer les imperfections par des opérations esthétiques. Elles resémantisent l'intervention du bistouri qui devient le moyen privilégié de combat et d'assurance dans les relations sociales et amoureuses.

« La chirurgie plastique a quelque chose de centripète, d'autarcique », les coupures n'étant que des « blessures exigées par la beauté, douleurs en migration vers le merveilleux » (*ibidem* : 116), c'est « prendre de l'avance sur la vieillesse » (*ibidem* : 110), c'est déjà un phénomène: « Les femmes ont du jour au lendemain recours à la chirurgie plastique. Le phénomène est devenu massif en un rien de temps (...). Se faire coudre est dans le même panier que se maquiller » (*ibidem* : 184-185). Il s'ensuit un processus de réification de la femme, d'abandon de son identité en faveur d'une image qui annule son unicité par la conformité à un nouvel idéal de beauté recherché dans la société de consommation. Les femmes font souvent appel à cette beauté « acharnée d'efforts » (*ibidem* : 240), en réalisant « le grand paradoxe de la coquetterie féminine, de la mascarade, toujours pareille, vendue en masse sur le marché et achetée par les femmes (...) » (*ibidem* : 132-133).

Ces brèves considérations de l'auteure nous laissent voir la position critique à l'égard de ce phénomène, trahissant le mal de vivre, le refus de soi, la déroute et la dépersonnalisation. La peur de la solitude, de l'abandon se trouve souvent à l'origine de cette hantise de la « modification physique ».

Les personnages féminins de Nelly Arcan sont souvent des êtres qui souffrent de l'absence de l'autre. Il y a, dans tous les romans de Nelly Arcan, l'idée du besoin primordial d'être aimé, accepté, admiré qui détermine les femmes à trouver des

solutions, parfois radicales. C'est pour créer des liens que Nelly choisit le métier de prostituée:

« Pour moi, n'être pas facile étaient des mots d'adieu, c'était une façon de dire que le mystère allait rester un mystère, pour moi, c'était de la démission. Quand aujourd'hui je repense à ma vie, je suis convaincue que c'est pour devenir plus facile que je suis devenue pute (...) » (ARCAN, 2004 : 11).

L'hypothèse du « dégoût » qu'une intervention de ce genre pourrait produire, n'est pas prise en compte. S'aligner sur un modèle est une précaution à prendre.

Mais le refus de l'autre est synonyme parfois avec la vengeance. Nelly est restée enceinte, mais elle a fait un avortement pour se venger de l'abandon de l'homme qu'elle aimait.

En connaissant le comportement des hommes, généralement attirés par le changement, les femmes ne prennent pas en compte l'effet contraire produit par les *excès*. Excédés par cette perpétuelle contestation de l'identité physique, signe de déséquilibre majeur, les hommes prennent des mesures extrêmes et violentes: le suicide de Charles depuis la terrasse de l'immeuble où il habitait. Julie est devenue une femme à l'air froid, dur avec les hommes: « C'était par peur de rencontrer chez les hommes le même abandon qu'elle ne pouvait pas les aimer » (*ibidem* : 73). L'humiliation d'avoir vu Steve lui préférer une autre femme l'a poussée vers la vengeance, en faisant appel à la chirurgie esthétique, garante du succès auprès des hommes.

La quête de la perfection physique est soutenue chez Nelly Arcan par une jalousie farouche qui nourrit l'esprit de compétition. Elle fonctionne comme « destabilisateur d'identité ». La beauté des modèles qui travaillaient avec Charles suffoquait Rose. L'idée trouve son origine dans le passé. Elle provenait d'une famille avec cinq enfants dont quatre filles. À Saguenay-Lac-Saint-Jean à Chicoutimi, lieu de sa naissance, il y avait un grand pourcentage de femmes. D'ailleurs, Rose avoue être née « au milieu d'un pullulement femelle » (ARCAN, N., *op. cit.* : 28). Elle évolue « dans le contexte infernal de la surpopulation de femmes, ces êtres en demande d'hommes, qui n'étaient pas détestables en eux-mêmes, bien sûr que non, ces êtres qui n'étaient pas nuisibles en eux-mêmes non plus, bien entendu, mais qui l'étaient dans le surplus qu'ils représentaient et par la guerre que ce surplus créait » (*ibidem* : 28-29).

Un trait identitaire caractéristique des personnages de Nelly Arcan consiste dans leur état d'attente. Cet état est un acquis de l'identité masculine surtout, moins marquée par le désir de changement. C'est plutôt *l'unicité* de leur existence qui les anime. Le père de Charles dans sa folie, attend la fin du monde, les Amazones. Charles attend la Volonté, la paix intérieure, luttant vainement toute sa vie contre les souvenirs mauvais de son enfance, souvenirs dont l'image centrale était son père, un boucher obsédé par l'odeur de la viande. Tout comme son père, Charles devient fou. Même Julie, sa deuxième amie, lui reproche souvent sa folie causée par sa passion exacerbée pour l'Internet. À son tour, Rose attend le retour de Charles, étant prête à pardonner son aventure avec Julie. La jeune écrivaine attend la paix intérieure, le renoncement à l'alcool, la fin du travail à son documentaire.

La passion du père de Charles (*À ciel ouvert*) et du grand-père de Nelly (*Folle*) pour le cosmos, l'attente de l'apocalypse, trouve leur source dans les idées de Jung sur l'inconscient:

« L'inconscient, qui possède ses propres lois et des mécanismes autonomes, exerce sur nous une influence importante, que l'on pourrait comparer à une perturbation cosmique. L'inconscient a le pouvoir de nous transporter ou de nous blesser de la même

façon qu'une catastrophe cosmique ou météorologique » (JUNG, 1998 : 218). Le grand-père de Nelly attend l'apocalypse.

Nelly Arcan est une écrivaine qui a parfaitement réussi à se prêter au jeu de la confusion œuvre-auteur, raison pour laquelle elle a été souvent confondue avec ses héroïnes. Mais, coincidence ou non, les personnages de ses romans ont environt trente ans (Charles et Rose ont trente ans, Julie a trente-trois ans, Nelly décide de se tuer à trente ans (« l'âge des ridules et des premiers cheveux blancs » (ARCAN, 2004 : 101)), l'écrivaine s'est suicidée à trente-cinq ans). Le chiffre *trente* paraît dans ce contexte un chiffre fatidique. Dans tous les romans de l'écrivaine apparaît l'idée de la mort, au début comme une obsession, puis comme une sorte de jeu du hasard. Dans *Folle* Nelly aimait l'idée que les morts « aient suffisament d'emprise sur la matière pour se venger des vivants » (*ibidem* : 16), se demander si pour elle « une mort était prévue » (*ibidem* : 87), si les gens se soucieront d'elle « Je me demande si c'est à cause de l'odeur qu'on forcera la porte de mon appartement après ma mort, je me demande dans quel état d'expansion on découvrira mon corps » (*ibidem* : 94). Dans un article publié dans le magasine *P45*, Nelly Arcan parle du suicide comme d'un acte à travers lequel on arrive à un équilibre: « Le suicide n'est pas une tumeur, ce n'est pas une tâche ou un furoncle, ce n'est pas une vie en moins d'un consommateur ou d'un payeur de taxes, mais un acte peut-être le plus radical en dehors du meurtre par lequel l'individu indique qu'il est possible de choisir de mourir » (http://p45.ca/magazine/se-tuer-peut-nuire-a-la-sante).

Bien qu'elle ait déclaré à un moment donné à la presse d'avoir été obsédée par la mort, mais qu'elle a réussi à s'en sauver, Nelly Arcan a voulu renoncer au masque que les êtres sont censés afficher dans un siècle de la passion de l'individu pour son propre image. Selon elle, le monde où l'on vit met trop l'accent sur le côté extérieur de la femme, sur son physique. C'est un monde où « l'âge était tout ou rien, une bénédiction ou une fatalité, c'était de loin ce qui emportait le plus » (ARCAN, *op. cit.* : 9). L'écrivaine s'est sentie, peut-être, prisonnière de son image superficielle, de l'image de la « femme vulve ». Elle n'a pas réussi à trouver une porte de sortie vers la vie, car derrière ce masque qu'elle affichait, il y avait sa fragilité. Le refus de son propre corps amène la femme à faire appel aux produits cosmétiques et à la chirurgie plastique. Mais paradoxalement, le désir d'atteindre la perfection, la rend imparfaite, fragile. Allié à l'insécurité qu'il engendre, ce désir mène invariablement à l'échec.

BIBLIOGRAPHIE

Arcan, N., *Folle*, Éditions du Seuil, Paris, 2004.
Arcan, N., *À ciel ouvert*, Éditions du Seuil, Paris, 2007.
Freud, S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Gallimard, Folio, Paris, 1992.
Jung, C., G., *L'Énergétique psychique*, Genève, 1973.
Jung, C., G., *Sur l'interprétation des rêves*, Albin Michel, Paris, 1998.
Arcan, N., „Se tuer peut nuire à la santé", *P45* (5 mars 2004): http://p45.ca/magazine/se-tuer-peut-nuire-a-la-sante.

JEU DE VOIX DANS UN HOMME QUI DORT *DE GEORGES PEREC*

Monica DORU
Université de Piteşti
Projet financé par des fonds européens: Le développement des écoles doctorales par l'allocation de bourses aux jeunes doctorants à temps régulier - ID 52826

Résumé: *Le deuxième roman de Georges Perec se présente comme l'histoire renversée de son premier ouvrage,* Les Choses*. Au désir du bonheur et à la quête et la fascination des choses s'opposent le rejet d'une vie sans but et finalité et la décision du héros de rompre toute liaison avec un monde sombre et absurde. La narration joue sur le procédé de la polyphonie à double dimension. C'est comme une œuvre musicale à mille instruments magiques car Perec laisse entendre d'un coté la voix de ses écrivains préférés par le biais de l'intertextualité et de l'autre, l'emploi obsessif, autiste de la deuxième personne du singulier qui renvoie en même temps au narrateur, au narrataire et au lecteur.*

Mots-clés *: polyphonie, intertexte, jeu de voix.*

Excellent jongleur des mots et des formes et observateur attentif de son époque, Georges Perec envisage l'expérience littéraire de façon unique. Membre du fameux *Oulipo*, poète, auteur des ouvrages-lipogrammes (*La Disparition*- plus de trois cent pages sans *e*), des romans à un seul personnage ou à la deuxième personne du singulier (*Un homme qui dort*), Perec conçoit l'écriture comme un jeu qui se joue à deux entre l'écrivain et le lecteur. Une fois qu'il s'est laissé séduire par les énigmes de ses textes, le lecteur doit accepter à suivre Perec à tatons dans les méandres de son labyrinthe. (BURGELIN, 1988: 46.)

Un aspect tragique de sa vie (la disparition prématurée de ses parents) donne la mesure de ses oeuvres. Pour lui les mots et les structures narratives sont déchirés, triturés, rompus, troués. L'oeuvre est toute entière traversée par cette impression de cassé, par le vide et le blanc. *La Vie mode d'emploi* , son chef d'oeuvre, n'est faite que de découpes, les petites pièces d'un puzzle géant. Un monde fragmenté dont Perec semble nous suggérer que la reconstitution reste illusoire. La pratique de l'hypertextualité, de la parodie, du pastiche, du réemploi d'un matériel déjà littéraire renforcent cette idée. Cette polyphonie entre jeu de voix, intertextualité et autotextualité confère à cette œuvre de l'unicité et de la profondeur.

Un homme qui dort, son deuxième roman, est présenté par l'auteur même comme histoire renversée de son premier ouvrage, *Les Choses*, comme un antidote. « Ce n'est plus la fascination des choses mais le refus du monde, non plus la force brillante mais la face sombre de la réalité. Après le roman du désir, le roman de l'indifférence ». (BURGELIN, *ibidem :* 48.)

Les deux romans offrent des images de la ville radicalement différentes. Si Jérôme et Sylvie se promènent dans un Paris mystérieux et séducteur le paysage urbain d'*Un homme qui dort* renvoie à la froideur, à l'hostilité, il est aussi anonyme que le personnage qui le parcourt. Ce personnage, jeune étudiant en sociologie de 25 ans décide un jour de ne pas se présenter à son examen. Il ne répond pas à l'appel de ses

amis et à tous ceux qui viennent à frapper à sa porte. Ne sortant que la nuit il dort parfois toute la journée ou plonge dans le quasi-sommeil. Sa chambre de bonne, la banquette étroite, les fissures du plafond, le miroir fêlé, la bassine rose et la goutte qui sans arrêt tombe du lavabo de l'étage composent son univers. La somnolence et la vie végétale le gagnent et tout semble penduler entre un horizon onirique et les fantasmes d'un monde en désordre. La seule preuve qu'il y a vie dans son corps c'est sa respiration car il ne fait que regarder indifféremment le monde, lire indifféremment le journal, manger indifféremment le même plat. Il attend que tout s'écroule mais après quelques mois tout s'écroule et tout recommence parce que la solitude ne lui a rien appris. Le monde est le même et le héros n'est plus inaccessible car « il attend place Clichy que la pluie cesse de tomber.»

« Ceci est ta vie. Ceci est à toi. Tu peux faire l'exact inventaire de ta maigre fortune, le bilan précis de ton premier quart de siècle, tu as vingt-cinq ans et vingt-neuf dents, trois chemises et huit chaussettes, quelques livres que tu ne lis plus, quelques disques que tu n'écoutes plus. Tu n'a pas envie de te souvenir d'autre chose, ni de ta famille, ni de tes études, ni de tes amours, ni de tes amis, ni de tes vacances, ni de tes projets. Tu as voyagé et tu n'as rien rapporté de tes voyages. Tu es assis et tu ne veux qu'attendre, attendre seulement jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien à attendre….Tu ne sors qu'à la nuit tombée comme les chats, les rats et les monstres…Parfois tu marches toute la nuit, parfois tu dors tout le jour. » (PEREC, 1967 : 9.)

Cet épique de l'étrangeté qui peut renvoyer à Camus ou à Kafka, ce tissu textuel du dédoublement et de l'aliénation se constitue à notre avis comme une véritable œuvre musicale. Nous pouvons parler de polyphonie à double sens, c'est-à – dire **polyphonie externe (intertextualité)** et **polyphonie interne** (du point de vue des instances narratives et **jeu de voix**). Pour ce qui est de **l'intertextualité**, les allusions, les citations et les brèves rencontres avec Camus, Sartre, Apollinaire, Butor, Proust, Kafka et Melville composent un univers textuel complexe. Tendu entre deux phrases, l'une de Kafka, l'autre de Melville, le texte affiche d'emblée son goût pour les emprunts avec un titre directement tiré de *A la recherche du temps perdu* : « Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes….. ». Ce qui est vraiment intéressant c'est que par rapport à Proust qui envisage le sommeil comme un moyen de sauvetage, pour Perec cet état de somnolence représente le vide, la rupture entre le monde et l'être. Le point commun entre les deux écrivains c'est aussi cet espace privilégié qui est la chambre.

Une autre voix assez importante pour le texte perecquien est celle de Kafka. La citation mise en exergue au début du roman annonce d'une manière évidente le sujet :

« Il n'est pas nécessaire que tu sortes de ta maison. Reste à table et écoute. N'écoute même pas, attends seulement. N'attends même pas, sois absolument silencieux et seul. Le monde viendra s'offrir à toi pour que tu le démasques, il ne peut faire autrement, extasié il se tordra devant toi ». (MAGNE, 1999 : 137.)

Ce personnage que Perec ne fait que tutoyer, qui n'a plus d'intériorité psychologique mène une existence qui se constitue comme un écho aux vers de Fernando Pessoa : « je ne pense à rien et que c'est bon !/ Ne penser à rien/ C'est avoir une âme en soi et intégrale/ ne penser à rien/ C'est vivre intimement le flux et le reflux de la vie ».

Ces vers de Pessoa semblent reprendre en effet un thème abordé dans *Le Fou*, un texte de jeunesse qui comporte en épigraphe le début de la troisième *Méditation métaphysique* de Descartes, sur l'existence de Dieu :

« …. Je fermerai maintenant les yeux …..je détournerai tous mes sens, j'effacerai même de ma pensée toutes les images des choses corporelles, ou du moins parce qu'à peine cela se peut-il faire….je tacherai de me rendre peu à peu plus connu et plus familier à moi-même. » (DESCARTES, 1967 : 155.)

D'autre part, cette scission du moi, ce dédoublement de l'être renvoie d'un côté à une entité immobile qui attend que le monde s'ouvre à soi et de l'autre, à un moi en mouvement qui reprend le motif du voyage baudelairien sur la mer des ténèbres.

« L'eau t'entoure de toutes parts, mer noire immobile, extraordinairement plate, même pas phosphorescente et pourtant tu as l'impression que tu pourrais découvrir chaque détail, le moindre nuage s'il y avait un ciel, la plus petite terre s'il y avait un horizon. » (GOGA, 2004 : 89).

Mais l'une des influences les plus importantes pour la genèse d'*Un homme qui dort* c'est une nouvelle de Melville, *Bartleby* dans laquelle Perec trouve reliées deux expériences qu'il a vécues au début des années soixante. C'est d'un part le malaise d'ordre personnel dont témoigne une lettre à Maurice Nadeau datée de juin, 1957 et de l'autre sa propre réflexion sur le texte de Melville et l'identification affective avec cet auteur. : « ....pour *Un homme qui dort*, la lecture pendant des semaines et des semaines d'une nouvelle de Melville qui s'appelle *Bartleby* m'a conduit presque nécessairement comme à travers une espèce de voie à la fois royale et tout à fait étroite, au livre que j'ai produit. (PEREC, 1967 :4.)

Dans une lettre à Getzler, Perec lui –même remarque que l'histoire de Bartleby représente une sorte de *Procès* à l'envers et parce qu'il ya plusieurs manières de mettre en cause le monde, Bartleby est l'indifférent qui vit à contre-courant dans un monde ordinaire dont il refuse l'ordre par le silence et le rejet de la nourriture. (VAN MONTFRANS, 1999 : 108.)

Pour ce qui est de **la polyphonie interne** et plus précisément du jeu de voix au niveau narratif, le texte perecquien se constitue comme une petite pièce du grand puzzle car l'œuvre de Perec pendule entre l'emploi neutre de la troisième personne dans *Les choses*, le **je** autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance*, un je qui se casse parfois dans le **on** ou dans le **ça** et qui devient de nouveau **il** de chaque personnage de *La vie mode d'emploi* pour se métamorphoser en **tu** obsessif et ambigu dans *Un Homme qui dort*. **Je, tu, il, on, ça,** autant de pièces d'un jeu qui se joue à deux, entre le lecteur et le narrateur.

« ….Tu ne bouges pas. Tu ne bougeras pas. Un autre, un sosie, un double fantomatique et méticuleux, fait peut-être à ta place, un à un, les gestes que tu ne fais pas……Tu n'as envie de voir personne, ni de parler, ni de penser, ni de sortir, ni de bouger. » (PEREC, *op.cit. :* 9.)

L'emploi systématique du pronom **tu** semble faire du protagoniste à la fois le narrateur et le narrataire du texte. Nous pensons évidemment à *La Modification* de Butor et de toute façon Perec y a pensé aussi mais la question la plus importante c'est comment aborder les problèmes posés par cette forme particulière ? Est-ce qu'on peut parler vraiment de monologue intérieur c'est - à - dire d'un dialogue entre un *je narrateur* et un *je/tu narré* ou bien s'agit-il d'une voix implicite *extra-diégétique* qui s'adresse au personnage central en l'interpellant par le pronom personnel de la deuxième personne singulier ? A notre avis le texte perecquien ne nous permet guère de trancher de façon définitive. C'est Perec lui-même qui nous fournit une réponse car il envisage ce **tu** comme un outil de mise à distance et une forme de recul mais aussi comme un moyen de lancer le personnage dans un pseudo- dialogue avec soi-même.

« Tu vis dans une bienheureuse parenthèse, dans un vide plein de promesses et dont tu n'attends rien. Tu es invisible, limpide, transparent, tu n'existes plus…sans tristesse, sans avenir et sans passé…comme une goutte d'eau qui perle au robinet…comme six chaussettes trempées dans une bassine de matière plastique rose…comme une mouche…comme une vache, comme un escargot, comme un enfant ou comme un vieillard, comme un rat. » (PEREC, *op.cit.* : 269.)

L'emploi de ce pronom plonge le lecteur à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'univers intime du personnage. Genette a décrit cette narration à la deuxième personne comme une variante de la narration *hétérodiégétique.* Le dédoublement du moi est représenté par le narrateur anonyme qui se constitue comme une sorte de conscience réflexive qui enregistre le déroulement des événements. Le **tu** est à la fois le héros, celui dont on parle et le narrataire à qui sont racontées les expériences qu'il vit pendent son état d'endormissement. (GENETTE, 1972 : 57)

Le même point de vue est partagé aussi par Lintvelt qui considère la narration à la deuxième personne comme hétérodiégetique et parle d'un narrateur qui délègue la responsabilité des faits vers le narrataire ou vers un lecteur virtuel. (LINTVELT, 1981 : 210).

Pour ce qui est de cette responsabilité disloquée, ce **tu** en même temps autiste et distant renvoie à notre avis au narrateur personnage, au narrataire- destinataire et au lecteur. Ce **tu** implique un manque de perspective dans un univers vidé de sens et de profondeur psychologique. « Le **tu** remplit donc plusieurs fonctions discursives et symétriquement narratives. Il est par disjonction le destinataire du discours et donc le détenteur de la perspective narrative, et, finalement l'objet du discours, et le héros de l'univers intradiégétique. Un tu scindé à la fois extérieur et intérieur à l'histoire. » (MUSTATEA, 2004 : 155.)

Le héros se trouve à mi-chemin entre la somnolence et l'état de veille. ***Grâce*** au dédoublement propre aux images oniriques ce **tu** peut devenir indifférent et cette distance froide par rapport à la souffrance se révèle être la pire des tortures :

« ….Tu n'es plus qu'un œil, un œil immense et fixe, qui voit tout, aussi bien ton corps affalé que toi, regardé, regardant comme s'il était complètement retourné dans son orbite et qui te contemplait sans rien dire, toi, l'intérieur de toi, l'intérieur noir, vide…effrayé, impuissant de toi. » (PEREC, *ibid* : 247.)

La deuxième partie du roman qui comporte cinq chapitre se précipite vers le retour inévitable à la vie quotidienne et cette panique du **tu** est déclenchée par le cauchemar de l'œil .L'angoisse devient le mot d'ordre et cette angoisse est facilement repérée sur les visages des semblables qui traînent comme le protagoniste et portent le fardeau de leur misère et de leur solitude dans le rues.

« ….Tu traînes mais la foule ne te porte plus, la nuit ne te protège plus…..Tu traines dans la ville fossile…tu traines dans la ville morte…comme un prisonnier, comme un fou dans sa cellule. Comme un rat dans le dédale cherchant l'issue. » (PEREC, *ibid* : 286.)

Mais l'isolement n'est pas définitif et cette dépendance du monde est annoncée par la fascination et l'irritation qui exercent sur le personnage les bruits produits par son voisin. On revient au thème du puzzle et le personnage revient à la vie, ce **tu** *d'Un homme qui dort*, devient **il** dans *La vie mode d'emploi* et Perec y reprend l'histoire du jeune homme - la pièce manquante du puzzle - « il tomba alors dans une sorte de neurasthénie, une léthargie singulière…passant des journées entières à faire des réussites ou à laver trois de ses quatre paires de chaussettes ou une de ses trois chemises dans une bassine de matière plastique rose ». En revenant à *Un homme qui dort* la fin

du roman annonce la chute du protagoniste et la victoire du monde ; il n'est plus enfermé dans l'espace privilégié de sa chambre, il ne plonge plus dans le rêve ou dans le sommeil, il se réveille et reconnaît sa défaite :

« Non. Tu n'es plus le maître anonyme du monde, celui pour qui l'histoire n'avait pas de prise, celui qui ne sentait pas la pluie tomber, qui ne voyait pas la nuit venir. Tu n'es plus l'inaccessible…le transparent. Tu as peur, tu attends. Tu attends place Clichy que la pluie cesse de tomber » (PEREC, *op. cit*: 304.)

Le récit simultané, témoignant d'un présent qui renforce l'idée de traînage et de vide, la narration confiée à un énonciateur non représenté et anonyme, ce **tu** en permanent état de veille et de somnolence retracent et soulignent le contour d'un monde sans perspective, absurde et aliéné. D'autre part, la pratique inertextuelle projette les significations du texte perecquien au-delà de ses frontières, dans un monde à double dimension : celui de la duplicité et de la polyphonie : « cette duplicité d'objet peut se figurer par la vieille image du palimpseste où l'on voit sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait mais qu'il laisse voir par transparence. » (GENETTE, 1982 : 520.)

BIBLIOGRAPHIE

Burgelin, Claude, *Georges Perec*, Paris, Seuil, 1988
Descartes, *Méditations*, Paris, Minuit, 1967
Genette, Gérard, *Figures III. Discours du récit*, Paris, Ed. Du Seuil, 1972
Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Ed. Du Seuil, 1982
Goga, Yvonne, « Pour une rhétorique précisément onirique », in Casa cartii de Stiinta (ed.), *Georges Perec, inventivité et postérité*, Cluj- Napoca, Université Babes-Bolyai, 2004
Lintvelt, Jaap, *Essai de typlogie narrative, Le point de vue*, Paris, Librairie José Corti, 1981
Magné, Bernard, *Georges Perec*, Paris, Nathan, 1999
Mustatea, Alexandrina, « Aliénation et altérité discursive dans Un home qui dort », in casa cartii de Stiinta (ed.), *Georges Perec, inventivité et postérité*, Cluj-Napoca, Université Babes-Bolyai, 2004
Perec, Georges, *Un homme qui dort,* Denoël, Paris, 1967
Van Montfrans, Manet, *Georges Perec, La contrainte du réel,* Amsterdam- Atlanta, Editions Rodopi, 1999
http://www.questia.com

POÉSIE ET PSYCHANALYSE – MON RÊVE FAMILIER

Corina-Amelia GEORGESCU
Université de Piteşti

Résumé : *Notre travail recourt aux notions de la psychanalyse pour tenter une nouvelle interprétation de la poésie Mon Rêve familier de Verlaine. Inconscient, déplacement, figuration ne sont que quelques-unes des clés utilisées pour la restitution de certains sens cachés aux tréfonds du texte. La démarche de type psychanalytique vise à révéler l'identité de celle qui peuple le rêve du poète. La lecture rejoint l'écriture à la recherche de l'inconscient du texte.*

Mots-clés *: écriture, lecture, inconscient, condensation, déplacement*.

Le rapprochement que nous proposons entre la poésie et la psychanalyse peut sembler un peu étrange s'il est considéré superficiellement. Par contre, un regard plus attentif révèle le fait que la démarche interprétative est le chemin qui les réunit. Toute poésie, comme un diamant à mille facettes, se laisse interpréter et fouiller de plusieurs perspectives. Le travail d'interprétation ne dépend que de l'angle sous lequel on la regarde. A son tour, la psychanalyse est, en elle-même, une interprétation, un travail exercé pour essayer de façonner un certain objet, qu'il s'agisse du psychisme d'une personne ou d'une oeuvre littéraire. Nous voudrions donc essayer de mettre la poésie à l'épreuve de la psychanalyse, en tentant une interprétation d'un texte très connu de Verlaine, *Mon Rêve Familier*, à l'aide de certaines notions théoriques faisant partie du champ de recherche de la psychanalyse. Nous appuyons notre démarche sur les notions de fantasme, rêve et inconscient, telles qu'elles ont été définies par Freud dans son *Interprétation des rêves.* Notre hypothèse de travail, assez différente des analyses entreprises, prend en considération une autre hypostase de la femme qui apparaît dans le poème, hypostase que nous allons révéler au fur et à mesure que notre analyse s'édifiera.

I. Prémisses théoriques.

Freud fait la distinction entre le conscient, le pré-conscient et l'inconscient. Nous nous intéressons surtout à **l'inconscient** qui est le siège des pulsions innées, des désirs et des souvenirs refoulés ; il manifeste de la prédilection pour des représentations de choses, d'ordre visuel, comme dans le rêve, sans pouvoir les verbaliser. Toutes ces représentations sont régies par le principe de plaisir. L'Inconscient regroupe des souvenirs des impressions sensorielles (regard, voix, toucher) et joue le rôle de réservoir d'énergie où s'emmagasine le désir.

Le fantasme est « un scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir, et, en dernier ressort, d'un désir inconscient. Le fantasme se présente sous des modalités diverses : fantasmes conscients ou rêves diurnes, fantasmes inconscients […], fantasmes originaires. » (LAPLANCHE, PONTALIS, 1967 : 152)

En psychanalyse, le **rêve** est considéré comme une forme de réalisation des désirs inconscients. Le rêve serait une sorte de « soupape de sécurité » permettant à l'Inconscient de s'exprimer sans déterminer des perturbations dans le psychisme de l'individu. Selon Freud, *l'interprétation du rêve est la voie royale qui mène à l'inconscient*. Ainsi, le rêve serait une fenêtre sur l'Inconscient permettant au rêveur de procéder à son interprétation, soit seul (autoanalyse), soit moyennant une cure psychanalytique (en présence d'un psychanalyste).

Dans la conception freudienne, l'analyse de tout rêve enregistre deux types de contenus : le contenu manifeste du rêve et le contenu latent. Le premier se rapporte à tout ce dont celui qui rêve se souvient au moment où il se réveille. C'est ce qui forme la partie consciente du rêve. Les contenus manifestes sont lacunaires, dépourvus de logique, neutres du point de vue affectif, car aucun sentiment du rêveur ne peut être saisi. Le contenu latent du rêve est celui qui se prête à l'interprétation psychanalytique et qui contient des « restes » diurnes ou des « restes » provenus des époques plus éloignées de l'existence de l'individu. Il a des traits opposés au contenu manifeste, n'ayant pas de lacunes, étant logique et surtout représentatif pour la vie affective de la personne en question.

Le travail de rêve emploie plusieurs moyens parmi lesquels on peut mentionner : la condensation, le déplacement, la figuration, la symbolisation et l'élaboration secondaire, dont la plupart se retrouvent dans le texte que nous soumettons à l'analyse.

II. Poésie et psychanalyse.

L'idée d'approcher la poésie de Verlaine par l'intermédiaire de la psychanalyse nous est venue en lisant plusieurs fois le premier vers : *Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant*. Il y a deux éléments qui ont attiré notre attention : le nom *rêve* et l'adjectif *pénétrant.* Pour ce qui est du premier, il appartient au champ de la psychanalyse et cela est une question indiscutable. Quant au second, ses liens avec le domaine mentionné ne sont au contraire pas du tout évidents. Selon *Le Petit Robert*, le mot *pénétrant* a, parmi d'autres, deux sens qui nous intéressent : 1. « qui procure une sensation, une impression puissante », synonyme de « fort » ; 2. « qui pénètre dans la compréhension des choses », synonyme de « aigu, clairvoyant, perspicace, profond ». (Nous mentionnons) Remarquons que les deux sens sont attestés respectivement dès les XVIe et XVIIe siècles. En se demandant laquelle des deux acceptions serait la plus appropriée au contexte, le chercheur est mis en difficulté. En fait, c'est justement la polysémie qui attire l'attention, s'agissant en même temps d'un rêve capable de provoquer une sensation et une impression forte, mais aussi d'un rêve « profond ». Cette profondeur, assez ambiguë, à première vue, pourrait très bien renvoyer aux profondeurs de l'esprit et à l'inconscient. Il s'agit d'un rêve qui aide le poète à comprendre certains aspects ou d'un rêve qui éclaire certains éléments inacceptables pour le conscient, mais que l'inconscient réussit à déguiser sous cette forme. En outre, ce vers qui ouvre le poème place la subjectivité à la première place si on tient compte de la position du pronom personnel « je ». La subjectivité va assez souvent de pair avec l'inconscient s'opposant à l'objectivité qui pourrait être rattachée au conscient qui censure. Le recours au présent (qui d'ailleurs domine la poésie) associé à l'adverbe « souvent » suggère une répétition presque obsessive du rêve en question, répétition soutenue, au niveau phonique, par l'itération de la voyelle nasale [ã] pour l'articulation de laquelle l'air passe

simultanément par la bouche et par le nez, avec un certain resserrement au fond de la gorge. Le son même semble se former dans les profondeurs de la gorge, imitant la genèse du rêve qui prend naissance dans l'inconscient.

Dès le deuxième vers, le récit du rêve s'offre au lecteur :

Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime,
Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même
Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend.

Apparemment, le personnage principal de ce rêve, est la femme aimée qui se présente sous la forme d'une inconnue. L'article indéfini qui précède le nom sert à l'introduire dans le discours, comme si le poète voulait présenter au lecteur cette femme. La deuxième partie du vers en question est marquée par une symétrie parfaite : *que/qui*, *j'aime/m'aime*. Le poète se trouve, tour à tour, dans deux hypostases complémentaires, étant, au niveau syntaxique sujet (*je*) et (complément d') objet (*me*) presque simultanément. La femme devient, elle aussi, (complément d')objet (*que*) et sujet (*qui*). Les deux autres indices de symétrie sont la conjonction *et* et le verbe *aimer*, répétés à l'intérieur du même vers. Dorénavant, la strophe se développe à partir d'un modèle basé sur la symétrie que l'on envisage sous la forme suivante : V2 – ET...ET/V3 - ET...NI/V4- NI...ET...ET. Ce modèle est repris par l'opposition affirmatif/négatif se trouvant au coeur des trois vers pris en considération : V2 - affirmatif/affirmatif// V3 – négatif/négatif// V4 – négatif/affirmatif. Les deux procédés (l'emploi des conjonctions et des deux types de phrase) soulignent l'unité de ces trois vers qui doivent être analysés ensemble. Ces éléments s'entretissent et s'entrecroisent pour donner l'impression de la réciprocité de cet amour, du fait qu'il est entièrement partagé. Pourtant, si l'on regarde plus attentivement, la balance penche vers la femme qui devient le « sujet » (grammatical et logique) de cet amour, car elle apparaît comme celle qui fait l'action trois fois (*qui m'aime*, *et m'aime*, *et me comprend*), tandis que le poète n'est dans cette position qu'une seule fois. Pourquoi ce déséquilibre puisque tout semble recherche volontaire d'un équilibre parfait ? Serait-ce la preuve d'un amour plus fort de la part de la femme ? Nous essayerons de répondre à ces questions une fois l'analyse finie. En tout cas, il est clair qu'il s'agit d'un amour tout à fait particulier qui a une évidente composante spirituelle : la compréhension. Il ne s'agit pas ici uniquement de passion, malgré l'impression que pourrait laisser la répétition du verbe *aimer*.

En tout cas, le mystère de la première strophe réside dans cette apparence de « défilé », car le poète parle d'une femme inconnue qui semble devenir une sorte d'archétype du féminin, car elle regroupe toute une série de femmes : *une femme* [...] *qui n'est* [...] *ni tout à fait la même* / *Ni tout à fait une autre* [...]. Cette impression n'est pas isolée et l'incertitude se poursuit à partir du premier tercet sous la forme d'une interrogation : *Est-elle brune, blonde ou rousse ? Je l'ignore*. Quels que soient le temps de cet amour profond et les conditions dans lesquelles il a existé, il est assez peu possible qu'un amoureux ne se souvienne pas de celle qu'il a aimée et qui l'a aimé. Cela est donc un autre argument pour l'hypothèse selon laquelle il s'agit d'un rêve issu de l'inconscient et que cette incertitude et cette apparente absence de logique sont l'expression du contenu manifeste à travers lequel il faut déchiffrer le contenu latent. Cette image de la femme inconnue semble, en fait, réunir plusieurs images de plusieurs femmes, tenant compte du principe de la *condensation* comme moyen d'interprétation des rêves.

« The first thing that becomes clear to the investigator when he compares the dream-content with the dream-thoughts is that a tremendous work of condensation has been accomplished. The dream is meagre, paltry and laconic in comparison with the range and copiousness of the dream-thoughts. The dream, when written down fills half a page; the analysis, which contains the dream-thoughts, requires six, eight, twelve times as much space. The ratio varies with different dreams; but in my experience it is always of the same order.» (FREUD, 1997: 170-171)

Cette condensation semble agir également sur le jeu de la rime du deuxième et du troisième vers. Le signifiant identique crée une homophonie parfaite : *m'aime*/*même* [mɛm]. Le réseau du texte se révèle beaucoup plus riche qu'on ne l'avait pensé : le rapprochement se laisse deviner, il s'agit donc d'un même amour et pourquoi pas, d'une même figure féminine. La rime fait sentir ses effets en rapprochant les mots *pénétrant* et *comprend*, non pas uniquement par la finale phonique en [ã], mais aussi par le sens, les deux se rapportant plus ou moins directement à l'esprit[1]. Ce jeu des rimes n'est pas un fait isolé, par contre il se répète dans la première strophe (*transparent*/*pleurant*) et dans le dernier tercet (*statues*/*tues*). La particularité étonnante consiste dans le fait qu'il y a certains liens au niveau du sens qui permettent de rapprocher les deux mots à finale phonique identique. Le verbe *pleurer* renvoie aux larmes qui sont *transparentes*. Similairement, les statues sont immobiles et silencieuses, donc elles se taisent (*se sont tues*).

La deuxième strophe est centrée sur les capacités affectives de la femme mentionnée dans la première strophe. Elle semble omniprésente dans le discours du poète et dans son imagination. La répétition du pronom *elle* dans chaque vers, soulignée par l'ajout de l'adjectif *seule* (*elle seule*) et l'emplacement de ce pronom dans la première partie de chaque vers sont des manières de décrire et de délimiter un espace imaginaire qui se resserre autour de la femme :

Car elle me comprend, et mon coeur transparent
Pour elle seule, hélas! cesse d'être un problème
Pour elle seule, et les moiteurs de mon front blême,
Elle seule les sait rafraîchir, en pleurant.

Il est intéressant de remarquer que l'argumentation se développe moyennant le connecteur logique *car* et non pas *parce que*, fait qui porte toujours l'empreinte d'une subjectivité visible du locuteur, si on tient compte des études qui distinguent les deux :

« On observe, en effet, une tendance significative pour *parce que* à exprimer des relations causales à IdL[2] moins élèvées [...], alors que *car* exprime des relations plus subjectives, y compris des relations interactionnelles. » (DEGAND, FAGARD, 2008 : 119-136)

Cette strophe joue sur le mélange d'amour et de compréhension, du spirituel et du physique. La compréhension sert à déchiffrer les secrets du coeur du poète qui s'ouvre et s'offre à la femme avec tout ce qu'il pourrait cacher. Cette transparence montre, en effet, la capacité de la femme à comprendre tout ce qui se passe dans l'âme du poète et d'y lire comme dans un livre ouvert. Cela n'est pas tout. Elle est celle qui réussit à le calmer, à améliorer son état psychique et physique. Elle est celle qui est auprès de lui lorsqu'il est en état de malaise (*les moiteurs de mon front blême*) et elle est

[1] Voir notre explication concernant les deux acceptions du mot *pénétrant.*
[2] Implication du locuteur.

tellement tendre et préoccupée par son bien-être qu'elle rafraîchit le front avec ses larmes. L'image est celle d'une femme consolatrice et attentive à tous les détails, apte de se sacrifier elle-même à tout instant.

Au niveau phonique, il faudra prendre en considération quelques aspects ; cette strophe (v1, v3), comme d'ailleurs la première (v2, v3, v4) et le dernier tercet (v1, v2) se caractérisent par des allitérations en *m* et *s*, mais aussi par un important nombre de consonnes liquides. Le silence évoqué par la consonne s est une sorte de fond sur lequel le souvenir s'imprime ; les liquides, à leur tour, peuvent devenir les marques d'une affectivité assez grave, recréée sur une toile peinte avec les couleurs de la tristesse et de la mélancolie, sentiments alimentés par le resurgissement des souvenirs des temps passés. Il y a pourtant une répétition/allitération assez étrange de la consonne nasale *m*. Son trait principal, sa nasalité, contribue à l'atmosphère triste du poème, mais il est à remarquer que la consonne *m* apparaît dans certains mots-clés du poème : *femme, j'aime, même, mon, moiteurs, blême*. C'est cette remarque qui nous conduit à chercher d'autres explications pour cette allitération. Pour l'instant nous reviendrons à l'adjectif *seule*, qui, quant à lui, n'acquiert pas uniquement une fonction emphatique ; il marque également l'unicité de la personne. On peut légitimement se demander qui pourrait être cette femme unique, capable de l'aimer et de le consoler à tout instant.

Le premier tercet ne nous aide pas du tout à lever l'ambiguïté, car il revient sur l'incertitude sous la forme d'une interrogation :

Est-elle brune, blonde ou rousse? Je l'ignore.
Son nom? Je me souviens qu'il est doux et sonore,
Comme ceux des aimés que la vie exila.

L'hésitation et l'incapacité de décider si celle qui l'aimait était une femme brune, blonde ou rousse semble assez étrange pour un homme qui aime tant et qui est tant aimé. Cela ne peut s'expliquer que par les manifestations du rêve. Il s'agit, encore une fois, d'une sorte de superposition des images de plusieurs femmes ou de ce que la psychanalyse appelle condensation. L'oscillation quant à la couleur des cheveux, ajoutée au verbe *ignorer* marque le contenu manifeste du rêve, contenu qui est toujours lacunaire, dépourvu de logique. Cette image visuelle relève également de la figuration car l'inconscient ne peut faire passer un contenu dans le rêve que sous forme visuelle. C'est par cela que s'explique l'apparition des adjectifs *brune, blonde ou rousse.*

A part ce resurgissement d'une image visuelle, on remarque la suggestion d'une image auditive ; il s'agit du nom de cette femme. Nous nous y attarderons pour souligner que le nom est le premier indice de l'identité d'une personne, celui par lequel la personne en question se distingue des autres personnes. Pour identifier ses caractéristiques, le poète doit se rapporter à une époque passée de son existence, car le souvenir est celui qui relie présent et passé en les plaçant simultanément dans le creuset de l'esprit. Il est à remarquer que ce qui reste dans le souvenir n'est pas le nom à proprement parler, mais la forme sonore de celui-ci ou, en d'autres termes, le rêve se manifeste par le signifiant, son signifié étant révélé par le travail herméneutique. La description de cette figure féminine vague, envisagée par le poète, se poursuit dans le dernier tercet :

Son regard est pareil au regard des statues,
Et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle a
L'inflexion des voix chères qui se sont tues.

Le procédé par lequel ce portrait se dessine est le déplacement, dans le sens psychanalytique du terme :

« That which is obviously the essential content of the dream-thoughts need not be represented at all in the dream. The dream is [...] *centred elsewhere*; its content is arranged about elements which do not constitute the central point of the dream thoughts. [...] The process that we here assume to be operative is actually the most important part of the dream work; it may fitly be called *dream-displacement*. » (FREUD, 1997: 190-193)

L'attention du rêveur et, à travers celui-ci, l'attention du lecteur, est détournée de la figure réelle qui domine le rêve, vers une figure incertaine constituée à partir des variables appartenant aux diverses autres figures avec lesquelles le rêveur est entré en contact au long de sa vie. Le nom dont il se rappelle les sonorités lui évoque les noms des *aimés que la vie exila*. Cet exil dû aux différents événements de la vie marque en fait une séparation définitive, un amour impossible. En fait, l'identification par le nom s'accomplit en rapport avec cet amour impossible. A la prononciation de ce nom, tout porte l'empreinte de l'amour, de la tendresse mais aussi de la douleur provoquée par cette séparation imposée par la vie.

Les deux derniers tercets se remarquent par les analogies qu'ils imposent : l'analogie entre le nom de la femme et les noms des aimés, l'analogie entre le regard de la femme et celui des statues, ainsi que l'analogie entre la voix de la femme et les *voix chères qui se sont tues.*

Jusqu'à la fin du poème l'esquisse du portrait est déjà tracée : chevelure, nom, regard et voix, images visuelles et auditives qui s'y joignent pour recréer un souvenir longtemps couvert par la poussière de l'oubli. Tout est une avalanche de sensations.

Le regard immobile semblable aux regards des statues paraît fixé sur un certain point se trouvant dans l'incapacité de se détourner ou d'être détourné. Le souvenir est complet avec la mention de la voix *calme* et *grave*. A part ces deux attributs, elle en possède un autre (*lointaine*) qui semble vague car on ne peut savoir s'il s'agit d'un éloignement spatial ou temporel. Le seul verbe au passé composé de toute la poésie (*L'inflexion des voix chères qui se sont tues)* suggère un silence qui s'est instauré sans aucune possibilité d'être surmonté, fait suggéré par l'aspect accompli du verbe. Il y a, à un certain niveau, un paradoxe : comment « écouter » l'inflexion d'une voix qui s'est tue ? Cela n'est possible que métaphoriquement ou à travers le souvenir ou le rêve, mais pourquoi ce silence éternel ? On associe, dans le même tercet, deux éléments qui renvoient inévitablement à l'idée de mort : le regard immobile semblable au regard des statues et les voix qui se sont tues. Une des caractéristiques du regard est justement sa mobilité, sa capacité de se diriger d'un objet à l'autre, d'une personne à l'autre ; les choses vont de même pour la voix: la sonorité, sa capacité de se faire entendre, est essentielle, or, dans le tercet, regard et voix sont dépourvus d'essence, anéantis dans leur forme, tout comme dans leur contenu.

Ces détails conduisent à une interprétation différente de tous les points de vue de celle que la poésie pourrait laisser deviner à une première lecture : il s'agit donc d'une femme qui est morte depuis longtemps. Nous pourrions ainsi expliquer *L'inflexion des voix chères qui se sont tues* et [le] *regard* [...] *pareil au regard des statues*. De plus, le taux d'affectivité (*voix chères*) augmente lorsque l'on pense à une personne qui n'est plus.

Nous ne pouvons conclure sans tenter une explication du titre. *Mon Rêve familier* semble un titre clair, sans aucune équivoque. Pourtant nous aimerions faire quelques précisions. Le titre est celui qui établit le cadre du poème et définit les axes

d'interprétation de celui-ci. Le *Petit Robert* explique l'adjectif *familier*, en établissant plusieurs acceptions dont nous ne retenons que les deux premières : 1. « qui est considéré comme faisant partie de la famille » ; 2. « qui est bien connu ; dont on a l'expérience habituelle. » Le rêve du poète fait partie de ces rêves que l'on fait souvent, qui se réitèrent et auxquels on s'accoutume à un moment donné. La répétition d'un rêve, même avec des variations légères, montre une certaine obsession par rapport au sujet du rêve, ou en ce qui nous concerne, par rapport au personnage qui l'habite. L'autre sens du mot *familier* renvoie ou fait penser à quelqu'un ou quelque chose que l'on considère comme faisant partie de la famille. Il s'agit donc ici d'une femme se trouvant dans un rapport assez étroit avec le poète et qui, selon les indices du dernier tercet, est morte.

III. Conclusions

Ce qui vient de l'inconscient, ce qui y est repoussé par la censure, c'est certes un rêve qui envisage le lien affectif entre Verlaine et sa mère, avec laquelle il a passé quelque temps après la mort de son père. Cela explique le fait que la femme est celle qui aime le plus car l'amour maternel n'a pas de limites, c'est un amour qui n'attend rien, pas même la réciprocité ; la mère est la femme qui, dans son amour infini, peut tout comprendre. Elle est celle qui veille le front blême de l'enfant et qui est capable de tout sacrifice. Elle est l'amante et la femme qui console ; c'est son souvenir lointain et profond et sa figure qui se dessinent et se dégagent. En jouant tant de rôles dans la vie de son enfant, celui-ci ne sait plus de laquelle des figures il se souvient. La Mère est une femme comme les autres, mais elle réunit tout ce que les autres lui ont offert. Elle se cache sous les figures des autres femmes car elle est toutes ces femmes et encore plus. Elle est celle dont on se rappelle les cheveux, le son de la voix et le regard. Pourquoi l'oubli apparent du nom ? Parce que le nom ne compte pas. Elle n'est appelée que Mère. Voici l'explication pour la présence répétée de la consonne *m*.

Cette Mère absente lui manque tellement ; il a la conscience de cet amour impossible car il a été séparé par la mort de celle qui l'aime infiniment. Il a essayé de la retrouver dans chacune des femmes qui sont passées par sa vie, mais en vain. Cette recherche perpétuelle, qui n'aboutit à aucun résultat ébranle toute sa vie, toutes ses pensées et tous ses sentiments et devient une sorte d'obsession qui surgit par l'intermédiaire d'un rêve répété. Le moi du rêveur est à la recherche d'un temps et d'un bonheur perdus, se trouvant dans l'impossibilité de les retrouver autrement que par le rêve et ... par le texte.

Cette recherche correspond à la distinction faite en psychanalyse entre le principe de plaisir (l'enfance) et le principe de réalité[1] (la maturité), car cette recherche infinie est, en effet, la recherche du plaisir. Une fois le plaisir disparu, le principe de réalité intervient, mais l'inconscient redemandera la recherche du plaisir. Notre démarche ne pourrait être complète sans dé-*couvrir* les ressorts que la poésie met en marche de l'autre côté du texte, chez le lecteur.

« La participation re-présente l'inconscient du lecteur et permet la restauration du plaisir, non plus cette fois dans le rêve, mais dans la lecture. Comme toute activité culturelle, la lecture est sublimation. » (LE GALLET, 1977 : 135)

---

[1] L'opposition entre le principe de plaisir et le principe de réalité est proposée par Freud dans S. Freud, *Pulsions et destins des pulsions* in *Revue française de psychanalyse*, Paris, PUF, 1963, ix, no. 1, pp 22-116

Tout critique est, avant tout, un lecteur. Tout texte est une sorte de rêve, tout comme le rêve est une sorte de texte. Celui qui écrit et celui qui lit sont à la recherche du plaisir du texte car c'est par et dans le texte qu'ils se retrouvent. La démarche psychanalytique, peut-être plus que toute autre démarche, n'est que la main invisible qui déchire le texte pour restituer aux lecteurs la subjectivité du texte, ainsi que la leur, dans des pièces avec lesquelles la lecture édifiera un puzzle particulier qui, quelle que soit la manière de placer les pièces, ne sera jamais mal fait.

BIBLIOGRAPHIE

Bellemin-Noël, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, PUF, 1996

Degand, Liesbeth, Fagard, Benjamin, *Intersubjectification des connecteurs : le cas de* car *et* parce que in *Revista de Estudos Linguísticos da Universidade do Porto*, vol. 3, 2008

Freud, Sigmund, *Pulsions et destines des pulsions* in *Revue française de psychanalyse*, Paris, PUF, 1963, ix, no. 1

Freud, Sigmund, *The Interpretation of Dreams*, Wordsworth Classics, 1997

Laplanche, J., Pontalis, J.B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, P.U.F., Paris, 1967

Le Gallet, Jean, *Psychanalyse et langage littéraire*, Nathan, 1977

MAIGRET, UN BON « CRIMINOLOGUE »

Melania-Georgiana GHIȚESCU (PREDA)
Académie de Police „Al. I. Cuza", București

Résumé : *La criminologie est la science qui « entreprend d'étudier non seulement le délit en lui-même comme rapport juridique, mais aussi et d'abord celui qui commet ce délit, le délinquant » (E. Ferri, « La sociologie criminelle »). Le crime n'est qu'un indice de la personnalité du délinquant.*

A partir de cette définition, la tâche du criminologue est d'entrer à l'intérieur d'un drame, de remonter aux sources de la blessure qui a conduit un homme à commettre un délit, un crime, en sortant des règles déjà établies.

Pour résoudre ses enquêtes, le commissaire Maigret n'utilise pas les méthodes d'investigation scientifiques, en partant de bouts d'allumettes, de montres ***arrêtées*** *à l'heure du crime, indices qui, correctement interprétés peuvent conduire à l'identification du coupable. Sa technique d'investigation est fondée sur la compréhension de la personnalité des criminels ; comme un criminologue, il essaie de remonter aux origines, parfois lointaines, de la crise qui a affecté leur destinée. Les questions qu'il se pose ne sont pas comment et qui a commis le crime, mais pourquoi le crime est-il son crime, pourquoi cet home a-t-il tué et de quelle fracture intime le meurtre est-il le symptôme?*

Mots-clés : *criminologie, Maigret, fissure.*

La criminologie, comme science du phénomène criminel, est apparue dans le dernier quart du XIXe siècle, grâce aux travaux de trois savants italiens, Lombroso, Ferri et Garofalo. A partir de ce moment, cette notion a connu plusieurs définitions ; on dit qu'il y a presque autant de conceptions de la criminologie que de criminologues. Mais, selon les trois fondateurs, il s'agit d'une science du délinquant, parce qu'elle « entreprend d'étudier non seulement le délit en lui-même comme rapport juridique, mais aussi et d'abord celui qui commet ce délit, le délinquant » (FERRI, 1881: 21). Le crime n'est qu'un indice de la personnalité du délinquant.

La criminologie a été aussi définie comme la science qui s'intéresse au comportement criminel en général et qui essaie de comprendre les motivations qui se trouvent à la base de l'acte délinquant. C'est un champ de recherche pluridisciplinaire qui fait appel à de nombreux autres domaines allant de la psychologie au droit, en passant par la sociologie ou l'économie. C'est une science empirique, fondée sur l'induction, sur l'observation de la réalité et sur l'expérience, par rapport aux sciences normatives, qui recourent au raisonnement déductif. Le mot criminologie provient du mot latin « crimen » et du mot grec « logos » qui signifie à la fois discours, logique, raison, mais surtout étude.

A partir de ces définitions, on comprend que la tâche du criminologue est d'entrer à l'intérieur d'un drame, de remonter aux sources de la blessure qui a conduit un homme à commettre un délit, un crime, en sortant des règles déjà établies.

Philosophe et détective en même temps, le criminologue essaie d'identifier les problèmes que les autres dépassent sans leur prêter attention. Il doit supposer et pressentir, en négligeant des fois, les indices trouvés au lieu du crime. Il n'a besoin que de sensibilité, qui peut même corriger les erreurs commises par la logique.

Le commissaire Maigret, personnage introduit dans la littérature française en 1931 par les romans de Georges Simenon, chef de la brigade spéciale du Quai des Orfèvres, n'est pas un enquêteur tout à fait ordinaire, parce qu'il ne lui suffit pas de découvrir ou d'identifier un coupable. L'enquête policière proprement dite, la recherche du coupable, compte moins à ses yeux que la découverte d'un univers. Comme l'a dit Georges Simenon, il « n'a pas un comportement de flic » ; d'ailleurs il est devenu policier par hasard, puisqu'il a d'abord entrepris des études de médecine qu'il a abandonnées à la mort de son père.

Pour résoudre ses enquêtes, il n'utilise pas les méthodes d'investigation scientifiques, en partant de bouts d'allumettes, de montres arrêtées à l'heure du crime, de lambeaux de tissu découverts dans la main de la victime, indices qui, correctement interprétés peuvent conduire à l'identification du coupable. Sa technique d'investigation est fondée sur la compréhension de la personnalité des criminels; comme un criminologue, il essaie de remonter aux origines, parfois lointaines, de la crise qui a affecté leur destinée. Mais il ne faut pas comprendre qu'il est imperméable aux techniques de la police scientifique. Parfois il attend même avec impatience les conclusions du médecin légiste, incarné le plus souvent par le célèbre docteur Paul, présent dans trente trois enquêtes et il fréquente les laboratoires de l'Identité Judiciaire où l'inspecteur Joseph Moers représente pour lui un précieux adjuvant.

Par rapport aux autres détectives qui considère que leur tâche est accomplie s'ils réussissent à mettre la main sur l'épaule de l'assassin, en disant c'est lui, parce que tous les indices le désigne, le commissaire Maigret se pose toujours la question pourquoi lui est pas un autre. Chez lui, les deux questions comment et qui ne suscitent pas d'intérêt ; c'est le pourquoi qui l'intéresse: pourquoi ce crime est-t-il son crime ? Pourquoi a-t-il tué ? De quelle fracture intime le meurtre est-t-il le symptôme ? Il n'est pas intéressé par l'emploi du temps du suspect le jour du crime, mais de son passé, des derniers événements susceptibles d'avoir bouleversé ses habitudes.

Ainsi, pour lui, chaque enquête ne représente qu'une occasion de se mettre au diapason d'une destinée, d'entrer à l'intérieur d'un drame. Il considère que le noyau se trouve dans le passé et c'est pourquoi il prend la mission de faire surgir le passé, de mettre à nu les refoulements et les blessures du criminel, d'abolir les frontières entre le dedans et le dehors, pour réussir à identifier le secret caché dans la conscience du meurtrier. « Au cours de ses enquêtes, Maigret s'introduit dans le tourniquet des identités, dans le mystère des identités » (DUBOIS, 1992: 171).

Selon la criminologie, il y a deux types de délinquants : délinquants d'occasion et délinquants habituels. Les délinquants d'occasion sont des individus adaptés du point de vue social, qui, en général, ont un comportement conforme aux règles légales, mais qui, à la suite « d'un concours particulier de circonstances extérieures criminogènes, ne trouvent plus en eux la force de maîtriser le surcroît de pulsion qui les anime alors » (GASSIN, 2003: 489).

Les délinquants d'habitude, sont, au contraire, « des inadaptés sociaux » (GASSIN, 2003: 490), des individus qui réagissent par voie d'opposition au milieu social, leurs délits sont des actes de compensation d'individus révoltés ou blessés.

Dans les romans de Georges Simenon, les criminels sont des délinquants d'occasion, qui commettent des crimes parce qu'ils ne trouvent plus une méthode d'échapper à l'étouffement et ils se débattent et tuent. Victimes et coupables, les criminels de Maigret sont des petits bourgeois, coincés dans les conventions, les habitudes, le manque d'argent, la volonté de paraître et le drame vient souvent de la tentative que fait l'un de ces héros misérables pour sortir de sa condition. Le crime est

ainsi une évasion, mais une évasion manquée, qui ne réussit jamais : « J'avais l'obscur sentiment que trop de gens n'étaient pas à leur place, qu'ils s'efforçaient de jouer un rôle qui n'était pas à leur taille et que, par conséquent, la partie, pour eux, était perdue d'avance », disait Maigret pendant une de ses enquêtes. C'est pourquoi il éprouve dans bien des enquêtes une forme de compassion pour les criminels qu'il arrête : « Pour moi, vous restez un être humain. Ne comprenez-vous pas que c'est justement ce que je cherche à faire jaillir chez vous : la petite étincelle humaine ? ».

C'est pourquoi le commissaire Maigret essaie d'entrer dans la peau du suspect, pour comprendre ses motivations, pour chercher ce qui le personnalise, la source de son désespoir. Comme un bon criminologue il commence alors à sentir le coupable, à le regarder comme un être qui reste avant tout un homme, avec ses souffrances et sa dignité. Le rapport qu'il entretient avec le coupable repose sur une relation d'être à être.

Bien qu'il soit un homme bourru, capable de colère, il est pourtant un homme placide, sensible et parfois indulgent. Il possède une sensibilité qui l'aide à sentir les êtres, à entrer dans leur peau. Il mène ses enquêtes d'un pas lent, au rythme des pipes qu'il fume, mais d'une manière réaliste, reniflant l'atmosphère et procédant par intuition plutôt que par déduction. L'intuition et sa force, la sympathie son arme.

Pour lui, l'homme reste un mystère, quoi qu'il arrive et les modes d'appréhension scientifique du réel « s'avèrent impuissants à rendre compte des frémissements intérieurs des êtres humains, à fortiori lorsque le crime les immerge dans la réalité la plus crue » (A. BERTRAND, 1994: 50). « Voyez-vous, chacun de nous a sa personnalité, son comportement, qui restent incompréhensibles » (SIMENON, 2003: 164.).

Le travail d'un criminologue connaît plusieurs étapes : le recueil d'informations, l'observation, la conversation, l'interrogatoire, la construction d'hypothèses, leur vérification, etc. Dans le déroulement de ses enquêtes, le commissaire Maigret suit les mêmes étapes. Il réunit des indices, rassemble des témoignages et tire des conclusions. Dans « *Les Mémoires de Maigret* », Georges Simenon disait : « Dans tous les cas, il s'agit de connaître. Connaître le milieu où le crime est commis, connaître le genre de vie, les habitudes, les mœurs, les réactions des gens qui y sont mêlés, victimes, coupables ou simples témoins. Entrer dans leur monde sans étonnement, de plain-pied et en parler naturellement le langage ».

Préoccupé par le sort de ses semblables, il croit qu'il existe entre l'individu et son cadre de vie des liens qui peuvent justifier une existence et ses drames. Pour cela il se rend sur place, il va voir les lieux, les renifler.

Comme une éponge, il s'imprègne de l'atmosphère, des personnages et des éléments du drame. Transformé en éponge, il commence à absorber tous les indices trouvés dans le milieu ambiant. « Dans la première étape, c'est-à-dire quand il se trouvait soudain face à face avec un milieu nouveau, avec des gens dont il ne savait rien, on aurait dit qu'il aspirait machinalement la vie qui l'entourait et s'en gonflait comme une éponge » (SIMENON, 1985: 109-110).

Il observe avec attention les milieux sociaux d'où proviennent les suspects, parce que le milieu joue un rôle très important dans l'évolution de la personnalité du malfaiteur. Il est souvent dans des cafés, en train de boire, mais il observe, discute, pour réussir à comprendre les dimensions, la psychologie des personnages à partir de leur dimension sociale, de l'existence d'un milieu. Les expériences sociales d'une personne mettent l'accent sur sa configuration psychologique, même sur ses réactions corporelles, indépendamment même de sa conscience ou de sa volonté. Par exemple, il regarde avec attention tous les détails de la chambre d'Anna Gorskine : « On pouvait lire dans les

moindres objets, dans les taches du papier peint et du linge, même toute l'histoire d'Anna Gorskine » (SIMENON, 1970: 130).

Le milieu familial a aussi son rôle dans l'évolution de l'individu. Il est intéressant d'observer que les crimes commis dans les premiers Maigret sont le résultat d'une perturbation dans les relations familiales, entre les (ex)-conjoints (« Le charretier de la Providence », « L'ombre chinoise »), les (ex)-amants (« Au Rendez-vous des Terres Neuvas », « L'Affaire Saint-Fiacre »), entre les parents et les enfants (« Le Fou de Begerac »), entre les beaux-frères et belles-sœurs (« Un crime en Hollande »), entre les frères (« Pietr-le-Letton ») ou entre les cousins (« Le Port des brumes »). La famille joue un rôle capital dans la formation de la personnalité du délinquant. C'est au foyer familial que se forge dans les années de l'enfance la structure de la personnalité de l'enfant. Par exemple, dans le roman « Pietr-le-Letton », grâce à quelques photographies jaunies, Maigret réussit à remonter à l'enfance du coupable et à comprendre que le crime a été le résultat du complexe d'infériorité que le coupable a toujours entretenu vis-à-vis de son frère jumeau.

Dans « les Scrupules de Maigret », le suspect éprouve envers sa femme un sentiment d'infériorité, alors que tel autre s'efforce d'ignorer qu'il est mal assorti à son épouse (« *Maigret aux assises* »).

Pour obtenir plus d'informations, Maigret utilise aussi la méthode de la conversation, méthode très importante dans la recherche criminologique. Comme un bon criminologue, il est intéressé plus de regards et de physionomies que des paroles, souvent mensongères. Il passe d'un sujet à un autre, il parle des choses qui apparemment n'ont aucun lien avec la conversation, mais il le fait pour établir le portrait psychologique du coupable, même s'il néglige les faits. La plus importante est la vérité des faits, le sens du drame. Même si au début les criminels ne veulent pas participer à la conversation, ils se lâchent prises, vaincus, soulagés, comme s'ils ne peuvent rien faire contre ce chirurgien des âmes.

Durant la conversation, le regard est très important, il constitue un moyen d'observation humaine, d'investigation policière et d'intimidation psychologique. Il avait « un regard lourd, mais impénétrable qui le faisait passer auprès de certaines gens pour un imbécile. Car ce regard était si stagnant qu'il paraissait vide » (SIMENON, 1979: 117)

Il regarde avec attention le corps du coupable, pour établir son diagnostic moral. Le corps du malfaiteur se défait au fur et à mesure de l'enquête, sous l'effet du retour des vérités refoulées. La débâcle intérieure est identifiée grâce aux tressaillements, aux pâleurs soudaines, à l'apparition de tics ou de taches rouges : « Crispations. Battements de cils. Gorgée de rhum » (SIMENON, 1970: 153).

« Reflet de l'état d'âme des personnages, le corps trahit surtout la nature profonde des individus » (BERTRAND, 1994: 79). Dans le roman Pietr-le-Letton, Maigret observe pendant l'interrogatoire l'attitude de son interlocuteur. « Tout à l'heure il avait à faire à un homme maître de lui, d'une intelligence aigue, servie par une volonté peu commune (…) Et soudain, il n'y avait plus qu'un tas de nerfs, une marionnette aux ficelles affolées, un visage qui grimaçait blafard, avec, au milieu, des yeux couleur de houle » (BERTRAND, 1994: 151).

Quand il s'est imprégné d'impressions, d'images et de phrases prononcées et que tout se réduit à un petit secret insignifiant, mais aux conséquences dramatiques, le commissaire Maigret revient au Quai des Orfèvres, s'enferme en lui-même et entre en régression ou en transes. Il s'agit de l'étape de la construction d'hypothèses et de l'identification du coupable. « Véritable délivrance, le retour à la clarté et à l'ordre

apparaît généralement sous la forme d'une reconstitution des heures, des jours, des années qui ont précédé la crise » (BERTRAND, 1994: 161).

A la fin de son enquête il se voit confronté au coupable, qu'il libère du poids de son passé ; il voit en lui, sans doute, un homme, mais saisi dans son environnement psychologique, dans la complexité des circonstances aggravantes ou atténuantes.

Une autre tâche très importante du criminologue est la prévention du phénomène criminel, pour limiter autant que possible, les occasions de commettre des infractions. Maigret aussi, comme un bon « criminologue », un médecin des individus, veut préserver la santé de la société contre ceux qui la menacent. Il s'agit de considérer les coupables « comme des êtres qui existent et que, pour la santé de la société, par souci de l'ordre établi, il s'agit de maintenir, bon gré mal gré, dans certaines limites et de punir quand ils la franchissent » (SIMENON, 1951: 200).

Ce contrôle de l'harmonie sociale suppose l'établissement de diagnostics fiables et de traitements appropriés. Le commissaire Maigret prend la mission d'extirper le mal des personnes comme des groupes sociaux. Il s'agit d'un corps malade qu'il faut traiter, afin d'enrayer l'infection et d'éviter la contagion.

« Le moi n'est pas, seulement une mémoire, un emmagasinement de souvenirs alliés au présent, mais un ensemble d'instincts, de tendances, de désirs, qui ne sont autres que sa constitution innée et acquise », disait Ribot dans son œuvre « Les Maladies de la personnalité ». C'est pourquoi le commissaire Maigret fait appel à son flair légendaire qui le conduit à découvrir la fissure qui a déterminé l'individu a commettre un crime, un délit, fissure qui révèle l'homme derrière les apparences sociales, les usages et les rites « Dans tous malfaiteur, dans tout bandit il y a un homme. Mais il y a aussi un joueur et c'est lui que la police est tenté de voir, c'est à lui, généralement qu'elle s'attaque » (SIMENON, 1970: 153). Maigret cherche, attend, guette la fissure, le moment où « derrière le joueur apparaît l'homme » (SIMENON, 1970: 153).

Le commissaire Maigret est un personnage fort, équilibré, capable de s'investir sans réserve dans la mission de raccommodeur de destinés, qui suppose une réelle disponibilité à autrui par l'écoute, l'observation et la pénétration psychologique.

BIBLIOGRAPHIE

Bertrand, Alain, *Maigret,* Edition Labor, Bruxelles, 1994
Dubois, Jacques, *Le roman policier ou la modernité,* Paris, Nathan, 1992
Dumortier, Jean-Louis, *Georges Simenon,* Edition Labor, Bruxelles, 1990
Ferri, Emanuel*, Sociologie criminelle*, parue en 1881 sous le titre *Les nouveaux horizons du droit pénal*
Gassin, R., *Criminologie,* Editions Dalloz, 2003
Simenon, Georges, *Le voleur de Maigret,* Presses de la Cité, Paris, 1985
Simenon, Georges, *Maigret et le fantôme,* Presses de la Cité, Paris, 2003
Simenon, Georges, *Mémoires de Maigret*, Presses de la Cité, Paris, 1951
Simenon, Georges, *Pietr-le-Letton,* Editions Rencontre Lausanne, Paris, 1970
Simenon, Georges, *Un crime en Hollande,* Presses de la Cité, Paris, 1979

CRÉATION, CIRCULATION, RÉSEAUX: LE RÔLE DES ACADÉMIES DANS LA DIFFUSION DE LA LANGUE ET DES SAVOIRS AU XVIIIe SIÈCLE

Jean-Pierre GRIMA
Université de Franche-Comté, France

Résumé : *La création de l'Académie française en 1635 constitue le moment où s'institutionnalisent les rencontres de Lettrés qui jusque là se réunissaient de manière informelle. Qu'en est-il un siècle plus tard sous les Lumières? C'est à ce moment là que le projet prend réellement corps, avec la parution d'un dictionnaire en 1694, puis tout au long du siècle en 1718, 1740, 1762 et 1798. Il s'agira alors d'étudier le rapport qu'entretiennent les académies avec, d'une part le pouvoir en place, et d'autres part la création littéraire et scientifique telle qu'elle se fait hors des institutions reconnues. Quel rôle jouent les académies dans la constitution d'une langue nationale, en quoi sont-elles des vecteurs de savoirs et de connaissances, comment réagissent-elles à des entreprises de diffusion des savoirs revendiquant leur autonomie, que l'on songe à l'Encyclopédie de Diderot et D'Alembert par exemple? Il est en effet intéressant d'interroger le rôle des institutions face à la constitution de segments informels de production de savoir comme l'a été par exemple la République des Lettres. Pour répondre à ces questions on étudiera les liens entre les académies, en France et à l'international, le rôle des académiciens eux-mêmes dans la constitution et la diffusion de la langue et de la création française, et leurs attaches personnelles ou institutionnelles. Plus précisément, on interrogera la langue française comme vecteur de culture à l'échelle européenne, au sein des différentes académies.*

Mots-clés *: Savoirs, académies, XVIIIe siècle.*

Puisque nous sommes ici réunis pour nous interroger sur les liens que tissent langue et identité, je vous convie à une excursion sur les sentiers de la diffusion du savoir au siècle des Lumières. Plus exactement, il va s'agir de mettre en évidence quelques lieux et quelques personnages afin de mieux comprendre comment les Académies et les académiciens du XVIIIe siècle ont participé à ce mouvement intellectuel que l'on nomme les Lumières et qui est sans nul doute constitutif de l'identité française, tout comme il l'est également de l'identité européenne. La création de l'Académie française date de 1635, et constitue le moment où s'institutionnalisent les rencontres de Lettrés qui jusque là se réunissaient de manière informelle. En effet, c'est chez Valentin Conrart que quelques écrivains ont pris leurs habitudes et tiennent séances. Ami de Jean Chapelain et de Guez de Balzac, c'est chez lui que se rencontrent les hommes de lettres qui vont former le noyau de la future Académie française, à savoir Antoine Godeau, Jean Ogier de Gombauld, Philippe Habert, Claude Malleville, François Le Métel de Boisrobert, Jean Desmarets de Saint-Sorlin, Nicolas Faret, Paul Pellisson. Richelieu transformera alors en institution pérenne ce qui n'est qu'un rendez vous informel. Évidemment, le geste du cardinal est éminemment politique: consacrer c'est contrôler. En créant une institution et en lui consacrant des fonds propres on s'assure du soutien des bons esprits du siècle. Comme l'écrit Marc Fumaroli: « Il y règne un esprit de responsabilité qui y est neuf. Ces hommes se savent investis d'une tâche de diplomatie historique d'intérêt national, et ils cherchent une formule capable de concilier la tradition du Palais, celle de l'Église gallicane, et celle de la Cour. »

Qu'en est-il un siècle plus tard sous les Lumières? C'est à ce moment là que le projet prend réellement corps, avec la parution d'un dictionnaire en 1694, puis tout au long du siècle en 1718, 1740, 1762 et 1798. Le projet est donc avant tout normatif et instructif: il s'agit de *sélectionner* parmi les différents usages de la langue ceux qui sont licites, et rendre *public* ce choix pour le rendre effectif. Mais outre la justesse de la langue, l'adéquation d'un terme à une situation, ou l'orthographe à privilégier, l'académie se fait également le chantre d'une certaine idée du bon goût, de la belle langue, du bien parler, de la rigueur et de l'ordre. Il ne faudrait donc pas voir en elle un dispositif seulement technique ou techniciste. J'en veux pour preuve qu'elle accueille en son sein des gens de plume d'horizon divers, pas seulement des poètes ou des prosateurs, mais également des scientifiques dont la richesse de la langue fait honneur à leur patrie. C'est ainsi que Buffon intégra l'Académie Française en 1753, alors même qu'il faisait déjà partie de l'Académie des sciences depuis 1733. On a retenu sa célèbre formule selon laquelle « le style est l'homme même », mais si l'on se donne la peine de lire en entier le *Discours sur le style* qu'il prononça devant ses pairs on se rend compte qu'il prône une véritable méthode, la nécessité de suivre un plan, car comme il l'écrit lui-même:

« Ce plan n'est pas encore le style, mais il en est la base; il le soutient, il le dirige, il règle son mouvement et le soumet à des lois; sans cela, le meilleur écrivain s'égare ».

En définitive, le style n'est que l'ordre et le mouvement que l'on donne à ses pensées.

On voit donc Buffon plaider en faveur d'un style élégant mais solidement maîtrisé, sans fioriture inutile. On pourrait sans nul doute dire que par là se trouve défini un certain esprit français, alliant rigueur et charme, que les institutions entendent donc privilégier et diffuser. Si l'exemple de Buffon est éclairant, c'est qu'il est, comme bien d'autres à son époque, à la croisée de plusieurs chemins, entre science et littérature, les polygraphes ne manquant pas sous les Lumières.

Mais il est alors intéressant de se pencher non seulement sur la langue en tant que support de normes et de contraintes, en tant qu'elle est circonscrite, analysée, formalisée, mais aussi en tant qu'elle est instrument de diffusion, de mise en circulation, véhicule d'information et de savoirs, d'idéologie, voire même modèle.

Dans un premier temps on suivra donc ici avec attention le parcours de l'un de ces académiciens polygraphes du siècle des Lumières, Nicolas Fréret, académicien aux fortunes diverses comme on le verra. Puis dans un deuxième temps on s'intéressera à la langue française comme moyen de communication à l'échelle européenne, et à l'Académie comme modèle susceptible d'imitation.

Entre institutions et clandestinité

Commençons par suivre le parcours de Nicolas Fréret: né en 1688 et disparaissant en 1749, il était tout autant historien, que philosophe, traducteur et grammairien. Simple Académicien d'abord puis secrétaire perpétuel de l'Académie des inscriptions et Belles Lettres, il a essentiellement travaillé sur les mythologies antiques, sur les peuples qui les ont produites, mais il est aussi l'un des rares savants de l'époque à apprendre le chinois et il contribuera à la parution d'un dictionnaire franco-chinois. À l'âge de vingt-six ans, il est donc admis comme élève à l'Académie des inscriptions. Un

des premiers mémoires qu'il y lut était un discours érudit et critique intitulé *Sur l'origine des Francs* (datant de 1714) où il soutenait que les Francs étaient une ligue de tribus originaire du sud de l'Allemagne et non une nation d'hommes libres originaire de Grèce ou de Troie, qui auraient préservé leur civilisation intacte au cœur d'un pays barbare. Indigné par ces opinions, l'un de ses confrères, un autre académicien, l'abbé Vertot, s'empressa de le dénoncer comme diffamateur de la monarchie, en conséquence de quoi une lettre de cachet l'envoya à la Bastille pour six mois.

On voit donc que l'Académie est un lieu normatif a bien des égards, pas seulement sur la forme, mais aussi sur le fond, sur ce qu'il est licite de dire et ce qui ne l'est pas. Or Nicolas Fréret heurte de plein front les habitudes de son époque précisément en ce qu'il s'attache, dans ses divers travaux sur les civilisations anciennes, à distinguer le mythe de la réalité. Dans la suite de ses travaux il saura se faire plus sage, évitant l'affrontement avec le pouvoir en place. Ce qui lui réussit puisqu'il deviendra secrétaire perpétuel de l'Académie des inscriptions et Belles Lettres. Pourtant il ne renie pas ses appétits de vérité, puisqu'à la fin de sa vie on découvre quelques manuscrits de sa main professant l'athéisme, qu'il faisait circuler à travers son cercle d'amis le plus proche.

On y trouve une critique de l'idée de cause première, qui se nourrit tout à la fois du scepticisme moderne pour ce qui est des limites des pouvoirs de la raison, que du libertinage érudit pour ce qui est de la critique de l'instrumentalisation politique des religions. On lit alors, dans sa *Lettre de Thrasybule à Leucippe,* les propos suivants:

« L'univers est un assemblage d'êtres différens qui agissent et réagissent mutuellement et successivement les uns sur les autres, comme je l'ai déjà dit; je n'y découvre de bornes, ni par son étendue ni par sa durée; j'y aperçois seulement une vicissitude et un passage continuel d'un état à l'autre, par rapport aux êtres particuliers qui prennent successivement diverses formes nouvelles; mais je n'y vois point une Cause universelle distinguée de lui, qui lui donne l'existence et qui produise les modifications des êtres particuliers qui le composent. Je crois même voir très distinctement l'impossibilité d'une telle Cause ».

Sous sa plume se donne alors à lire un devenir perpétuel de la matière, un néospinozisme auquel Diderot souscrira et qu'il diffusera dans *Jacques le fataliste et son maître.* Les deux auteurs ont d'ailleurs ceci en commun d'avoir connu la bastille pour leurs idées jugées trop subversives, et d'avoir choisi par la suite la circulation clandestine de certains de leurs écrits pour éviter toute répression politique.

Le cas de Nicolas Fréret est alors symptomatique de la situation de bien des intellectuels de l'époque: érudits et critiques, mais ayant goutés aux fers et à l'isolement pénitentiaire, ils continuent sagement leur chemin sur des voies officielles, mais dédoublent leurs activités par un réseau de circulation clandestine où ils se permettent d'écrire ce que leur conscience leur dicte. On peut donc être tout à la fois académicien connu et reconnu et dissident masqué, œuvrant dans l'ombre. Tel est la leçon que l'on peut tirer du cas Fréret. On ne saurait donc trop vite opposer les circuits officiels de production et de diffusion du savoir à ceux de la clandestinité et de la marginalité, car parfois ce sont les mêmes acteurs qui y prennent part. Que l'on songe également à la bienveillance de Malhesherbes à l'heure de publier des textes de la coterie philosophique.

Ce statut d'apparence si singulier à première vue n'est donc pas si isolé dans le siècle. A y regarder de près on voit même que la chose est plus courante qu'il n'y paraît.

Buffon lui-même adoptait ce double profil, académicien reconnu, respecté et respectueux des convenances religieuses d'une part, et penseur matérialiste plaidant

cette cause d'autre part. Comme le rapporte Héraut de Séchelles dans sa *Visite à Buffon,* celui-ci adoptait du dehors les coutumes de son peuple mais œuvrait dans ses analyses en un sens contraire.

Je le cite: « J'ai toujours eu la même attention dans les livres; je ne les ai fait paraître que les uns après les autres, afin que les hommes ordinaires ne pussent pas saisir la chaîne de mes idées. J'ai toujours nommé le créateur; mais il n'y a qu'à ôter ce mot, et mettre mentalement à la place la puissance de la nature, qui résulte des deux grandes lois, l'attraction et l'impulsion. Quand la Sorbonne m'a fait des chicanes, je n'ai fait aucune difficulté de lui donner toutes les satisfactions qu'elle a pu désirer [...] Ceux qui en agissent autrement sont des fous. Il ne faut jamais heurter de front, comme faisait Voltaire, Diderot, Helvétius. »

C'est donc tout à la fois hors des Académies et en leur sein que se produisent les savoirs les plus féconds du siècle, les analyses les plus érudites ou les hypothèses les plus hardis. Certains académiciens n'hésitent donc pas à mener une double carrière de front.

Mais parfois l'Académie sait adopter des positions plus radicales, ou plus hétérodoxes, sans que ses académiciens ne le fassent en secret.

Circulations

L'exemple le plus parlant est sans doute le cas de l'Académie de Berlin. L'Académie royale des sciences et des lettres de Berlin, à l'origine Société des sciences, a été fondée le 18 mars 1700. Mais elle ne prendra son véritable essor que dans la deuxième moitié du siècle. Ses membres sont des plus prestigieux aujourd'hui à nos oreilles, puisqu'elle accueillit Diderot et Voltaire, qui véhiculaient toutefois en leur temps un parfum de souffre. Il est à noter que votre compatriote Dimitrie Cantemir fut également élu membre en 1714. On doit un tel éventail de grands penseurs à la figure de Frédérick II, despote éclairé qui tenta de creuser la voie à l'Aufklärung en ses propres terres. En 1746, Maupertuis et Formey furent chargés, l'un de la présidence, l'autre du secrétariat perpétuel de la docte compagnie. Frédéric II accepta le titre et remplit les devoirs d'un « protecteur de l'Académie » ; il prescrivit l'usage de la langue française substituée au latin, et le règlement, d'accord avec les opinions de la plupart des académiciens, disposa en particulier que la plus parfaite indépendance des doctrines serait tolérée en matière religieuse. La tolérance religieuse était alors de rigueur et les publications pouvaient donc se faire sans souci majeur.

Il est donc intéressant de souligner que l'Académie française s'exporte à l'étranger, ici en Prusse, là en Espagne, puisqu'en 1713 est fondée la Real Academia Española, sur les modèles italiens et français, puis en 1751 est fondée à Séville la Academia de Buenas Letras. On note d'ailleurs un flot de traduction très important du français vers l'espagnol durant tout le siècle, ce qui suscite alors bien des débats internes en Espagne sur la nécessité ou pas des gallicismes dans la langue espagnole. Autant de grains à moudre alors pour la Real Academia, qui fait alors le même travail pour l'espagnol que l'Académie française pour notre langue. Le fait est que la langue française devient un véhicule indispensable, et l'on se doit de la maîtriser pour accéder au savoir de son temps. Les noms de Descartes et de Gassendi résonnent encore dans bien des oreilles, et quand bien même c'est pour s'y opposer, on se doit de les connaître. Alors qu'elle été pensée sur des modèles étrangers, modèles italien de l'Accademia della

Crusca pour la langue, modèle anglais de la Royal Society pour les sciences, les académies françaises deviennent à leur tour un modèle exportable.

C'est que la langue française va constituer tout à la fois un port et un pont pour les nombreux exilés qui ont du quitter la France après la révocation par Louis XIV de l'Édit de Nantes en 1685, et après des persécutions qui commencèrent des 1680. Or ces exilés protestants sont les premiers relais voire producteurs d'idées hétérodoxes ou marginalisées. Un réseau se tisse donc qui maille bientôt la France, les Pays Bas, l'Allemagne, et la Suisse romande, dont la République des Lettres de Pierre Bayle était déjà un aperçu.

La révocation de l'Édit de Nantes est un moment crucial dans la circulation étendue et accélérée des idées en Europe. Les réseaux de communication créés par les huguenots du Refuge vont servir à la diffusion des manuscrits philosophiques clandestins et à la publication clandestine des textes philosophiques. La clandestinité de la diffusion exerce en effet une influence profonde sur le mode d'expression des idées philosophiques. De même que les réformés dénoncent ouvertement les méfaits de l'Église catholique, les philosophes clandestins changent de posture. Jusqu'ici, la stratégie discursive des « libertins érudits » avait été fondée sur le principe de l'initiation: au petit cercle des amis philosophes l'audace d'une pensée radicale, à la foule vulgaire le conformisme de formules passe-partout. Le libertin érudit avait conscience d'appartenir à une élite et n'avait pas cherché à renverser cet ordre social qu'il tenait pour nécessaire. Bayle, Shaftesbury, Toland, qui écrivent tous encore sous des régimes de censure, sont les derniers à pratiquer cette forme de dissimulation. Désormais, l'équivoque, le sous-entendu n'ont plus le même rôle: la clandestinité, l'anonymat restreignent certes le cercle des lecteurs, mais ils mettent l'auteur à l'abri et encouragent les audaces. Désormais, dans le manuscrit clandestin, on peut tout dire et tout simplement. Dès lors, la bataille des Lumières ne sera plus une bataille proprement philosophique, mais devient une authentique bataille européenne de communication pour la diffusion d'idées qui circulaient jusqu'ici sous le manteau. La maîtrise des moyens techniques et des vecteurs de diffusion par les hommes du Refuge devient centrale et permet d'articuler clandestinité et stratégies de « publicité », du fait des imprimeries clandestines qui fleurissent autour des frontières françaises, éditant les livres prohibés en France et les acheminant depuis les marges. Les études classiques de Robert Darton sur cette question, dans le recueil *Bohème littéraire et révolution* par exemple, montre comment les imprimeries de Neuchâtel en Suisse fournissaient, via un réseau de porteurs clandestins traversant le Jura, les arrières boutiques des libraires français en ouvrages prohibés. On n'y trouve pas que des romans libertins au sens érotique du terme, loin s'en faut. La part constituée par les écrits des philosophes est fort conséquente. On voit donc que c'est tout un réseau francophone qui se trouve mobilisé, et pas seulement français. La Suisse romande apparaît comme un des centres de diffusion de ces idées nouvelles, et on ne s'étonnera donc pas qu'elle ait pu produire un Jean-Jacques Rousseau.

Ainsi, les presses du Refuge jouent alors un rôle capital dans la publication d'idées dangereuses dont la diffusion était limitée par les contraintes de la clandestinité. La philosophie des Lumières est ainsi constituée par la publication et la diffusion sur une grande échelle d'idées jusqu'alors clandestines. Ce qui n'était que manuscrits devient alors imprimés.

Conclusion

Ainsi, qu'elle soit issue des institutions officielles ou de la contre-culture souterraine et clandestine, la culture francophone s'exporte donc tout en s'inventant elle-même dans ces nouveaux foyers. En guise de conclusion on peut donc dire que loin de souscrire à l'image d'un cercle dont la France serait le centre et le reste de l'Europe la simple périphérie, l'analyse des réseaux de diffusion des savoirs montre au contraire que le champ est polymorphe, que bien des idées que l'on croit être françaises sont importées soit d'Angleterre, pour ce qui du déisme d'un Voltaire par exemple et de ses appels à la tolérance, soit des Pays Bas, pour ce qui est de ce segment que Jonathan Israël appelle le « Radical Enlightenment ». La création de savoirs se fait donc tout autant via un réseau francophone aux marges du pays que par des acteurs nationaux. Nous sommes donc face à jeu de va et vient que le modèle centre-périphérie ne parvient pas à restituer. Ce petit parcours guidé par quelques académiciens aura peut-être eu le mérite de proposer de nouveaux sentiers à explorer.

BIBLIOGRAPHIE

Buffon G.L.L., *Discours sur le style*, Climats, Castelnau-le-Lez, 1992.

Darton R., *Bohème littéraire et Révolution, Le Monde des livres au XVIIIe siècle*, Gallimard, Paris, 1983 ; *Édition et sédition, L'univers de la littérature clandestine au XVIIIe siècle*, Gallimard, Paris, 1991.

De Séchelles H., *Visite à Buffon*, Climats, Castelnau-le-Lez, 1992.

Diderot D., *Jacques le Fataliste et son maître*, in *Œuvres*. Texte établi et annoté par André Billy. , Gallimard, coll. Pléiade, Paris, 1957.

Fréret N., *Lettre de Thrasybule à Leucippe*, edizione critica, introduzione e commento a cura di Sergio Landucci, Olschki, Firenze, 1986.

Fumaroli M., *L'âge de l'éloquence : rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Albin Michel, Paris, 1994.

Grell Ch., Vopilhac C., *Nicolas Fréret, légende et vérité*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, (18 et 19 octobre 1991), Voltaire Foundation, Paris, Oxford, 1994.

Israël J., *Les lumières radicales : La philosophie, Spinoza et la naissance de la modernité (1650-1750)*, Éditions Amsterdam, Paris, 2005.

Moreau I., *Les Lumières en mouvement: la circulation des idées au XVIIIe siècle*, ENS éditions, Lyon, 2009.

Pellisson-Fontanier, P., *Relation contenant l'histoire de l'Académie française*. P. le Petit, Paris, 1653.

MARTHE BIBESCO,
ISVOR, LE PAYS DES SAULES – *UN RETOUR À LA SOURCE*[*]

Brînduşa-Petronela IONESCU
Université « Al. I. Cuza », Iaşi

Résumé : *Inscrite parmi les écrivains roumains d'expression française, Marthe Bibesco a partagé sa vie entre la Roumanie et la France, encourageant les liaisons culturelles entre les deux pays. Dans son roman* Isvor, le pays des saules*, elle se montre attachée à son origine roumaine et se propose de « remonter à la source » et de faire connaître le charme de son peuple en Europe. La personnalité de la narratrice se dessine le long du récit par touches successives, suivant une chronologie cyclique, saisonnière. Le monde paysan fascine à la fois la princesse Bibesco et ses lecteurs et dévoile une mentalité fortement encrée dans une tradition mythologico-chrétienne.*

Mots-clés: *identité, français, roumain.*

1. Quelques repères biobibliographiques

Née à Bucarest, le 28 janvier 1886, Marthe Lahovary s'est installée avec sa famille à Paris, à l'âge de six ans, lorsque son père, Jean Lahovary, y a été nommé diplomate. La fillette parlait couramment le français grâce à sa mère, Emma Mavrocordato – descendante d'une famille avec des racines grecques, une adepte fervente du français –, et ce n'était que plus tard qu'elle a appris le roumain. À seize ans, Marthe a épousé le prince Georges-Valentin Bibesco et a commencé à fréquenter les salons, où elle a eu la chance de rencontrer des personnalités telles Marcel Proust, Paul Claudel et l'abbé Mugnier – qui ont influencé son destin littéraire –, ou les parents de son mari, Anna de Noailles et Hélène Vacaresco.

Ses premiers écrits étaient des impressions de voyage: le volume de contes *Les Huit Paradis* (1903). Les romans *Isvor, le pays des saules* (1923) – chronique de la Roumanie du siècle passé, *Le Perroquet vert* (1924) – peinture de la Russie en exil et *Catherine-Paris* (1927) – texte autobiographique, ont consacré la princesse Bibesco, mettant en valeur son écriture comparable à celle de La Bruyère. Dès ce moment-là, elle a publié beaucoup: *Au bal avec Marcel Proust* (essai, 1928), *Le Voyageur voilé* (la correspondance avec le duc de Guiche, 1949), *Jour d'Égypte* (récits de voyages, 1929), *Turquoise* (conte, 1935), *Égalité* (roman, 1935), les essais *Images d'Épinal* (1937) et *Feuilles de calendrier* (1939) – consacrés à des relations mondaines et politiques, les feuilletons *Marie Walewska* et *Katia*, les volumes de correspondance *La Vie d'une amitié: ma correspondance avec l'Abbé Mugnier 1911-1944* (1951-1957) et *Le Confesseur et les poètes* (1970). Les dernières années de sa vie, elle a travaillé au projet d'une vaste fresque en plusieurs volumes, liée à l'histoire de l'Europe. Seuls *La Nymphe Europe* (1960) et *Où tombe la foudre* (1976) ont été édités.

[*] L'article est réalisé dans le cadre du Projet « Idées » 2008 n° 842 « Dynamique de l'identité dans la littérature francophone européenne », financé par CNCSIS et UEFISCSU.

Marthe Bibesco rentrait souvent en Roumanie, s'occupant de la restauration du palais de Mogosoëa, où elle s'est établie avant la deuxième guerre mondiale, qui la surprit ainsi dans son pays natal. Son mari est mort dans cette demeure familiale en 1941. Dépossédée de ses biens par les communistes, elle s'est rétablie dans son appartement de l'Île Saint-Louis (1945) et a adopté la nationalité française (1958). Dès son vivant, elle s'est réjouie de plusieurs honneurs: élection à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, chevalier de la Légion d'honneur, commandeur de l'Ordre de la Couronne de Belgique, auxquels s'ajoutaient quelques prix littéraires: Grand prix de l'Académie française, prix Beaumarchais, prix Sévigné, prix de la fondation Signer-Polignac. Marthe Bibesco est morte subitement à Paris le 28 novembre 1973. (MAKWARD, COTTENET-HAGE, 1996: 72-74; DIESBACH, 1986; TRONEA, 2000: 94-111).

De nos jours, ses livres n'ont plus le même succès ou ils ne sont plus édités. L'oubli, dans lequel son œuvre est tombée, s'explique pourtant d'autant moins que ses romans représentent un témoignage unique de son époque (CAMBOULIVES, 2005: 239-252). Du point de vue du problème identitaire, la création de la princesse est illustrative pour toute la littérature roumaine d'expression française.

2. Marthe Bibesco et le problème identitaire

La dialectique identité – altérité, d'actualité dans l'Europe du siècle des nations (XIXe), devient dans la première moitié du XXe siècle presque une obsession. Marthe Bibesco a illustré ce thème dans la plupart de ses écrits, le plus représentatif étant *Isvor, le pays des saules.* Elle a partagé toute sa vie entre la Roumanie et la France, étant une Française en France et une Roumaine en Roumanie. On arrive à parler, en ce qui la concerne, d'un dédoublement identitaire, d'une perte de l'identification unique ou d'une personnalité multiculturelle vu que, reprenant la remarque de Mircea Eliade, « dans ses veines coulait le sang roumain, français, grec, italien » et que « par un long effort d'anamnèse, elle s'était remémorée l'histoire de toutes les familles, des principautés et des peuples de l'Europe qui avaient partagé la créativité de ses ancêtres » (ELIADE, 1986: 67).

2.1. Le contact avec l'altérité: l'intégration dans l'espace culturel français

Vu le décalage entre le développement de la Roumanie et les États occidentaux, les élites culturelles et politiques de Bucarest, tout en affrontant avec lucidité leur marginalité, ont trouvé, pour récupérer les retards, des modèles à suivre, la France étant la favorite. Quelques-uns ont mené une vie d'errance culturelle et ont acquis une citoyenneté européenne, avec le risque de l'éloignement vis-à-vis du pays originaire. (SPIRIDON, 2005, vol. 4). Écrire en français est ainsi, à la fin du XIXe et au début du XXe siècles, le choix littéraire de plusieurs lettrés ou aristocrates roumains, tels la reine Elisabeth de Roumanie, la princesse Elena Ghika, Charles Adolphe Cantacuzène, Hélène Vacaresco ou Anna de Noailles. Cette option semble logique et naturelle lorsque « l'idiome leur a été enseigné dès l'enfance », même s'ils « réservent à un autre langage leurs "pensées intimes" » (GREEN, 1987: 175). Quant à Marthe Bibesco, le temps passé sur les terres natales nous aide à lui fixer une identité originaire, tandis que les séjours en France nous permettent d'analyser ses réactions face à

l'altérité. À Paris, elle a créé son propre nid spirituel, adoptant le français comme langue sociale et des activités intellectuelles, une sorte de seconde langue maternelle. Loin de se réduire à un pays étranger, d'exil, la France était pour la princesse très familière, l'autre patrie. Dans ses lettres échangées avec l'abbé Mugnier et Paul Claudel, elle évoquait avec nostalgie le climat ouvert et libre de Paris, moins rigoureux et rigide que celui de Bucarest. Dans *Catherine-Paris,* elle partageait le point de vue de Chateaubriand, à savoir « la France est le cœur de l'Europe; à mesure qu'on s'en éloigne, la vie sociale diminue » (CAMBOULIVES, *op. cit.*: 241). À un esprit européen, l'écrivaine rêvait d'une Europe forte, unie, où la France et la Roumanie soient incluses.

L'intégration de Marthe Bibesco dans l'espace culturel français est certaine, prouvée par les mentions dans les manuels d'histoire de la littérature, les publications, les rééditions, les critiques et les commentaires littéraires de France. Le biographe de la princesse, Ghislain de Diesbach constatait, à propos du roman *Isvor, le pays des saules*, qu'il ne s'agissait pas de « l'œuvre d'un amateur » mais de celle « d'un véritable écrivain » (DIESBACH, *op. cit.* : 321). Convertie au catholicisme, établie définitivement au centre-ville parisien après l'arrivée des communistes au pouvoir politique roumain, l'écrivaine, par le désir de se forger une véritable identité française, a recours maintes fois au pseudonyme Lucile Decaux pour signer ses romans (RUJAN, 2003: 239). La nationalité française ne lui est accordée que très tard (en 1958), l'identité roumaine restant à partir de ce moment-là purement intérieure. Un équilibre était pourtant établi entre cette assimilation à l'espace français et l'attachement au pays natal: le dialogue avec Autrui l'a fait mieux détacher ses origines et ressentir l'amour pour la Roumanie. Les différences et la distance ont favorisé la valorisation de ses propres racines.

La création française de la princesse souligne en grandes lignes la « roumanité », grâce aux références récurrentes à Posada, Mogosoëa et à d'autres propriétés personnelles ou régions roumaines. Une sorte de « tristesse de l'exil » (BEHRING, 2001: 14) transparaît le long de ses récits d'après 1945, car « lorsque tu as passé la frontière de ta langue ou qu'on t'impose de quitter son aire, il se produit une rupture irréparable » et « commencent l'éloignement, la solitude, le déséquilibre, l'incertitude, etc. » (CARAION, 1987: 49). L'œuvre de Marthe Bibesco ne se situe ni dans une littérature de l'exil proprement-dite, ni dans l'une de l'intégration absolue: c'est une littérature transgressionnelle (RUJAN, *op. cit.* : 248-250), qui a contribué à l'affirmation identitaire des Roumains en Europe.

2.2. Le retour à la source: *Isvor, le pays des saules*

Dans *Isvor, le pays des saules* (1923) – roman homodiégétique, subjectif, à aspect documentaire et marqué d'éléments autobiographiques –, Marthe Bibesco a exprimé le plus profondément l'attachement à son identité originaire, sa roumanité. Elle a avoué: « Je veux mettre dans ce livre, pour les passer à d'autres, une foule de gens et ma terre natale. Je veux fixer le contour, l'aspect, les valeurs de ces choses qui m'ont appartenu seulement parce que je les aimais. » (BIBESCO, 1923, vol. 1: 7). À Paris, on a apprécié l'écrivaine d'avoir, suivant sa propre expression, « amené un char à bœufs sur les boulevards à l'heure de la plus grande circulation » (DIESBACH, *op. cit.* : 323), tandis qu'à Bucarest on ne comprenait pas comment un tel livre indécent pût plaire en France. Les aristocrates et les bourgeois roumains regardaient la princesse comme une

« renégate sociale », tant pour avoir écrit en français et renoncé à l'orthodoxie, que pour avoir osé apporter « un relent de sueur et de fumier, qui choque les esprits délicats » (CAMBOULIVES, *op. cit.* : 246). Même repoussée par ses compatriotes, elle est revenue plusieurs fois en Roumanie pour percer les mystères du pays d'où elle tirait ses racines.

La langue, le nom, la filiation, d'une part, et l'espace indigène avec les croyances, les mythes, les fantasmes, les archétypes, les idéologies et les obscures confluences de l'inconscient (BRAUDEL, 1986) – qui arrivent à constituer des frontières culturelles –, d'autres part, contribuent à la définition intérieure d'un individu, à son identification nationale. Se rapportant aux autres Roumains, s'intégrant dans la communauté d'Isvor et s'appropriant l'imaginaire et la psychologie des paysans, Marthe Bibesco s'est forgé une image plus claire et complexe sur soi-même. Un portrait du paysan roumain de l'époque peut être ainsi tracé.

Par une série d'analepses, l'auteure se met dans la peau de la narratrice (Marie), à laquelle elle emprunte beaucoup d'éléments de sa propre vie, sans qu'elle garde aussi son prénom (Marthe – Marie forme quand même un couple biblique consacré, étroitement lié). En ce qui concerne la filiation de Marie, le roman nous fournit peu de détails: on sait qu'il s'agit d'une aristocrate roumaine, riche, avec bien des propriétés, probablement veuve (car elle a une belle-mère et un prétendant), qui voyage beaucoup et a habité surtout en France. C'est peut-être une manœuvre pour insister sur une descendance plus étendue, qui amène à une identification profonde, moins avec les paysans (Marie parle de « nous », y inclus elle et les paysans, à l'occasion des Pâques; pour le reste, entre elle et les boyards, d'une part et le peuple, d'autre part, il y a des distinctions nettes) et plutôt avec la nation roumaine en général. La femme refuse à la fin de marier Emilien pour ne pas perdre ses propriétés roumaines: une perte économique et surtout identitaire.

Spatialement, le scénario du livre se déroule dans une Roumanie rurale sagace, mirifique, mi-réelle, mi-imaginaire, telle que le montre la description de la vallée de Prahova avec ses pruniers en fleurs: « Leurs blancs embruns emplissent la vallée. La grande marrée de fleurs commence à gagner Bélia. Bientôt elle envahira Isvor […]. Toute l'écume éblouissante se résorbera dans le paysage vert et gris. » et « à l'influence de la lune » apportera « la richesse, l'ivresse, l'oubli ». (*Ibidem*: 204-205). Isvor correspond à la résidence princière de Mogosoëa (près de Bucarest), cette « Aphrodite dans les roseaux » (*Ibidem*, vol. 2: 18), devenue, à l'époque, un salon diplomatique et culturel. L'appellation du village est suggestive, renvoyant directement à l'idée de retour à la source, de retrouvailles des racines lointaines: « […] j'y remonte. Je suis originaire d'Isvor. Après m'être éloignée, j'y reviens » (*Ibidem*, vol. 1: 5). L'espace, d'essence « mioritic » (pour reprendre la vision de Blaga) est important dans la constitution des caractéristiques d'un peuple autant par son contexte physico-géographique que par l'imagologie qu'il entraîne, les stéréotypes et les réalités nationales évoqués dans une perspective franco-roumaine. Le village est un univers en soi, une métonymie de l'humanité, un endroit fermé, conservateur et méfiant face au nouveau et aux étrangers. La foi et la tradition y ont un rôle essentiel dans la vie quotidienne. Le mental collectif des paysans met son empreinte sur la psychologie de la narratrice, qui ne connaît que très peu des mythes, légendes, coutumes et superstitions roumaines soit-elles laïques ou religieuses (chrétiennes et païennes), donc ce qui distingue le peuple, ce qui le particularise. Par les informations transmises, *Isvor, le pays des saules* apparaît, à juste titre, comme un véritable « guide folklorique du peuple roumain » (BRĂESCU, 1983: 96). Les événements sont rendus cycliquement, suivant la

succession des saisons. Le printemps et l'hiver sont les plus riches en fêtes, scrupuleusement respectées par les gens d'Isvor parce qu'elles « nous respectent aussi » et « si nous les honorons, elles nous aident à leur tour » tandis que « si nous ne le faisions pas, tout irait mal pour nous. » (VORONCA, 1998, vol.1: 216).

Le printemps est marqué par le grand carême, qui impose un jeûne très strict, mettant même en danger la vie des nouveaux-nés. Les Pâques fleuries – quand les filles cueillent des fleurs pour profiter de leurs propriétés miraculeuses et faire des incantations d'amour – et la fête des trois Lazare – « représentation folklorique du héros de la végétation » (BÎRLEA, 1981, vol.1: 403) – précèdent la célébration de la résurrection du Christ. Le jeudi d'avant est dédié aux morts et on donne de la « coliva », un « gâteau de blé cuit et de noix pilées, dans du miel » (BIBESCO, *op. cit.*, vol. 1: 84). Le soir, le même jour, c'est « l'appel par-dessus le toit », quand les paresseux et ceux qui ont fait quelque chose de honteux sont dénoncés. Le lendemain est aussi fêté et les paysans ne travaillent pas. Pour les boyards, il y a trop de fêtes au milieu paysan, juste pour ne pas bricoler et cultiver la terre, disent-ils. « Les gens d'Isvor sont des fleurs de serre » (*Ibidem*, vol. 2: 113), constate aussi la narratrice. La messe des Pâques, au minuit, est très importante, occasion pour Marie de réfléchir à l'identité du peuple roumain: « c'est un tout, et sur ce tout on voit se modeler […] des institutions étrangères récentes […] qui voudrait avoir prise sur lui, et je m'amuse en pensant que ce soir, à minuit, les membres de la dynastie souabe qui règne sur ce pays, feront, à l'église métropolitaine, les gestes que leur commandent les ancêtres puissants d'Outza. » (*Ibidem*, vol.1 : 114). Le carême fini, toute une série de spécialités culinaires abondent sur les tables des paysans: des œufs rouges, de l'agneau, du cochon de lait et la « paque » (gâteau au fromage) s'ajoutent à la traditionnelle « brouille de maïs, assaisonnée d'un ognon cru » (*Ibidem*, vol. 2: 58). Les plats et les boissons peuvent servir à leur tour à l'identification d'un peuple. Outre les Pâques, Marie est fascinée par la légende du peuple fabuleux des Rocmans, dont les hommes ne rencontrent leurs femmes qu'une fois par an, lors des « Pâques des Bénins », annoncé par des coquilles d'œuf jetées à vau-l'eau. Les rituels d'invocation de la pluie, le Coloyan et les Paparoudes, contribuent aussi au dévoilement de la psychologie paysanne. La narratrice raconte en détails le Coloyan – qui se déroule comme un cortège funèbre, un enterrement, un simulacre de douleur –, tout en traduisant en français les vers qui accompagnent le cérémonial et qui rappelle la *Mioritza*: « Yan !/ Yan !/ Coloyan !/ […] Ta mère te cherche/ Dans la forêt épaisse, / Le cœur brûlant,/ Et dans la forêt clairsemée,/ Yan !/ Yan !/ Ta mère te pleure,/ Coloyan !/ Dans la clairière/ Avec des larmes de sang. » (*Ibidem*, vol. 1: 270). Les Paparoudes, organisées pendant l'été caniculaire, sont destinées toujours à invoquer la pluie « sur les labours, sur les maïs, – pour qu'il poussent – plus haut que les toit des maisons – pour que les épis – soient plus nombreux que les étoiles, – pour que les greniers à blé se remplissent – d'un bruit joyeux. » (*Ibidem*, vol. 2: 53)

En hiver, malgré le froid terrible, un grand nombre de traditions offrent des prétextes de divertissement; les gens dansent, chantent, crient dans la forêt à tue-tête pour se faire entendre. Les descriptions minutieusement faites par la narratrice séduisent le lecteur soit-il Roumain ou étranger: les enfants, ayant dans leurs mains des clochettes et « une grande étoile lumineuse, en papier huilé et bariolé qu'une bougie éclaire intérieurement » (*Ibidem* : 114-116), vont de porte en porte pour chanter des cantiques de Noël, répétant le refrain « Léré, Léré, Loï ». Ils sont récompensés avec de l'argent et des bonbons. Il y a en plus la Sorcova à l'occasion de la Nouvelle Année. Les jeunes figurants sont venus en « charrue orné d'un petit sapin, couverte de banderoles colorées,

et traînée par quatre bœufs blancs. » (*Ibidem*: 130). Les tintements des clochettes, les claquements de fouet, les cris de joie, les récitations assurent un véritable spectacle populaire – qui révèle la sensibilité des Roumains, leur lien étroit avec le transcendent et la nature, leur penchant vers lyrisme et théâtralité. Presque sous chaque fête religieuse « on voit poindre la fête païenne » (*Ibidem*, vol. 1: 222): des désenchantements et des rituels occultes l'accompagnent et lui donnent de la vénusté. La nuit de la Saint Basile, par exemple, Marie assiste à des enchantements pour attirer l'amour – des pratiques magiques, qui impliquent en outre l'invocation de la nature –, et à des désenchantements pour guérir et vaincre le mal, illustré sous la forme du « Crasnic » – « diablotin à figure de goret, qui naît des amours du diable avec une femme. » (*Ibidem*: 23), des « Petites Terreurs des Forêts » ou des « Brehnélélé ». Les superstitions se perpétuent et concernent également les trois moments essentiels de la vie: la naissance, le mariage et la mort. La dernière est la seule dont le rituel est décrit, attirant un grand intérêt de la part de la narratrice: le mort est mis dans un cercueil ouvert, ayant dans sa bouche la monnaie « destinée au Passeur » (ce qui rappelle le culte romain des Mânes). Le cortège est accompagné par un orchestre qui fait écouter des chants plaintifs, déconcertants; la cérémonie religieuse est suivie par un repas funéraire et des aumônes. Pour éviter que le décédé devienne un vampire ou un revenant, les gens lui enfonçaient « le pieu qui délivre » l'âme ou lui retiraient et brûlaient le cœur sur des charbons ardents (*Ibidem*, vol. 2: 108-110).

Toutes les indications historico-géographiques, spirituelles, psychologiques et comportementales décèlent un peuple bien encré dans le passé, qui n'évolue pas, qui ne bouge pas, profondément marqué par les traditions mythologico-chrétiennes. La narratrice est incapable d'accepter la condition de la femme (traitée presque comme une esclave) et de comprendre pourquoi les paysans sont récalcitrants vis-à-vis de l'école, de l'assistance médicale, sanitaire et de l'administration. Dans la vision subjective de l'aristocrate, qui, toute sa vie, a mené une vie privilégiée et prospère, les paysans roumains apparaissent, généralement pauvres, analphabètes, superstitieux, croyants, passionnants et amicaux. De plus, leurs enfants sont trop gâtés, à son avis, et les adultes ne travaillent pas suffisamment à cause des nombreuses fêtes. Faisant trop chaud dans leurs maisons, ils gaspillent inutilement le bois qu'ils obtiennent ou qu'ils volent (cela parce qu'ils n'ont pas le sens pratique et celui de la propriété, ne font pas distinction entre le mien et le tien). Physiquement, les villageois sont beaux (surtout les jeunes filles) et ont des habits coutumiers, assez sobres; Marthe Bibesco nous en offre un exemple: « sa tête est couverte d'un mouchoir noir […]. Sa chemise est de forte toile blanche, ornée seulement à l'épaule de roses noires et de paillettes d'argent. Elle porte une jupe sombre, rayée à la manière d'une étoffe égyptienne, étroitement enroulée à ses hanches comme celles des garçons. » (*Ibidem*: 184). Comparés à des saules (ces arbres miraculeux, argentés et mélodieux), les villageois trouvent toujours des prétextes pour se divertir: danser et chanter. La « hora », une ronde « sacrée », outre son but divertissant, donne aux jeunes la possibilité de se rencontrer et de choisir leurs partenaires, se transformant ainsi dans un rituel de séduction: « la "Hora" d'abord ralentit, puis s'arrête : elle "se brise", comme on dit ici. Les archets touchent trois fois la même corde du violon, l'homme à la cymbale suspend ses petits marteaux ; c'est la fin de la première danse. [...] Les filles se mêlent aux groupes de femmes, les hommes vont avec les hommes, les fiancés se prennent par la main et s'écartent un peu des autres. D'abord les hommes dansent seuls, sur un rythme frénétique, une espèce de Hora guerrière. Les filles les laissent quelque temps user leurs forces, frapper la terre du pied avec violence, et s'interpeller à tue-tête. Puis, selon l'usage, l'une d'elles se détache du

troupeau des femmes et jette son dévolu sur un des danseurs en le frappant à l'épaule. Ici, les femmes choisissent. Nous sommes loin de l'Orient ! Quand les filles d'Isvor entrent dans la danse, se sont elles qui décident, comme sur le Pont d'Avignon, "qui elles embrasseront". […] Voilà comment agissent les filles de ce peuple, voilà comment les hommes les traitent et voilà d'où vient qu'elles ont des âmes plus fières que le commun des femmes, et de plus beaux visages aussi, en conséquence, peut-être, de leur âme. » (*Ibidem*, vol. 1: 249-251) Esprits mélodieux, les Roumains acceptent de travailler « pour des chansons et souvent refusent de travailler pour de l'argent » (*Ibidem*, vol. 2: 86), constate la narratrice.

En ce qui concerne la langue, véhicule et principale garantie de l'identité, elle permet à l'être de s'inscrire dans un groupe social, contribuant à sa construction identitaire (FERREOL, JUCQUOIS, 2005: 328-339.) La princesse exprime ses émotions, ses pensées dans une langue étrangère devenue sienne et parlée par elle davantage que le roumain. On a souvent dit que « s'exiler de sa langue natale, c'est rompre avec sa culture et son lieu primitif, c'est couper une seconde fois le cordon ombilical » (DELBART, 2005: 17) Chez Marthe Bibesco, cette rupture ne se réalise pas définitivement. Dans *Isvor, le pays des saules*, la langue roumaine est illustrée par toute une série de toponymes (Breaza, Roucar, Isvor, Imoassa, Codrou, Balta, Mérinani, Balténi, Vasloui, Valcea, Argès, Horèze, Dobroudja) et anthroponymes – qu'il s'agisse de prénoms simples (Veta, Stanca, Vlad, Anica, Vlad, Mioritza, Sitza, Toudor, Euphrosine, Salomïa, Kiva, Maritza) ou de noms composés à partir d'un surnom, de la nationalité, du métier, d'un trait de caractère, de l'âge ou de la filiation (Ione Facalatz, Marie-la Longue, Baba Outza, la Salomé de Jean, le pope Stéfane, Constantin le Boiteux, Marie-la-Veuve, Sofica de Démètre, Ione Morarou, Ione Cristea, Radou-le-Crépu, Ghitza-le-Rouge, Safta-la-Blonde, Stelica-le-Tzigane). Les noms propres, représentatifs de la culture d'un pays, véhiculent du sens et de l'information. L'auteure a légèrement francisé leur graphie: le « u » roumain devient « ou », le « ţ » est transcrit par « tz » et le « z » par « s »; le « s » est redoublé; les accents aigus et le tréma rendent prononçables les voyelles « e » respectivement « i ». Les sons « î, â, ă » ne sont pas employés. Bibesco explique parfois les noms (Smaranda – Emeraude, Ione Banou – Jean le Sou, Balasa – Blonde) ou donne leur diminutifs (Lazarel, Anicoutza, Marioutza, Ghitzica, Stefanica). Quant aux expressions spécifiquement roumaines, celles-ci sont souvent intraduisibles ou on les introduit exprès sous leur forme originale pour imprégner le texte du charme de notre civilisation: « crasnic », « descantec », « coliva », « urgie », « toaca », « hora », « mahala », « maïca », « taïca », « paparoude », « sorcova », « facaturi », « sunt roman », « casa mare », « prin protectzie », « cinstea mesei », « hrana casei », « Santa Vinere », « mandra mea », « moartea, miréasa lumii », « fata maré », « lasa ma sa te las », « maïcoutza babei », « floarea d'alba et rotunda »). L'écrivaine se sert des deux idiomes qu'elle a à sa disposition, illustrant des richesses stylistiques et des revendications identitaires. Des phénomènes linguistiques intéressants, d'hybridations et des calques linguistiques en résultent: « il y a des chats sans maison, mais il n'y a pas de maisons sans chats » (BIBESCO, *op. cit.*, vol. 1: 20); la « Semaine Lumineuse »; « Ce que comprend la chatte quand elle regarde le calendrier » (*Ibidem*: 167); « les paysans s'étaient entendus avec lui sur "le dos du propriétaire" » (*Ibidem*: 168); « un homme travaillé », « un homme pauvre, collé à la terre » (*Ibidem*: 195); un garçon mince « au point de passer à travers une bague » (*Ibidem*: 196); quand la « hora » s'arrête on dit qu'elle « se brise » (*Ibidem*: 249). Quant à la grammaire et la syntaxe, les paysans ne font pas de fautes et n'utilisent pas le patois

(*Ibidem*: 194). La traduction en français des réalités roumaines est perçue comme une réponse pratique à la diversité des langues.

Le penchant sur le lyrisme, l'esprit créateur et l'imagination sans limites, dont les villageois font preuve, correspondent au caractère de Marie, qui arrive ainsi à se considérer une partie intégrante de leur communauté et à s'assumer totalement l'identité roumaine.

Marthe Bibesco a introduit la Roumanie et son peuple dans la littérature française et, par l'intermédiaire de la langue, dans la littérature universelle. *Isvor, le pays des saules* est censé légitimer une nation latine périphérique, en quête obstinée des moyens appropriés pour se faire accepter comme membre de droit de la grande famille européenne. La princesse s'est proposé et a réussi à ériger son roman en illustration d'une Roumanie emblématique, aspirant à offrir un visage inébranlable à son identité internationale.

BIBLIOGRAPHIE

Livres

Behring, E., *Scriitori români din exil: 1945 – 1989. O perspectivă istorico-literară*, Fundația Culturală Română, Bucarest, 2001.

Bibesco, M., *Isvor, le pays des saules*, Paris, Plon, 1923.

Bibesco, M., *La vie d'une amitié. Ma correspondance avec l'abbé Mugnier*, Paris, Plon, 1950, vol. 2.

Bîrlea, O., *Folclorul românesc*, Minerva, Bucarest, 1981, vol. 1.

Braudel, F., *Grammaire des civilisations*, Arnaud-Flammarion, Paris, 1986.

Brăescu, M., *Interferențe românești în opera Marthei Bibescu*, Minerva, Bucarest, 1983.

Camboulives, B, *La Roumanie littéraire*, Le Manuscrit, Paris, 2005.

Delbart, A.-R. *Les exilés du langage: un siècles d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*, Presses Universitaires de Limoges, 2005.

Diesbach, G. (de), *La Princesse Bibesco. 1886-1973. La dernière orchidée*, Perrin, Paris, 1986.

Green, J., *Le langage et son double*, Le Seuils, Paris, 1987.

Rujan, S. V., *Trois cas d'intégration dans l'espace culturel français: Anna de Noailles, Marthe Bibesco, Hélène Vacaresco*, Junimea, Iasi, 2003.

Voronca, E. N., *Datinele şi credințele poporului român*, Polirom, Iasi, 1998, vol. 1.

Articles

Caraion, I., « Les mots en exil », *Marges et exils. L'Europe des littératures déplacées*, Labor, Bruxelles, 1987.

Mircea Eliade, « Marthe Bibesco et la Nymphe Europe », *Briser le toit de la maison. La créativité et ses symboles*, Gallimard, Paris, 1986.

Spiridon, M., « La *Nymphe Europe* ou Contre *Sainte-Modèle* », *Lingua romana*, *A Journal of French, Italien and Romanian culture,* vol. 4, issue 1, 2005.

Tronea, M., « Écrivains roumains d'expression française », *Français 2000*, n° 169-170, 2000.

Volumes collectifs

Makward, C. P., Cottenet-Hage, *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française: de Marie de France à Marie NDiaye*, Karthala, Agence de la francophonie (ACCT), Paris, 1996.

Ferreol, G., Jucquois, G., (coord.), *Dicționarul alterității şi al relațiilor interculturale*, Polirom, Bucarest, 2005.

Internet (url)

http://linguaromana.byu.edu/Spiridon4.html

L'ÉTAT AMOUREUX ET LA PASSION DANS CORINNE OU L'ITALIE *DE MADAME DE STAËL*

Mirela Valerica IVAN
Université de Piteşti

Résumé:*Être amoureux exige la présence, réelle ou imaginée, de l'autre en tant qu'objet de désir au sein de l'espace extracorporel. L'amour exige une réciprocité et le désir de l'un est fonction du désir de l'autre. Pour Jean-Didier Vincent «* être amoureux, c'est un état qui peut durer une heure ou une éternité, iceberg de chimie et d'imaginaire dont le comportement sexuel n'est que la partie émergée. *»* (VINCENT, 1999: 241)

Dans le roman Corinne ou l'Italie de Madame de Staël, l'amour est surpris dans ses trois états, que nous avons désignés sous la dénomination de "naissance de l'amour", sa "consommation" et sa "mort" ou, mieux dit, la fin de la relation d'amour. Dans la première phase, la naissance de l'amour entre Oswald et Corinne, on surprend la passion amoureuse et le désir grandissants provoqués par le manque et l'absence de l'objet aimé ; au fur et à mesure que leur relation d'amour se développe et se consomme, « l'excès de présence » et l'habitude aboutissent, malheureusement, à l'extinction du désir de l'homme et à la « mort » de l'amour (au moins c'est ce que croyait Oswald à un moment donné). Nous nous proposons dans ce travail de saisir l'évolution de l'amour entre Oswald Nelvil et Corinne et d'analyser justement ses deux premières phases car la dernière, représentant la mort de l'amour et de la passion, ne constitue pas l'objet de notre étude ici.

Mots-clés*: passion, état amoureux, objet aimé, sujet amoureux, désir.*

Denis Bertrand définit la passion par opposition à la raison: « *Envisagée du point de vue de l'instance énonçante, la passion soumise à l'inhérence du corps et du monde sensible est une forme du non-sujet : le passionné prédique, mais il lui manque le jugement qui transforme la prédication en une assertion assumée et réfléchie.* » (BERTRAND, 2000: 264-265)

Pour Théodule Ribot les passions ne sont que « *des émotions, c'est-à-dire des états affectifs éruptifs, assujetties au temps et intellectualisées* » (RIBOT, 2000: 10). Selon lui, c'est cet usage du mot *passion* qui s'est conservé aujourd'hui pour désigner un état violent des sentiments qui nous porte vers une autre personne (passion amoureuse) ou vers tout autre objet qui accapare notre volonté (passion du jeu, par exemple).

Aujourd'hui on sait qu'une passion est, sans doute, « *un sentiment, mais un sentiment si fort, stable et durable et qui engage d'une telle mesure l'être humain qu'il met l'empreinte sur la personnalité entière, en la caractérisant*. » (DESCARTES, 1999: 14) Ce qui assure un équilibre à tout sentiment n'est pas son caractère *fort* ou *durable*, mais *stable* ; si un sentiment devient instable, alors on risque de tomber dans le pathologique. Et quand Th. Ribot affirme que « *toute passion risque de se combiner avec la folie* » (RIBOT, *op.cit.*: 10), il entrevoit la dimension inconsciente des passions. Dans ce cas, l'adagio de Socrate *Nosce te ipsum* devient impératif, car les passions qui ne sont pas conscientisées et contrôlées nous échappent et peuvent amener leur possesseur à l'infraction, au crime, au suicide, donc à l'irréparable.

Jean-Didier Vincent définit l'état amoureux de la manière suivante: « *être amoureux, c'est un état qui peut durer une heure ou une éternité, iceberg de chimie et d'imaginaire dont le comportement sexuel n'est que la partie émergée.* » (VINCENT, 1999: 241-242) Il retrouve dans l'état amoureux les trois dimensions d'un état central: le corporel, l'extracorporel et le temporel. Être amoureux exige la présence, réelle ou imaginée, de l'autre en tant qu'objet de désir au sein de l'espace extracorporel. L'amour exige une réciprocité et le désir de l'un est fonction du désir de l'autre. En d'autres termes, l'amour n'est pas seulement la recherche de l'autre, il y a aussi la présence de l'autre.

J.-D. Vincent affirme, à vrai dire, que « *la **passion amoureuse** se consomme dans la durée entre l'absence et l'habitude* » et il s'explique : « *la passion amoureuse est l'archétype du désir provoqué par le manque et l'absence de l'objet aimé* – rerum absentium concupiscentia*. À l'opposé, la répétition, l'excès de présence et l'habitude aboutissent généralement à l'extinction du désir.* » (VINCENT, *op.cit.*: 266-267)

On sait que c'est difficile d'isoler une passion et de l'analyser séparément des autres, car « *une passion englobe et engendre souvent d'autres passions* » (PARRET, 1986: 115), mais on essayera toutefois de suivre comment se manifeste ***l'amour*** et comment il transparaît dans le discours des personnages, vu que la passion apparaît, pour reprendre l'affirmation de Greimas, « *comme un discours de second degré inclus dans le discours.*» (GREIMAS et FONTANILLE, 1991: 54)

Après avoir défini brièvement cet état de nature passionnelle, nous allons essayer de l'illustrer et de le commenter à l'aide de quelques citations extraites du roman soumis à l'analyse, tout en essayant de trouver quelques uns des « *tours particuliers des discours, des signes et des caractères des agitations qui témoignent de l'homme de passions dans son discours* » (PARRET, *op. cit*.: 161). Parce qu'on sait que le sujet des passions se rend présent dans son discours, « se met en discours », car, comme le dit Herman Parret, « *les passions ont un langage particulier* ».

Le roman personnel ***Corinne ou l'Italie*** (1807) de Madame de Staël « *est un document d'autobiographie morale* » (MERLANT, 1970: 230) où Mme de Staël « *a voulu peindre en Corinne un malheur et un génie achevés, passés à l'acte.* » (*ibidem*, 232), son malheur étant la conséquence de sa passion pour l'homme aimé: Oswald Nelvil.

Dans ce roman, l'amour est surpris dans ses trois états : sa naissance, sa consommation et sa mort, ou mieux dit la fin de la relation d'amour, et cela à cause de l'homme. Au commencement de l'amour entre Oswald et Corinne on surprend la passion amoureuse et le désir grandissants provoqués par le manque et l'absence de l'objet aimé ; au fur et à mesure que leur relation d'amour se développe et se consomme, « l'excès de présence » et l'habitude aboutissent, malheureusement, à l'extinction du désir de l'homme et à la « mort » de l'amour (au moins c'est ce que croyait Oswald à un moment donné). Nous analysons, dans les trois citations suivantes, l'amour dans ses deux premières phases, car la dernière, représentant la mort de l'amour et de la passion, ne constitue pas l'objet de notre étude ici.

(1) « *Le lendemain, Oswald et Corinne partirent avec plus de confiance et de sérénité. Ils étaient des amis qui voyageaient ensemble ; ils commençaient à dire **nous. Ah !** qu'il est touchant, ce **nous** prononcé par l'**amour** ! quelle déclaration il contient, timidement et cependant vivement exprimée! – Nous allons donc au Capitole, dit*

Corinne. – Oui, nous y allons, reprit Oswald ; et sa voix disait tout avec des mots si simples, tant son accent avait de tendresse et de douceur! » (STAËL, 1861: 70)

Ce fragment ci-dessus surprend la première phase de l'amour entre les deux amoureux, phase que nous avons appelée «de tâtonnement». Oswald Nelvil aime et désire conquérir Corinne, et Corinne, à son tour, aime en secret Oswald, mais aucun d'eux n'ose pas le manifester. Il s'agit donc d'un sentiment d'amour réciproque, partagé, mais encore inavoué par aucun des deux amoureux, car ils ne se connaissent pas depuis longtemps. Par conséquent c'est la crainte d'être repoussé par l'autre qui arrête chacun d'eux de montrer son affection ou de faire des confessions; pour le moment ils se contentent de se promener ensemble et de jouir de la présence de l'autre, qui devient de plus en plus nécessaire.

Le lendemain de leur première promenade proposée par Corinne, où ils ont visité toute la journée les chefs-d'œuvre des beaux arts de Rome, Oswald et Corinne deviennent plus intimes. D'ailleurs c'est la lettre de Corinne par laquelle elle lui avait proposé cet itinéraire ensemble qui a établi cette intimité. Ils étaient contents et heureux l'un dans la présence de l'autre, ils commencent à se tutoyer, à se faire des compliments, mais rien de plus. Ils sont dans la phase de début de leur amour, quand chacun d'eux goûte en secret le bonheur de passer le temps avec l'autre, sans toutefois oser de désirer quelque chose de plus ou de le dévoiler, de peur de ne pas détruire ou dissiper ce mirage. Ils ne se font pas de promesses, mais ce « nous » qui lie « je » et « tu », prononcé *timidement et cependant vivement*, avec *tendresse et douceur*, contient en lui toute une déclaration d'amour et en même temps un secret partagé par eux seuls, secret qui unit l'un à l'autre. Ils voyagent ensemble et se font des plans sur la manière dont ils passeront la journée; elle lui propose d'aller au Capitole, le lieu où ils s'étaient vus pour la première fois et Oswald accepte immédiatement. Leur bonheur est pur et total, aucune trace de l'inquiétude ou du souci quotidien ne trouble plus leur âme. La présence physique de l'autre est comme nécessaire et suffisante pour chacun d'eux; c'est comme si le temps s'arrête et le monde n'est composé que de deux êtres: lui et elle.

On peut observer comment le locuteur–narrateur essaye de se tenir à raconter les choses plus objectivement que possible, en utilisant des formes verbales comme l'imparfait et le passé simple ou l'adverbe temporel « *le lendemain* ». A partir de « *Ah ! qu'il est touchant, ce* nous *prononcé par l'amour ! quelle déclaration il contient, timidement et cependant vivement exprimée!* », il change le registre verbal (il passe à l'indicatif présent, temps de l'énonciation) et se met dans le discours comme émetteur et énonciateur du message transmis. Le langage de l'amour est très bien rendu par le narrateur de ce roman à l'aide de l'interjection affective « *ah!* », des pronoms interrogatifs et des points d'exclamation. Sous le prétexte de dévoiler les pensées les plus intimes des deux amoureux, le narrateur exprime en fait sa propre opinion, il assume ces paroles qui cachent sa mélancolie: comme tout être humain, il sait de sa propre expérience, « quelle déclaration » contient un « nous » prononcé timidement au commencement d'une relation d'amour, quelle douceur et bonheur il peut procurer à l'amoureux qui l'entend ou comment la *voix* peut dire *tout avec des mots si simples,* quand l'*accent* a *de tendresse et de douceur.* Le narrateur marque sa propre subjectivité, tout en s'adressant, comme par une sorte de parenthèse, au lecteur.

C'est l'élément mystique de l'amour qui est cultivé dans ce roman avec prédilection. L'amour, cette chose divine « *qui pense et sent en nous. Signe de faiblesse, disent les ennemis du romantisme, que cette conscience d'une domination intime, qui*

nous déposséderait de nous-mêmes ; mais pour Corinne, en aboutissant à l'affirmation religieuse, la passion donne au moi la faculté de sortir de lui-même : "Il y a là, parmi les étoiles, un amour éternel qui peut seul suffire à l'immensité de nos vœux".» (MERLANT, *op. cit.*: 240)

(2) « *Corinne se flattait en secret d'avoir captivé le cœur d'Oswald ; mais comme elle connaissait sa réserve et sa sévérité, elle n'avait point osé lui montrer tout l'intérêt qu'il lui inspirait, quoiqu'elle fût disposée, par caractère, à ne point cacher ce qu'elle éprouvait. Peut-être aussi croyait-elle que, même en se parlant sur des sujets étrangers à leur sentiment, leur voix avait un accent qui trahissait leur affection mutuelle, et qu'un aveu secret d'amour était peint dans leur regards, et dans ce langage mélancolique et voilé qui pénètre si profondément dans l'âme.*» (STAËL, *op.cit.*: 83)

Après la course du Capitole et du Forum, Corinne propose à lord Nelvil d'employer les deux jours suivants à parcourir les sept collines et quelques traces de l'histoire antique. C'est à la fin de ces deux jours que Corinne *se flattait en secret d'avoir captivé le cœur d'Oswald,* car, au long de leurs promenades, Oswald a laissé échapper, involontairement peut-être, quelques preuves de son amour pour Corinne: il y a des paroles, des gestes, des regards ou des tons qui trahissent les sentiments mieux que toutes les déclarations d'amour (« *leur voix avait un accent qui trahissait leur affection mutuelle, ...*»).

Dans ce fragment, le narrateur omniscient raconte, dans un discours narrativisé, les sentiments les plus intimes et les pensées secrets de Corinne. Elle est une rêveuse, et elle rêve comme une femme du Nord. Pour elle, affirme J. Merlant, « *l'amour ne peut devenir l'un des beaux-arts qui embellissent la vie ; il est "le secret le plus intime de nos peines ou de notre bonheur".* » (MERLANT, *op. cit.*: 234)

Corinne se sentant irrémédiablement attirée par Oswald, elle est très satisfaite en le voyant lui aussi captivé par elle. Etant une personne extravertie, elle aurait voulu *lui montrer tout l'intérêt qu'il lui inspirait*, mais elle se heurte au caractère *réservé et sévère* d'Oswald qui la fait battre en retraite. Habituée aux démonstrations vives et orageuses de la passion des Italiens, l'attachement timide et fier d'Oswald, son apparente froideur qui cache beaucoup de sensibilité, inspire à Corinne un sentiment tout à fait nouveau pour elle: c'est un mélange de respect, de bonheur, de sécurité et d'inquiétude en même temps. Elle connaît bien les conceptions des Anglais, – elle même est Anglaise, – et elle sait qu'une déclaration d'amour faite par une femme non mariée lui ferait perdre sa réputation, ce geste étant jugé comme condamnable en Angleterre, quoique pardonnable en Italie. C'est pourquoi elle se contente de parler *des sujets étrangers à leur sentiment*, tout en étant assurée que leurs regards, leur voix, leur *langage mélancolique et voilé* trahissaient leur amour encore inavoué.

L'implication affective du narrateur dans l'acte de raconter est repérable grâce à quelques parties du discours à trait subjectif, comme le verbe d'opinion « *croire* » qui sert « *au locuteur à informer le destinataire des croyances d'un tiers* » (DUCROT, 1972: 266), en indiquant en même temps quel est le degré d'assurance avec lequel ce tiers adhère à sa croyance; l'adverbe modalisateur « *peut-être* » qui implique lui aussi un « jugement de vérité », le connecteur argumentatif « *mais* », le déictique « *ce* » et les adjectifs subjectifs de la phrase (« *dans* ***ce*** *langage mélancolique et voilé qui pénètre* ***si*** *profondément dans l'âme*»). Le plus intéressant et évident cas de subjectivité est le verbe « *se flattait* » qui a ici le sens du verbe de perception « *avoir l'impression que* » ou du verbe intrinsèquement modalisateur « *s'imaginer* » (même « *prétendre* ») qui

exprime une attitude de réserve ou de rejet de la part du locuteur. « *Ces expressions verbales fonctionnent comme des indices de subjectivité et signalent que l'impression perceptive est spécifique de l'individu qui la reçoit.* » (Kerbrat-Orecchioni, 1980: 104–105)

Prenons encore un fragment qui surprend la fin de la deuxième phase de l'amour entre Oswald et Corinne que nous avons nommée «la consommation de l'amour» :

(3) « *Son agitation, sa peine devint si forte, qu'elle lui rendit un accident dont il se croyait guéri ; le vaisseau cicatrisé dans sa poitrine se rouvrit.* […] *– Si je pouvais mourir, se disait-il, après avoir revu Corinne, après qu'elle m'aurait appelé son Roméo! – Et des larmes s'échappèrent de ses yeux ; c'étaient les premières, depuis la mort de son père, qu'une autre douleur lui arrachât.*

Il écrivit à Corinne l'accident qui le retenait chez lui, et quelques mots mélancoliques terminaient sa lettre. […]

En recevant le billet d'Oswald, un trouble ***cruel*** *s'empara de son âme*: *elle le* ***crut*** *dans un grand danger, et partit à l'instant à pied […]. Lord Nelvil comprit tout ce qu'elle venait de hasarder pour le voir;* […] *il se sentit saisi par la générosité, l'amour et la reconnaissance; et se levant, tout faible qu'il était, il serra Corinne contre son cœur, et s'écria: – Chère amie! non, je ne t'abandonnerai pas, quand ton sentiment pour moi te compromet, quand je dois réparer… Corinne comprit sa pensée;* […] » (STAËL, *op.cit*.: 155-156)

Dans cette phase, les amoureux se sont avoué depuis longtemps leur amour, ils se sont fait des promesses et des serments, ils sont devenus intimes et Corinne a été déjà compromise. Dans ce stade, chacun d'eux croit avoir « des droits de propriété », mais aussi des obligations envers l'autre, ce qui conduit quelquefois à des disputes ou à des malentendus. Leur relation d'amour se consomme, dès maintenant, entre leur douce passion, l'amour pur et sincère et entre la lutte intérieure d'Oswald (celle d'épouser Corinne, la femme qu'il aime, ou d'épouser une autre qu'il n'aime pas, mais qui lui a été promise par son père avant de mourir), lutte qui ne fait que détruire peu à peu leur relation.

L'agitation et la peine (dont il s'agit dans ce fragment), qui provoquent à Oswald un accident cardiaque sont dues, en partie, à une discussion avec M. Edgermond, un homme de cinquante ans, cousin de Lucile Edgermond, la demi-sœur de Corinne et en même temps la femme destinée à Oswald par leurs pères. Quoique M. Edgermond admire et reconnaisse les qualités exceptionnelles de Corinne, *cette femme de génie*, il ne la voit pas dans l'hypostase de femme mariée, avec des vertus domestiques qu'un Anglais apprécie tant. Il rappelle à Oswald qu'en Angleterre, les hommes qui ont une carrière, comme lui, ont besoin d'une femme qui reste dans l'ombre et ce serait dommage d'y mettre Corinne. Car on n'admettait pas qu'une « *femme supérieure par les talents eût le droit de se développer en dehors des préjugés sociaux et contre eux ; le génie est une marque fatale qui éloigne le bonheur ; Corinne l'avait bien senti.* » (MERLANT, *op. cit*.: 246)

Enfin, pour le convaincre de réfléchir à cette liaison, M. Edgermond fait appel au souvenir de sa mère, lui rappelle l'attachement profond que son père avait pour elle et l'assure que Lucile Edgermond est une personne tout à fait semblable à sa mère. Ces mots ont frappé le cœur d'Oswald, plein de remords et de souffrance depuis la mort de

son père, lorsqu'il n'avait encore que quatorze ans, et le font décider de connaître Lucile.

A vingt-cinq ans, donc onze ans après la perte de son père, les blessures d'Oswald étaient encore ouvertes, et la pensée que son père ne serait jamais d'accord avec son mariage avec Corinne et qu'il ne lui pardonnerait pas pour sa désobéissance, le rend fou de douleur. Il porte avec lui-même la plus difficile lutte possible: il oscille entre la décision d'épouser la femme qu'il aime de tout son cœur et qu'il a déjà compromise, et la décision de quitter Corinne pour se marier avec la femme que son père lui avait destinée avant de mourir. Quelque décision qu'il prenne, il ferait un grand mal à une des deux personnes aimées: s'il reste avec la femme qu'il aime, il ne pourra jouir pleinement de son bonheur, car les remords d'avoir affligé son père le poursuivraient toute sa vie; s'il accepte d'épouser une femme qu'il ne connaît pas, il accomplira son devoir envers son père, mais il détruira deux vies: la vie de Corinne et la sienne. Que faire? C'est un combat qu'il mène depuis qu'il avait connu Corinne et qu'il essayait d'éloigner, mais maintenant, quand tout le monde (son ami, le comte d'Erfeuil et M. Edgermond) lui rappelle la mémoire de son père et son devoir de fils, Oswald incline à respecter la volonté de son père.

Il est donc facile à comprendre pourquoi Oswald pleure et préfère la mort au lieu de quitter Corinne, la femme qui lui a tout sacrifié et qui l'appelle son *Roméo.* Lorsqu'il la voit entrer dans sa chambre, ne pouvant plus respirer de fatigue (elle avait fait une course très rapide à travers la ville) et d'inquiétude, « *il se sentit saisi par la générosité, l'amour et la reconnaissance; et se levant, tout faible qu'il était, il serra Corinne contre son cœur* ». Après cette épreuve d'amour de la part de Corinne, Oswald se sent coupable de son intention de la quitter et lui promet, en s'écriant, comme pour se convaincre lui-même, qu'il ne l'abandonnera pas. Mais Corinne avait compris ses tourments.

L'amour s'offre dans ce roman comme une lutte entre deux caractères qui mesurent leur puissance. La vie intérieure d'Oswald est « *un débat continuel entre des forces hostiles, remords et désirs, auxquelles il donne, comme tous les êtres faibles, une réalité de même sorte qu'à des forces extérieures : d'une part l'image de son père, vis-à-vis duquel il s'exagère les torts de son passé, de l'autre l'ascendant de Corinne. Il raffine sur la conscience de ses discordes intimes, et comme il n'a rien à révéler à cette femme de génie, c'est elle qui lui ouvre des trésors spirituels méconnus.* » (MERLANT, *op. cit.*: 235)

Selon nous Oswald est un homme très faible, facilement influençable, incapable de prendre une décision tout seul. Ses mauvais choix, on le verra jusqu'à la fin du roman, vont coûter très cher : la vie de la femme qu'il a aimée sincèrement et son propre bonheur. Au lieu de rester avec Corinne qui le rendrait à coup sûr heureux, même au risque de ne pas obtenir l'accord d'un homme qui était déjà mort, il prend une décision qui tuera la seule personne aimée qui lui soit restée sur la terre.

Oswald, qui est responsable du sort d'une autre, « *prenait à chaque instant de nouveaux liens sans acquérir la possibilité de s'y abandonner et ne pouvait jouir ni de son amour ni de sa conscience, puisqu'il ne sentait l'un et l'autre que par leurs combats.* » (*ibidem*: 240)

BIBLIOGRAPHIE

Bertrand, Denis, 2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan, Paris
Descartes, René, 1999, *Tratat despre sentimente (Sufletul si corpul)*, Editura IRI, Bucureşti
Ducrot, Oswald, 1972, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Hermann, Paris

Greimas, A.J. et Fontanille, J., 1991, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Seuil, Paris
Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 1980, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris
Merlant, Joachim, 1970, *Le Roman personnel de Rousseau à Fromentin*, Slatkine Reprints, Genève
Parret, Herman, 1986, *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Pierre Mardaga, Bruxelles
Ribot, Théodule, 2000, *Psihologia pasiunilor*, Editura IRI, Bucuresti
Staël, Madame de, 1861, *Corinne ou l'Italie*, Librairie de Firmin Didot, Paris
Vincent, Jean- Didier, 1999, *Biologie des passions*, Editions Odile Jacob.

DU MYTHE À LA CRITIQUE SOCIALE DANS L'AMPHYTRION *DE MOLIÈRE*

Diana-Adriana LEFTER
Université de Piteşti

Résumé : *Le mythe classique est une présence constante dans la tragédie française du XVIIe siècle, mais, dans le même temps, ses occurrences dans la comédie de la même époque sont peu nombreuses. Notre travail propose une analyse de la manière dans laquelle le mythe classique de Hercule a été exploité et modifié par Molière d**ans** sa pièce Amphytrion, afin de pouvoir décider si l'on se trouve devant une « comédie mythologique » ou simplement devant une reprise comique d'un sujet mythique*

Mots-clés *: comédie mythologique, démythification, critique sociale.*

Genèse d'un succès

L'Age classique est, dans la littérature française, l'époque d'or du théâtre et du mythe. Par le retour vers l'Antiquité gréco-romaine, les auteurs dramatiques français reviennent également au mythe, qui s'avère pour eux un « un inlassable pourvoyeur de sujets et de formes littéraires conventionnelles » (SELLIER, 2005 : 120). Beaucoup sont les utilisations des mythes dans les tragédies, forme théâtrale qui d'ailleurs se plie fort bien au caractère exemplaire du mythe. Par contre, on compte peu d'occurrences explicites du mythe dans la comédie, réalité justifiable par l'incongruité entre la visée ironique de la forme comique et celle exemplaire voulue par le mythe.

Molière est l'auteur d'une des rares comédies à sujet mythique de l'époque, *Amphitryon,* qui succède, après une trentaine d'années, à la *Naissance d'Hercule* de Jean de Rotrou, pièce comique traitant le même sujet mythique.

Les théories sur la genèse de cette pièce singulière de Molière sont multiples et, sans vouloir nous ranger du côté d'aucune d'elles, nous y voyons une évidente préoccupation sociale de l'auteur dramatique, se dirigeant dans la direction de la critique du pouvoir, le tout s'accomplissant par une démythification évidente à plusieurs niveaux.

L'une des raisons qui peuvent avoir conduit Molière à choisir ce sujet est le grand et durable succès remporté par le même sujet traité dans *Les Sosies* de Rotrou ; ensuite, Molière connaît le sujet de sa source même, qui est le théâtre de Plaute – Molière écrit également *L'Avare* à l'imitation de *L'Aulularia* – et il en est séduit, surtout par le succès de public qu'il y entrevoit. De plus, le contexte social, historique et politique offre un cadre propice pour un tel sujet : en mai 1667 commence la guerre de Dévolution, pendant laquelle l'armée française occupe quelques villes importantes – Lille, Charleroi, Douai – alors espagnoles. Ces victoires françaises conduisent à l'apparition d'un courant de pensée assez exalté, qui a des réverbérations dans une littérature triomphante et patriotique. C'est dans ce contexte que Molière écrit le sonnet *Au Roi, sur la conquête de la Franche-Comté*, qu'il joint à la première édition de la comédie. Cette littérature de guerre, triomphante, est doublée d'une littérature plus « légère », focalisée sur la vie privée, notamment l'histoire du soldat qui retourne de la

guerre et doit se confronter avec la réalité de sa famille, avec la fidélité ou l'infidélité de sa femme. Enfin, la pièce peut être vue comme une attaque ironique à l'affaire amoureuse, de grande notoriété d'ailleurs, du Roi Louis XIV et de Madame de Montespan. Le cocu Amphitryon n'est pas sans rappeler le marquis de Montespan, tandis que la toute-puissance de Jupiter rappelle celle du roi absolu Louis XIV. Cette interprétation peut être avalisée par la réalité historique : le roi accède aux faveurs de la Montespan – au grand bonheur d'ailleurs du beau-père de cette dernière, qui avait dit « Enfin, la fortune entre dans notre maison » (DUNOYER, 1718 : 382) - lorsque, en 1668, le marquis de Montespan se trouvait en Roussillon, en guerre, à la tête d'une compagnie.

Cette dernière thèse, soutenant la visée satyrique quant aux amours de Louis XIV et Madame de Montespan, est celle qui a suscité le plus de controverses. Emise pour la première fois en 1835 par le comte de Rœder (ROEDER, 1873-1893 : 316-317) et reprise ensuite par Michelet (MICHELET, 1887 : 111), René Jasinki (JASINKI, 1959 : 176-185) et Jacques Truchet (TRUCHET, 1969 : 241-248), cette théorie a trouvé autant de soutenants que de critiques.

Loin de nous prononcer en faveur d'une ou de l'autre des thèses énoncées, nous y voyons pourtant un point de convergence : qu'il s'agisse de l'intérêt pour le succès de public, ayant comme conséquence une instruction de celui-ci, de la visée ironique sur les affaires de famille des soldats ou sur les affaires amoureuses du roi de France, la pièce présente une évidente orientation sociale, critique, s'attachant avant tout à la critique des rapports de force entre les détenteurs du pouvoir et les sujets du pouvoir.

Si la direction dans laquelle est orientée l'ironie de Molière est discutable, ce qui est évident pour nous, c'est le travail de démythification que fait Molière en exploitant la très connue mésaventure d'Amphitryon, en la tournant en critique du pouvoir discrétionnaire.

Amphitryon, une comédie mythologique ?

Traditionnellement, il est très difficile d'accommoder un sujet mythique, lequel suppose une exemplarité des actions divines, avec la comédie, laquelle a comme but l'instruction du spectateur à travers des exemples risibles. La seule issue est alors l'exploitation du côté privé des histoires mythiques, sans porter atteinte à la perfection et à la création divines. La question qui se pose alors est si l'*Amphitryon* de Molière est une *mythological comedy* (TROLOPPE, 2005), une comédie mythologique, ou une comédie qui n'utilise le sujet mythologique que comme prétexte. Pour que l'on puisse parler de comédie mythologique, il faut que l'auteur dramatique, tout en exploitant le côté privé du mythe, en garde toutefois, son exemplarité, à savoir la perfection des dieux et de leurs actions. Chez Plaute ou chez Rotrou nous pouvons sans doute parler de comédie mythologique, parce que les deux conservent, dans leurs pièces, le noyau mythémique de l'histoire, à savoir l'acte fondateur accompli par Jupiter – lors d'un adultère, c'est vrai, mais l'adultère est un critère humain – lors de l'engendrement d'Hercule. Or, chez Molière, nous nous trouvons oui, devant l'exploitation d'une affaire de boudoir, du côté privé de l'histoire mythique – à savoir la passion adultère de Jupiter pour la mortelle Alcmène – mais nous nous trouvons aussi devant l'annihilation de l'idée d'exemplarité divine, de perfection et de bien-fondé des actions des dieux. En éliminant le mythème central de cette histoire, qui est l'acte fondateur, et en éliminant

aussi le discours final, élogieux pour Jupiter et exemplaire pour les spectateurs[1], Molière parachève son travail de démythisation et transforme l'histoire mythique en discours social, critique de l'abus de pouvoir.

Chez Molière, nous avons l'histoire d'Amphitryon qui devient cocu, suite à la passion amoureuse de Jupiter pour Alcmène et nous avons aussi l'histoire d'une possible naissance d'un enfant dans la maison d'Amphitryon. Tout semble donc tourner autour de ce qui arrive à Amphitryon. Mais, comme la mythologie nous le dit, il n'y a pas un mythe d'Amphitryon, comme il n'y a pas un mythe de Jupiter. Ce qu'il y a, c'est le mythe d'Hercule, s'intégrant dans la catégorie des mythes fondateurs, rattachés, c'est vrai, à la figure de Jupiter. Chez Molière donc, le mythe manque, il n'y a pas de mythe d'Hercule, parce que la naissance du héros n'est pas certifiée : tout ce dont le spectateur/lecteur est informé, c'est la naissance d'un enfant, chez Amphitryon : on ne sait pas si c'est la progéniture d'Amphitryon ou le descendant de Jupiter, s'il sera un héros ou un commun mortel. Tout ce que Molière offre, ce sont des allusions, décodées par le récepteur comme indices de la naissance d'un Hercule fils de Jupiter en vertu d'un univers d'attente construit suite aux lectures de Plaute et de Rotrou :

Jupiter : Chez toi doit naître un fils qui, sous le nom d'Hercule
Remplira de ses faits tout le vaste univers. (MOLIÈRE, 1971 : 441)

C'est d'ailleurs la seule occurrence, dans la pièce, du nom du héros, Hercule, tandis que la catégorie, celle du héros, n'est jamais énoncée.

Le mythe ne sert donc à Molière que de prétexte pour exposer un jeu de rivalités qui oppose maîtres et valets, comme le veut la tradition, mais aussi maître et maîtres du monde, c'est-à-dire dieux.

Ce qui est intéressant, c'est que l'utilisation du mythe permet à Molière une tri-stratification des rapports de force, distincte de la très usitée et commune bi-stratification des comédies françaises de l'époque, qui s'attachent aux rapports maîtres-valets. Par le travail sur un sujet mythique très commun, l'auteur introduit dans le schéma dramatique une classe non-sociale, mais supérieure à la noblesse : c'est la « classe » des dieux », par rapport auxquels les nobles – classe qui se trouve traditionnellement sur la position sociale la plus haute – se trouvent en rapport d'infériorité. La construction des rapports de force se rattache à la dualité thématique du sujet : il y a deux Amphitryons, deux Sosies et un double rapport supériorité-infériorité.

Cette tri-stratification des classes a des conséquences sur la structure générale de la pièce et particulièrement sur le dénouement qui s'écarte du schéma classique qui suppose, dans la scène finale, une réconciliation des valets qui fait de miroir à la réconciliation des maîtres. Mais, comme dans la pièce de Molière le maîtres, se trouvant eux aussi dans un rapport d'infériorité, ne peuvent pas arriver à une vraie réconciliation, la dernière scène demeure encore dans une certaine incertitude. Les tensions ne sont qu'en partie résolues et le malaise demeure. Preuve en est l'absence d'Alcmène de cette

[1] « A présent, spectateurs, applaudissez de toutes vos forces en l'honneur du grand Jupiter. » (PLAUTE, MDCCCLXVI: 32)
« Amphitryon : Qu'à bénir ce charmeur chacun soit occupé […]/Son crime la relève, il accroît son renom / Et d'un objet mortel fait une autre Junon. (DE ROTROU, MDCL : 126.)
« Mais enfin coupons aux discours, / Et que chacun chez soi doucement se retire / Sur de telles affaires, toujours / Le meilleur est de ne rien dire (MOLIERE, 1971 : 442)

scène finale, absence insolite et injustifiable, ni par des conventions dramatiques, ni par son état physique[1].

La structure actorielle de la pièce de Molière sert au but et au nouveau sens que l'auteur dramatique veut donner au mythe. Si chez Plaute et Rotrou l'action est concentrée autour de cinq personnages : Amphitryon, Jupiter, Sosie, Mercure et Alcmène, chez Molière, Cléanthis, la suivante d'Alcmène et femme de Sosie acquiert une importance non indifférente. C'est que chez Plaute ou chez Rotrou – qui se limite en grandes lignes à traduire et à adapter la pièce antique – l'importance réside dans la substitution des dieux et dans l'affirmation du rôle incontournable du monde divin. Chez Molière, le mythe est subverti et transformé en instrument de critique sociale. De plus, en construisant un rôle d'une certaine ampleur pour Cléanthis, Molière essaie de se plier aux structures et prototypes du théâtre classique, où il faut y avoir un parallélisme entre le couple des maîtres et celui des valets, de sorte que l'infortune ou la querelle des uns doit correspondre à l'infortune et à la querelle des autres ; également, la réconciliation des maîtres doit s'accompagner de la réconciliation des valets. Il faut voir dans cette construction « en miroir » des couples de personnages, un reflet de la conception que l'on a à l'époque de la place et du rôle des valets et des suivantes dans la société du XVIIe siècle. Ils n'ont pas d'identité sociale et ne se définissent que par rapport à leurs maîtres, qui ont un pouvoir absolu sur eux. Pourtant, la place plus importante que Molière accorde à la classe des valets correspond également à une évolution sociale qui se produit timidement : l'ascension des classes moins privilégiées.

Démythification et critique sociale

Même s'il construit sa pièce de théâtre sur un sujet mythique, Molière entreprend par l'utilisation qu'il en fait un important travail de démythification, qu'il mène à bout par divers moyens et stratégies : le langage, la démythification des figures mythiques, la démythification de la source des mythes et la transformation du mythe en instrument de critique sociale.

Dans *Amphitryon,* certains dieux perdent leurs attributs divins, tels la distance et sont pourvus de passions humaines, telles la lassitude ou la faiblesse :

> Mercure *: Ma foi ! me trouvant las, pour ne pouvoir fournir,*
> *Aux différents emplois où Jupiter m'engage,*
> *Je me suis doucement assis sur ce nuage,*
> *Pour vous attendre venir.*
> La Nuit *: Vous vous moquez, Mercure, et vous n'y songez pas :*
> *Sied-il bien à des Dieux de dire qu'ils sont las ?*
> Mercure *: Les Dieux sont-ils de fer ?(MOLIÈRE, op. cit. : 362)*

De plus, Jupiter, par un discours ambigu, donne des indices à Alcmène sur sa vraie identité. C'est un élément invraisemblable, puisque ces paroles n'éveillent aucun soupçon d'Alcmène. De plus, dans les pièces de Plaute ou de Rotrou, le dieu a grand soin de ne pas se faire découvrir comme imposteur :

[1] Alcmène est aussi absente chez Platon et chez Rotrou dans la scène finale, mais là, son absence est motivée par le fait qu'elle vient d'accoucher.

Jupiter *: Vous voyez un mari, vous voyez un amant,*
Mais l'amant seul me touche, à parler franchement,
Et je sens, près de vous, que le mari le gêne.
Cet amant, de vos vœux jaloux au dernier point,
Souhaite qu'à lui seul votre cœur s'abandonne. […]
Que vous le sépariez d'avec ce qui le blesse,
Que le mari ne soit que pour votre vertu,
Et que votre cœur, de bonté revêtu,
L'amant ait tout l'amour et toute la tendresse. ?(MOLIÈRE, op. cit. : 384)

Le double sens de la distinction époux-amant continue dans le second dialogue entre Alcmène et Jupiter transformé en Amphitryon, acte II, scène VI. Comme argument pour se faire pardonner, Jupiter indique le fait que Alcmène devrait culpabiliser seulement le mari, et non pas l'amant :

Jupiter *: A vous en faire un aveu véritable*
L'époux, Alcmène, a commis tout le mal ;
C'est l'époux qu'il vous faut regarder en coupable.
L'amant n'a point de part à ce transport brutal,
Et de vous offenser son cœur n'est point coupable : […]
A son dur procédé l'époux s'est fait connaître,
Et par le droit d'hymen il s'est cru tout permis ;
Oui, c'est lui qui sans doute est criminel vers vous.
Lui seul a maltraité votre aimable personne :
Haïssez, détestez l'époux,
J'y consens et vous l'abandonne.
Mais, Alcmène, sauvez l'amant de ce courroux. ? (MOLIÈRE, ibidem : 362)

Jupiter n'est pas le seul à faire allusion à son imposture. Mercure aussi le fait, lorsque, ayant pris l'apparence de Sosie, il veut expliquer à Cléanthis le peu d'effusion amoureuse qu'il manifeste pour sa femme : « ils sont encore amants » *?* (MOLIÈRE, *ibidem* : 386) dit-il à propos d'Amphitryon et d'Alcmène. En fait, le dieu joue sur l'ambiguïté du sens du mot dans les circonstances données. Alcmène et Amphitryon viennent de se marier, donc ils sont encore proches du statut d'amants, tandis qu'eux, Sosie et Cléanthis, sont mariés depuis quinze ans déjà, ce qui a un peu effacé la passion. Ainsi, le terme *amant* est entendu par Cléanthis comme « récent mari », tandis que pour Mercure, « l'amant » est celui qui a pris la femme de quelqu'un d'autre.

Bien que Molière compose un portrait dévalorisant des dieux, en insistant sur leurs faiblesses, sur leur fourberie, sur leur mépris pour les humains, il garde dans la construction de leur image un élément hérité de la tradition mythologie : l'omniscience, le don de prévision et une certaine justice des dieux. Ainsi, vers la fin de la pièce, Mercure dévoile devant tous quelle a été la source du malentendu : Jupiter avait pris l'apparence d'Amphitryon, tandis que lui, Mercure, avait emprunté celle de Sosie :

Mercure *: Oui, vous allez voir tous ; et sachez par avance*
Que c'est le grand maître des dieux

Que, sous les traits chéris de cette ressemblance,
Alcmène a fait du ciel descendre dans ces lieux ;
Et quant à moi, je suis Mercure,
Qui, sachant que faire, ai rossé tant soit peu
Celui dont j'ai pris la figure:
Mais de s'en consoler il a maintenant lieu. ?(MOLIÈRE, op. cit. : 439)

La critique sociale poursuit dans le Prologue par la critique du pouvoir qui se détache du reste de la société, en créant une distance énorme entre les grands tout puissants et les sujets :

Mercure *: Dans quelque rang qu'il soit des mortels regardé,*
Je le tiendrais fort misérable,
S'il ne quittait jamais sa mine redoutable,
Et qu'au faîte des cieux il fût toujours guindé.
Il n'est point, à mon gré, de plus sotte méthode
Que d'être emprisonné toujours dans sa grandeur
(MOLIÈRE, ibidem : 364)

Ainsi, la passion amoureuse dirigée vers trop de femmes, une « faiblesse » humaine, acquiert-elle une valorisation positive, en tant que signe d'un rapprochement des puissants et de leurs sujets.

Une autre direction dans laquelle se dirige la critique sociale et la critique des privilèges est celle des mesures injustes : la même mesure ne correspond aux mêmes actions, chez les grands et chez les moins privilégiés :

Mercure *: Lorsque dans un haut rang on a l'heur de paraître,*
Tout ce qu'on fait est bel et bon ;
Et suivant ce qu'on peut être,
Les choses changent de nom. ?(MOLIÈRE, ibidem : 365)

La critique de classe apparaît dans le monologue que Sosie prononce dans l'acte I, scène I. La position de Sosie dans ce contexte est double : d'une part, il se place en opposition avec son maître, ce qui est une opposition de classe, et se lamente du traitement auquel lui et ceux de sa classe sont soumis :

Sosie *: Sosie, à quelle servitude*
Tes jours sont assujettis !
Notre sort est beaucoup plus rude
Chez les grands et chez les petits.
Ils veulent que pour eux tout soit dans la nature,
Obligé de s'immoler. ? (MOLIÈRE, ibidem : 367)

D'autre part, Sosie se définit toujours par rapport à son maître, auquel il se sent lié et intégré dans sa famille. D'ailleurs, il parle de la maison d'Amphitryon comme de « notre » maison :

Sosie : Cependant notre âme insensée

S'acharne au vain honneur de demeurer près d'eux,
Et s'y veut contenter de la fausse pensée
Qu'ont tous les autres gens que nous sommes heureux.
Vers la retraite en vain la raison nous appelle ;
En vain notre dépit quelquefois y consent :
Leur vue a sur notre zèle
Un ascendant trop puissant,
Et la moindre faveur d'un coup d'œil caressant
Nous range de plus belle. ? (MOLIÈRE, op. cit. : 367)

Un autre aspect de l'injustice sociale auquel s'attaque Molière est la liberté de parole, qui n'est permise qu'aux classes privilégiées, tout en étant refusée aux autres :

Sosie *: Tous discours sont des sottises*
Partant d'un homme sans éclat ;
Ce serait des paroles exquises
Si c'était un grand qui parlât. ? (MOLIÈRE, ibidem : 394)

La critique sociale se fait de nouveau sentir vers la fin de la pièce. Molière se dresse contre les grands qui pensent que toute injustice qu'ils infligent aux moins fortunés est justifiable :

Mercure *: Et les coups de bâton d'un dieu*
Font honneur à qui les endure. ? (MOLIÈRE, ibidem : 439)

Conclusions

Comme l'on a pu voir, Molière construit sa pièce de théâtre à partir d'un sujet connu et un sujet qui lui assurait un succès certain. Contrairement à Rotrou, Molière apporte beaucoup d'innovations dans son *Amphitryon*, des innovations au niveau du sujet mythique, des personnages, de la structure et du symbolisme d'une histoire mythique connue. Si le but de Rotrou était principalement le divertissement, s'agissant dans son cas d'une œuvre commandée, le but de Molière et de transformer cette « histoire de court » dans un prétexte pour construire une âpre critique sociale : contre une royauté discrétionnaire et contre une inégalité de droits entre les classes qui n'est abolie que par la parole.

BIBLIOGRAPHIE

Mme. Dunoyer, *Lettres historiques et galantes*, Edition de Cologne, tome I, 1718
Jasinki, R., *Molière*, Hatier, Paris, 1959
Kerbrat-Orecchionni, C., *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986
Kerbrat-Orecchioni, C., *« Le dialogue théâtral »*, 1985, *Mélanges de langue et littérature française offerts à Pierre Larthomas*, Ecole Normale Supérieure de jeunes Filles, nr. 26/ 1985, Paris
Lefter, D., *Introduction à l'étude du mythe dans la littérature*, Editura Universitatii din Bucuresti, Bucureşti, 2008
Lefter, D., *Mythe etcomédie dans la littérature française*, Editura Universitatii din Bucuresti, Bucureşti, 2008
Michelet, J., *Histoire de la France*, tome XIII, Alphonse Lemaire, Paris, 1887
Molière, *Amphitryon* in *Oeuvres complètes*, NRF Gallimard, Paris, 1971

Plaute, *L'Amphitryon* in *Théâtre complet des Latins comprenant Plaute, Térence et Sénèque le tragique avec la traduction en* français, publié sous la direction de M. Nissard, Firmin Didot frères libraires, Paris, MDCCCLXVI
Rœder, *Œuvres complètes*, coll. Grands écrivains de France, éditions Despois et Mesnard, Hachette, Paris, 1873-1893
de Rotrou, J., *Les Sosies / Naissance d'Hercule ou L'Amphitryon*, chez Antoine de Sommaville, Paris, MDCL
Sellier, Ph., *Essais sur l'imaginaire classique*, Champion classiques, Paris, 2005
Trollope, H., *The Life of Molière*, Edinburg University Press, Edinburg, 2005
Truchet, J., *A propos de l'Amphitryon de Molière : Alcmène et la Vallière* in *Mélanges d'histoire offerts à Raymond Lebègue,* Nizet, Paris, 1969

ACCABLEMENT, DISTANCE ET CONSOLATION. LE POIDS DE LA MÉMOIRE CHEZ MARIE-CÉLIE AGNANT, MAURICIO SEGURA ET AKI SHIMAZAKI

Lucie LEQUIN
Université Concordia, Canada

Résumé : *Ce texte interroge le rapport entre le poids de la mémoire et la formation du soi dans trois romans québécois : Le livre d'Emma par Marie-Célie Agnant, Côte-des-nègres par Mauricio Segura et Wasurenagusa par Aki Shimazaki. Ces œuvres parlent essentiellement de l'humain accablé par la mémoire de ses ancêtres, une histoire qui est la sienne sans toutefois l'être tout à fait, d'où la rentrée en soi pour se trouver au-delà de cet héritage. Le récit chez Agnant a des effets opposés; il mène à la mort d'Emma mais ouvre Flore à la vie. Chez Segura aussi, dans une ambiance d'incarcération culturelle, la mort côtoie la création. Pour mettre fin au poids de la mémoire, Shimazaki, elle, propose, la résistance magnanime pour arriver à l'ancrage en soi.*

Mots-clés : *Mémoire, accablement, consolation*

Depuis les années 1980, l'écriture au Québec est entrée dans une période de décentrement (BIRON *et alii,* 2007 : 531-535). Entre autres, la littérature se définit moins par rapport à la nation, même si ce pôle se montre encore dans des moments de controverse. L'un des signes les plus manifestes du décentrement est l'individu en quête de lui-même qui tente de se reconstruire dans un monde décomposé. Ce sujet « sans appui » (*ibidem* : 534) plonge en lui-même pour se trouver et se définir. Les récits de soi abondent. Les écrivains ne veulent plus compter sur les idéologies, voire les systèmes politiques, pour faire avancer une réflexion sur l'être humain dans le monde; cette expérience intérieure fondée sur la mise en question ne peut se vivre dans la coupure absolue d'avec le monde puisque « "soi-même", ce n'est pas le sujet s'isolant du monde, mais un lieu de communication… » (BATAILLE, 2006 : 21) Par des récits de l'intériorité, des écrivains réfléchissent au soi, à l'héritage laissé par les générations précédentes, aux différences, à la haine, mais aussi à la dignité, à l'amour et à la communalité de notre humanité. Pour retracer ce fil interrogateur du soi dans le monde qui se dévide dans l'écriture actuelle au Québec, je me reporterai à des œuvres de Marie-Célie Agnant, *Le Livre d'Emma*, Mauricio Segura, *Côte-des-nègres* et Aki Shimazaki, *Wasurenagusa*. Il s'agira d'explorer leur écriture pour y repérer le poids de la mémoire alourdie de traditions et ses effets sur le soi.

Dans chacun de ces romans se faufile une certaine étrangeté. *Le livre d'Emma* présente une femme enlisée dans la mémoire de sa généalogie au féminin et impuissante; plus elle se débat, plus elle s'enfonce dans les eaux bleus – couleur omniprésente associée à la malédiction – du sang et de la folie. Pour les Montréalais, *Côte-des-nègres* rappelle, déformé, le quartier, Côte-des-Neiges, où se déroule l'action. Ce jeu de mots éloquent invite à traquer l'apprentissage du racisme, mais ce roman dit aussi le poids hérité du déplacement des parents devenus inattentifs parce qu'englués dans leur mémoire du pays perdu. Le vocable japonais *Wasurenagusa* (myosotis) désoriente d'emblée, d'autant plus que toute l'action se déroule au Japon. Pourtant,

rapidement, l'accablement lié au poids des traditions s'inscrit tout près de la paralysie du soi, accablante, à la fois familière et étrange, exposée dans les deux autres romans. La mémoire léguée, dans chacun des cas, se fait entrave au soi car, plus « prothèse » que critique, cette mémoire transmet « le traumatisme, l'absence du travail de deuil » (ROBIN, 2003 : 337) La mémoire critique, elle, « ne craint pas la nécessaire mise à distance, avec la conscience aiguë que rien ne va de soi... » (*ibidem* : 314) Ces trois romans parlent essentiellement de l'humain accablé par l'histoire de ses ancêtres, une histoire qui est la sienne sans toutefois l'être tout à fait, d'où la rentrée en soi pour se trouver au-delà de l'héritage, par le récit oral (Agnant), l'écriture d'un roman (Segura) et une quête intime et discrète (Shimazaki), mine de rien. L'étrangeté de ces romans n'a rien à voir avec les lieux de naissances des uns et des autres (personnages et auteurs), mais avec le soi inachevé et inachevable. Je fais miens ces mots de Pierre Nepveu : « Je crois que nous sommes plus que jamais en train de nous recréer de l'intérieur, de découvrir l'étrangeté au fond de nous-mêmes » (NEPVEU, 2004 : 46)

L'impossible distance d'avec la mémoire

Le Livre d'Emma met en scène principalement Emma, née dans « une colonie de morts vivants » (AGNANT, 2001 : 27) et une interprète, Flore, sans joie ni peine puisque réfugiée dans une neutralité certaine. L'enfermement d'Emma dans sa mémoire, une mémoire ancienne toutes en strates qui portent la perte de ses aïeules, est au cœur du roman. Emma n'arrive pas à porter le deuil, par conséquent à se libérer de l'objet perdu – une certaine capacité à l'aimance – et à se réorienter vers la vie. Après des années de souffrance, Emma pleure encore son enfance d'enfant mal aimée, et sa lignée au féminin à qui l'esclavage a dérobé sa dignité de façon encore plus abusive que pour les hommes esclaves, car les femmes devaient lutter contre les hommes blancs, mais aussi contre les hommes noirs qui plaçaient, au-dessus de la compassion, leur dû d'hommes : « Blancs, Nègres, moins Nègres, tous se jetaient sur les femmes couleur de nuit, sans leur demander leur avis » (*ibidem* : 135). Cette histoire constamment ressassée et rejouée hante Emma qui n'est plus que le spectre d'elle-même, par ailleurs, un spectre habité par toutes ces ancêtres, spectrales aussi.

Bien qu'elle se dise morte, que sa mémoire soit son tombeau, elle s'abîme à témoigner. Paradoxalement, malgré la perte ancestrale, Emma souffre d'un excès d'origine; elle : « se trouve exilé [e] dans son origine, exilé[e] en soi, empêtré[e] dans un soi impalpable de vertiges. » (SIBONY, 1991 : 33) Face à la vie, elle reste en suspens. Elle tentera de reprendre appui en soi par l'éducation, en étudiant officiellement, dans la langue de l'ancien maître, l'histoire particulière des femmes esclaves pensant que le savoir ferait une place à son malaise d'origine, à ses émotions, mais sa thèse de doctorat, deux fois rejetées, la renvoie à zéro, dans un zone d'impouvoir, à un trop-plein de souffrance, à un enclos fermé . Le savoir objectif et codifié ne réserve, effectivement, aucune place à l'émotion et à l'humain anonyme caché par des dates et des événements dûment inscrits dans les annales. Si le savoir ne peut traduire la vérité du traumatisme qui frappe l'âme et la fidélité à ce passé qui doivent être dites, rien ne pourra la dégager de son accablement. Morte, elle restera; on lui a d'ailleurs dérobé son âme (AGNANT, *op. cit.* : 11, 23, 157, 164). C'est ce refoulement hors du savoir qui la pousse à tuer Lola, sa *petite* fille puisque comme Emma, elle « était condamnée » (*ibidem* : 162) à emmagasiner la souffrance; elle était déjà morte. Cette enfant pouvait aussi se tourner contre Emma, « se transformer en bête

à crocs » (*ibidem*) comme Fifi qui avait rejeté sa mère à elle et, par la suite, Emma, sa fille. Avec le temps, Emma comprend que ce rejet intergénérationnel découle du temps esclavagiste dont les effets délétères sont toujours à l'œuvre : sa lignée a appris la haine de soi, la méfiance de l'autre et la hiérarchie des couleurs de peau. Des décennies après la fin de l'esclavage, ces femmes sont incapables de se dégager du regard de l'oppresseur et d'inventer un regard sur soi, critique, novateur et confiant. Que les ancêtres aient rejeté la génération ascendante ou descendante, ou aient été rejetées, c'est que leur souffrance incommensurable leur avait fait perdre « le sens des choses » (*ibidem* : 107). Le meurtre de Lola n'est donc pas de l'autoprotection, mais bien un geste d'aimance, elle veut lui épargner un parcours déshumanisant. C'est aussi la répétition d'un geste ancestral par lequel des mères ont tué leur fille plutôt que de les soumettre à l'irréversibilité du malheur.

Tout le roman se passe dans un hôpital psychiatrique où Emma refuse de parler au médecin blanc qui doit l'évaluer en vue de sa capacité à subir un procès. Le double rejet de celui-ci – homme blanc et homme de savoir – confirme qu'Emma sait qu'il ne peut être un interlocuteur valable, car comme les savants qui ont rejeté sa thèse, il juge d'emblée. Le seul fait qu'elle soit à l'hôpital plutôt qu'en prison indique déjà qu'elle est refoulée du côté de la folie. En commun, elle et le médecin ont la langue française, mais, au fond, le code principal, celui du contexte de sa douleur particulière, est tout à fait étranger au médecin, du moins Emma en est persuadée, car le malheur est, pour elle, une barrière qu'il ne saura traverser. Elle choisit donc de ne parler qu'en créole, sa langue maternelle, mais c'est surtout la langue de son apprentissage de la mort-vie, d'où la présence de l'interprète, Flore, qui parle créole.

Malgré elle, celle-ci se laisse happer dès le début de son travail auprès d'Emma qui est, à la fois, lucide et folle. Elle, l'interprète professionnelle et obligatoirement distante, traduit « non pas des mots, mais des vies, des histoires » (*ibidem* : 16). À la quatrième séance, elle devient « une partie d'Emma, [elle] épouse le destin d'Emma » (*ibidem* : 18). Dès lors, s'établit entre Emma et Flore, un contrat de communication implicite qui n'est pas « une simple émission à sens unique où le récepteur serai passif, mais bien un contrat qui suppose un minimum d'entente sur ce dont il est question, où l'on peut mettre en question la question implicite, et la redéfinir ensemble. » (ABEL, 2000 : 223) Le soir, Flore traduit et retranscrit les mots d'Emma, réécrit même pour avoir le mot juste et que résonne à jamais la haine d'Emma. Parfois avant de remettre son texte au médecin, elle s'en fait une copie, « poussée par une curiosité dévorante, comme si au-delà du discours allait surgir une révélation. » (AGNANT, *op.cit.* : 48) Elle accepte donc son rôle d'interlocutrice et, le dépasse en le transposant en création afin que les mots restent. Le voile accablant de sa neutralité se fissure peu à peu, car le récit d'Emma la transforme. Le travail de Flore est ainsi complexifié : de simple interprète, elle devient traductrice et écrivaine. C'est son récit qui est donné à lire, un récit oral en créole dont le lectorat prend connaissance en français, donc deux codes langagiers, mais aussi : « Avec Emma, j'ai appris à utiliser d'autres codes, d'autres repères » (*ibidem* : 65). Au-delà du créole, il s'agit peut-être des codes d'un « imaginaire linguistique au féminin » (BOUSTANI, 2003 : 64) qui redonne la parole aux femmes oubliées. Flore se surprend à penser comme Emma, puisqu'elle l'accompagne : « Avec elle, j'ai entrepris un long et pénible voyage dans la cale d'un navire […] je suffoque; esclave marronne, j'ai à mes trousses… » (*ibidem* : 63). Elle se retrouve donc parmi les femmes anonymes et par le récit d'Emma, éprouve ce qu'elles éprouvent, et dans son nouveau rôle, d'écrivaine, elle peut les faire voir et les faire entendre. Peut-être s'agit-il aussi des codes de la folie ou encore ceux du non-savoir et

de l'affect. Il reste que Flore arrive à décoder le langage d'Emma et à le transmettre, à rendre vive et audible la douleur incommunicable de cette femme, de ces femmes.

Il importe aussi de rappeler que, dans ce roman, deux *je* féminins entremêlent leur voix. Le *je* Emma, par son devoir de mémoire, retrace son aliénation, la soupèse et en démonte les multiples fils causals. Bien que celle-ci ait trouvé une interlocutrice sincère en Flore, qu'elle ait réussi à communiquer, par sa folie même, une vérité douloureuse, elle n'arrive pas à se détacher de sa mémoire où elle reste coincée. Elle peut toutefois terminer interrompre son accablement puisqu'il y a eu héritage reçu de la parole silencieuse de toutes ces femmes qu'elle porte en elle. Elle met donc fin à ses jours, car la mouvance dans la mémoire et la distance d'avec elle, lui demeurent inaccessibles, et surtout, elle ne peut s'autoriser l'infidélité envers la lignée que serait l'ouverture à la vie.

Le *je* Flore ouvre et clôture le roman et intervient ici et là pour inscrire sa propre mouvance en elle-même, au cours de ses entretiens avec Emma. Par son geste créateur d'écrire le tourment insoutenable d'Emma, Flore, à jamais hors de la neutralité aliénante, naît à la vie. Elle apprend « son nom de femme, avant celui de négresse » (*ibidem* : 167). Bien qu'elle soit habitée par le récit et qu'elle lui conserve toute la charge émotive qu'y met Emma, contrairement à celle-ci, elle arrive à établir une certaine distance d'avec la mémoire, qui n'est la sienne qu'indirectement. Ainsi dessaisie, elle peut supporter la perte, en faire le deuil et, enfin, être *au monde*, dans le double sens de naître à soi et d'être présente dans le monde. En somme, la création, plus que le savoir formel, arrive à mieux négocier la distance d'avec la mémoire parce qu'elle fait place à l'émotion sans exiger une seule adhésion, entière et unique, et qu'elle réserve la grande part à l'interprétation plurielle et à une « reconstruction singularisée » (ABEL, *op. cit.*: 234) où cohabitent questions et passions. L'écriture serait-elle alors une façon de surmonter le passé tout en l'interrogeant?

L'accablement transmis aux enfants

Dans *Côte-des-Nègres*, trois enfants se rencontrent à l'école élémentaire, en cinquième année; découvrant qu'ils habitent la même rue, ils deviennent inséparables. Les trois appartiennent à des groupes ethniques différents – japonais, haïtien et latino, selon l'appellation large des enfants – mais leur différence ne compte pas. Ils ne sont que des enfants qui aiment jouer ensemble : « Bras dessus, bras dessous, vous [les trois enfants] alliez heureux et libres comme des frères. » (SEGURA, 1998 : 90) Le roman comporte deux voix narratives, l'une hétérodiégétique et l'autre, à la deuxième personne, un *tu,* Marcelo, l'un des enfants devenu grand qui se rappelle les années de connivence voulant surtout comprendre comment la rancœur l'a séparé de Cléo, son meilleur ami alors qu'il avait dix ou onze ans (le troisième enfant, Akira, déménage dans un autre pays et ne les suit donc pas à l'école secondaire). À l'époque de l'amitié sans entrave, seule le jeu confiant importe. Le samedi, ils se retrouvent à plusieurs, anglophones et francophones, italiens, haïtiens, latinos et d'autres encore, à jouer au hockey, leur sport préféré, presque leur sport national (*ibidem* : 64). Tous répondent donc, sans se poser de questions, à l'appel du devenir canadien et québécois. Ils prennent appui sur le plaisir et une idée simple du voisinage. Ils s'enracinent. Cléo ne dit-il pas à des amis qu'il se considère « un peu les deux » soit Canadien et Haïtien (*ibidem* : 195). Marcelo, lui, se porte garant de la sécurité de Cléo : « Ton lien avec Cléo s'est transformé en une sorte de mission. T'occuper de lui, être responsable de lui

étaient devenus une obligation » (*ibidem* : 101). Cléo et Marcelo s'inventent ainsi un *local* à leur mesure, ouvert à l'autre, hybride et plein de sollicitude, « dans le fracas des chocs de continents, dans le frayage et le frottement des communautés » (OLLIVIER, 2002 : 94). En action, spontanément, ils refont « les structures du voisinage » (*ibidem* : 92).

Toutefois, malgré cette disposition d'ouverture, la crispation identitaire de leurs parents ou des enfants plus vieux finira par les rejoindre et infectera leur amitié; alors, la méfiance de l'autre connu, soudainement inconnu, se mettra à structurer leur espace, leur être même. Au fond, ce roman traite du lent et subtil apprentissage du racisme. Sous l'influence des adultes qui les entourent, ou plutôt ne les entourent pas, Cléo et Marcelo, apprennent à se figer dans leurs origines culturelles, que, fondamentalement, ils ne connaissent pas vraiment, puisqu'il s'agit surtout des origines de leurs parents, les leurs étant aussi en lien avec une autre culture, d'autres expériences, d'autres liens de sociabilité. À la première épreuve difficile, leur identité, en devenir, se nourrissant à la relation communicative, se retrouve incarcérée dans l'identité culturelle de la génération précédente qui n'est plus que nostalgique et figée dans le temps.

Profondément, Cléo est un enfant sans appui. Sa mère est malade, et son père surtout absent, même lorsqu'il revient vivre avec Cléo après le suicide de la mère. Cet homme et cette femme sont écrasés par la vie, elle surtout par sa maladie, lui par le poids du pays perdu. Ni l'un ni l'autre n'arrive à secouer leur mal de vivre pour enlacer Cléo, tant physiquement que spirituellement. Solitaire, lorsque ses deux copains rentrent dans leur appartement respectif, laissé à lui-même, celui-ci préfère rester dehors « jusqu'à ce que la nuit le submerge totalement » (SEGURA, *op. cit.* : 64). À dix ou onze ans, il doit se prendre en charge; entre autres, il s'occupe de ses repas. À l'école, il excelle à la course; à cause de ce succès, au jeu, il est extroverti. Mais dans la classe, il est introverti, il manque de confiance et d'assurance; ses devoirs sont la plupart du temps incomplets, mais comment pourraient-ils être complets? À l'école comme à la maison, une même passivité, du moins un intérêt cloisonné de la part des enseignants. Succès / insuccès s'entrelacent sans le moindre souci, sans la moindre question, ou si peu; une seule fois, son enseignante lui parle de façon privée, pour aussitôt se venger. Cléo sacre sans le savoir; la vieille religieuse, offensée dans sa foi et son passé, perd tout sens de compassion et lui annonce donc publiquement qu'on l'envoie dans une classe d'accueil, ce qui, à tort ou à raison, est associé à un manque d'intelligence. Elle l'humilie et le sait. C'est le premier pas dans l'apprentissage des préjugés. D'autres adultes, par ailleurs persuadés d'être bons et intègres la plupart du temps, réagissent ainsi dès qu'ils se sentent trahis ou menacés dans leurs convictions et leur culture. Ils ont peur et cette peur se manifeste sous forme de racisme, non pas que le racisme « se réduise à la peur; mais […] il y a un noyau de peur autour duquel tout un complexe se construit … pour la calmer. » (SIBONY, 1997 : 34). C'est, notamment, la peur qui anime l'oncle de Marcelo, qui, saoul, ne sait plus se comporter ou ose se comporter en dehors des règles de bon voisinage pratiquées par les enfants. Lorsqu'il surprend sa fille et Cléo à s'embrasser dans le cadre d'un jeu, il s'en prend violemment à Cléo alors que sa fille « d'une fougueuse audace » (SEGURA, *op. cit.* : 158) accueille avec joie l'occasion d'embrasser Cléo. Sa peur de père qui découvre la curiosité sexuelle de sa fille se transforme rapidement en rejet de Cléo, un enfant hors communauté, de surcroît noir et, selon les préjugés du père envers tous les noirs, sans doute hyper sexualisé.

Marcelo a beau défendre Cléo et insulter son oncle, l'amitié entre les deux garçons se fracture. Au retour de la fête, Cléo ne veut pas de la main consolante de

Marcelo sur son épaule. Bien que Cléo ait raison d'être en colère contre l'oncle, il se trompe de cible en repoussant Marcelo. Cléo bloque sur son ami, sa peine et son désarroi d'enfant seul, comme si Marcelo avait lui-même prononcé les paroles racistes. Ce soir-là, Marcelo devient latino avant d'être Marcelo. Indirectement, il est ethnicisé par le regard de son oncle qui a ethnicisé Cléo par son propre regard. Plus tard, Marcelo répétera le geste et repoussera, à son tour, la main bienveillante de Cléo. C'est Carl, un nouvel ami haïtien de Cléo, qui insulte tous les latinos, mais qui, au fond, vise Marcelo. Celui-ci, blessé, se ferme irrémédiablement et Cléo perd alors son nom pour n'être qu'haïtien. Marcelo sait que lui aussi se trompe de cible : « Tu as eu envie de revenir, mais tu en avais été incapable » (*ibidem* : 179). Il se bétonne pour ne pas avoir mal.

La spirale mortifère du racisme s'enclenche alors sans que Marcelo ou Cléo, encore des enfants, agisse pour l'entraver. De part et d'autre, malgré un attachement entre eux qui dure, ils adoptent, peu à peu, l'auto-réclusion des plus vieux. Ils confinent leurs activités à leur groupe ethnique. Ils jouent au plus dur, au plus brave et refoulent tout sentiment d'ouverture. Activement en formant des gangs rivaux, ils alimentent la peur et le mépris de l'autre différent. À plusieurs reprises, l'un ou l'autre des garçons est placé à la fenêtre, regardant au loin tout en souhaitant se délester du poids de la haine transmis par leurs aînés, mais accablés, ils ne savent plus se retrouver eux-mêmes : « Les voleurs d'être – qui se sentent volés dans leur être – préfèrent effacer l'autre plutôt que de s'affirmer.» (SIBONY, 1997 : 253) En conséquence, par orgueil et fidélité au gang, ils se détruisent, tout à fait dominés par la loi du talion. À la fin de cette escalade de la violence, Cléo, tellement plein de rage, poignarde un policier et est tué par un autre sous les yeux des membres des deux gangs. Marcelo voudrait effacer cette mort qui lui donne l'impression de « plonger au fond d'un puits » (SEGURA, *op. cit.* : 288), celui de la haine destructrice. Pour remonter de cet abîme, la conversation qu'il porte en lui depuis des années pour se réconcilier avec Cléo se déroule dans sa tête, toutefois trop tard pour sauver ce dernier. Tout le livre que l'on suppose écrit par Marcelo mets en mots de nombreux rendez-vous manqués où les parents, et plus tard les enfants, auraient pu agir, repenser la haine et sortir de l'impasse qu'elle construit, mais ne l'ont pas fait par inattention, par inconfort identitaire personnel, par accablement aussi : « C'est pratique pour comprendre l'origine de ses problèmes de les projeter sur le problème des origines » (SIBONY, 1997 : 155). En ce sens, ce roman parle de relation empêchée par les aînés qui souffrent sans arriver à identifier la source de leur souffrance et la transmette, en héritage fermé, à leurs enfants. En relatant, Marcelo, témoin et participant, accomplit un travail de mémoire et de deuil; à l'évidence, sans discours persuasif, il condamne les identités figées qui ne peuvent que conduire à la mort.

Un retour subtil vers la dignité et la consolation

Aki Shimazaki place aussi, au centre de son écriture, l'être humain qui aimerait *être au monde,* soit « "agir" dans le monde et à partir des choses du monde … mais en changeant dans une certaine mesure le monde! » (SAVATER, 2000 : 138) Je veux ici limiter mon analyse à Kenji, personnage de la pentalogie *Le Poids des secrets* et narrateur de *Wasurenagusa,* le quatrième roman de la série. Bien qu'il soit victime d'abus de pouvoir dans son milieu de travail, à son insu d'ailleurs – à cause des manigances d'un collègue, ex-amant de sa femme, juste avant la Deuxième Guerre, il est envoyé en Mandchourie travailler; il y sera fait prisonnier; un séjour de six mois se transforme en deux ans – je n'examinerai ici que le poids étouffant de la tradition

familiale et sociale qui comporte son lot de préjugés. Enfant unique, riche héritier de l'importante famille Takahashi, jusqu'à l'échec de son premier mariage, Kenji s'efforce de plaire à ses parents même si jamais il ne se sent ni « à l'aise » (SHIMAZAKI, 2003 : 89) ni « heureux » (*ibidem* : 119) au sein de la famille. Au lieu de défendre sa jeune épouse qui est blâmée pour l'infécondité du couple, il laisse ses parents, sa mère surtout, la harceler, voire l'humilier parce qu'elle ne leur a pas encore donné un héritier. Kenji n'approuve pas ses parents, mais habitué à se plier, il laisse faire. Il a surtout peur « d'être confronté à un problème » (*ibidem* : 29), sa mère le suffoquant complètement.

Toutefois, le divorce le changera. Commencera alors sa résistance à l'héritage familial qui se veut immuable. Il rêve notamment d'être seul et « orphelin » (*ibidem* : 15). Il commence par se prendre un appartement loin de ses parents et résiste aux propositions de mariage, organisées par eux, sans lui. C'est que le mariage dans la société japonaise traditionnelle des riches de cette époque, est une affaire de famille qui a pour but de préserver les richesses, la classe sociale et de fournir un héritier. Le sentiment amoureux ne compte pas; seule l'image d'un couple uni importe.

Plutôt que de sauvegarder les apparences par le respect obligé des désirs parentaux, Kenji organise sa résistance. En effet, intuitivement, sans trop savoir pourquoi, il se met à agir à l'encontre de ce qui l'a conditionné dès son enfance et, entre autres, transgresse les frontières entre les classes sociales. Par exemple, il donne des médicaments à l'orphelinat où travaille Mariko et y fait des réparations. Il trouve un réconfort inconnu dans les menus services qu'il rend et à chaque visite, trouve quelque chose d'autre à réparer. Ces gestes l'aident à s'autonomiser face à ses parents. Il se met alors à éprouver un sentiment de *vie bonne*, car, par le souci d'autrui, ce don de lui-même tout à fait gratuit, il cherche qui il est, ce qu'il veut. Tardivement, il découvre peu à peu son moi véritable. Il met en action l'idée de Lévinas à l'effet que : « pas de soi sans un autre qui le convoque à la responsabilité » (RICŒUR, 1990 : 218).

C'est cette compassion envers ceux qui possèdent moins qui a mis Mariko et son enfant sur son chemin. Dès qu'il deviendra amoureux de celle-ci, il se préoccupera de son fils, Yukio, et plutôt que d'obliger l'enfant au respect convenu et passif, il l'encouragera à la curiosité : « Mais poser des questions … c'est une chose importante » (SHIMAZAKI, 2000 : 25). Son sentiment amoureux l'amène même à penser en dehors des schèmes professionnels habituels. Un poste qui s'ouvre à Nagasaki, dont personne ne veut, lui semble tout à coup attirant; la vie y serait plus facile pour lui et Mariko. Son amour pour elle l'entraîne aussi à confronter ses parents; il leur avouera, coup sur coup, sa stérilité et son amour pour Mariko. Quoiqu'il ait espéré, un peu naïvement, que ses parents accepteraient Mariko et Yukio, devant leur refus et leur méchanceté – la mère accuse Mariko d'être « d'origine douteuse » (SHIMAZAKI, 2003 : 81), – contre eux, il l'épouse et adopte Yukio, renonçant ainsi à son héritage. Il a besoin d'elle comme elle a besoin de lui. Par la réciprocité du besoin, voire de l'amour et « par la sollicitude à la fois exercée et reçue » (RICŒUR, *op. cit*., 318), il se conforte dans sa tentative de bien-vivre, tout à fait conscient qu'il « rame contre le courant » (SHIMAZAKI, 2003 : 84).

Avec la découverte du sentiment amoureux s'ouvre aussi toute la gamme des émotions. Il se fâche contre ses parents, crie et, pour la première fois, éprouve un puissant sentiment négatif : « Je hais mes parents à mort » (*ibidem* : 84). Il ne peut plus retourner à la neutralité docile qui a été la sienne. Même qu'il se sent « accablé de jalousie par le passé de Mariko (*ibidem* : 104). Il devra lutter contre ce sentiment dont il a honte. Il choisit donc de se taire – il ne demandera jamais le nom du père de Yukio – reconnaissant sa curiosité comme malsaine. La vérité l'aurait d'ailleurs détruit. Son nouvel altruisme – l'autre avant soi et sa responsabilité envers l'autre – l'aidera et, avec

le temps, la tendresse attentive de Mariko dissoudra ce sentiment de jalousie. Il ne regrettera jamais sa décision d'avoir épousé Mariko et, contre les valeurs de son milieu, il placera la famille qu'il s'est choisie au centre de sa vie. Il est persuadé d'avoir été sauvé d'une vie terne, accablante, solitaire et dépressive par Mariko et Yukio qui lui ont donné « la motivation déterminante » (*ibidem* : 88) pour mettre fin à sa passivité obéissante. Lorsque ses parents, avec qui il ne s'est jamais réconcilié, lui laisseront quand même un héritage, il ira dans les orphelinats de Tokyo le distribuer. Cette générosité concerne avant tout Mariko et Yukio; par ce don, il veut réparer l'insulte proférée par sa mère et affirmer que, pour lui, il n'y a pas d'origine douteuse.

Au cours de sa vie, il lui arrive néanmoins de se sentir coupable envers ses parents avec qui il aurait peut-être dû se raccorder, n'avaient-ils pas, contre leurs valeurs vieilles de trois siècles (*ibidem* : 89), proposé un rapprochement. Lorsqu'il devient lui-même âgé, il se préoccupe de l'état de leur « âme » (*ibidem* : 96) au moment de leur mort, une âme sans doute habitée par la colère contre lui. Selon un bonze, une âme non purifiée au moment de la mort « erre et renaît » (*ibidem* : 97) répétant ses mêmes fautes. Toutefois, après quarante-six ans de mariage avec Mariko, il découvrira que lui-même était adopté, une adoption dissimulée, les parents ayant prétendu qu'il était leur propre enfant. Au même moment, il découvrira que Sono, sa nurse, était sa vraie mère. Il est toujours resté près de cette femme qu'il a fréquentée en secret, avec qui il était à l'aise; c'est toujours elle qu'il voulait consulter lors d'une décision important à prendre – son mariage avec Mariko notamment – et elle a été celle qui l'a aussi encouragé à s'affirmer. D'abord fâché contre ses parents, il comprend qu'ils ont été eux aussi « victimes d'une tradition familiale » (*ibidem* : 119) qui ne permettait pas au couple de ne pas avoir d'héritier ni à l'homme d'être stérile. Avec le temps, ils n'ont été qu'un couple de façade, malheureux ensemble, mais incapables de se révolter. Pire, ils ont un temps coincé Kenji dans un étouffement semblable au leur. Leurs vies sont restées inaccomplies.

Par son agir transgressif, Kenji, lui, a pu s'accomplir, mais ayant éprouvé leur docilité accablante durant sa jeunesse, il arrive à comprendre et à pardonner. Il gardera secret son origine douteuse, non pas qu'il veille la cacher à Mariko, mais plutôt pour la protéger d'une autre peine, d'un autre poids; il soupçonne qu'elle souffre encore de son passé de jeune femme et ne veut pas l'alourdir; il l'épargne donc et se contente de « sentir la chaleur de sa peau [celle de Mariko] se propager » en lui (*ibidem* : 123). Il comprend que « partager la peine du souffrir n'est pas le symétrique exact de partager le plaisir » (RICŒUR, *op. cit*., 223).Tout au long de sa vie, Kenji a rencontré les exigences de sa liberté conquise et a assumé ses choix. Le mérite positif de ses actions est multiple : il a mis fin aux mensonges des Takahashi; il a donné à Mariko et à Yukio, une identité légale, et surtout affective; il a aidé des orphelins et des mères hors mariage sans savoir qu'il était intimement concerné; il a aimé en dehors du convenu; en toutes responsabilités, il n'a pas abdiqué devant le désespoir. Il a appris *à penser se vie* (reprise du titre de Savater), ce qui l'a initié à la joie qui est « activité […] elle est lutte contre le mal-être désespéré de la mort qui nous infecte de peur, d'avidité et de haine » (SAVATER, *op. cit.* : 274). Certes, la joie n'est pas constante, mais récurrente; il souffre encore, à preuve la culpabilité envers ses parents. Douce revanche, il verra le nom de Sono perpétué en la petite fille d'un ami, une consolation gratuite et émouvante pour un homme qui a su donner. Par ce personnage, Aki Shimazaki, encourage la résistance magnanime et met en lumière l'ancrage *en soi* qu'elle facilite. Il ne s'agit pas d'une révolte mal ciblée qui va dans tous les sens, mais de petits gestes pour autrui.

Kenji est l'un des personnages les plus positifs de la pentalogie, puisqu'il a su transformer l'accablement hérité des parents, en force de vie.

Tragédie ou désir du soi malgré tout

De différentes façons, les personnages de ces trois romans subissent une certaine fatalité. Toutefois, alors que le sort d'Emma et de Cléo relève du tragique, ceux-ci n'arrivant pas à se rendre disponibles à la vie, Flore, Marcelo et Kenji ont encore la capacité de « démentir » (SAVATER, *op. cit*. 149) ce qu'ils ont été antérieurement. Bien qu'Emma soit une adulte et Cléo encore un adolescent, ils expérimentent une même impuissance qui, pour Emma, se vit sous forme de déterminisme et pour Cléo, plutôt sous forme de défaitisme. Au contraire, les trois autres personnages, se découvrent libres « à l'intérieur d'un état de choses et face à cet état de choses » (Sartre cité dans *ibidem* : 150). Les embûches restent, les peines, les secrets, mais dominent la capacité d'« habiter le monde » (*ibidem* : 137), soit d'agir et de créer : Flore écrit, Marcelo aussi et Kenji se crée un mode de vie différent de celui dont il a hérité. Ces « narrations du monde actuel » (NEPVEU, *op. cit*, : 197-208) disent des mémoires alourdies par les destins des familles, des plus vieux, par l'histoire aussi qui n'est plus celle d'un seul territoire. Elles rappellent la fragilité des êtres et leur difficulté à faire le deuil. Sont-elles représentatives de la littérature québécoise actuelle? Oui, sûrement en ce qui a trait à la construction du soi *sans appui* par soi qui traverse nombre d'œuvres qui défendent une conception de la vie dans laquelle exister est résister et agir. Du même coup, elles le sont aussi par un certain triomphe de la mort rappelant l'impossibilité d'un monde indolore. Il semblerait alors que la fidélité absolue au passé tue, alors que seul un degré, plus ou moins grand, d'infidélité à la mémoire des anciens combat l'inhospitalité du monde.

BIBLIOGRAPHIE

Abel, Olivier, *L'éthique interrogative. Herméneutique et problématologie de notre condition langagière*, Paris, PUF, 2000.
Agnant, Marie-Célie, *Le Livre d'Emma,* Montréal, Remue-ménage, 2001.
Biron, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.
Bataille, Georges, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 2006 [1954].
Boustani, Carment, *Effets du féminin*, Paris, Karthala, 2003.
Nepveu, Pierre, *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, 2004.
Ollivier, Émile, « L'enracinement et le déplacement à l'épreuve de l'avenir », 2002, *Études littéraires*, vol. 34, n°3, 87-97.
Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
Robin, Régine, *La mémoire saturée,* Paris, Stock, 2003.
Segura, Mauricio, *Côte-des-nègres*, Montréal, Boréal, 1998.
Savater, Fernando, *Penser sa vie*, traduit de l'espagnol par François Maspero, Paris, Seuil, 2000.
Sibony, Daniel, *Entre-deux. L'origine en partage*. Paris, Seuil 1991.
Sibony, Daniel, *Le racisme, une haine identitaire*, Paris, Christian Bourgois, Éditeur, 1997.
Simazaki, Aki, *Hamaguri,* Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud, 2000.
Simazaki, Aki, *Wasurenagusa*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud, 2003.

L'ESPACE CLOS OU LE THÈME DU VILLAGE DANS LE ROMAN « UN TEMPS DE SAISON » DE MARIE NDIAYE

Camelia MANOLESCU
Université de Craiova

Résumé : *Marie NDiaye, Française de naissance malgré son nom sénégalais, s'annonce dans la littérature française des dernières décennies comme un écrivain de renom (d'ailleurs elle a reçu le prix Goncourt en 2009 pour son roman « Trois Femmes puissantes »).*

Nous nous proposons d'analyser l'espace clos dans le roman « Un temps de saison » (1994) où Marie NDiaye présente l'évolution des événements en vue de transformer la vie et la destinée du personnage central, Herman, un banal professeur de maths de Paris, resté un jour de plus dans la province où il avait l'habitude de passer l'été avec sa femme et son fils. Ce roman peut être perçu comme une pseudo-fable à moralité variable où l'univers physique et l'univers social se ne superposent pas, où le corps et l'âme, l'être et le non-être se trouvent dans des places différentes. Ou peut-être, c'est une métaphore sur l'intégration, sur le choc des cultures étrangères, sur les souffrances de l'exclusion, sur les difficultés de communication pour celui qui quitte une culture pour une autre.

Mots-clés : *le lieu clos, le rêve-cauchemar, l'intégration, le trouble social.*

Introduction

Marie NDiaye, Française de naissance malgré son nom sénégalais, s'annonce dans la littérature française des dernières décennies comme un écrivain de renom (d'ailleurs elle a reçu le prix Goncourt en 2009 pour son roman *Trois Femmes puissantes*).

Romancière subtile, dramaturge de succès, adepte du « réalisme magique », **Marie NDiaye** a exercé son écriture depuis l'âge de 12 ans et fait paraitre son premier roman, *Quant au riche avenir* à 17 ans. *Son œuvre* assez riche (*Quand au riche avenir*, roman, Minuit, 1985, *Comédie classique*, roman, P.O.L, 1987, rééd. Gallimard, « Folio » 1988, *La Femme changée en bûche*, roman, Minuit, 1989*En famille*, roman, Minuit, 1991 et « double », 2007, *Un temps de saison*, roman, Minuit, 1994 et « double », 2004, *La Sorcière*, roman, Minuit, 1996 et « double », 2003, *Hilda*, théâtre, Minuit, 1999, *La Naufragée*, J.M.W. Turner, Flohic, « Musées secrets », 1999, *La Diablesse et son enfant*, L'École des loisirs, 2000, *Providence*, théâtre, Comp'Act, 2001, *Rosie Carpe*, roman, Minuit, 2001, *Papa doit manger*, théâtre, Minuit, 2003) s'impose dans la lignée de la génération de dernières années influencée par le *surnaturel et le paranormal, par le mystère et l'étrangeté, par la cruauté humaine.*

Le roman *Un temps de saison* (NDiaye, 1987) exploite les domaines *du rêve, du cauchemar, du malaise et de l'impossibilité de communiquer dans la société moderne* de notre temps. *Le but de notre étude vise l'analyse de* ***l'espace clos*** ou *du* ***thème du village*** dans ce roman de *Marie NDiaye* comme constante définitoire dans l'évolution des événements qui transforment la vie et la destinée d'Herman, un banal professeur de maths de Paris, resté un jour de plus dans la province où il avait l'habitude de passer l'été avec sa femme et son fils.

Le roman de Marie NDiaye peut être perçu comme *une pseudo-fable à moralité variable* où l'univers physique et l'univers social se ne superposent pas, où le corps et l'âme, l'être et le non-être se trouvent dans des places différentes. Ou, selon une autre interprétation, c'est *une métaphore sur l'intégration*, sur le choc des cultures étrangères, sur les souffrances de l'exclusion, sur les difficultés de la communication entre celui qui quitte une culture pour une autre.

1. L'espace clos ou le village

Dans ce roman, Marie NDiaye emmène le lecteur dans un univers *de l'autre côté de la réalité*. Herman, un véritable Parisien qui aime passer de merveilleuses vacances familiales en province, subit un terrible choc fin d'août, début septembre : sa femme Rose et son fils, partis chercher des œufs et du lait à la ferme voisine, ne reviennent plus. Voilà le changement opéré dans le déroulement habituel des choses dans la famille d'Herman. On se demande pourquoi Herman a décidé de ne repartir que le 2 septembre. *C'est peut-être qu'il a découvert l'envers du décor estival* : au lieu du ciel bleu, des prés verts et du chant des oiseaux, il découvre le ciel gris, la pluie glacée et la boue gluante.

La visite chez la fermière voisine ne le renseigne pas, il cherche en vain sa femme et son fils sous une pluie qui ne cesse plus, l'indifférence de la fermière et le silence des villageois auxquels il se heurte le font penser au pire des choses. Lorsqu'il se rend compte que la disparition de sa femme et de son enfant ne représentent pour eux, pour les villageois si aimables pendant les vacances, qu'un événement quelconque, Herman a le sentiment qu'il vit dans un monde étrange, un monde du rêve qu'il n'a pas connu jusqu'alors. Et le malaise s'empare de lui. Il se sent envahi par une sorte de torpeur, par une paralysie qui l'empêche de chercher Rose et l'enfant. Il se rend compte que pendant toutes ces années qu'il y est venu passer ses vacances, il n'a lié aucune amitié, qu'il est et il restera un étranger pour eux. Il ne trouve pas d'aide à la gendarmerie, le maire ne l'aide non plus, il perd tout espoir de trouver les siens et, à la surprise du lecteur, il se sent incapable de s'inquiéter de leur disparition.

C'est le moment où Marie NDiaye plonge son lecteur dans *le monde du rêve où les événements se déroulent selon une logique mystérieuse.* C'est ainsi qu'Herman apprend que la saison change une fois les vacanciers partis, que l'hiver y dure dix mois, que la pluie n'y cesse jamais, que le village est dirigé par une mystérieuse corporation des commerçants qui cherche le maximum de profit, que tout se déroule selon des règles très anciennes, inconnues pour les autres, pour les intrus de l'été.

Finalement le village s'empare de lui, l'envahit. A la demande d'Alfred, le président du comité des fêtes, Herman s'installe à l'hôtel ; tandis que sa volonté est réduite à zéro, il tente de se confondre avec la vie du village et d'oublier sa vie et son origine de Parisien pour revoir en fin, selon l'assurance d'Alfred, les siens. Il les voit enfin, installés chez le marchand de chaussures mais ils ne sont que deux ombres ruisselantes de pluie, deux ombres qui mènent une vie misérable dans un autre monde, détachées de la réalité d'Herman qui, lui aussi, est une âme en peine obligée de vivre une autre existence. *Voilà le grand secret du village* : une fois l'été fini, nous assistons à sa métamorphose dans un lieu mythique et terrible qui englue Herman en train de s'adapter à une nouvelle communauté.

Le village, où Herman mène sa nouvelle vie, après la disparition subite des siens et ses tentatives échouées de les trouver, est *le lieu clos* entre les limites de dix

mois d'hiver, après le départ des vacanciers. Il est toujours un lieu clos parce que, pendant l'été il n'est ouvert que pour les vacanciers, tandis que, pendant l'hiver, ce ne sont que les villageois qui ont le droit d'y vivre : « (…) Rose et lui s'étaient exposés à des perturbations inconnues, d'une nature à laquelle peut-être, ils n'étaient pas de taille à résister. Car que savaient-ils de l'automne dans cette région et des mœurs de ces habitants dès lors que les étrangers étaient censés avoir quitté les lieux ? En vérité, l'été fini, ils en ignoraient tout. » (NDiaye, 1987 : 15-16), « Peut-être n'aimait-on pas ici que les étrangers fissent connaissance de l'automne, qui en quelque sorte ne les regardait pas, et considérait-on comme indiscrète cette immixtion dans la mystérieuse existence de l'arrière saison ? » (*ibidem*, 17)

Herman se voit donc dans l'impossibilité de retrouver sa famille, il se heurte à l'indifférence des autres (les voisins surtout), y inclus les autorités : « -Personne n'est venu, dit-elle enfin. Aujourd'hui nous n'avons vu que le garde champêtre. » (*ibidem*, 12), « Sans doute l'avait-il suffisamment ennuyé pour qu'elle eût trouvé assez bon de limiter sa grande civilité à sa mine et à ses gestes lorsqu'il la regardait, et peut-être même le code des façons à observer envers les étrangers, pour rigoureusement aimable qu'il obligeât à se montrer en leur présence, ne stipulait-il pas qu'on dût encore leur rendre service quand ils avaient tourné le dos. » (*ibidem*, 15), « Il courut jusqu'à la gendarmerie. (…)
-Je viens pour une affaire grave, commença-t-il.
-Demain. Le bureau est fermé maintenant » (*ibidem*, 19), « (…) –Revenez demain. Ce soir il n'est plus temps, vous ai-je dit. Officiellement, moi, j'ai quitté mon service il y a une heure. » (*ibidem*, 22-23), « -Je voudrais voir Monsieur le maire, pour une affaire grave.
-Avez-vous pris rendez-vous ?
-Non, non, mais c'est urgent, très urgent. Elle haussa les sourcils, désolée, élégante et se mit en devoir d'expliquer que les affaires que traitait le maire chaque jour dès sept heures du matin étaient toutes, sans exception, de la première urgence. » (*ibidem*, 29)

Les villageois lui font comprendre que son enquête sur la disparition des siens n'intéresse personne, qu'ils ne se soucient pas d'aider un étranger, car il est un véritable étranger, venu ouvrir la saison des vacances. Sa seule chance de trouver quelque chose est celle de perdre son identité parisienne, c'est-à-dire devenir un membre de cette communauté si étrange dans son comportement, dans ses attitudes.

a. le rêve – cauchemar

Herman se sent perdu dans *ce monde du rêve*, un monde où tout se déroule selon une tradition des siècles : deux mois par an, c'est la visite des citadins, le soleil et l'amabilité irréprochable de ses habitants, puis, une fois la frontière du 1-er septembre franchie, pour une période invariable de dix mois, c'est la pluie et le froid sans fin, le retour à la vie cachée du village - une existence morne, effacée, qui continue des règles préétablies, des décisions qui touchent l'irréel, l'étrange, c'est « le mal du village », selon les affirmations d'Herman (NDIAYE, op. cit. : 99)

Le village devient alors *le lieu de refuge* de celui qui est jeté par une société qui le refuse. Se refusant une société, il est refusé à son tour par une autre d'adoption. Balayé d'un lieu à l'autre, Herman est refusé, tour à tour, par tous. S'il le veut ou non, il est un étranger pour tous. Si les vacanciers ne s'intéressent qu'à leur congé, à la lumière chaude du soleil, sans lier des amitiés, sans connaître la véritable vie de la campagne,

les villageois non plus n'aiment que leur vie, à l'intérieur d'un village fermé, n'intéresse à personne, une fois les deux mois de vacances finies.

Alors Herman n'a pas le droit de se fâcher au moment de la disparition de sa femme et de son enfant, il doit se contenter de son nouveau statut : un citadin qui se métamorphose : « Il vous faudra une grande patience, beaucoup de doigté et tâcher de vous glisser discrètement dans la vie du village, de devenir villageois vous-même, invisible, insignifiant, et faire oublier surtout que vous êtes Parisien hors été, c'est-à-dire un intrus qui, en théorie, n'a pas à voir ce qui ne le concerne nullement, ce qui ne l'a jamais intéressé et qu'on préfère qu'il ignore, la longue existence hivernale, sans printemps, qui débute ici dès septembre (…) Je vous recommande même (…) d'oublier tout ce qui vous rattache à cette vie de Parisien en villégiature que vous avez mené ici. » (*ibidem*, 39-40)

C'est pour cette raison que son existence change, qu'il renonce à chercher en vain sa famille, que la rencontre avec les siens ne lui rend pas de frissons ; c'est un simple contact visuel, un regard qui ne trouve pas de matérialité, ce sont deux ombres qui vont disparaître comme leur souvenir, tout comme dans le rêve ou dans la magie : « Il vit alors, comme sortant de la droguerie obscure au coin de la grand-rue et de la place, Rose et le petit qu'elle tenait par la main. Ils avançaient vers lui, tête nue, dans les vêtements d'été qu'ils avaient portés trois semaines plus tôt. (…) En passant, Rose le regarda et lui sourit. C'était un regard distant, impersonnel, un sourire de pur savoir-vivre. (…) il était même certain qu'aucun contact physique réel n'avait eu lieu. » (*ibidem,* 103), « Rose lui avait souri comme la première fois, très formellement. Et maintenant ils regardaient la crête à peine visible des collines (…) Il les appela timidement. Mais il n'osait tenter de les toucher. Le sentiment de sa propre solitude le brisait. » (*ibidem,* 121)

b. l'éloignement du village

Dans la vision de Marie NDiaye, *le village s'éloigne constamment de la ville* et de tout ce que signifie civilisation, *ouverture vers l'infini*. Pour les villageois, la ville représente au fond le monde des autres, de ceux qui n'existent que deux mois par ans, un progrès qui a détruit tout, qui a eu le pouvoir d'aliéner l'homme, de le déraciner. La ville signifie transformation, peut-être la transformation de Gilbert qui voit dans la ville L. sa chance de dépasser ses limites (suivre les cours d'une faculté sans avoir passé son examen de bac), de se métamorphoser lui aussi ; c'est peut-être aussi le désir caché de Métilde concernant l'existence de Charlotte – c'est-à-dire fuir, se libérer de la tyrannie du village (NDIAYE, op. cit. : 78-79).

La métamorphose de Gilbert suit le mouvement inverse de celle d'Herman : de villageois, il veut devenir citadin, travailler dans une ville, connaître la vie de la ville, connaître ses tentations : « Il avait envie (…) qu'Herman le conseillât et le renseignât sur les possibilités qu'il aurait, lui, Gilbert, de trouver à Paris du travail bien payé, dans le commerce de haut niveau. » (*ibidem*, 65)

Herman est en même temps *le Parisien de naissance* qui travaille à Paris et *l'étranger méprisé*, il est *le citadin* qui apprend à vivre à la campagne pendant les grandes vacances et *l'intrus* de la communauté villageoise. Il est à la fois accueilli par ce village diabolique et menacé par celui-ci, libre d'y sortir et prisonnier dans l'ouverture de sa clôture, ignoré et espionné en même temps par tous ou par personne.

Mais tous les deux, Herman et Gilbert, par cette transformation en double sens, *ont perdu leurs identités*, ils sont devenus des non-personnes qui tentent en vain de se

sauver de ce monde de cauchemar dans lequel ils vivent sans le savoir. Ce village, non-nommé par son auteur mais qui peut appartenir à tous les pays du monde, n'existe que selon *ses propres rites et coutumes ancestrales.*

La vie du village ne s'arrête jamais, elle est suspendue pendant la période d'été quand les citadins détruisent sa linéarité. Une fois cette période passée, le village montre son véritable visage : hypocrisie et cupidité, dureté, autorité - les commerçants s'intéressent à leurs gros profits, à leur hiérarchie surprenante, à leurs sabbats, les conseils se tiennent régulièrement, le maire et la police s'occupent des problèmes des villageois, on expulse du village ceux qui ne sont pas jugés dignes. D'ailleurs Alfred conseille les locataires de l'hôtel : « Soyez docile, sachez apprendre, sachez répéter. Rien n'est semblable ici à ce que vous connaissez de Paris, on n'y parle pas de la même façon, on y a d'autres lois et d'autres mœurs » (*ibidem,* 43).

Charlotte et Métilde se donnent de la peine à travailler à la mairie et à l'hôtel (*ibidem,* 83, 29-30). C'est le village où la fille de l'hôtel dort avec un locataire, deux fois son âge sans se méfier du fait qu'elle est un peu grande maintenant pour ne pas se permettre le luxe d'occuper seule une chambre mais la famille a encore besoin d'argent.

Tout le monde respecte les règles de la communauté, tous s'y impliquent, et le comble, tous ont *les cheveux blanc filasse*. Alors, les intrus métamorphosés doivent teinter leurs cheveux pour qu'ils y soient intégrés totalement et définitivement. Tous *s'habillent de la même manière*, les femmes portent des corsages traditionnels et disgracieux avec des rubans de couleurs désignant la date de leur mariage (NDiaye, op. cit. : 11), sauf Charlotte qui n'en a pas. Si la femme n'a pas de rubans, cela signifie qu' « on peut lui parler d'une certaine manière et qu'elle répondra de la même façon ». (*ibidem,* 35) : « -Nous ne sommes pas mariés, expliqua-t-elle (Charlotte), ni fiancés, alors, pour moi, pas encore de rubans en perspective. » (*ibidem*, 71)

c. l'espace clos s'ouvre pour mieux s'enfermer

Mais le village, par ses lois et ses habitudes restrictives, implique *une cohérence apparente*. Suivant des hiérarchies solides et invariables, il ressemble à une énorme fourmilière strictement organisée, mais, en réalité, il est gouverné par une oligarchie de petits boutiquiers qui n'aime que l'argent et les besoins du moment présent. Il n'y a pas de séparation tranchée entre le particulier et le général, entre le public et le privé.

L'espace clos de la société villageoise s'ouvre pour mieux s'enfermer : aucune porte n'est jamais fermée à clé, chacun y connaît tout, on ne peut pas se refugier ni même en soi, il n'y a pas de possession ni de générosité : chacun devient porteur d'un rêve de sauvetage individuel mais féroce au moment où l'individu n'existe plus : « Après l'été, les Parisiens désertaient les lieux de leurs vacances ensoleillées, ignorant tout du sort que l'automne faisait à la région qu'ils quittaient jusqu'à l'été suivant. Un automne brutal, puis un long hiver de vent et de pluie, mortel aux corps fragiles. Cette saison-là, inconnue et implacable, fut imposée à Herman de la découvrir. » (*ibidem*, 57)

Conclusion

Nous pouvons alors affirmer, *en fin de notre tentative d'analyser l'espace clos ou le thème du village*, que le roman de Marie NDiaye est *la métaphore du trouble social moderne comme double interpénétration de la masse et de l'individu.*

Rejeté par le monde des villageois, rejeté aussi par ses concitadins, Herman, le personnage central du roman, ne se reconnait lui non plus. Dans une société qui

n'accepte pas son intégration, il ressent douloureusement le choc des mentalités et des cultures diverses, dans sa tentative de communiquer avec *l'autre*. Oublié de tous, il les oublie lui aussi parce qu'il cherche l'autre et se cherche sans cesse.

Adepte d'un style ciselé, Marie NDiaye nous présente cette métaphore par un effet d'exactitude dans le choix des mots (car elle semble une digne héritière de la manière d'écrire et de parler du célèbre Flaubert), par une précision microscopique de la phrase, par une rigueur toute classique à l'aide de l'emploi lourd du subjonctif. Elle nous introduit ainsi dans un univers plein d'intrus, de tournures hétérogènes, de notes discordantes. La lecture métaphorique de son œuvre nous impose une réalité qui perturbe notre logique à cause de la démarche authentique de son auteur de comprendre le monde.

BIBLIOGRAPHIE

NDiaye, Marie, *Un temps de saison*, Paris, Les Editions de Minuit, 1987

Weisgerber, Jean (sous la dir. de), *Le Réalisme magique Roman. Peinture et cinéma*, Paris, Editions l'Age d'Homme et les auteurs, 1987

ANDREÏ MAKINE ET LA FRANCE

Florica MATEOC
Université Oradea

Résumé: *L'écrivain et ex-dissident russe Andreï Makine est arrivé en France en 1987 lorsqu'il a demandé asile politique tout en adoptant le français comme langue d'écriture. Il devient célèbre en 1995 comme lauréat du prix Goncourt et du prix Médicis pour son roman « Le Testament français ». Son cas est bien particulier parmi d'autres écrivains exilés car sa relation avec la France a des racines très profondes dans sa famille, sa grand-mère étant d'origine française. En 2006 il écrit l'essai « Cette France qu'on oublie d'aimer », une vraie ode à la France dont l'identité commence à s'éroder. Ce n'est pas seulement l'image de la France éternelle qu'il veut relever mais aussi celle de la France nouvelle, un pays fragile, multiracial. Notre communication se propose de présenter les facettes de l'identité française dans la vision de Makine et d'analyser sa relation avec la France.*

Mots-clés : *identité, pays, langue.*

C'est un truisme le fait que la France ait toujours été une terre de la liberté convoitée par grand nombre d'intellectuels et d'artistes pour lesquels la connaissance du français devient un signe de distinction dès le XVIIe siècle. Son influence s'est beaucoup répandue pendant le siècle des Lumières lorsque la France commence à devenir terre d'accueil pour beaucoup d'exilés politiques. Plus tard, l'Histoire tourmentée du XXe siècle a réuni à Paris des militants anti-fascistes, des dissidents de l'Europe de l'Est pendant la « guerre froide », des exilés africains après 1960, des proscrits chiliens ou brésiliens dans les années 1970-1980. Pour ces écrivains, le français est devenu un refuge pour exprimer en liberté la réalité de leur pays et pour s'opposer au régime politique oppressant. Le français s'est imposé aussi comme langue de la liberté et des idéaux révolutionnaires par la « Déclaration des Droits de l'homme et du citoyen » (1789), ce qui explique sa pénétration rapide dans différents pays de l'Europe ou sur d'autres continents. Dans les pays créoles, le français est la langue du Pouvoir et de l'administration, tandis qu'en Afrique, au Maghreb et au Liban ce fut la langue de la colonisation. En Europe Centrale et de l'Est le français devient à partir du XVIIIe siècle, « une langue d'élection ».

Pour Andreï Makine, le français n'est pas seulement la langue privilégiée et d'élection des grands intellectuels russes mais c'est aussi sa « langue grand-maternelle » comme il le reconnaît lors d'une interview accordée en 2009 au journaliste Thierry Clermont du quotidien *Le Figaro*. En effet, sa grand-mère était d'origine française et c'est elle qui a éveillé son goût et son intérêt pour la France, pour l'esprit français, pour ses valeurs et pour sa langue : « Cette langue, je l'ai entendue dès mon enfance, dans ma lointaine Sibérie. Elle venait de la bouche de ma grand-mère, d'origine française. Le français m'a toujours baigné et a encouragé, stimulé mon amour pour la littérature française. Je considère, à juste titre, le français comme ma langue grand-maternelle ». (CLERMONT, « Ma langue grand-meternelle », *Le Figaro,* 08. 01.2009) D'ailleurs, l'écrivain souligne qu'il existe un lien littéraire très fort entre la Russie et la France. Sans remonter jusqu'au siècle des Lumières où le français était la langue des diplomates et des intellectuels européens, il rappelle que Tolstoï avait écrit les premières pages de

Guerre et Paix directement en français, avant de se raviser, et que le grand Dostoïevski était parvenu à traduire en russe *Eugénie Grandet* de Balzac. Pouchkine, le grand poète russe a écrit ses premiers poèmes en français. Il n'a pas parlé le russe jusqu'à l'âge de cinq ans. La langue française était très enracinée dans la culture russe, c'était d'ailleurs la première langue des aristocrates.

La « France-Atlantide » des histoires et des lectures de sa grand-mère, dont la clé était la langue française, exerce une force magique sur l'écrivain : « La langue, cette mystérieuse matière, invisible et omniprésente qui atteignait par son essence sonore chaque recoin de l'univers que nous étions en train d'explorer. Cette langue qui modelait les hommes, sculptait les objets, ruisselait en vers, rugissait dans les rues envahies par les foules…Mais surtout, elle palpitait en nous, telle une greffe fabuleuse dans nos coeurs, couverte déjà de feuilles et de fleurs, portant en elle le fruit de toute une civilisation. Oui, cette greffe, le français. » (MAKINE, 1995 : 56). Après des études à Moscou, Makine enseigne la littérature à Novgorod, collabore à des revues littéraires mais subit des tracas sous Brejnev et prend la voie de l'exil durant la perestroïka. II s'installe à Paris en 1987 et connaît en première étape toutes les épreuves de l'exil : rupture de l'identité, rupture culturelle, précarité. Il n'avait pas de chez-soi, son abri étant un caveau du cimetière Père-Lachaise. Comparé aux autres exilés qui ont le handicap de la langue, Makine connaît le français et essaie de regagner ses appartenances identitaires. Il se met à écrire en français, envoie chez les éditeurs des manuscrits qu'il présente comme ***traduits du russe*****,** leur inventant un traducteur imaginaire pour avoir plus de chance.

Quoiqu'il connaisse leur langue, les Français le rejettent ne faisant aucune exception à leur attitude ethnocentriste. Dans son essai *Etrangers à nous-mêmes,* J. Kristeva, elle aussi exilée en France, explique cette attitude des Français envers les étrangers. Elle considère que la France ne possède ni la tolérence du protestantisme anglo-américain, ni la capacité d'assimilation des Latino-Américains, ni l'attitude de rejet des Allemands ou des Slaves. Les Français ont une fierté nationale qui exclut les étrangers et tout cela provient d'un type de civilisation qui croit aux valeurs créés le long du temps, à l'abri des grandes invasions et mélange des peuples, renforcées par l'absolutisme monarchique et plus tard, par le centralisme républicain. Quoiqu' acceptés légalement et administrativement, les exilés se sentent toujours étrangers par l'emploi maladroit du français qui les fait se discréditer dans les yeux des Français, s'identifiant plus que d'autres peuples avec leur langue soignée. (KRISTEVA, 1990 : 39) Makine s'obstine et fait appel a toutes sortes de trucs pour convaincre les éditeurs et faire publier ses livres : il change plusieurs fois de nom, de titres, modifiant les premières pages, réexpédiant ses textes : « Je scellais discrètement mes manuscrits avec des fils de colle pour voir s'ils seraient ouverts, et ils m'étaient retournés dons le même état, les fils de colle indemnes, avec des lettres de refus, bien sûr très argumentée ! » *[http://www.espacefrancais.com/makine.html]*

Les résultats se voient apparaître ; le premier roman **La Fille d'un héros de l'Union soviétique** est publié en 1990 chez Robert Laffont, le deuxième, **La Confession d'un porte-drapeau** est refusé plusieurs fois et accepté chez Belfond en 1992 après une vraie aventure. L'éditeur lui demande d'apporter la version initiale pour affiner quelques ***syntagmes mal traduites.*** Makine trouve une échappatoire: il vient avec un texte écrit en cyrillique et fait semblant de se reporter aux phrases russes correspondant aux incertitudes de l'éditeur. Pour mieux convaincre, l'éditeur lui annonce qu'elle souhaiterait faire revoir la traduction à I'extérieur. Makine se voit obligé de traduire intégralement son roman du français en russe. C'est une épreuve très dure

car il doit se confronter aux différences entre les deux langues surtout au niveau lexical où il lui manque des mots français sans équivalent en russe. Après trois semaines de travail acharné, il revient chez Belfond porter le soi-disant manuscrit original. Dans les librairies parisiennes, Andreï Makine constate d'ailleurs que ses deux romans sont classés au rayon « **Europe de l'Est »,** entre Lermontov et Pasternak. Ainsi décide-t-il de signer ouvertement en français. Suivent **Au temps du fleuve amour** (éd. du Félin, 1994) et **Le Testament français,** roman très autobiographique qui lui rapporte trois prix prestigieux : le Prix Goncourt, le Goncourt des lycéens et le Prix Médicis. Makine commence à gagner la reconnaissance bien méritée de la part des Français, devenant « une exception française » selon la terminologie de Kristeva. Il suffit de parcourir une notice biographique sur l'auteur du **Testament français** pour s'apercevoir que le roman est clairement d'inspiration autobiographique. C'est un livre de reconnaissance et d'admiration pour son pays d'adoption.

Notre propos n'est pas d'analyser cette relation à la France dans son oeuvre de fiction mais dans un essai écrit à une époque où l'on parle du déclin de la France. *Cette France qu'on oublie d'aimer* est en même temps une ode et un pamphlet. Cette attitude ambivalente permet à l'auteur de scruter la fameuse identité française. Comment la voit-il ? Qu'est-ce que la France pour Andreï Makine? En 2006, l'année de la francophonie, les éditeurs français lui ont demandé d'écrire sur la France, de décrire le rapport avec son pays adoptif. L'essai a paru donc suite à cette commande chez Flammarion dans la collection Café Voltaire. Mais, comme tout écrivain exilé, Makine a la chance de voir les choses de l'extérieur, ce qui est un bénéfice au moins dans l'opinion de T. Todorov exprimée dans son essai *L'Homme dépaysé* ; il rentre en Bulgarie après des années d'exil, ce qui lui permet « d'avoir une vue de l'extérieur de deux cultures, de deux sociétés différentes. » (TODOROV, 1996 : 14) Selon le philosophe bulgare, l'écrivain exilé, libéré des coordonnées restrictives trouve abri dans l'altérité. Il pense que la différence et la double identité qui tracent les contours de l'Autre se court-circuitent dans une synthèse bipolaire : d'une part, l'expansion du moi dans le monde et de l'autre son agglutination par ce dernier. Analysant la relation entre l'homme et la patrie, Todorov y établit trois cas : l'homme à qui la patrie semble accueillante est un débutant naïf, l'homme pour qui tout pays est pareil à celui dont il est issu est un homme fort mais celui pour qui le monde entier est comme un pays étranger est le seul à atteindre la perfection. (TODOROV, 1982 : 23) La double identité de Makine, « le charme douteux de la double identité » comme le qualifie l'exilé roumain Sorin Alexandrescu (ALEXANDRESCU, 2000 : 262) lui permet de se situer dans cet entre-deux, ses origines russes, son identité première et sa nouvelle identité, celle française. Grâce à son statut, ses commentaires font la preuve d'une alternance entre le point de vue d'un Français et celui de l'extérieur à ce qui se passe en France.

Makine brosse le tableau de la France telle qu'il l'aime, telle qu'elle évolue, telle qu'il aimerait qu 'elle soit. Le cheminement de la pensée de l'auteur est bien visible dans les quatre parties de l'essai : *Certaines idées de la France, La Forme française, Déformation, Voyage au bout de la France*. D'un côté, l'écrivain est un passéiste, un nostalgique qui voudrait faire revenir à présent cette France de ses livres, cette « France –Atlantide », lointaine et mystérieuse, cette France éternelle avec ses mythes et ses valeurs. De l'autre côté, il est très bien ancré dans le présent de son pays adoptif dont il critique et satirise les nouvelles mentalités. Il convient de souligner la force suggestive du démonstratif « cette », un anaphorique qui fait référence à l'expérience personnelle de l'écrivain. L'état nostalgique s'explique par ses données biographiques, surtout par ses lectures. Sa méditation commence et finit

harmonieusement dans l'espace sacré d'une petite église de Vendée, Sainte Radegonde à Jard, dans le monde organisé des formes, des vieilles formes de la France. Son ode commence par l'évocation des grands lieux et moments de l' histoire que lui suggèrent les noms écrits sur ses murs , « les enfants du pays » qui se sont sacrifiés pour la France. Les bancs esseulés et les fresques défraîchies de l'église témoignent d'une France défunte contrastant avec la France de dehors qui lui semble laide, déformée, sans repères : « Dehors, le bruit et la puanteur du noeud coulant d'un embouteillage qui se resserre autour de l'église, des visages hargneux, l'abrutissant cognement de la techno, des chauffeurs qui se défient, et plus loin, dans la rue du village, l'extrême laideur de la foule engourdie par la chaleur, par la promiscuité recherchée, par le vacarme. Et cette terre où, dans un tombeau, veille un soldat au garde-à-vous, ces anciens champs et pâturages qui disparaissent sous la carapace hideuse des maisons de vacances, toutes pareilles dans leur médiocrité rose-beige de constructions sans âme...L'inévitable syndrome qui frappe tout étranger épris de la France : pays rêvé, pays présent. » (MAKINE, 2006 : 18-19)

Si l'on considère l'identité comme une somme d'appartenances, il mérite d'en distinguer celles qui caractérisent la France rêvée. Elles qui sont devenues des stéréotypes culturels français comme la mode, la gastronomie, l'art de vivre, le plaisir de la table ou l'amour du verbe. Il y ajoute la singularité française, « inexprimable, inexplicable » et la francité, cette symbiose géographique, ethnique et culturelle. N'oublions pas que Makine est Russe et dans la vision des Russes l'esprit français est « ce miroir intellectuel, cette altérité de jugement dont toute nation a besoin pour s'affirmer. » (MAKINE, 2006 : 26) Il s'arrête sur la culture et la civilisation du vin français insistant sur la présentation des curiosités qui particularisent ce côté de l'identité française. Pour être plus véridique, il reproduit dans le sous-chapitre *Les mystères français* un extrait d'un article paru dans *Le Figaro* sur l'art de servir le champagne à la française auquel il associe d'autres pensées sur la relation des Français avec le vin, avec la nature en général. Sont relevés aussi les gôuts raffinés et les préoccupations pour une certaine esthétique du vin. « C'est un vin intelligent, il aime qu'on lui parle...Parlons de l'écume, la mousse du champagne, l'un des fleurons de la francité folklorique. Il y a une sorte d'érotisme à sentir le bouchon glisser entre ses doigts...Encore faut-il connaître l'art de l'ouvrir. Tout en douceur, si l'on veut éviter de perdre une partie des arômes. Après avoir détaché le muselet, on incline légèrement la bouteille et, en maintenant énergiquement le bouchon avec le pouce, on fait pivoter le corps de celle-ci. Ne jamais la servir par le col : ce serait faire preuve d'inélégance...il faut insister sur le choix du verre : de la plus grande finesse possible, il va permettre d'exercer le toucher du vin...L'idéal demeure le verre tulipe, joufflu, qui convient parfaitement à la mise en forme des saveurs...Le reste est à bannir. Y compris les coupes, pourtant inspirées par la forme parfaite des seins de Mme de Pompadour. » (MAKINE, 2006 : 44-47)

Ce qui contribue aussi a réaliser la singularité de l'identité française c'est la figure de l'intellectuel. Selon Makine, sa posture s'avère très différente de celle de l'intellectuel anglo-saxon ou des Pays de l'Est. Il inventorie quelques tics comportamentaux qui lui appartiennent : être de gauche, égocentriste, plein de contradictions. La langue comme appartenance identitaire essentielle préoccupe Makine dont l'intérêt et la passion pour le français se montrent encore une fois d'une manière prégnente dans le sous-chapitre intitulé *La langue de l'Europe*. Ce syntagme appartient au poète Pouchkine qui l'a employé pour qualifier la vocation européenne et universelle du français. On sait bien qu'au XVIIIe siècle c'était la langue de la diplomatie et de la

jurisprudence dans toute l'Europe pour « l'audace, l'énergie et l'élégance avec lesquelles il abordait l'univers de l'homme. » (MAKINE, 2006 : 60) C'est pour nous un émerveillement de voir avec quelle constance, quelle précision quelle ferveur Makine parle de cette langue dans sa fiction de même que dans cet essai. Les qualités du français qu'il détaille sans cesse, l'abstraction, la logique, la clarté, le gôut, la grâce, le charme sont supérieures à celles de toutes les autres langues. La langue française offre la possibilité de transmettre l'expérience de façon précise et enrichissante permettant de mettre de l'ordre dans le chaos des événements existentiels. Pour renforcer ses affirmations, Makine fait appel à des écrivains français et étrangers qui ont relevé les vertus du français. Parmi les premiers, il cite Rivarol qui loue sa clarté lorsqu'il souligne que « tout ce qui n'est pas clair n'est pas français ». Par rapport à la même qualité, l'écrivain rappelle les dires de Nietzsche sur ses oeuvres écrites en français qui sont plus compréhensibles que celles en allemand. Sont reproduits dans le contenu de ce sous-chapitre quelques exemples de phrases et syntagmes français qui ont retenu l'attention des écrivains étrangers. « Le fond de l'air est frais » (MAKINE, 2006 : 57) a fasciné l'écrivain italien (et français) Hector Bianciotti par son unicité. L'auteur fouille dans l'histoire des mots français et en ressort le syntagme « huîtres huîtrées » désignant au Moyen Age les huîtres sans coquille transportées de Bretagne à Paris. Amoureux de la langue française, il veut souligner la créativité, le charme et la richesse de son lexique, qualités élogiées aussi par Cioran : « Ce serait entreprendre le récit d'un cauchemar que de vous raconter par le menu l'histoire de mes relations avec cet idiome d'emprunt, avec tous ses mots pensés et repensés, affinés, subtils jusqu'à l'inexistence, courbés sous les exactions de la nuance, inexpressifs pour avoir tout exprimé, effrayants de précision, chargés de fatigue et de pudeur, discrets jusque dans la vulgarité…Il n'en existe pas un seul dont l'élégance exténuée ne me donne le vertige: plus aucune trace de terre, de sang, d'âme en eux. Une syntaxe d'une raideur, d'une dignité cadavérique les enserre et leur assigne une place d'où Dieu même ne pourrait les déloger. » (CIORAN, 1960 : 9-10) Malgré toutes ces vertus, le français est devenu une langue très fragile de nos jours. Il s'efforce d'analyser son déclin et constate avec amertume que son déperissement ne peut pas être stoppé. Dans son opinion, le mondialisme serait la cause primordiale du changement défavorable de la France et des Français.

Makine passe de l'amertume à l'enthousiasme lorsqu'il revient passionnément à la France d'autrefois qui est aussi le pays des grands hommes dont il nomme d'abord Richelieu qui a marqué le Grand Siècle français. L'écrivain souligne l'appréciation dont il se réjouissait en Russie lorsqu'il rappelle l'opinion du tzar Pierre le Grand qui aurait donné la moitié de son empire pour que le cardinal lui aprenne comment gouverner l'autre. La liste est complétée par ceux qui possèdent la « force secrète des idées » tout comme le général De Gaulle et Clémenceau ou par les grands écrivains Corneille, Voltaire, Diderot, Camus, Proust. Dans son entreprise de cerner l'image de la France éternelle, Makine fait appel aux Grands Russes Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov qui ont toujours cru que les Français appréciaient l'hypertrophie de la forme au détriment du contenu. L'auteur essaie de donner une définition très originale de la « forme » française qui serait un style d'existence qui réunit les multiples contradictions de l'esprit français : « La forme française n'est pas un habillage folklorique bon à épater les touristes mais un style d'existence profondément irrigué par le vécu national, une riche consonance où s'entrelacent des thèmes très divers. Non pas un échantillon de curiosités mais tout un monde en mouvement novateur. Sa force est de savoir réunir dans un ensemble vivace des éléments apparemment incompatibles. » (MAKINE, 2006 : 52) Mais les écrivains russes ont satirisé cette obsession des Français pour la forme et, dans

ce sens, l'écrivain cite Dostoïevski qui se moquait de la médiocrité du Petit Français et Tolstoï qui raillait les obsessions vestimentaires des hommes français. Tchekhov parle de personnage « francoforme », le dramaturge Fonvizine se moque lui aussi des aristocrates français qui portaient des manchettes en dentelle, des plastrons en soie sur leur chemise de toile grossière. Malgré ces railleries, les Russes sont fascinés par la culture et la langue françaises. Ils écrivent en français, traduisent les grandes oeuvres françaises en russe tout comme Dostoïevski qui voit un vrai miracle dans le fait d'avoir fini la traduction d'Eugénie Grandet de Balzac tout en conseillant son compatriote Gorki de lire les Français. Makine conclut que « pour les romanciers russes, l'esprit français était condensé non pas dans les paillettes « francoformes » de la mode et des simagrées mondaines mais dans les sommets intellectuels de la civilisation française. » (MAKINE, 2006 : 36) Il concède tout en le regrettant que, depuis longtemps déjà, le poids économique et l'influence géostratégique de la France ne lui permettent plus de jouer le rôle d'une grande puissance. Même si elle ne compte pas matériellement, elle pèse encore dans le monde grâce à son héritage culturel, grâce à sa « vocation surnaturelle » clamée par le nationaliste Bernanos.

Malheureusement, cette France n'existe plus, la France d'aujourd'hui ne ressemble plus à la France-phare ; c'est un pays soumis à l'égalisation par le bas que dicte le mondialisme. C'est une autre image de la France, cette perte des formes qu'il déplaint dans le chapitre III, intitulé *Déformation.* Faisant des incursions dans l'histoire de la France, Makine n'hésite pas d'énumérer quelques sujets à risque comme : le régime de Vichy, la colonisation d'Algérie, le racisme, l'antisémitisme, l'immigration islamique. Ce sont des phénomènes et des épisodes anciens mais il existe d'autres, très actuels qui tachent l'image de la France. Depuis plus de vingt ans qu'il vit en France, Andrei Makïne a eu le temps de se plonger dans les contradictions et les travers des Français. Il a vu le politiquement correct s'étendre et étouffer petit à petit la francité. Son expérience vécue lui dévoile la schizophrénie entre le discours public et celui privé : « la France des potes », « la France des black-blancs-beurs », du multiculturalisme. » (MAKINE, 2006 : 72) Cette France nouvelle a remplacé l'esprit voltairien par celui de « loft-story », des émissions-poubelles de télé-réalité. La langue est tuée par le même « politiquement correct » ou par le verlan des jeunes. Makine regrette que la force de la francité, « cette furie » de l'intellectuel français a disparu étant remplacée par une autre image du « Français pensant » : « une intelligence affublée d'innombrables couches de protection et qui tâtonne, se faufile entre les interdits, rampe sur un champ de mines, toute effrayée d'une possible explosion. » (MAKINE, 2006 : 107) L'auteur continue d'évoquer les problèmes sociaux des banlieus, la violence, la délinquence, le caïdat, le proxénétisme, tout en condamnant l'indifférence des Français. Le ton de son pamphlet s'intensifie lorsqu'il les accuse d'avoir laissé leur pays se vider de sa substance, d'avoir perdu l'esprit français. L'écriture devient violente lorsqu'il décrit des scènes où les vieillards sont sauvagement tabassés à mort, les femmes poignardées sous les yeux de leurs jeunes enfants et les filles brûlées vives. C'est cette France qu'on aimerait oublier tout en changeant la place et le rôle des mots et des faits.

Quoique la France actuelle soit fragile, Makine demeure optimiste : « Je n'écrirais pas ce livre si je ne croyais pas profondément à la vitalité de la France, à son avenir, à la capacité des Français de dire assez! » (MAKINE, 2006 : 102) En même temps, il offre des solutions comme par exemple le changement du modèle social qui a encouragé la paresse et a tué l'esprit de travail. Quant aux étrangers, il voit la nécessité de les assimiler, de leur faire comprendre que la nation française est unique, qu'il existe

une seule communauté nationale, sans distinction de race et d'origine. L'orientation de Makine est bien différente de celle d'Amin Maalouf, un autre écrivain exilé qui s'intéresse à l'identité des Français. Il trouve comme solution pour une bonne intégration des immigrants la réciprocité, le dialogue interculturel Nous nous confrontons à présent à un autre phénomène, celui de la globalisation ; dans ce nouveau monde, les frontières s'écroulent, les identités s'effacent, les langues disparaissent. Qu'est-ce qui se passe avec les gens ? Comment vont-ils vivre ce grand changement ? Une possible solution, sensée et basée sur la tolérance est donnée par Amin Maalouf dans son essai *Les identités meurtrières.* Il relève le fait qu'il existe à présent deux conceptions extrêmes en matière d'immigration, faisant référence au pays d'accueil. La première le considère comme « une page blanche » où chacun pourrait écrire ce qui lui plaît ou comme « un terrain vague » où chacun pourrait s'installer sans rien changer à ses gestes et à ses habitudes. L'autre conception considère le pays adoptif comme « une page déjà écrite et imprimée » comme une terre où tout serait fixé et les immigrants devraient s'y conformer. Nous croyons avec A. Maalouf que les deux conceptions sont irréalistes, stériles et nuisibles et que le pays d'accueil serait plutôt « une page en train de s'écrire ». L'Histoire n'est pas nostalgie ou passéisme mais tout ce qui s'est bâti au cours des siècles, tout ce à quoi on peut s'attacher. En même temps, l'avenir n'est pas un prolongement du passé, il se construira dans un certain esprit de continuité mais avec de profondes transformations et des apports extérieurs. Il s'agirait d'un certain code de conduite, d'un principe-clé qui doit fonctionner dans la globalisation, celui de la réciprocité. Il est nécessaire d'adopter des éléments des cultures puissantes mais il est essentiel que certains éléments de sa propre culture soient aussi connus et respectés. Son appel adressé aux natifs de même qu'aux immigrants nous semble efficace et équitable : « Plus vous vous imprégnerez de la culture du pays d'accueil, plus vous pourrez l'imprégner de la vôtre ; plus un immigré sentira sa culture d'origine respectée, plus il s'ouvrira à la culture du pays d'accueil. » (MAALOUF, 1998 : 56)

Le désir de Makine de faire revivre la France est tellement fort qu'il s'adresse au président de la République qui, en dehors du problème économique, devrait prendre en charge les problèmes sociaux et le destin de la France. L'essai prend fin dans la même atmosphère de l'église Sainte Radegonde où l'écrivain se rappelle les noms des soldats tombés « les enfants du pays » qui devraient devenir modèle pour la nouvelle génération. Il faut revigorer la France d'antan, redonner le courage et l'optimisme aux jeunes Français qui pourraient ainsi « regarder le Ciel sans blêmir et la Terre sans rougir. » (MAKINE, 2006 : 111)

Après avoir présenté « les formes » de l'identité française Makine déplaint « la déformation », cette dissolution des repères culturels, des grandes valeurs françaises. Il essaie de trouver des solutions pour relancer l'image de la France comme modèle culturel. L'écrivain observe l'identité française de l'extérieur en tant qu'étranger ayant une autre perspective que celle des Français mais, d'un autre côté, il a l'avantage de son héritage biographique et de ses lectures. Nous croyons que la vision optimiste de Makine est discutable ; on pourrait la qualifier d'utopique dans notre monde postmoderne où les valeurs sont relativisées, où les identités s'effacent. Ode et pamphlet à la fois, l'ouvrage de Makine esaie de trouver des solutions, quoique idéalistes, pour oublier la France fragile d'aujourd'hui. L'écrivain s'obstine à faire réveiller cette France qu'il faut aimer, la France d'antan, sa France-Atlantide.

BIBLIOGRAPHIE

Alexandrescu, Sorin, *Identitate în ruptura*, Univers, Bucuresti, 2000.
Cioran, Emil, *Histoire et utopie,* Gallimard, Paris, 1960.
Kristeva, Julia, *Etrangers à nous-mêmes,* Folio, Paris, 1990.
Maalouf, Amin, *Les identités meurtrières*, Grasset, Paris, 1998.
Makine, Andreï, *Cette France qu'on ouble d'aimer,* Flammarion, Paris, 2006.
Makine, Andreï, *Le Testament français*, Mercure de France, Paris, 1995.
Todorov, Tzvetan, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre,* Seuil, Paris, 1982.
Todorov, Tzvetan, *L'homme dépaysé,* Seuil, Paris, 1996.
Clermont, Thierry., « Ma langue grand-meternelle », *Le Figaro,* 08. 01.2009.

MYTHES ET CODES CULTURELS DANS LE POÈME NERVALIEN « EL DESDICHADO »

Alexandrina MUSTĂȚEA
Université de Piteşti

Résumé *: Dans notre parcours analytique nous nous arrêterons sur les suggestions culturelles que recèle le texte de Nerval, pour les traiter en possibles repères de lecture pour un texte autrement hermétique.L'oscillation du poète entre l'histoire et le mythe, entre le réel et le rêve et leur confusion volontaire s'imposent comme traits définitoires du texte. Celui-ci est l'histoire d'une quête identitaire qui réunit sous le signe de la totalité les éléments d'un monde douloureusement scindé. Quête qui se fait par une descente progressive en soi-même, mais qui se spatialise, allant du céleste au terrestre, passant par la grotte, cet espace intermédiaire, pour arriver aux Enfers, d'où l'on ne peut que remonter, suivant la mythologie personnelle du poète. L'acte unificateur du moi, respectivement du monde, est l'acte de naissance du poème, qui s'édifie tout en invoquant la muse et les poètes, ce qui en fait un vrai art poétique.*

Mots-clés : *quête identitaire, syncrétisme, scission.*

Gérard de Nerval se situe en marge du romantisme. Tout en étant contemporain du mouvement, auquel il participe d'ailleurs activement, spirituellement il est précurseur du surréalisme. Le ressort de son existence et de sa création, qui se confondent en plusieurs points, est sans doute « *l'épanchement du rêve dans la vie courante* ». La lecture en clé analogique, déterminante pour la poésie romantique, avec la valorisation antithétique de l'axe vertical – ascension vers l'idéalité et chute dans les ténèbres de la condition humaine – est non fonctionnelle dans la poésie nervalienne. Celle-ci est l'expression de la quête du moi, de la descente vers les racines de l'être. Descente qui veut transgresser les frontières du possible, de la conscience, sonder l'insondable, atteindre l'au-delà par la plongée dans les zones obscures de l'être. Ses instruments sont le rêve et le souvenir. Le poète est partagé entre deux mouvements contradictoires : la tendance vers l'union, vers l'alliance des êtres ou des choses, qui prendra la forme artistique du syncrétisme, et la scission du moi, reflétée par le thème du double. Cette contradiction ontologique sera réduite par la fusion des deux mouvements dans et par la poésie. (cf. MUSTĂȚEA, 2002: 82, 83)

Poème faisant partie du recueil des *Chimères*, *El Desdichado* semble confirmer l'affirmation de Nerval que ses poèmes « *perdraient de leur* charme *à être expliqués, si la chose était possible* », s'inscrivant dans cette catégorie de créations qui échappent à l'interprétation habituelle, non pas nécessairement parce que hermétiques, mais parce qu'elles ensorcèlent le lecteur au-delà du sens, prouvant le pouvoir magique, incantatoire de la parole créatrice de monde.

Le texte renferme beaucoup de renvois culturels, historiques, mythiques, le poète édifiant un univers interculturel *sui generis*, transcodé en poésie et mis à offrir des significations multiples.

Je suis le ténébreux, - le veuf, - l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie ;

Ma seule *étoile* est morte, - et mon luth constellé
Porte le *soleil noir* de la *Mélancolie*.

Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La *Fleur* qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la treille où le pampre à la rose s'allie.

Suis-je Amour ou Phébus, Lusignan ou Biron ?
Mon front est rouge encore du baiser de la reine ;
J'ai rêvé dans la grotte où nage la sirène…

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron,
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.

Le titre du poème renvoie, par intertextualité, au roman de Walter Scott *Ivanhoë*, dont le protagoniste porte sur le bouclier un jeune chêne déraciné et la devise *desdichado*.

Le sens propre du terme, que l'on peut associer au vers *Le prince d'Aquitaine à la tour abolie*, symbolisant la perte de l'héritage, renvoie à la vie malheureuse du moi qui se voit comme un déshérité du sort.

Une autre signification suggérée par le nom étranger que représente le titre est une sorte de dépaysement, de positionnement hors du monde spatio-temporel, dans un *no man's land*, dans un au-delà du réel, transcendé, comme le dit le poète même, par la traversée de l'Achéron.

Ces voies de lecture ouvertes par le titre seront confirmées le long du parcours textuel, comme nous le verrons dans ce qui suit.

Le sonnet débute par la mise au premier plan de l'identité du moi poétique :

Je suis le ténébreux, - le veuf, - l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie;

question obsédante autour de laquelle se construit le texte entier. Les premières hypostases dans lesquelles se voit le moi rendent compte de son état dysphorique, les prédicats employés renvoyant tous, par métonymie, à l'idée de mort, physique et spirituelle à la fois. *Le ténébreux* dessine dès le début la tonalité sombre qui va dominer le poème, renforcée par le contraste avec la lumière à laquelle il l'oppose constamment. Par le renvoi aux ténèbres, le moi semble se projeter sur le cosmos, augmentant le mystère dont il est entouré à partir même du titre. Le ténébreux est celui qui se cache derrière le voile noir de la souffrance, le porteur d'un deuil cosmique, d'un malaise encore sans nom, mais qui se précisera par le prédicat suivant, *le veuf*. *Le veuf* est celui qui a perdu sa femme, mise en cause poétique de la souffrance par la présentation de sa raison première. *L'inconsolé* vient renforcer l'idée de souffrance, mettant en relief sa conséquence à terme indéfini. *Inconsolé* va rimer avec *constellé*, ce qui soulignera sa force dysphorique, par l'opposition implicite ténèbres / lumière. *Le prince d'Aquitaine* est encore une hypostase du moi, qui se liera plus loin à d'autres figures de l'histoire, images appartenant au *code historique* qui prend ainsi contour. *La tour abolie* est le symbole de la perte du pouvoir, que la suite du texte dévoilera comme étant le pouvoir créateur, la force de l'inspiration poétique. De la sorte le moi se voit dépossédé de tous ses biens, matériels et spirituels, se posant à juste titre en déshérité du sort.

Les derniers vers de la première strophe :

> Ma seule *étoile* est morte, - et mon luth constellé
> Porte le *soleil noir* de la *Mélancolie*.

éclaircissent en quelque sorte la raison de l'état d'âme dysphorique du *poète*, cette hypostase impliquée par le terme *luth*, symbole de la poésie : il a perdu son *étoile*, première image dans le texte de la femme aimée. Car ce n'est pas uniquement sa propre identité que le moi cherche, mais il crée, en multipliant les figures, une image syncrétique de la femme aussi. Le *luth constellé* est le pendant de l'écu du chevalier, emblème héraldique du statut de poète. Aussi le texte se préfigure-t-il comme art poétique, ce qui sera confirmé par la suite. La poésie est en détresse, le poète ayant perdu sa muse. Son luth ne porte que *le soleil noir* de la *Mélancolie*. Le jeu lumière/ténèbres y prend la forme la plus éclatante, culminant avec l'oxymoron qui associe *soleil* et *noir*. Le soleil, astre qui donne la vie, la lumière et la chaleur, qui entretient dans l'homme le feu intérieur, est vu sous un jour sombre. Noir, donc éteint et froid, le soleil est mort à la fois avec la femme *étoile*. C'est une mort qui dépasse les frontières de l'humain pour atteindre des proportions cosmiques. La *Mélancolie* renvoie sans doute à la gravure de Dürer portant le même nom, seconde matérialisation du code culturel, après l'allusion à Walter Scott et à son roman. La gravure représente un soleil noir dont les rayons tombent sur une femme aux ailes immobiles et aux yeux froids, fixant les ténèbres. Dans la lignée du mythe faustien suivant lequel l'homme porte le poids du Weltschmerz, de la souffrance universelle, *La Mélancolie* de Dürer est la représentation allégorique de la stérilité, évoquée par Nerval comme image du tarissement de l'inspiration créatrice.

Le second quatrain superpose encore une fois Cosmos, Anthropos et Logos. Descendant cette fois-ci du monde astral vers la nature terrestre, représentée par *le Pausilippe*, *la mer d'Italie*, *la fleur*, *la treille*, *le pampre* et *la rose*, le poète met en scène des éléments d'une vision lumineuse, dessinant ce que Jean-Pierre Richard appelle « *la géographie magique de Nerval* ». (RICHARD, 1974 : 31)

Mais tous ces éléments sont la projection d'une autre époque, celle d'avant la disparition de l'être chéri. Car le présent est celui de *la nuit du tombeau*, *dans* lequel le poète semble descendre à la recherche du passé heureux. Il est le mort vivant qui a perdu ses repères et sa raison d'exister. Le passé est en rapport étroit avec l'amour et la poésie, comme le suggère la polyvalence des termes. Nous y retrouvons les images successives de la femme, dans ses hypostases végétales – *fleur*, *rose*, suggérant la beauté, la fraîcheur, la fragilité. Le Pausilippe est un lieu réel et mythique à la fois. Promontoire près de Naples, c'est le lieu où se trouve, paraît-il, le tombeau de Virgile et où Pétrarque aurait planté un laurier. Aussi le moi poétique évoque-t-il cet endroit sacré en tant que paysage privilégié, réunissant quelques-uns des éléments favoris de la nature nervalienne – mer et fleurs, et en tant qu'autel consacré au Poète et à la Poésie. Ce *cœur désolé* exhorte l'être disparu de lui rendre l'amour et l'inspiration poétique, mis en rapport de dépendance.

L'idée sera reprise et développée dans le premier tercet, qui débute par l'interrogation *Suis-je Amour ou Phébus*. Le code mythique est encore une fois actualisé par la présence des divinités grecques Éros et Apollon, dieux de l'amour, respectivement de la poésie. L'hésitation du moi en quête de son identité entre ces deux hypostases sera doublée par une autre, qui réunit de nouveau mythe et histoire: *Lusignan ou Biron ?* Il paraît que Nerval se croyait être le descendant d'une ancienne

famille de Périgord, apparentée aux Biron et à Lusignan, ce dernier roi de Chypre, marié, suivant la légende, à la fée Mélusine. (cf. LAGARDE ET MICHARD, 1967, note 7 : 274) Le poète confond rêve et réalité, dans l'effort de se créer une vision unificatrice, totalisante sur le monde et sur son moi scindé. La conscience de cette scission, de ce dédoublement dangereux menant à la folie est exprimée d'une manière métaphorique par ce *front rouge encore du baiser de la reine*. Ce front ensanglanté, leit motive de plusieurs de ses poèmes (*"Mon front est rouge encore du baiser de la reine"*, *"Oui, je suis de ceux-là qu'inspire le Vengeur, / Il m'a marqué le front de sa lèvre irritée"*, *"J'ai touché de mon front à la voûte éternelle; / Je suis sanglant, brisé, souffrant, pour bien des jours !"*)* est l'expression littéraire, symbolique d'un échec existentiel assumé jusqu'à ses dernières conséquences. La *reine* pourrait être un personnage historique réel, comme le suggèrent certains exégètes nervaliens – il s'agirait de la dauphine Margueritte d'Écosse embrassant le poète Alain Chartier (XVe siècle), mais elle y apparaît sans doute comme encore une image de la femme aimée, présente dans toutes les figures féminines de l'œuvre du poète, des *Filles du Feu* à *Aurélia* et aux poèmes des *Chimères*.

Le dernier vers de la strophe – *J'ai rêvé dans la grotte où nage la sirène…*, introduit un nouvel espace, intermédiaire, la grotte, située entre la terre et la mer, ou encore entre le monde terrestre et le monde d'au-delà, anticipant sur la descente aux enfers du second tercet. C'est un espace mi-clos, mi-ouvert, un entre-deux-mondes communicant avec les deux. La grotte est propice à la rêverie, habitée par un être mythique, la sirène, qui représente un rappel indirect de la fée Mélusine et renvoie à *l'Odyssée* d'Homère, où ces femmes-poissons ensorcèlent les hommes par leur chant exquis. Nous y voyons un motif du Logos, qui suggère le rapport avec l'art, avec la poésie. La sirène qui nage est encore une image de la femme syncrétique, projetée dans le mythe par sa disparition du monde des humains. La sirène inspiratrice du poète est là, dans l'espace de la rêverie, mi réelle, mi inventée, pleine de vie, rendant au poète la force de continuer sa quête.

Dans la dernière strophe, le poète refait à son propre compte la traversée de l'Achéron, tout en s'identifiant à Orphée en quête de son Eurydice. La double traversée victorieuse est sa contribution au mythe, qu'il enrichit de cette dimension de la répétition possible. Traverser deux fois le fleuve infernal signifie ne pas perdre l'espoir dans la résurrection de la femme aimée. Celle-ci apparaît encore une fois sous une double image : *la sainte* et *la fée*, figures réunissant de manière syncrétique christianisme et paganisme, dans une religion *sui generis*, propre à la perception nervalienne du monde et de la foi. Mais *la sainte* et *la fée* sont encore les images poétiques de la femme-mère et de la femme-amante, perdues et recrées scripturalement par le poète dans toutes les figures féminines de son œuvre.

Le choix du mythe d'Orphée n'est pas fortuit. Orphée est le poète capable de charmer les animaux sauvages et les objets inanimés en jouant de sa lyre. Sa musique enchanteresse fléchit les divinités de l'Enfer qui lui permettent de retrouver la femme aimée. Il est le premier de la lignée des poètes à avoir prouvé la force du Logos. Nerval se situe lui-même dans cette noble descendance, se présentant comme vainqueur du fleuve de la mort par sa propre lyre.

---

* Les vers cités appartiennent aux poèmes *El Desdichado*, *Anthéros*, *Le Christ aux Oliviers* du recueil des *Chimères*.

Dans notre parcours analytique nous nous sommes arrêté sur les suggestions culturelles que recèle le texte, pour les traiter en possibles repères de lecture pour un texte autrement hermétique.

L'oscillation du poète entre l'histoire et le mythe, entre le réel et le rêve et leur confusion volontaire s'imposent comme traits définitoires du texte. Celui-ci est l'histoire d'une quête identitaire qui réunit sous le signe de la totalité les éléments d'un monde douloureusement scindé. Quête qui se fait par une descente progressive en soi-même, mais qui se spatialise, allant du céleste au terrestre, passant par la grotte, cet espace intermédiaire, pour arriver aux Enfer, d'où l'on ne peut que remonter, suivant la mythologie personnelle du poète. L'acte unificateur du moi, respectivement du monde, est l'acte de naissance du poème, qui s'édifie tout en invoquant la muse et les poètes, ce qui en fait vrai un art poétique.

Nerval s'y inscrit lui-même, en chantre oscillant entre deux mondes, sans appartenir en fait à aucun d'entre eux, retiré dans la folie, ce refuge, cet entre-deux-mondes mélangeant jusqu'à la confusion totale et totalisatrice rêve et souvenir.

BIBILIOGRAPHIE

Le XIXe siècle, Collection littéraire Lagarde et Michard, Paris, Editions Bordas, 1967
Mustățea, A., *Littérature française, XIXe siècle (1)*, Piteşti, Pygmalion, 2002
Richard, J.-P., *Poezie si profunzime*, Bucuresti, Univers, 1974

LE SUJET POSTCOLONIAL DANS L'IMMORTELLE *D'ALAIN ROBBE-GRILLET*

Fevronia NOVAC
Centre Culturel Canadien, Paris, France

Résumé : *Dans L'Immortelle (1963), le spectateur est positionné en tant qu'autre, étranger au film, qui, déçu par le jeu perpétuel entre l'illusion de la représentation et son dévoilement, a comme unique recours la possibilité de rester passif, dans l'attente des nouvelles apportées par l'imagination de Robbe-Grillet. Le réalisateur offre à son spectateur, devenu consommateur passif de son œuvre, d'une part, l'objectivation de la femme dans le triangle érotique occidental et, d'autre part, l'anéantissement du sujet colonisé dans sa propre culture. Le spectateur, placé devant des images stéréotypées de la femme et de la culture étrangère, est censé ne rien voir, car la femme qui lui est montrée dans diverses postures reste incompréhensible et la Turquie, pays qui constitue le décor du film, demeure invisible en dehors du cliché. Le ciné-roman de Robbe-Grillet se déroule dans une Turquie au carrefour des civilisations, où les personnages français se comportent comme des maîtres avec les gens du pays. Pour caractériser la relation que les Français du ciné-roman entretiennent avec les Turcs, nous aurons plutôt recours à une critique postcolonialiste, car la Turquie n'a jamais été colonie française.*

Par la remise en cause de l'exactitude de la représentation, la caméra de Robbe-Grillet tente d'inviter le spectateur à changer « la forme » de sa conscience pour accepter la différence radicale dramatisée dans la représentation de l'autre (la femme « mystérieuse » ou la culture « étrangère »). Comme autrui est toujours défini par rapport au soi (le spectateur français), la démarche de Robbe-Grillet ne peut être complètement réussie. Il n'y a pas de place, dans le film de Robbe-Grillet, pour la différence radicale.

Dans cet essai j'analyse la représentation du sujet colonial chez Robbe-Grillet à l'aide des théories d'Edward Saïd, de Michel Foucault et de Homi Bhabha. Le texte de Robbe-Grillet perturbe l'idée d'une synchronicité obligatoire dans le savoir d'une époque donnée. Par contre, le spectateur voit, dans la compréhension différente du savoir en Turquie, une discontinuité fondamentale dans la synchronie désirée par Foucault. Dans le ciné-roman de Robbe-Grillet, est offerte au regard du spectateur une Turquie au carrefour des épistémés, un pays « oriental » en train de réformer sa culture pour se diriger vers l'Ouest.

Mots – clés : *Alain Robbe-Grillet, postcolonialisme, cinéma.*

« L'expérience esthétique est amputée de sa fonction sociale primaire précisément si la relation du public à l'œuvre d'art reste enfermée dans le cercle vicieux qui renvoie de l'expérience de l'œuvre à l'expérience de soi et inversement, et si elle ne s'ouvre pas sur cette expérience de l'autre qui s'accomplit depuis toujours, dans l'expérience artistique, au niveau de l'identification esthétique spontanée qui touche, qui bouleverse, qui fait admirer, pleurer ou rire par sympathie, et que seul le snobisme peut considérer comme vulgaire » (JAUSS, 1978 : 147).

L'Immortelle exploite précisément cette relation à l'autre dont parle Jauss. Dans *L'Immortelle*, le spectateur est positionné en tant qu'autre, étranger au film, qui, déçu par le jeu perpétuel entre l'illusion de la représentation et son dévoilement, a comme unique recours la possibilité de rester passif, dans l'attente des nouvelles apportées par l'imagination de Robbe-Grillet. Le réalisateur offre à son spectateur,

devenu consommateur passif de son œuvre, d'une part, l'objectivation de la femme dans le triangle érotique occidental et, d'autre part, l'anéantissement du sujet colonisé dans sa propre culture. Le spectateur, placé devant des images stéréotypées de la femme et de la culture étrangère, est censé ne rien voir, car la femme qui lui est montrée dans diverses postures reste incompréhensible et la Turquie, pays qui constitue le décor du film, demeure invisible en dehors du cliché. Le ciné-roman de Robbe-Grillet se déroule dans une Turquie au carrefour des civilisations, où les personnages français se comportent comme des maîtres avec les gens du pays. Pour caractériser la relation que les Français du ciné-roman entretiennent avec les Turcs, nous aurons plutôt recours à une critique postcolonialiste, car la Turquie n'a jamais été colonie française.

Les Turcs dans le film de Robbe-Grillet servent de domestiques, de délateurs et de voleurs. Ils sont, aux yeux des spectateurs français, soit invisibles dans leur propre pays, soit menaçants en tant qu'espions ou collaborateurs directs du dénouement tragique de l'histoire d'amour entre les protagonistes. L'absence du sujet postcolonial dans *L'Immortelle* renvoie à l'absence de l'homme dans le savoir classique de la pensée foucaldienne et particulièrement dans *Les mots et les choses* (FOUCAULT, 1966).

Robbe-Grillet explore dans son film la relation du sujet à l'autre. Dans sa tentative d'affirmer la nécessité de la compréhension de l'autre pour une meilleure connaissance de soi, l'auteur français s'approche de la théorie de l'altérité développée plus tard par Iser. Dans *L'Acte de lecture*, Iser affirme lui aussi que le manque de compréhension des événements fictionnels qui ne sont pas familiers au lecteur n'est pas inquiétant, car l'étrangeté de ces éléments agit sur la conscience du lecteur pour ouvrir son horizon de compréhension. En traitant de la relation du lecteur au texte, Iser affirme :

Les pensées d'autrui ne peuvent s'exprimer dans notre conscience que si la spontanéité que le texte mobilise dans notre conscience acquiert une forme. Etant donné que cette spontanéité en nous se formule aux conditions posées par une autre personne, dont nous thématisons les pensées au cours de la lecture, nous ne formulons pas notre spontanéité en fonction de nos idées directrices, lesquelles n'auraient jamais permis ce genre de spontanéité. La constitution du sens n'implique donc pas l'apparition de l'horizon sémantique qui s'exprime implicitement à travers les aspects du texte. Elle implique plutôt le fait que, grâce à la formulation du non-formulé, il nous est possible de nous formuler nous-mêmes et de découvrir ce qui, jusque-là, semblait soustrait à notre conscience (ISER : 283)

L'ouverture d'esprit devient une condition obligatoire pour l'interaction entre sujet et texte/auteur/autrui, car « l'assimilation des éléments étrangers ne se fait que si la conscience elle-même accepte de prendre une autre forme » (*ibidem*, 284).

Par la remise en cause de l'exactitude de la représentation, la caméra de Robbe-Grillet tente d'inviter le spectateur à changer « la forme » de sa conscience pour accepter la différence radicale dramatisée dans la représentation de l'autre (la femme « mystérieuse » ou la culture « étrangère »). Comme autrui est toujours défini par rapport au soi (le spectateur français), la démarche de Robbe-Grillet ne peut être complètement réussie. Il n'y a pas de place, dans le film de Robbe-Grillet, pour la différence radicale.

Iser, qui invite le lecteur à élargir le champ de sa conscience pour permettre à son esprit de comprendre l'altérité sans la subordonner à ses idées préconçues, se rapproche de la pensée d'Edward Saïd (SAÏD : 1980), pour qui les différences

culturelles ne sont que des constructions artificielles de l'intellect, qui cachent des désirs de pouvoir.

Robbe-Grillet arrive à mettre en œuvre les conséquences de l'oubli de l'Autre, quand il présente au spectateur français une image truquée de la Turquie. La caméra observe une culture autre que la culture occidentale mais avec les critères et les exigences de cette dernière.

La représentation de l'autre (la femme ou la colonie) était le sujet des œuvres antérieures de Robbe-Grillet : *Le voyeur, La jalousie, L'année dernière à Marienbad*. Nous considérons que, dans *L'Immortelle,* Robbe-Grillet reprend ces thèmes obsédants pour les présenter d'une manière plus directe, non ambiguë, pour faciliter, cette fois-ci, la compréhension de tous ceux qui se sont acharnés à interpréter ses œuvres dans une perspective de lecture, selon lui, inadéquate, surtout à partir d'une grille de lecture réaliste, sinon pathologique (voir certaines interprétations de *La jalousie* et du *Voyeur*). De plus, avec ce film, l'auteur français défie les critiques, dont les plus représentatifs sont Bruce Morrissette[1] ou Jean Alter[2], qui s'efforcent à tout prix de reconstituer une certaine cohérence de l'intrigue dans ses écrits. Les deux dénouements de l'intrigue présents dans *L'Immortelle* représentent la réponse de Robbe-Grillet à ce genre d'analyse textuelle.

La fin de *Marienbad* était non résolue, puisque le spectateur ne comprenait pas si les protagonistes s'étaient sauvés du château ou non. Pour lancer un nouveau défi à la critique, Robbe-Grillet présente au spectateur deux fins contradictoires dans *L'Immortelle*. Le choix de deux dénouements parallèles constitue une innovation importante au niveau de la narration. En proposant les deux dénouements de l'intrigue dans son deuxième film, le réalisateur perturbe le cercle herméneutique de l'interprétation possible de son ciné-roman et remet en question le sens déduit rétrospectivement, où certains signifiants sont privilégiés après coup, parce qu'ils impliquent l'élaboration d'un signifié textuel spécifique, signifié auquel on arrive plus facilement en supprimant les signifiants qui ne s'adaptent pas au sens cherché. Le film de Robbe-Grillet refuse systématiquement de traiter le sens comme « objet » privilégié et principe de pouvoir par rapport aux discontinuités et aux contradictions de l'intrigue.

Ainsi, deux versions incompatibles sont offertes au spectateur qui n'a cependant pas la possibilité d'en choisir une à sa guise. L'histoire mène à deux fins, mais aucune n'est désirable. Dans la première, la femme meurt. Elle revient plus tard, vivante, immortelle. Sa deuxième mort, symbolique, n'est jamais accomplie. Associée avec la Turquie et l'atmosphère orientale, L est attirante et menaçante à la fois. Elle est là pour ébranler la « mythologie flottante » de l'Orient qu'entretient N. Edward Saïd, en évoquant Vico, montre que cette mythologie est dérivée de la « suffisance des nations et des érudits » (SAÏD, *op. cit.* : 69). Et, encore plus loin, Saïd montre le procès psychologique qu'engendre cette mythologie :

L'ordre dont l'esprit a besoin est atteint grâce à une classification rudimentaire : mais il y a toujours une part d'arbitraire dans la manière de concevoir les distinctions entre les objets; ces objets mêmes, quoiqu'ils semblent exister objectivement, n'ont souvent qu'une réalité fictive. (*ibid.* : 70)

Le texte de Robbe-Grillet perturbe l'idée d'une synchronicité obligatoire dans le savoir d'une époque donnée. Par contre, le spectateur voit, dans la compréhension

---

[1] « Lecture de *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet ». *Critique*, 12, 146 : 579-608 (juillet 1959).

[2] « The Treatment of Time in Alain Robbe-Grillet's La Jalousie ». *College Language Association Journal*, 3 : 46-55 (septembre 1959)

différente du savoir en Turquie, une discontinuité fondamentale dans la synchronie désirée par Foucault. Dans le ciné-roman de Robbe-Grillet, est offerte au regard du spectateur une Turquie au carrefour des épistémés, un pays « oriental » en train de réformer sa culture pour se diriger vers l'Ouest. Le romancier/réalisateur français n'insiste pas sur le changement qui se produit en Turquie[1]. Celui-ci l'intéresse seulement dans la mesure où il lui permet de faire rouler des voitures américaines dans les rues d'Istamboul ou de transformer le décor turc en scène de consommation occidentale, pour le plaisir du spectateur français auquel le film est destiné. À l'époque où Robbe-Grillet a situé son film, la Turquie tentait de changer dramatiquement ses institutions politiques et sociales. La femme, qui est plus ouverte à des changements radicaux, incarne cette transition impossible.

Le ciné-roman de Robbe-Grillet peut être encadré dans l'épistémè de l'âge baroque, au début du XVIIe siècle, auquel Foucault fait référence fugitivement (FOUCAULT, *op. cit*.: 65). En décrivant le baroque comme une époque culturelle qui comprend et évite de répéter l'erreur classique de la similitude, Foucault cite Descartes, qui avait remarqué l'habitude humaine de traiter la différence d'une manière analogique:

C'est une habitude fréquente, lorsqu'on découvre quelques ressemblances entre deux choses que d'attribuer à l'une comme à l'autre, même sur les points où elles sont en réalité différentes, ce que l'on a reconnu vrai de l'une seulement des deux. (*ibid*. : 65)

Pour extrapoler à partir de cette erreur, on constate que la métropole emploie l'analogie classique pour inoculer aux colonies un modèle de développement basé sur la ressemblance avec le pouvoir colonisateur. *L'Immortelle* présente à ses spectateurs « les chimères de la similitude » et les « sens trompeurs » de la Turquie, en leur montrant du doigt l'artifice de l'histoire et de la mythologie turque. L, la protagoniste européenne du ciné-roman, a le rôle de montrer à N, son amant, en même temps qu'aux spectateurs, que la Turquie du film n'est pas la Turquie réelle.

---

[1] L'intrigue de *L'Immortelle* est située dans une Turquie soumise à un changement historique fondamental. Selon Homi Bhabha (*The Location of Culture*. London/New York : Routledge, 1994), un tel moment de transformation culturelle rend encore plus problématique la définition de l'identité nationale et culturelle et la compréhension de la différence d'autrui :

> *Terms of cultural engagement, whether antagonistic or affiliative, are produced performatively. The representation of difference must not be hastily read as the reflection of pre-given ethic or cultural traits set in the fixed tablet of tradition. The social articulation of difference, from the minority perspective, is a complex, on-going negotiation that seeks to authorize cultural hybridities that emerge in moments of historical transformation*. (Bhabha, *ibid.* : 2)

Selon le critique postcolonialiste, les stratégies de représentation sont assujetties à des négociations de pouvoir entre des discours autoritaires contradictoires. Moins pertinent pour la démarche ludique de Robbe-Grillet, le point de vue de Bhabha demeure ancré dans le politique et incline vers une critique culturelle d'ensemble. Plus pessimiste que Saïd, Bhabha est d'opinion que les différences culturelles risquent de rester irréconciliables. Bhabha se rapproche de Foucault, qui souligne le jeu du pouvoir et la portée de l'autorité dans la production du discours. Dans son film, Robbe-Grillet dramatise cet échange, entre le discours du pouvoir (le point de vue de la caméra) et le point de vue en excès (voir les interventions de la femme), qui bouleverse le déroulement tranquille de l'intrigue.

Comme la Turquie et ses habitants, L est un des éléments qui se sont aliénés dans l'analogie, d'après l'expression de Foucault (*ibid.* : 63). Comme le fou dans la philosophie de Foucault, la femme du ciné-roman de Robbe-Grillet, qui croit démasquer l'absurdité de son image, réussit seulement à imposer un masque. Nous remarquons, en analysant le film, cette faillite au niveau de la représentation. Loin de bousculer l'image classique de la représentation féminine au cinéma, L la renforce. Ce renforcement est le plus visible dans le contraste entre ses poses, ses discours toujours semblables et l'occurrence des autres personnages féminins dans le film: les femmes turques. L, qui n'incarne aucun des clichés associés à la femme musulmane, subit les stéréotypes de la femme occidentale : elle pose pour la caméra et devient objet du regard. Robbe-Grillet souligne les similarités dans le traitement des femmes dans les deux cultures, ce qui renforce la thèse de Saïd, qui trouve l'opposition entre les cultures occidentale et orientale erronée.

La représentation de la femme devient, à partir de 1965, un sujet controversé chez Robbe-Grillet. La femme est réduite à un objet de moquerie et Robbe-Grillet, conscient de l'autorité interprétative de la critique féministe dans les années soixante, persistera pourtant dans sa représentation sadique de la femme.

L, la protagoniste européenne de *L'Immortelle*, entretient avec ses « sœurs » turques une relation basée sur l'opposition modèle-série. L prend des postures de mannequin, habillée systématiquement d'une façon élégante, la plupart du temps pour donner une image de statue figée, arrêtée sur l'écran pour contraster avec le décor pauvre du pays. Le spectateur voit aussi une danseuse turque dans des poses sensuelles qui semble servir de modèle plus tard dans le film à L et surtout à Robbe-Grillet, qui profite de la moindre situation pour insérer des scènes sadomasochistes dans ses films. Même si la fonction du modèle passe d'une femme à l'autre, le film conserve (avec religiosité) une différence de statut dans l'alternance modèle de luxe (L) et modèle de série (la femme turque). La caméra semble intervenir pour nous montrer de quelle façon regarder l'alternance des images des deux femmes. Le contraste entre L et la danseuse turque (l'Européenne libérée et la Turque, objet du plaisir des hommes) tente d'imposer une dynamique coloniale dans notre compréhension du film. On remarque que le film exige une complicité psychologique du spectateur.

Les femmes turques répondent à la définition que donne Baudrillard dans son ouvrage, *Le système des objets*, à l'objet de série : « juxtaposition » (le spectateur ne les distingue pas en tant que personnalités différentes), « combinaison fortuite » (elles apparaissent dans des situations interférentes; on les confond souvent). Comme l'objet de série, elles ne sont « plus qu'une somme de détails qui ressortissent mécaniquement à des séries parallèles » (BAUDRILLARD, 1968 : 207). La caméra insiste sur les différences de classe et, en même temps, de race, entre L et les femmes turques. De nouveau, la distinction modèle et série reste en place. Baudrillard décrit ce phénomène de la façon suivante : « Tandis que le modèle garde une respiration, une discrétion, un « naturel » qui est le comble de la culture, l'objet de série est englué dans son exigence de singularité - il affiche une culture contrainte […] » (*Ibid.*: 209). La distinction culture « naturelle » / culture « contrainte » est importante pour la démarche du film qui est de nous guider dans notre compréhension de la culture occidentale aux dépens de la culture turque, qui reste invisible.

La Turquie du ciné-roman de Robbe-Grillet est en train de se métamorphoser et la condition des femmes devient donc un sujet à la mode. Un personnage comme L est présenté dans ce film comme modèle impossible de cette transformation. Impossible à suivre, car la situation même de L nous inquiète. Le film, qui avait

démarré avec une perception hiérarchique des comportements européens et turcs, arrive à s'interroger lui-même sur son épistémè, quand il assujettit la femme occidentale à un destin de victime, la rendant objet dans la série de femmes turques. Toutes les femmes dans *L'Immortelle*, y compris L et une autre Européenne, se trouvent dans des rôles absurdes, qui pourraient être changés sans que l'intrigue ou la qualité du film ne soient bouleversées. Aucune n'est indispensable. Les femmes sont toutes superflues. Leur unique fonction est de rendre les hommes visibles. Les femmes dans *L'Immortelle,* qu'elles soient turques ou européennes, sont « libérées » seulement en tant qu'objets de fonction, pour l'usage des hommes. La femme objet est une figurante humble et réceptive, une esclave psychologique ou sexuelle ou un objet du décor, performant la fonction du paysage. Les femmes dans *L'Immortelle* participent à la même ambiguïté que l'objet fonctionnel : elles deviennent « un signe-piège », selon Baudrillard, « des alibis où est donnée à voir une liberté qui n'est pas donnée à vivre » (*Ibid.* : 45).

Dans un mouvement cynique, L est, dans ce film, victime et voix de la réflexion en même temps. La protagoniste de *L'Immortelle* fait des efforts pour sortir le spectateur de sa passivité complice face au « sujet » oriental. La femme, qui est désignée par plusieurs prénoms, commençant tous par L, joue le rôle le plus intéressant dans le film, malgré sa passivité et son immobilité devant la caméra. Elle est celle qui, à l'ombre du narrateur, interroge les présupposés culturels et les stéréotypes sur les femmes et sur l'Orient. Il lui manque une identité stable, car elle oscille entre deux allégeances : occidentale et orientale (on la voit prier dans la mosquée). Devant la caméra, L prend des postures érotiques, artistiques, « orientales » et expose ses vêtements de luxe, ainsi que l'immobilité et l'illisibilité de ses traits. On la voit à la fois vivante et morte, car elle continue de jouer son rôle le plus important après sa mort dans l'accident de voiture. La présence de L témoigne de l'ambiguïté qui entoure la figure de la femme en général et, plus précisément, dans un pays censé être oriental, la Turquie au carrefour de l'histoire[1].

L, la femme immobile, charme l'homme, N, et l'entraîne dans les mystères et l'atmosphère des contes de fées d'un Orient mythique, en lui rappelant à la fois que toutes les représentations disponibles de cet espace séducteur sont les fruits de son imagination: « L : *Tout ça, ce sont vos imaginations... Vous voyez... Vous êtes sur le Bosphore. Vous longez la rive d'Asie... Au pied des minarets, vous apercevez les maisons de bois aux fenêtres closes, où les femmes sont enfermées...* » (ROBBE-GRILLET, *op.cit.* : 50) ou: « L : *Vous voyez bien que tout est faux... Byzance!... Ils sont même en train de le construire* »! (*Ibid.*: 97)

Cependant, l'attraction devient très puissante et empêche N de reconnaître son essence fictive. N pense maintenant que les changements politiques rapides dans la société turque ont des répercussions sur la mentalité des gens. Il pense, par exemple, que les femmes ne sont plus prisonnières derrière les fenêtres closes. Néanmoins, le film contredit ses suppositions par des images où les femmes sont représentées dans des synecdoques, par un cri d'abus ou une réaction hystérique à une injustice anonyme. Contrairement à l'explosion d'émotions manifestée dans les cris ou dans les chansons turques, les troubles de L sont muets. Son visage les exprime à travers un masque et un cri gelé.

[1] La Turquie dans *L'Immortelle* tente d'effacer son identité antérieure, pour devenir un état occidental. Le film est situé dans la période suivant Atatürk, qui a ouvert la Turquie à l'Ouest.

À plusieurs occasions, L mentionne les abus que subissent les femmes. Le changement de mentalité qui doit s'achever en Turquie, en ce qui concerne la liberté de la femme, n'est pas un succès dans l'Ouest, puisque N lui-même menace de frapper L, quand elle devient turbulente :

L : *Ne cherchez pas, ce n'est pas la peine, c'est une fausse adresse.*
N (*off*) : *Je vais vous battre!*
L : *Oh oui*. (*Ibid.*: 87)

L taquine N au lieu de lui donner son adresse. D'abord, elle écrit en turc dans son agenda, ensuite elle déchire la page et dit que, de toute façon, c'est faux. Faux et artificiel, comme le décor en cours de rénovation où leurs destins malheureux se sont rencontrés. Le personnage de L anticipe, par ses postures de mannequin et la précarité de sa situation, un thème majeur, laissé en suspension après *Le voyeur* : l'érotisme combiné à la violence contre les femmes.

Nous ne connaissons pas les raisons pour lesquelles N se trouve à Istamboul. Il est professeur, ce qui n'explique pas pourquoi il a choisi la Turquie. Mais s'il a déménagé dans un pays exotique pour trouver le bonheur et se redécouvrir lui-même, il a tort. Il se trompe parce qu'il ignore le conflit entre l'image préconçue qu'il s'est faite de cette culture et la réalité de l'expérience à laquelle il est confronté au sein du pays. En effet, la tentative de vivre dans une nouvelle culture (dans ce cas, « subalterne ») ne réussit pas à racheter quelqu'un de son affliction personnelle.

La France n'a jamais colonisé la Turquie, mais N agit comme si cela avait été le cas. La différence de classe (le Français riche entouré des Turques plus pauvres) se transforme en différence de race (la supériorité que le Français se fabrique dans ses rapports avec les Turques). N adopte l'attitude du colon lorsqu'il s'adresse à tout le monde en français et s'énerve quand il ne reçoit pas de réponse : « N : *Un thé, s'il vous plaît.* Puis, comme le garçon donne des signes d'incompréhension totale, il répète : *Tea!* » (*Ibid.*: 47)

Comme dans la plupart des œuvres de Robbe-Grillet, le protagoniste homme interprète mal tout ce qui lui est étranger, en le fétichisant afin de le comprendre et de le maîtriser. Le décor oriental rend ce procès de déformation plus facile pour N, car le Bosphore semble peu familier.

Cette tendance à s'approprier une signification étrangère est expliquée par Edward Saïd dans *L'Orientalisme...*, où le critique répond indirectement à Foucault au sujet de l'homogénéité de la pensée. Selon Saïd, il y a toujours une mesure arbitraire dans l'établissement de différences culturelles :

la pratique universelle qui consiste à désigner dans son esprit un espace familier comme « le nôtre » et un espace qui ne l'est pas comme « le leur », est une manière de faire des distinctions géographiques qui *peuvent être* totalement arbitraires. (SAÏD, *op. cit.*: 70)

Il en résulte une séparation forcée entre l'Ouest et l'Est, qui s'achève, dans la plupart des cas, d'une façon tragique.

Pour nous rassurer sur cette nécessité tragique de la rencontre de mentalités ou de sexes différents, Robbe-Grillet propose deux dénouements. Dans tous les deux, un des protagonistes est tué. Pourtant, le nouveau romancier nous fait nous demander si l'*hybris* de la tragédie est la différence culturelle ou plutôt la relation adultère. Les barrières culturelles, créées par l'artifice de la représentation de l'autre culture, engendrent la tragédie. L nous montre tout au long du film que l'exotisme d'Istamboul

n'est pas exotique et que la femme orientale n'est pas différentes des Occidentales. N, le personnage occidental, n'est pas prêt à accepter de « changer la forme de sa conscience » pour se sentir à l'aise dans ce monde qu'il perçoit comme radicalement autre.

Qu'il aime ou non le terme, de plus en plus tragique devient aussi le destin de la femme dans la littérature et la filmographie de Robbe-Grillet. Objet superflu, elle sera soumise à des tortures sexuelles cherchant en même temps la complicité amusée du lecteur. L'éthique de l'humanisme, qui préoccupait Robbe-Grillet auparavant, perd de sa valeur dans les œuvres suivantes de l'auteur.

Quant aux spectateurs, ils sont invités à prendre du plaisir dans la poésie de l'image tout en sachant que la représentation qui leur est offerte est fausse. À part les interventions de L, Robbe-Grillet n'offre aucune alternative à la représentation de type Pierre Loti qu'il fait de la Turquie. Il la dénonce mais il n'arrive pas à la déconstruire et à présenter une autre image de la culture étrangère à son spectateur. De plus, il réitère des thèmes déjà existants dans un roman antérieur (*La jalousie*), tendance qu'il va reproduire dans les films et les romans subséquents.

BIBLIOGRAPHIE

Alter, J. « The Treatment of Time in Alain Robbe-Grillet's La Jalousie ». *College Language Association Journal*, 3 : 46-55 (septembre 1959)

Baudrillard, J. *Le système des objets*. Paris : Gallimard, 1968

Foucault, M. *Les mots et les choses*. Paris, Gallimard, 1966

Iser, W. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique.* Traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer. Bruxelles : Ed. Pierre Mardaga, 1976

Jauss, H.R. *Pour une esthétique de la réception*, Trad. Claude Maillard. Paris: Gallimard, 1978

Morrissette, B. « Lecture de *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet ». *Critique*, 12, 146 : 579-608 (juillet 1959)

Saïd, E. *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Trad. Catherine Malamoud. Paris : Seuil, 1980.

Robbe-Grillet, A. *L'année dernière à Marienbad*, ciné-roman. Paris : Les Éditions de Minuit, 1961.

L'Immortelle, ciné-roman. Paris : Les Éditions de Minuit, 1963

LE FÉMININ DANS LES BESTIAIRES MÉDIÉVAUX

Marija PANIĆ
Faculté de Philologie et des Arts, Kragujevac, Serbie

Résumé : *Les bestiaires français médiévaux continuent la tradition du* Physiologos*, compilation créée probablement à Alexandrie entre le IIe et le IVe siècle. Cet ouvrage décrit les natures des animaux dans le but de fournir une explication chrétienne pour le monde environnant, ainsi que pour donner des conseils aux chrétiens sur le comportement préconisé et les tentations qui les guettent. Les « natures » des animaux sont parfois fantastiques et la réalité biologique est moins importante que les propriétés attribuées aux animaux. Dans les natures des animaux figurent les descriptions du comportement dans lesquelles on peut trouver les différences entre les sexes biologiques. L'explication chrétienne avertit souvent le chrétien des dangers qui le guettent, parmi lesquels figure également le danger de la séduction féminine. Le sexe et le genre féminin sont souvent marqués et ainsi fréquemment ils ne représentent qu'une altérité. Certains chapitres montrent l'harmonie biologique et familiale. Dans cette communication, on essayera d'examiner les différentes formes sous lesquelles le féminin se présente dans le* Bestiaire *de Pierre de Beauvais et le* Bestiaire divin *de Guillaume le Clerc, ainsi que dans le* Bestiaire d'amour *de Richard de Fournival (datant du XIIIe siècle).*

Mots-clés : *féminin, bestiaire, animal.*

INTRODUCTION

Issus de la descendance du *Physiologue* (compilation rédigée probablement à Alexandrie entre le IIe et le IVe siècle, qui représente, comme l'indique Arnaud Zucker, « à la fois une zoologie spiritualisée et une théologie incarnée dans les bêtes », *Physiologos*, 2004 : 9), les bestiaires français qui apparaissaient au XIIe et au XIIIe siècle continuent cette tradition en ajoutant une autre dimension (inspiration par l'esprit courtois, par exemple). Dans le corpus de quelques bestiaires français du Moyen Age (*Le Bestiaire divin* de Guillaume Le Clerc de Normandie, *Le Bestiaire* de Pierre de Beauvais, *Le Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival) nous essayerons d'analyser la fonction et la désignation du féminin dans ce genre qui comptait parmi les plus populaires auprès des clercs médiévaux.

Les bestiaires contiennent un nombre variable de chapitres consacrés à la description du comportement des animaux et l'interprétation allégorique de leurs propriétés. Selon Arnaud Zucker, « les principales situations zoologiques mises en scène par le recueil sont relationnelles : les rapports familiaux, la sexualité et les antipathies entre espèces. » (*ibidem* : 11) Les textes issus de *Physiologos* se prêtent ainsi à une analyse qui examinera l'importance du sexe des animaux, la division des sexes et leur cohabitation, ainsi que le genre féminin dans les explications. Dans cette communication nous tenterons d'analyser les données du sexe biologique féminin dans les parties des chapitres où l'on décrit le comportement des animaux, ainsi que la place qu'occupe le féminin dans l'interprétation qui apparaît dans chaque chapitre.

LE FÉMININ DANS LES PROPRIÉTÉS DES ANIMAUX

Les chapitres sur les animaux présentent les traits zoologiques des animaux (parfois réels, parfois fabuleux), décrits d'une manière fragmentaire, parfois peu conformes à la réalité biologique. Ce savoir est inspiré par les sources antiques (Ctésias, Pline, Aristote, Elian, Isidore de Séville et d'autres) ainsi que par la *Bible.* Pour cela les descriptions biologiques et le savoir présentés dans *Physiologos* grec, ainsi que dans les diverses versions de *Physiologus* en latin au cours du Moyen Age, n'offraient qu'un savoir biologique douteux. La vérité biologique importait peu par rapport à l'instruction chrétienne : l'homme médiéval croyait aux monstres ainsi qu'au fait que le monde est une allégorie qui peut être déchiffrée. De cette manière, les chapitres représentant la nature des animaux étaient composés avec le but de mieux interpréter une vérité instruite aux chrétiens, avec les exemples tirés du comportement des animaux.

La sexualité des animaux était importante dans les descriptions biologiques. Les bestiaires traitaient les sujets tels que la paternité et la maternité, la vie familiale, l'accouplement, l'homosexualité, la castration. La division des sexes biologiques faisaient naturellement partie des chapitres des bestiaires. Il n'existait cependant pas d'ordre logique ni de cohérence dans la description du comportement des mâles et des femelles : ainsi que la structure de l'ouvrage entier et la structure des chapitres des bestiaires, le contenu était dépourvu d'une logique manifeste et de cohérence. On entamera donc l'analyse par les descriptions du comportement des animaux femelles. Le thème qui marque pour la plupart le féminin des animaux décrits est le comportement sexuel servant à la reproduction : l'accouplement, l'enfantement, la maternité. Dans le même contexte, le sexe masculin contribue lui aussi souvent au comportement familial des animaux. On analysera ainsi la manière avec laquelle est représentée la maternité des animaux ou la séduction effectuée par les femelles.

Le lion, symbole chrétien par excellence, roi des animaux qui ouvrait les bestiaires dans toutes les versions pendant plus d'un millénaire de popularité de ce genre, dans ses trois natures, en montre une qui souligne le rôle de l'amour paternel. Notamment, le père ressuscite le lionceau qui est toujours mort-né : le troisième jour, il ranime son enfant « autant par son haleine que par sa voix » (BEAUVAIS, LE CLERC et al., 1980 : 23). La lionne est aussi présente dans ce tableau : lorsqu'elle « donne le jour à son petit, elle le met au monde mort-né, et le garde trois jours » (*ibidem*), mais c'est le père qui leur redonne la vie. La lionne n'est plus décrite dans ce passage et ainsi elle y figure de loin, sans être commentée plus tard dans l'interprétation.

Le pélican, lui aussi symbole chrétien, à son tour fait preuve de son amour paternel. Ayant été punis par leur père pour l'avoir frappé au visage, les oiselets sont ressuscités par lui le troisième jour : « il s'ouvre le flanc à coups de bec et se couche sur les oisillons morts ; il répand le sang de son flanc sur eux, et c'est ainsi qu'il les ressuscite » (*ibidem* : 28). Cette image célèbre s'interprète comme représentant le sacrifice de Jésus sur la croix et ainsi la miséricorde de Dieu, malgré le manque de gratitude envers le Créateur de la part des hommes.

Le cortège des symboles christiques se poursuit plus tard par les propriétés de la panthère, bête qui séduit par son odeur agréable. La panthère est belle, très familière et attire les autres animaux par son haleine. « Les autres bêtes suivent la panthère, à cause du doux parfum de sa bouche, en quelque lieu qu'elle aille. » (*ibidem* : 45) L'haleine séductrice de la panthère selon le savoir antique servait à attirer sa future proie ; dans la tradition des bestiaires, cette qualité attirait tous les animaux à part le dragon, que se cachait puisqu'il ne pouvait pas supporter cette odeur.

Le cinquième commandement sert d'ouverture pour le chapitre dédié aux propriétés de la huppe. Notamment, les jeunes respectent leur père et leur mère, les soignent et les aident quand ils sont vieux. Les oiselets rajeunissent leurs parents et disent : « de même que vous nous avez nourris dans notre enfance et que vous avez fait de grands efforts pour nous, de même devons-nous vous servir dans votre vieillesse » (*ibidem* : 32). Le père et la mère détiennent une importance égale dans ce conseil. Ainsi, le soin pour les petits de la part des parents des deux sexes, masculin et féminin, est également appréciée.

La maternité est décrite dans le chapitre sur la perdrix : cet oiseau, représentant l'image du Diable, sert d'exemple de la tromperie. Selon la citation biblique du prophète Jérémie, « La perdrix a crié, et elle a assemblé les petits qu'elle n'avait pas enfantés » (*ibidem* : 49). Néanmoins, cette tromperie s'avère inutile : aussitôt que les poussins entendent les cris de leur mère naturelle, ils retournent à elle. « Très légitimement, c'est donc en vain que la perdrix s'est donné du mal pour des poussins qui n'étaient pas à elle, et elle demeure solitaire et stérile. » (*ibidem* : 50). Les deux mères sont présentes dans ce chapitre, l'une étant trompeuse (et elle reste seule et sans enfants) et la vraie mère récompensée à la fin. Cependant c'est celle qui commet l'imposture qui figure au centre de l'intérêt : l'autre, malgré son appartenance à la même espèce, n'est décrite que de loin. (Dans l'interprétation chrétienne qui suit dans le chapitre, l'une est vue comme Diable et l'autre comme Dieu.)

Le singe, selon Guillaume le Clerc, représente le Diable. Les singes sont laids, repoussants et parfois « portés à la mélancolie ». Ayant décrit son apparence physique, Guillaume continue par décrire une autre propriété, celle des habitudes des mères : « Quand la mère a ses petits, elle porte celui qu'elle aime le plus dans ses bras, devant elle ; l'autre, dont elle ne se soucie pas, s'accroche à elle par-derrière, et s'est ainsi qu'elle les porte tous les deux. » (*ibidem* : 102). Cette habitude n'est plus commentée par l'auteur.

Le soin commun pour la progéniture et l'interdépendance des sexes sont exprimées dans le chapitre sur l'éléphant, donnant un parfait exemple de l'analogie avec Adam et Eve (comme le dit l'interprétation). Tout le chapitre sur cet animal est dédié aux caractéristiques de la procréation de cette espèce :

> Quand arrive le temps où le mâle est pris du désir de procréer, il se dirige vers l'Orient avec sa femelle, près du Paradis où naquit Adam. Là se trouve un arbre qui est appelé *mandragore*. La femelle mange la première du fruit de l'arbre, puis elle en donne au mâle afin qu'il en mange aussi. Aussitôt qu'il en a mangé, tous deux s'accouplent, et immédiatement la femelle conçoit. Quand arrive l'époque où elle doit mettre bas, elle se rend au bord d'un étang, et entre dans l'eau jusqu'à la hauteur des mamelles ; et c'est là, dans l'eau, qu'elle enfante, par crainte du dragon qui perpétuellement la guette, car s'il trouvait la femelle hors de l'eau, il la dévorerait. Le mâle ne se sépare d'elle aussi longtemps qu'elle est en train de mettre bas, et il veille sur elle par crainte du serpent. (*ibidem* : 59-60)

Les deux sexes veillent ensemble sur leur future progéniture. L'initiative est d'abord masculine, puisque c'est l'éléphant mâle qui décide de se déplacer. Cependant la femelle entame le fruit, grâce auquel elle conçoit. La crainte de l'ennemi (dragon, serpent) les unit pour que chacun serve à sa fin biologique. Les deux sexes ainsi

fonctionnent ensemble et représentent un couple des sexes opposés qui s'attirent et représentent une union cohérente et harmonieuse.

Une autre forme de la présence de l'attraction entre les sexes apparait dans les chapitres sur les pierres ardentes (*turobolein*). Selon le *Bestiaire* de Pierre de Beauvais, les identités masculine et féminine sont clairement visibles et compatibles. Notamment l'une ne fonctionne pas sans l'autre : les deux pierres ne font jaillir le feu que lorsqu'elles se rendent l'une près de l'autre. Ce rapprochement s'opère lorsque « par hasard la femelle est approchée du mâle » (*ibidem* : 25). Le feu produit par ces pierres (incité par la pierre féminine) est tellement fort qu'il est capable de tout embraser : « elles produisent aussitôt un feu si grand qu'il semble que tout ce qui se trouve sur les flancs de la montagne se mette à brûler » (ibidem). La séduction représente un trait essentiel de l'identité féminine.

Hybride hérité de la mythologie grecque, la sirène est dans le *Bestiaire* de Pierre de Beauvais traitée dans le même chapitre que l'*honocentor*, ou sagittaire, une autre créature composée des parties du corps humain et animal. Ce chapitre présente d'abord ses propriétés physiques : « … la *sirène* est faite à la ressemblance d'une femme jusqu'au nombril, et [que] dans la partie inférieure de son corps, elle ressemble à un oiseau » (*ibidem* : 34). Puis, on décrit son comportement : elle séduit les marins par son chant et ils s'endorment, après quoi elle se jette sur eux et les tue. Ce comportement donne lieu à une interprétation misogyne qui figure dans la deuxième partie du chapitre.

Le féminin figure sous une autre forme dans le chapitre sur la plante mandragore, dans le *Bestiaire divin* de Guillaume le Clerc de Normandie. Après avoir décrit les propriétés de cette plante, il ajoute qu'il existe la plante mâle et femelle : « De cette herbe si précieuse, il existe toujours deux espèces, l'une mâle et l'autre femelle. Le feuillage de l'une est et de l'autre est également beau ; la femelle a un feuillage épais, dont la feuille est semblable à celle de la laitue sauvage » (*ibidem* : 116). Cette qualité n'est même pas mentionnée dans l'interprétation et elle présente une information presque futile, située à la fin du chapitre.

Les propriétés animales contenant des aberrations sexuelles (masculines) sont traitées dans les chapitres sur l'hyène (homosexualité, bissexualité ou même transsexualité, fait biologique étrangement vrai pour certaines espèces de l'hyène), sur le castor (autocastration volontaire), sur l'onagre (les jeunes mâles sont castrés par le chef du troupeau, « car il ne veut pas (je pense que c'est par jalousie) que le jeune mâle non châtré devienne assez grand pour pouvoir saillir les femelles du troupeau », comme le dit Guillaume le Clerc, *ibidem* : 100). Un fait biologique faux sur le comportement de la belette est présenté lui aussi. « Physiologue dit qu'elle reçoit la semence du mâle par la bouche, et que c'est ainsi que la semence pénètre en elle. Et le moment venu où elle doit mettre bas, elle donne le jour à ses petits par l'oreille. » (*ibidem* : 50)

Dans l'ensemble du corpus, la maternité des femelles ne détient pas une place plus importante que la paternité des mâles. Par contre, les descriptions des femelles sont rarement données sans avoir rien à voir avec leur fonction reproductive, ce qui n'est pas le cas chez les mâles. De cette manière, le féminin semble représenter une identité marquée.

LE FÉMININ DANS L'INTERPRÉTATION

Chaque description biologique, fabuleuse ou vraie, des animaux réels ou imaginaires, est interprétée de manière à servir d'exemple aux chrétiens. Les animaux sont explicitement désignés comme représentations de Dieu, du Diable ou de l'homme.

Les conseils donnés servent à établir la foi religieuse, comme le dit l'introduction dans le Bestiaire de Pierre de Beauvais : « Ce qui est dit ici doit servir en premier lieu à la compréhension des Ecritures saintes » (*ibidem* : 21), ou chez Guillaume le Clerc : « on trouvera là abondante matière à réflexion morale, et de bons passages d'enseignement théologique » (*ibidem* : 71). Les conseils donnés aux chrétiens sont de qualité explicative (aident un lecteur à mieux comprendre le monde autour de lui, et à déchiffrer les diverses formes de la séduction du diable) ou normative (où on lui prêche de fuir les tentations de ce monde). Les bestiaires s'adressent plutôt aux hommes qu'aux femmes, d'une manière explicite (certes, sans exclure les lectrices). Par exemple, Guillaume le Clerc s'adresse ouvertement à « Messieurs » ou « bons chrétiens ». Comme l'indique Gabriel Bianciotto, la prescription morale, très souvent d'une grande rigueur est « à la frontière de l'hérésie et clairement misogyne » (FOURNIVAL, 2009 : 7).

Cette fois, la nature zoologique est expliquée par le comportement des humains, de Dieu, ou du Diable. Les principes biologiques cèdent leur place à la réalité quotidienne des chrétiens dans cette interprétation : ici figurent les conseils sur l'existence de la tentation, ceux qui préconisaient la continence, ceux qui ouvrent les yeux aux chrétiens sur les dangers qui le guettent. Dans cette partie de l'analyse, on cherchera à établir la position qu'occupe le genre féminin, ou les données biologiques et sociales du sexe ou genre féminin. On trouvera les traces de la misogynie : le chrétien est averti de se garder contre la séduction opérée par les femmes (ce n'est jamais explicitement le contraire), puis contre les vices comme l'adultère, la fornication, les tentations de la chair.

La misogynie est présente dès le chapitre sur les deux pierres ardentes : les chrétiens doivent s'éloigner des femmes afin d'éviter d'être « embrasés d'un seul coup par le feu intense qui ravagerait les biens que Dieu a placés en vous » (BEAUVAIS, LE CLERC et al., *op. cit.* : 25). La partie interprétative de la sirène, quant à elle, est introduite par une interprétation générale : « Ainsi en est-il de ceux qui sont endormis dans les richesses et dans les plaisirs de ce monde et que leurs adversaires, à savoir les diables, tuent » (*ibidem :* 34) pour devenir plus précise dans la partie où la femme est vue comme une séductrice qui détourne l'homme du droit chemin (« Les sirènes symbolisent les femmes qui attirent les hommes et les tuent par leurs cajoleries et par leurs paroles trompeuses, au point de les réduire à la pauvreté ou à la mort », *ibidem* : 34-35). A la fin, on décrit le caractère volatile des sentiments de la femme : « Les ailes de la sirène, c'est l'amour de la femme, qu'elle est prompte à donner et à reprendre » (*ibidem* : 35). De cette manière la femme, ou le caractère du genre féminin, est décrit comme fugace, sans consistance, en plus, pernicieux pour le salut.

Dans l'interprétation on conseille le chrétien de se garder des péchés et des « vices du corps : adultère, fornication, cupidité, envie, orgueil, homicide, calomnie, ivresse, luxure » (*ibidem* : 24). Ce conseil est été peint par l'image de l'antula, bête cruelle qui n'est vaincue par les chasseurs qu'en laissant les rameaux s'enlacer à ses cornes lors de son jeu. Ainsi, semble-t-il, les vices s'emparent de l'homme et l'emportent sur lui, il est physiquement plus faible que la débauche. Guillaume le Clerc cite saint Paul dans le chapitre dédié à l'ibis : « Les œuvres de la chair, dit-il, sont manifestes et très mauvaises : elles engendrent de grands troubles dans l'âme. Comment se nomment ces œuvres ? Orgueil et fornication, convoitise, ivresse, avarice, envie, qui est un très mauvais vice. » (GUILLAUME, p. 88). Dans le tableau dédié au renard, Guillaume ajoute l'exemple du geai, qui, comme la pie et les autres animaux, n'est pas capable de déceler les ruses du renard. « Il en va de même des hommes peu sensés : ils

sont à tel point accoutumés et adonnés à la débauche, aux mauvaises actions. » (*ibidem :* 92). Lorsque les hommes sages se défendent du diable, ils lui jettent au visage « la fornication, l'adultère, toute espèce de péché » (*ibidem* : 95), tout comme les castors jettent leurs testicules au visage des chasseurs pour se sauver la vie. Les hommes sont sages et le piège tendu par les sollicitations de la chair est féminin d'une manière prépondérante.

Quant aux tableaux où est présentée la paternité des animaux (lion, huppe), l'amour et l'attachement familial est décrit, cependant il est plus souvent accentué chez les mâles que chez les femelles (à l'image de Dieu le Père). C'est le lion qui ressuscite par son haleine les petits. Tout comme le lion qui est fort et miséricordieux, les hommes, et aussi ceux de haut rang, devraient garder en eux les qualités qui existent dans l'âme humaine aussi : épargner les petits et les plus faibles. Quant à la huppe, la morale de ce chapitre est d'honorer le père et la mère. Dans le chapitre entier chez Pierre de Beauvais, on garde les deux noms ensemble et il n'y a aucune différence entre le père et la mère (excepté le fait que le nom de père précède toujours celui de la mère).

Le Bestiaire divin de Guillaume le Clerc traite le féminin d'une manière parfois plus retenue, parfois visiblement misogyne. Le tableau de l'hyène, animal depuis toujours vu comme répugnant à cause de sa transsexualité apparente, cette fois est interprété comme l'image des fils d'Israël : « d'abord, ils crurent sans défaillance en Dieu, le vrai Père tout-puissant, et lui restèrent parfaitement fidèles ; par la suite, ils devinrent femelles : lorsqu'ils furent délicatement nourris, et qu'ils s'adonnèrent aux délices de la chair et à la luxure, ils ne se soucièrent plus de Dieu ; perdant la tête, ils l'abandonnèrent et adorèrent les idoles. » (*ibidem* : 97) Dans la suite, il continue à expliquer : les hommes qui ne sont visiblement ni mâles ni femelles sont « inconstants dans leur paroles et dans leurs actes, traîtres et déloyaux, indignes de confiance, et en aucune circonstance ils n'ont une attitude ferme. » (ibidem). La force et la droiture de l'esprit sont liées au genre masculin, alors que la volatilité, inconstance et versatilité sont des propriétés du genre féminin, ou des homosexuels.

Dans le *Bestiaire d'amour de* Richard de Fournival, les natures animales déjà figées sont gardées afin de donner lieu à une interprétation courtoise. Notamment, les propriétés attribuées aux animaux restent les mêmes alors que cette fois elles ne sont pas déchiffrées pour servir à l'instruction des chrétiens, mais pour les fins d'une logique courtoise. L'auteur adresse cette missive à la dame, afin d'attirer son attention par ses paroles. Dans l'introduction, il fixe son discours dans l'idée selon laquelle il espère avoir influence sur ses sens et sur sa mémoire. Le long du texte il se compare aux animaux qu'il cite. La structure de ce bestiaire diffère largement des autres, vu qu'il n'y existe pas de chapitres et qu'une progression temporelle semble y exister. Le code courtois joue un rôle important ici : c'est la dame qui choisit, elle le refuse mais il essaye de la conquérir par son écriture. L'amant refusé (Richard de Fournival fait passer son écrit comme autobiographique) trouve des analogies dans le monde pour s'approcher d'abord par l'intelligence de la dame. D'abord il témoigne du désir du savoir : « Tous les hommes, de leur propre nature, désirent acquérir la science. » (FOURNIVAL, *op. cit.* : 155). Il continue sur l'importance de la mémoire, puis par son désir de décrire son état d'amant refusé, cette fois par l'image du coq. Il se sert notamment des natures déjà existant dans d'autres bestiaires pour démontrer une vérité, cette fois non pas chrétienne mais qui appartient au code courtois. Le coq, par exemple, chante plus souvent au crépuscule ou au lever du jour, mais avec plus de force vers minuit. « Et donc puisque je n'ai désormais plus le moindre espoir au monde d'obtenir vos bonnes grâces, il en va pour moi tout ainsi que si c'était ma minuit. » (*ibidem* : 161).

Ainsi en est-il désespéré, et conscient des nuances de ses sentiments : « et quand existait en moi quelque espérance, c'était alors comme mon crépuscule du soir, et c'est pourquoi je chantais plus souvent, tandis qu'il m'est maintenant nécessaire de le faire avec plus de force. » (ibidem)

Le dynamisme du rapport entre les sexes est traité, entre autres, dans la partie où Richard parle du loup. Notamment, le loup perd sa force et sa hardiesse si c'est l'homme qui l'aperçoit le premier ; dans le cas contraire, c'est l'homme qui perd la voix. « Cette nature, on la trouve dans l'amour entre l'homme et la femme, car quand il y a amour entre eux deux, si l'homme peut découvrir le premier, par l'attitude de la femme elle-même, que celle-ci l'aime, et qu'il est assez habile pour le lui faire reconnaître, elle perd par la suite la force de refuser son amour. » (*ibidem* : 163) Comme c'est la dame qui s'est aperçue de son amour la première, il dit qu'il a perdu sa voix, et que c'est pour cette raison-là qu'il s'adresse à elle par un récit et non pas par un chant. Comme la disposition des caractéristiques des animaux est plus libre ici, un peu plus loin Richard se distancie en disant qu'il n'est pas étonnant s'il compare la femme à la nature du loup, « car le loup possède encore bien d'autres natures qui rendent la ressemblance de son amour encore plus grande » (*ibidem* : 167). La troisième nature du loup, notamment, est celle qu'il se venge de sa patte si par hasard il brise une branche en s'introduisant dans une bergerie : « de même sait-elle parfaitement avec abondance de mots dissimuler et recouvrir d'un voile le fait qu'elle s'est trop engagée » (*ibidem* : 171).

La cohabitation des genres est attendue et il existe un jeu de la séduction dont on n'est pas exempt. Que ce soient les pièges dans lesquels on est pris, ou une simple attirance sans espoir, il existe la similitude et la réciprocité du jeu. Cependant ce jeu est mortel pour lui : il s'endort sur le chant des sirènes ou de la licorne (il unit ces deux tableaux, en trouvant une analogie entre le sommeil des marins endormis par les monstres et la licorne apprivoisée par la jeune vierge) et ainsi représente la victime de la situation. « Et de l'endormissement d'amour viennent tous les périls, car pour tous les endormis d'amour s'ensuit la mort, comme pour la licorne qui s'endort auprès de la jeune fille ou pour l'homme qui s'endort auprès de la sirène » (*ibidem* : 207).

Le singe, par exemple, peut servir d'exemple de l'amant mal aimé, mais aussi de son utilité pour la dame. La femelle du singe préfère l'un de ses jeunes et le porte dans ses bras, alors qu'elle laisse l'autre s'accrocher à son dos. Si les chasseurs la poursuivent, elle est forcée par la fatigue de marcher sur ses quatre pas : « elle est contrainte alors de perdre celui qu'elle aime, et de garder celui qu'elle hait. Et ce n'est pas là chose étonnante, car celui qu'elle aime ne se tient pas à elle, mais c'est elle qui le tient, tandis que ce n'est pas elle qui tient celui qu'elle hait, mais c'est lui qui se tient à elle » (*ibidem* : 243).

L'homme est ridiculisé par l'amour, tellement il perd ses forces dans ce jeu. Comme le singe chaussé est facile à attraper, de même l'homme vêtu ressemble celui qui aime. Car « de même que le singe est libre aussi longtemps qu'il est nu-pieds, et qu'il ne peut être pris avant de s'être chaussé, de même l'homme n'est pas captif avant d'aimer d'amour » (*ibidem* : 173). L'Amour ressemble au corbeau, parce que le corbeau mange d'abord les yeux d'un homme mort, et il continue par extraire la cervelle. L'Amour assaillit l'homme d'abord par les yeux : « jamais l'Amour ne se serait emparé de lui si l'homme n'avait pas regardé » (*ibidem* : 177). Comme l'indique Richard de Fournival, l'intelligence de l'homme réside dans la cervelle, et, « quand l'homme aime avec le plus de force, l'intelligence ne peut lui être d'aucune utilité, et au contraire il la perd d'un seul coup, et plus il en possède, plus il en perd » (*ibidem* : 179).

Toutefois, il existe des tromperies qui s'opèrent de la part des hommes envers les femmes. Dans ce cas, l'homme ressemble à l'hydre, dont la propriété est qu'elle se dissimule de sorte à être avalée par le crocodile, qui en meurt : « car l'hydre qui possède plusieurs têtes représente l'homme qui a autant d'amies qu'il peut connaître de femmes » (*ibidem* : 233). Une autre particularité de l'hydre est qu'il pousse deux nouvelles têtes s'il en perd une. Donc, elle « représente l'homme qui, si une femme le trompe une fois, la trompera de son côté sept fois. » (*ibidem* : 237). En plus, vers la fin de son bestiaire, Richard de Fournival constate qu'une dame peut être trompée par un amant qui feint d'être amoureux, tout comme le renard mange les pies qui s'assemblent autour de son corps le croyant mort.

L'amour féminin est comparé à l'amour que ressent la mère, et il utilise ainsi les tableaux où est présentée la maternité des animaux. La perdrix, le singe et l'autruche lui servent d'exemple. « La ponte et la couvaison peuvent être comparées à deux choses que l'on trouve en amour, à savoir le fait de prendre et celui de retenir. Car de même que l'œuf est dépourvu de vie lorsqu'il est pondu, et ne vient pas à la vie avant d'avoir été couvé, de même l'homme, quand il est épris d'amour, est comme mort, et ne vient à la vie que lorsqu'il est retenu comme ami. » (*ibidem* : 249). Il se reconnaît dans l'image des œufs de l'autruche, qui sont abandonnés par leur mère et ne voient le jour que grâce à la chaleur du soleil. « J'affirme qu'il en va de même pour moi, qui suis l'œuf qui n'est couvé de personne » (*ibidem* : 253). Le tableau de la huppe l'inspire pour s'imaginer comme un enfant qui nourrit à son tour sa mère vieillie : « Mère très chère, je serais très volontiers un aussi bon fils pour vous : si vous vouliez me couver et me nourrir, c'est-à-dire me retenir comme ami (…), sachez qu'il n'est rien de ce dont un ami véritable doit raisonnablement faire ses preuves que je ne ferais pour vous. » (*ibidem* : 255) Les propriétés de l'éléphante lui inspirent l'image d'un amant qui est aimé et protégé comme l'éléphanteau : elle enfante dans le souci de protéger son petit du dragon. « Car enfanter symbolise le fait de retenir l'amour (…), car lorsqu'une femme retient un homme pour ami, elle fait alors de lui son petit » (*ibidem* : 267). L'amour, comme l'enfantement, peuvent être mortels : pour cela Richard de Fournival reprend l'image du vipereau, qui déchire le corps de la mère lors de l'enfantement. Les hommes peuvent agir comme les vipères. « De cette vipère j'éprouve une grande crainte, et j'aimerais beaucoup que ma dame se préservât d'une telle vipère. » (*ibidem* : 241) La belette qui conçoit par la bouche et enfante par l'oreille lui inspire l'image des dames qui entendent les paroles de l'amour mais qui se dérobent par leurs propres propos. De cette manière, « elles ont pour ainsi dire conçu par l'oreille, elles s'en libèrent alors par la bouche à l'aide d'une dérobade et d'ordinaire, elles passent volontiers vivement à d'autres propos » (*ibidem* : 181).

Dans l'explication des images allégoriques, la féminité dans les bestiaires français médiévaux pivote entre des traces de misogynie (peur de la séduction, d'être détourné du droit chemin et mené dans le vice) et l'adoration courtoise. Les traits du sexe féminin des bêtes sont gardés, de manière à montrer la valeur de la parenté ou de faire voir que la séduction est pernicieuse.

CONCLUSION

Le corpus examiné montre que la donnée biologique des différences sexuelles est considérée par les auteurs des bestiaires français. Le féminin est marqué par la caractéristique biologique évidente de la maternité. Dans les descriptions des animaux, la différence entre mâles et femelles est souvent marquée par le fait que le masculin est plus souvent présent que le féminin, qui est à son tour lié à la nécessité biologique. Dans

l'interprétation chrétienne, dans laquelle les conseils sont donnés aux hommes plutôt qu'aux femmes, on exhorte le chrétien de bien se garder contre la séduction féminine pernicieuse. La féminité est vue comme compatible à la masculinité, ou comme une identité dangereuse, suivant la tradition du *Physiologos*. Pour le bestiaire inspiré par l'esprit courtois, la dame détient une place spéciale. De cette manière, les bestiaires français enrichissent l'ensemble des bestiaires en langues vernaculaires.

BIBLIOGRAPHIE

Pierre de Beauvais, Guillaume le Clerc, Richard de Fournival, Brunetto Latini, Corbechon, *Bestiaires du Moyen Age* (mis en français moderne et présentés par Gabriel Bianciotto), Editions Stock, Paris, 1980

Richard de Fournival, *Le Bestiaire d'Amour et le Response du Bestiaire* (publication, traduction, présentation et notes par Gabriel Bianciotto), Honoré Champion, Paris, 2009

Physiologos : *le bestiaire des bestiaires* (texte traduit du grec, introduit et commenté par Arnaud Zucker), Editions Jérôme Million, Grenoble, 2004

REPÈRES IDENTITAIRES DANS L'ŒUVRE DE J.M.G LE CLÉZIO

Iuliana PAŞTIN
Université Chrétienne « Dimitrie Cantemir », Bucureşti

Résumé : *Le prix Nobel de littérature 2008 a été attribué à l'écrivain d'origine bretonne Jean-Marie Le Clézio pour son œuvre "de la rupture" Le jury de Stockholm souhaitait consacrer ainsi une œuvre qui témoigne sur « l'humanité au-delà et en-dessous de la civilisation régnante ». En effet, Jean-Marie Gustave Le Clézio est né le 13 avril 1940 à Nice, d'une famille émigrée à l'Île Maurice au XVIIIe siècle. Une famille deux fois déracinée. Son père était un médecin de brousse anglais, d'origine bretonne comme sa mère qui porte le même nom que son père. Il est bilingue français-anglais. Citoyen français, il a aussi demandé et obtenu la citoyenneté de la République de Maurice mais réside le plus souvent aux États-Unis. Le Clézio est un citoyen du monde et, selon les mots de l'Académie suédoise, un "explorateur d'une humanité au-delà et en dessous de la civilisation occidentale, trop matérialiste à son avis Il n'est pas un prix Nobel français, mais un prix Nobel de la langue française, car non seulement Le Clézio a plusieurs citoyennetés, mais il se réclame de la nation bretonne. Son œuvre formée d'une cinquantaine de livres romans, nouvelles et essais reflète cette quête identitaire, cette recherche de l'origine et de l'ailleurs dans un mouvement d'éternel retour.*

Mots-clés *: identité, origine, quête, nation, humanité, civilisation*

Jean-Marie Gustave Le Clézio, qui vient de recevoir le Nobel de littérature 2008, est l'un des maîtres de la littérature francophone contemporaine, auteur d'une œuvre prolifique perçue comme une critique de la civilisation urbaine agressive et de l'Occident matérialiste. La vie de Jean-Marie Le Clézio est avant tout un **parcours, une errance.** Et, de tous les nombreux voyages qui ont marqué son existence, il résulte une somme d'ouvrages imprégnés de cultures et d'imaginaires variés, avant tout marqués par l'errance. Tout y est mouvement : d'une famille littéraire à une autre, cette carrière commencée par une approche du Nouveau Roman français se poursuit par une forte inscription dans l'espace littéraire francophone (25). Il est aujourd'hui l'auteur d'une œuvre riche de plus de 40 publications, romans, nouvelles et essais. Il est ainsi possible, en lisant sa biographie, de retracer son parcours : né à Nice (*Le Procès verbal*, 1963; *La Fièvre,* 1965; *Etoile errante*, 1992) il passe une partie de son enfance en Afrique avec son père (*Onitsha*, 1999*; L'Africain*, 2004), où il retourne bien plus tard, entre autres lieux, au Maghreb (*Désert*, 1980; *Poisson d'or*, 1997). Après avoir encore traversé le continent américain (*Relation de Michoacan*, 1984*; Le Rêve mexicain*, 1988; *Diego et Frida*, 1993; *La Fête chantée*, 1997), tout en parsemant ses voyages par des passages en Europe, il a ensuite habité au Nouveau-Mexique, où il a enseigné le français. Avec de fortes racines dans la Bretagne de ses ancêtres où il s'est acheté une maison il n'est pas mois attaché à île Maurice où il vient de créer une Fondation ayant pour thème de débats : l'Interculturel et la paix. Cet imaginaire marqué par les voyages et les rencontres trouve aussi ses racines dans le parcours de ses ancêtres. Résultat : *Sirandanes* et son petit lexique de la langue créole et des oiseaux (1990), seul texte de l'auteur écrit exclusivement en créole mauricien, témoigne de l'importance de ses "origines mauriciennes"...origines qu'il est possible de retrouver dans ce qu'on nomme

"une trilogie sur la trace des origines, de ses origines», à savoir : *Le Chercheur d'or (*1985), *Voyage à Rodrigues* (1986) et *La Quarantaine* (1995).

Dans cette "trilogie" *Voyage à Rodrigues, Le Chercheur d'or, La Quarantaine* Jean-Marie Gustave Le Clézio affirme son appartenance à une francophonie ouverte : la langue est française, mais l'imaginaire est **autre...** *La langue française est peut-être mon véritable pays*, affirmait -t-il dans une interview. (*Label France n° 45 – 2001*).

L'l'exil de ses ancêtres en terre inconnue, la culture et l'imaginaire mauriciens qui en résultent et qui ont bercé son enfance, son exil présent et le souhait - au moins par l'écriture - de renouer avec ses origines perdues, sont autant de motifs qui contribuent à façonner, dans ses textes, un imaginaire de l'exil et de la rencontre. Mais, cette "trilogie mauricienne" n'est pas isolée dans sa biographie. Elle trouve des échos dans un ensemble bibliographique marqué par d'autres exils, d'autres rencontres : rencontres entre les temps où se croisent inlassablement passé et présent, mais surtout rencontre entre les espaces où viennent simultanément cohabiter Europe, Amérique, Afrique, Océan Indien. Rencontres encore continuellement renouvelées, comme le témoignent les dernières œuvres : **Révolutions** (2003), *Ritournelle de la faim* (2008) L'Académie suédoise a décidé en 2008 d'honorer Jean-Marie Gustave Le Clézio avec le prestigieux Prix Nobel. Un titre qui vient récompenser l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain voyageur, qui a commencé à écrire à 7 ans, et dont la vie se partage actuellement entre Paris, Nice, sa ville natale, et Albuquerque, aux Etats-Unis, où il a longtemps enseigné et plus récemment La Bretagne de ses ancêtres. La Fondation Nobel distingue comme elle le décrit un *"écrivain de la rupture, de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle, l'explorateur de l'humanité au-delà et en dessous de la civilisation régnante"*. A la question d'un journaliste de **Label France :** *On a souvent l'impression en vous lisant que vos personnages, à votre image, recherchent une patrie, une patrie qui dépasse le concept traditionnel et un peu étriqué de la nation-*

Le Clézio répond : *Je me considère moi-même comme un exilé parce que ma famille est entièrement mauricienne. Depuis des générations, nous sommes nourris au folklore, à la cuisine, aux légendes et à la culture mauricienne. C'est une culture très mélangée où se mêlent l'Inde, l'Afrique et l'Europe. Je suis né en France et j'ai été élevé en France avec cette culture-là. J'ai grandi en me disant qu'il y avait un ailleurs qui incarnait ma vraie patrie. Un jour, j'irai là-bas, et je saurai ce que c'est. En France, je me suis donc toujours un peu considéré comme une « pièce rapportée ». En revanche,* ***j'aime beaucoup la langue française qui est peut-être mon véritable pays !*** *Mais si on considère la France comme nation, je dois dire que je me suis rarement identifié à ses impératifs* [1].

Jean-Marie Gustave LE CLEZIO est un écrivain de l'errance car à travers ses romans, ce sont des dizaines de peuples et de mœurs différents qu'on peut côtoyer et apprendre à aimer, en lisant son œuvre. Et l'écriture est aussi pour lui un moyen de dénoncer les civilisations menacées et son rejet de l'industrialisation à l'excès. Dans ses romans, l'homme blanc est bien souvent le ″barbare″, le prédateur qui détruit les civilisations les plus anciennes, les plus proches de la Nature et donc, pour lui, les plus sages. Le roman *Désert* critique violemment, avec ses deux récits, notre monde moderne, inhumain, effrayant et lui oppose le désert, lieu de la transparence, d'un possible retour vers un centre mythique d'avant la création lorsque tout était latent et quand seuls les nomades voyageaient à travers les sables. Lieu de l'immensité, de la lumière, du silence, il défie le temps des hommes. Dans la conception de Le Clézio ce n'est que le sable qui ne peut être vraiment conquis. Au-delà des terres avidement occupées subsiste la mer des dunes, symbole de l'inaccessible infini. Le Clézio est un

conteur et un porte-parole plus qu'un écrivain; même si les mots disent beaucoup, il est néanmoins conscient qu'ils ne disent pas tout. Mais, à la manière d'un chaman possédant des pouvoirs de guérison transmis par les Dieux, il essaye de transcrire à travers ses romans des mondes et des styles de vie pour mieux leur rendre hommage : *"Si le langage n'est fait que de mots, il n'est rien du tout. Quelques bruits avec la bouche, quelques gestes, quelques silences : ce n'est pas une musique. Mais quand dans les mots viennent la danse, le rythme, les mouvements, les pulsations du corps, les regards, les odeurs, les traces tactiles, les appels; quand les mots jaillissent non seulement de la bouche mais du ventre, des jambes, des mains, quand tout l'air vibre et qu'il y a comme une auréole de lumière autour du visage; quand surtout les yeux parlent, et le regard est une route sans fin qui traverse le cosmos; alors on est dans le langage, dans sa beauté, et il n'y a plus rien de muet, ou d'insensé*" (LE CLEZIO, 1978).

Les voyages de Le Clézio ne conduisent qu'à lui-même. C'est donc un grand voyageur que l'Académie Nobel a tenu à honorer : *"Ses œuvres ont un caractère cosmopolite. Français, il l'est, oui, mais c'est plus encore un voyageur, un citoyen du monde, un nomade", a déclaré Horace Engdahl, professeur suédois de littérature, chargé d'annoncer le nom du lauréat 2008 lors d'une conférence de presse. Dans un communiqué, l'Elysée salue un auteur qui "incarne le rayonnement de la France, de sa culture et de ses valeurs dans un monde globalisé où il porte haut les mots de la francophonie."* [2]

La lecture de Le Clézio montre en effet qu'il ne s'enferme pas dans la complaisance autobiographique, mais il s'implique dans une critique profonde, portant sur la morale d'une société, et pratiquant la fiction, l'imaginaire. Ainsi se nourrit une œuvre imposante, riche de plus de quarante titres, qui a valu en 1994 à ce nomade discret d'être élu par les lecteurs de *Lire* meilleur écrivain de langue française. Nomade, discret et modeste, sa réaction a été de dire : *"J'aurais plutôt voté Julien Gracq"*. Un hommage, à celui qu'on a qualifié de dernier des classiques, qui, rétrospectivement, vaut peut-être comme une prise de relais. Le prix Nobel va à un homme soucieux de l'avenir de la littérature et du livre, qui, avant même d'être couronné, déclarait que le thème d'un discours pourrait bien être *"la difficulté d'être publié quand on est jeune"*. Un discours qu'il fera bon entendre et relire d'autant plus qu'il sera appelé "*La forêt des paradoxes* ».

Dans l'un de ses derniers livres **Raga. Approche du continent invisible** Le Clézio a posé le regard du géographe, de l'anthropologue et du poète sur une Ile perdue de L'Océanie. Il nous a fait remarquer à la lecture de ce merveilleux livre que sur le planisphère, l'île Pentecôte n'est rien- pas même l'infime trace qu'une pointe de crayon laisse sur la feuille de papier. Question rhétorique alors : que pèse, posé au cœur de l'océan Pacifique, un lopin de terre de quelques dizaines de kilomètres de long face à l'immensité du monde ? Question d'histoire, aussi lorsqu'il affirme en préambule à ce superbe récit, qu'il a intitulé Raga – le nom de l'île Pentecôte en langue mélanésienne.

On dit de l'Afrique qu'elle est le continent oublié. L'Océanie, c'est le continent invisible. Invisible parce que les voyageurs qui s'y sont aventurés la première fois ne l'ont pas aperçue, et parce qu'aujourd'hui elle reste un lieu sans reconnaissance internationale, un passage, une absence en quelque sorte. (LE CLEZIO, 2007 : 9).

Un tel lieu – pour mieux dire : une telle absence– est peut-être ce qui convient le mieux à l'espèce particulière de voyageur qu'est J.M.G. Le Clézio : à savoir, un voyageur immobile, un homme pour lequel le déplacement, aussi loin qu'il mène, est avant tout un voyage intérieur. Il y a toujours un moment où l'homme qui marche en regardant autour de lui est renvoyé à lui-même, à ses rêves, à son histoire personnelle et

à ses obsessions. Le voyage alors ne tourne pas court, mais se poursuit dans un autre espace, qui relève, celui-là, de l'imagination, de la mythologie, de la mémoire. " *Sans doute ne devrait-il jamais y avoir d'autre raison au voyage que celle de mesurer exactement ses propres incompétences"*, note l'écrivain qui, se rendant à Raga, dans l'archipel du Vanuatu, sait se faire géographe, observateur attentif des lieux qui l'entourent Il décrit "le corps allongé'' de l'île, "comme une seule longue crête volcanique jaillie des abysses", l'immense baie Homo qui est "peut-être l'un des plus beaux paysages du monde", la montagne centrale sur laquelle viennent buter les nuages et, au loin, "*les formes bleutées des volcans d'Ambrym*."

Raga, cette parcelle du continent invisible, dont je me suis approché presque par mégarde, sans savoir ce qu'elle m'offrait, rêve ou désir, illusion, espoir nouveau, ou simple escale.[..] Raga, île de mémoire, île du temps d'avant les catastrophes et les guerres mortelles. à Santo, à Ambrym, à Tanna, la mémoire est écrite sur les roches noires, sur les monuments. A Raga, la mémoire est dans les monuments, dans les arbres, dans les barrancos où cascade l'eau lustrale. (p.104)

L'attention que Le Clézio porte aux hommes et aux femmes qui vivent ici – victimes héréditaires quoique terriblement résistantes d'une histoire coloniale méconnue, d'une extrême violence, esclavagiste et meurtrière, humiliante, accablante – **est celle de l'anthropologue**, désireux, pour mieux entendre ceux qui s'adressent à lui, de mieux comprendre qui ils sont aujourd'hui, de connaître le pays légendaire dont continuent de se nourrir leur vision du monde et du sacré, leur imaginaire bien plus complexe que ce que nous en a dit, depuis trois siècles, toute une littérature de voyage occidentale farouchement égocentrique et soucieuse d'exotisme.

Nathalie Chrom[3], journaliste de Télérama, dans une interview qu'elle prend à Le Clézio affirme que : *Cette disponibilité, cette ouverture ne dissipent pourtant pas la méditation rêveuse et grave vers laquelle incline tout naturellement l'écrivain. Une île, Raga, qui comme toutes les îles sans doute possède aujourd'hui encore « quelque chose de la majesté des commencements ».*

Il s'agit toujours chez Le Clézio d'un autre rêve qui prend ici plus particulièrement la forme poétique et très épurée d'un récit comme suspendu hors du temps, celui d' un récit initiatique : un bateau rudimentaire, rien de plus qu'un tronc d'arbre évidé, et à bord de celui-ci un groupe d'hommes et de femmes lancés sur l'océan, livrés aux vagues et au vent, guidés par le ballet nocturne des étoiles, confiants en dépit des dangers et des tempêtes qu'ils pourront affronter l'inconnu et qu' en dépit aussi des accès de désespoir, ils seront sûrs qu'au terme du voyage il y a **un lieu** quelque part au monde , qui les attend. Ce lieu est une île, Raga, qui comme toutes les îles sans doute possède aujourd'hui encore ce *"quelque chose de la majesté des commencements".*

Je n'ai aucune part dans la colonisation mais j'appartiens à cette histoire, affirme Jean-Marie Gustave Le Clézio qui s'inspire dans l'un de ses derniers livres, *Raga*, du voyage de ses ancêtres bretons, fuyant la Terreur jusqu'à l'île Maurice. Fils d'un médecin blanc en Afrique, il tire de son séjour dans l'archipel de Vanuatu **une réflexion sur l'histoire tragique de la colonisation**. Dans la même interview (réalisée le 18 novembre) 2006, Le Clézio affirme que son ouvrage*, Raga,* n'est pas un roman, mais un récit de voyageur, écrit à la demande de l'écrivain antillais Edouard Glissant.

Quand Edouard Glissant m'a suggéré un voyage à Vanuatu, j'ai aussitôt accepté. Comme si ce voyage m'avait été réservé depuis longtemps. Enfant, je rêvais d'aller aux Nouvelles-Hébrides. C'était toujours le même rêve, je voyais clairement le lieu, même si, dans mon rêve, il était plus plat, je distinguais un estuaire, des

palétuviers, des pirogues qui glissaient, des gosses qui s'amusaient dans la rivière, des gens à la fois accueillants et malgré tout distants. Quand je faisais ***ce rêve****, je savais que j'allais bien dormir, ce rêve annonçait le sommeil*[4].

Ce rêve annonçait une bonne nuit et pourtant le début de son livre est terrible. Une famille s'échappe d'un endroit quelconque, sur une île perdue dans Le Pacifique pour aller dans un lieu sans guerre ni faim, un lieu où la grand-mère ne craindra plus d'être mangée. Le voyage en mer est épouvantable, l'enfant échappant par miracle à une noyade. Il s'agit peut être d'une légende locale mêlée à des éléments autobiographiques et bien sûr à des histoires imaginaires.

Souvent dans mes livres, je mêle des éléments de ma vie. Ma famille a connu un voyage similaire. A la Révolution française, aux temps de la Terreur, elle devait fuir la Bretagne. Mon ancêtre est parti avec sa femme et un enfant très jeune. Leur voyage a dû être terrifiant, parce que, arrivés à Maurice, ils n'en sont jamais repartis, alors qu'ils prévoyaient d'aller s'installer en Inde…Mon ancêtre a écrit un journal de ce voyage. Très sobre, il signalait les faits, rien que les faits, racontait comment un mât avait manqué l'écraser, comment sa fille avait failli disparaître dans les eaux, comment ils étaient malades tout le temps. Ce voyage que j'avais envie de revivre par l'imaginaire, je l'ai transposé là. Voilà pourquoi j'ai accepté la proposition de Glissant. J'y ai vu une belle occasion : contrairement au roman, il y avait là matière à confessions.

Le livre **Raga** s'inscrit dans la collection "**Peuples de l'eau**", qui publie les textes d'écrivains partis à la rencontre de peuples accessibles par la seule voie de l'eau. Il ne faut pas oublier que par son origine mauricienne, l'écrivain a une vision insulaire qu'il met en évidence chaque fois qu'il est interrogé sur l'histoire de ses ancêtres.

Je ne sais pas si j'ai des îles une image apaisante ou écrasante, mais il est sûr qu'on est différent quand on vit sur une île. C'est dangereux, étouffant, généralement tout petit. Quand vous êtes d'une île, vous comprenez vite qu'il faut transiger avec les autres. Malgré les apparences, les insulaires ne se complaisent pas dans la beauté de leur environnement. Ils sont angoissés, soucieux de l'avenir, complexés. A Maurice, par exemple, ils se demandent comment ils vont survivre. A La Réunion, ils voudraient bien être indépendants mais se demandent aussi de quoi ils vont vivre. Idem en Polynésie, paradis caricatural, où la population vit dans une tension permanente.(p.48).

L'inquiétude des habitants de Pentecôte remonte à la nuit des temps, notamment à l'arrivée des explorateurs qui ont contribué à l'enrichissement du patrimoine universel par leurs découvertes mais qui, hélas, ont ouvert également ce qu'on appelle l'époque coloniale.

C'est pourquoi les habitants de ces îles se sont réfugiés à l'intérieur des terres, sur les hauteurs, pour oublier la mer et devenir paysans. Cela dit, c'est moins les explorateurs que les Australiens qui effrayaient tant les Mélanésiens : ils redoutaient en particulier le système d'esclavage, les «Blackbirds» [5], installé par eux de 1850 jusqu'aux temps modernes, autour de 1915. Peut-être que cela existe aussi [..], dans ces lieux battus où la nature est violente. (p.46)

Si son livre *Désert* révèle une grande passion pour les espaces vides et silencieux avec Raga, on constate que l'élément aquatique est aussi très attractif pour cet écrivain plutôt attiré par les lieux de l'écart, en marge d'une certaine humanité. Le mouvement des vagues donne le sentiment d'étrangeté.

C'est enthousiasmant d'avoir un horizon circulaire, sans trace où l'œil puisse s'accrocher. En mer, au petit matin, faire le tour du pont et aller voir l'horizon, sans voile, sans rien, seulement des vagues, donne aussi un sentiment d'étrangeté. Mais je pense que l'être humain n'est pas fait pour ça. Ce n'est ni un être du désert, ni un marin,

mais quelqu'un des villes ou des hameaux. Sinon, il aurait rasé la planète, l'aurait transformé en désert. (p.50)

Dans Raga, Le Clézio décrit souvent la «joie originelle» des Mélanésiens, leurs coutumes, leurs rituels, leur échelle de valeurs différente, mais sans tomber dans le mythe du bon sauvage.

Je ne pense pas qu'il y ait des gens purs et des gens sauvages, souligne-t-il. En revanche, je crois qu'il y a une quotidienneté qui a partiellement échappé à tous ceux qui ont pour métier de connaître les populations qui vivent avec une autre échelle de valeurs. Dans le cas de Vanuatu, les gens venus «étudier» ces populations n'ont par exemple jamais parlé des femmes. Pour eux, il était évident qu'il s'agissait d'une société machiste, où les femmes seraient les esclaves des hommes. Je crois que ça n'a jamais existé, sauf aberrations temporaires et même s'il est vrai que les femmes rencontrent partout de grandes difficultés à faire valoir leurs droits. On tend toujours à insister sur le caractère rituel de ces peuples, très passionnant, mais absolument insuffisant. (p.52)

De cette manière, l'écrivain garde ses distances vis-à-vis des ethnologues qu'il qualifie de «théoriciens des sociétés primitives», d'«anthropologues hâtifs». Il reproche à ceux-ci, d'avoir pratiqué, surtout dans les années cinquante » une nouvelle forme de domination, parfois un **néocolonialisme**, ce qui explique une certaine hostilité de la part de l'auteur.

*Peut-être à cause de certaines rencontres avec des anthropologues qui m'ont parlé comme on mâche un bonbon de leurs «terrains» ou «territoires de chasse» où l'on ne peut pas entrer sans leur demander la permission. Il s'agit pour moi d'une extension du colonialisme, mais toute l'ethnologie n'est pas à mettre dans le panier des «hâtifs» ou des «théoriciens». Lévi-Strauss, bien sûr, échappe à cette règle (*p.113).

La question du colonialisme revient souvent dans son livre *Raga ou Approche du continent invisible*. D'ailleurs, les débats sur les bienfaits de la colonisation sont, à son avis, inutiles, obsolètes car, dit-il :

On ne peut trouver une seule raison de justifier le système colonial, même s'il y eut des gens exceptionnels, comme le fut mon père. Je sens bien que, même si je n'ai aucune part dans ce qui s'est passé, j'appartiens à cette histoire-là. (p.114).

Le Clézio est l'homme qui marche, pris dans l'immense glissement des civilisations qui disparaissent. Il remarque la résistance acharnée de ces peuples tellement sacrifiés par les guerres de domination.

Pour avoir connu, dans un espace de temps aussi bref, l'extrême violence de l'ère coloniale, les peuples créoles- aussi bien ceux asservis au système de la plantation que ceux des îles à prendre du Pacifique- sont devenus les peuples les plus révolutionnaires de toute l'Histoire. Tout chez eux, dans les arts, la musique, l'incantation, et jusqu'à l'invention de leurs langues montre la volonté de résister, le goût d'apprendre. Tout chez eux, dans leur manière de comprendre le monde, montre la capacité de se changer, de se survivre et de se réinventer. (Raga, p. 27).

Le Clézio est à la fois sur les traces de Bougainville, de Paul Gauguin, des religieuses kanak, décrits dans son livre puis il s'isole un moment dans les *barrancos "où cascade l'eau lustrale"* et nous raconte la prise de la grotte d'Ouvéa avec accablement. Il étonne par son mélange de précision et de subites magnificences sensorielles qui s'épanouissent et flottent comme si la page était de l'eau. Malgré ses accents de révolte , il n'oublie pas d'être poète.

Je regarde la rivière. Je crois que je n'ai jamais vu plus jolie rivière (c'est vrai que graduation difficile à prouver). Elle est lumineuse et transparente, elle scintille dans son canal, son eau glisse lentement en des mouvements différents qui tracent de

grandes lisses creusées de petits tourbillons. Partout elle reflète le ciel. Sur l'autre rive, de grands arbres font de l'ombre, des roches noires forment un barrage. Au loin, vers sa source, ce sont les collines. Le seul bruit c'est le glissement de l'eau, très doux et très puissant. Je reste un peu à l'écart. J'ai ôté ma casquette, comme je l'aurais fait dans un temple. Je sens le poids du soleil sur ma nuque, et l'eau froide qui entoure mes pieds et mes chevilles. (Raga, p.106).

Après ces merveilleuses descriptions nous pouvons nous poser une infinité de questions : Qui est-il Le Clézio? Que devient-il? Randonneur écologique? Nouveau Segalen sur une plage noire basalte? Dernier homme? Premier sauvage d'un nouveau continent? Il est un homme en fuite pareil à Jeune Homme Hogan du Livre des Fuites, errant à travers la planète, à la recherche d'un nouveau monde. Parfois, il cisèle quelques images qui nous mettent face à une immensité, à une coulée de nuages, à un silence de rivière large.

La plage est une étendue de galets gris, schistes plats, résidus coralliens, fragments de basalte polis par la mer. La mer est ouverte, sauf une plate-forme de corail qui affleure la surface à l'aplomb du village. La rivière Melsissi descend de la haute montagne en suivant les fractures. Elle se jette dans la mer à travers la plage, sans méandres, en torrent. Devant l'embouchure, une vague continuelle marque la rencontre de l'eau douce et de l'eau salée. (p.105)

Par conséquent, les récits de Le Clézio viennent raconter la quête d'un être à la recherche de lui-même. Et comme il lui est impossible de le retrouver dans le vécu purement et simplement humain, dans la vanité et la solitude du monde civilisé, il ira le retrouver ailleurs, dans les marges, dans les non-lieux, au milieu des éléments naturels. La vision du monde de Le Clézio est donc fondée sur un besoin vital de fusion avec les éléments naturels qui se reflète dans toute son œuvre. Voilà pourquoi, à la question posée dans *La Quinzaine littéraire de juillet 2000* : « *que voulez-vous sauver du siècle passé ? »,* il répond *:*

Ce que je voudrais sauver du siècle passé, ce que j'aimerais garder pour le siècle à venir, pour mes enfants, pour les enfants de mes enfants et encore après eux si le monde dure jusque là : D'abord les grandes choses de ce monde naturel, qu'on croyait éternelles, ces belles choses avec lesquelles nous sommes nés, et que nous croyons données pour toujours, indestructibles : les migrations des oiseaux, les cigognes volant au-dessus de l'Europe chaque automne, dans la direction du Maroc, et les hirondelles revenant chaque printemps, les escadrilles d'outardes et de grues volant au- dessus des bassins du Rio Grande au Nouveau Mexique [..]. Tous les oiseaux, du plus petit au plus grand [..] sans doute parce qu'ils ont été les premiers à nous alarmer, par leur absence, par leur silence, dans ce siècle finissant.[6]

NOTES

[1]«La langue française est peut-être mon seul véritable pays», Entretien avec J.M.G. Le Clézio, *Label France*, nr. 45, 12/2001 explique la fascination de l'ailleurs de J.M.G. Le Clézio *: La culture occidentale est devenue trop monolithique [...]. Toute la partie de l'être humain est occultée au nom du rationalisme. C'est cette prise de conscience qui m'a poussé vers d'autres civilisations (p.3)*. Cette interview a été réalisée par Tirthankar Chanda, Universitaire et collaborateur au *Magazine littéraire* et au *Label France* nr.45.

[2] Voir Horace Engdahl, secrétaire de l'Académie suédoise qui annonce Le Prix Nobel de littérature : Le prix Nobel de littérature pour l'année 2008 est attribué à l'écrivain français Jean-Marie Gustave Le Clézio « l'écrivain de la rupture, de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle, l'explorateur d'une humanité au-delà et en - dessous de la civilisation régnante ».

[3.] Nathalie Crom, «Visions de l'île invisible», *Télérama* nr 2965-11 novembre 2006.

[4] « Noble nomade, Nobel », par Jean-Louis Ezine, *Le Nouvel Observateur*, *Bibliobs*, le 18 novembre 2006

[5] «Blackbirds», merles noirs, surnom donné par les colons australiens aux aborigènes. Le blackbirding était le système de travail forcé imposé par les colonisateurs des îles du Pacifique. Ce commerce esclavagiste s'est développé à la fin de la guerre de Sécession, qui a mis fin à la traite avec l'Afrique

[6.] La quinzaine littéraire, juillet 2000.

BIBLIOGRAPHIE

AHERN, Jacquelin, J., (2002), *Le Voyage de J.M.G. Le Clézio en soi et dans le monde : Une traversée de métamorphoses textuelles*. Mémoire de maîtrise. New Britain, Connecticut.

AMAR Ruth,(2004), *Les structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Paris, Éditions Publisud

BERSANI, Jacques, (1967), *Le Clézio sismographe*, in : Critique, mars, 1967,p. 311-321. Id. »Sagesse de Le Clézio », NRF, 30(1er juillet 67), p 110-115.

BORGOMANO, Madeleine (2004), *Le voleur comme figure intertextuelle dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio, Lectures d'une œuvre,* dir.Sophie Jollin Bertocchi et Bruno Thibault, Nantes, Éditions du temps, P.U.R., pp.19-30

BRUNEL Pierre, (2001), *Glissements du roman français au XX e siècle*, Paris, Klincksieck.

BUISINE Alain,(1986), *Effacements* , Sud, 85/86, p. 95-109

CHUNG, Ook, (2001), *Le Clézio : Une écriture prophétique*, Paris, Imago.

De CORTANZE, Gérard, "Une littérature de l'envahissement", in : *Magazine littéraire* nr. 362 février 1998, pp.18-34.

De CORTANZE, Gérard, (1999), *Le Nomade immobile*, Paris, Éditions du Chêne, Hachette Livre.

DOMANGE Simone, (1993), *Le Clézio ou la quête du désert*, Paris, Imago.

EZINE, Jean-Louis, (1995), *Ailleurs*, Transcription d'entretiens diffusés sur France-Culture, Paris, Arléa.

ÉVRARD Franck, TENET Éric, (1994), *Mondo, J.M.G. Le Clézio*, Paris, Bertrand- Lacoste.

FRANÇOIS Corinne (2000), *J.M.G. Le Clézio, Désert*, Paris, Bréal Éditions.

HADDAD- KHALIL, Sophia, (1998), *La rêverie élémentaire dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, A.N.R.T., Clermond-Ferrand, France.

HOLZBERG Ruth, (1981) *L'œil du serpent. Dialectique du silence dans l'œuvre de J.M.G Le Clézio*, Éditions Naaman, Sherbrooke, Québec..

JUNG Hai-Souk, (1983), *Les métamorphoses de la ville dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, ANRT, Lille. Web http: // www. anrtheses.com.fr

LABBÉ, Michelle, (1999), *« L'Écart romanesque* », Paris, L'Harmattan.

LHOSTE, Pierre, (1971), *Conversations avec J.M.G. Le Clézio*, Paris, Mercure de France.

MAROTIN François, (1995) *Mondo et autres histoires de J.M.G. Le Clézio*, Paris, Éditions Gallimard

MICHEL Jacqueline, (1986), *Une mise en récit du silence : « Le Clézio, Bosco, Gracq*, José Corti.

MOLINIÉ Georges, VIALA Alain, (1993), *Sémiostylistique et socio poétique de Le Clézio,* Paris, P.U.F.

ONIMUS Jean, (1994), *Pour lire Le Clézio*, Paris, P.U.F.

PARDO SEGURA Martha, (1996), *La Réflexion de J.M.G. Le Clézio sur l'écriture,* Paris, Presses Universitaires du Septentrion ; Web http : // www.septentrion.com

RIDON Jean- Xavier, (1995), *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio, L'Exil des mots*, Paris, Éditions Kimé.

SALLES Marina, (2006) *Le Clézio Notre contemporain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection Interférences ; www.pur-editions.fr

DI SCANNO Theresa,(1983) *La Vision du monde de Le Clézio : cinq études sur l'œuvre*, Napoli : Liguori.

L'IMAGINAIRE DES BIENVEILLANTES

Dorina Loredana POPI
Université de Craiova

Résumé : *Le roman de l'écrivain américain d'expression française, Jonathan Littell présente une nouvelle perception sur l'événement historique qui a bouleversé la première moitie du xx-e siècle, en abordant la problématique de la shoah sous la perspective du bourreau. Le titre même de ce succès littéraire qui nous fait penser à la tragédie d'Eschyle, «Les Euménides» incite à une étude censée nous aider à voir au-delà de la réalité cruelle de la guerre. Le jeu de la perspective entraîne le regard du lecteur du réel vers l'arrière-pensée pour le faire revenir de nouveau à la réalité. Notre approche par les figures de l'imaginaire jette une nouvelle lumière sur la perception de cet événement littéraire. La lecture de l'imaginaire aquatique à travers les complexes bachelardiens dévoile les deux axes de la cruauté, celui des humains déchaînés contre leurs semblables et celui de la sexualité qui met en acte ce qui reste inconscient pour les autres. La musique acquiert des valeurs liées à l'apaisement des âmes des bourreaux, accablés par leur travail mais aussi associées à la violence, au champ du pouvoir. Par ailleurs, elle est à même de rendre compte de la structure du roman. La boue, le visqueux, le ventre, la cave, la dichotomie cave/grenier sont autant de coordonnées de l'imaginaire bachelardien qui constituent des points d'ancrage dans la reconstitution de la réalité des Bienveillantes, réalité qui « n'est qu'une signification provisoire » (BACHELARD, 1948 :48).*

Mots - clés**:** *Bienveillantes, approche bachelardienne.*

Par son roman *Les Bienveillantes*, Jonathan Littell présente une nouvelle perception sur un événement historique qui restera pour toujours ancré dans la mémoire de l'humanité, la deuxième guerre mondiale, une nouvelle approche d'une histoire qu'on croyait canonique. L'écrivain n'est pas le premier à avoir abordé la problématique de la shoah sous la perspective du bourreau, Primo Levi, Robert Merle l'ayant déjà fait avant lui, mais son écriture prolifique est perçue en tant que roman historique, témoignage, roman policier, psychologique, roman cinéma, traité philosophique. La bienveillance des critiques a vu dans l'œuvre de l'écrivain américain d'expression française une époustouflante fresque, archi-documentée, «une somme qui s'inscrit aussi bien sous l'égide d'Eschyle que dans la lignée de Vie et destin de Vassili Grossman ou des Damnés de Visconti» (LITTELL, 2006, quatrième de couverture), «une révolution dans le fret fictionnel; une nef chargée de tant d'histoire, de nuit, de sang, de pulsions» (NIVAT, 2006).

Le titre même de ce succès littéraire de l'année 2006 est une provocation, «*Les Bienveillantes*», renvoie aux *Euménides*, les *Érinyes*, des entités mythologiques primordiales, censées, dans la tragédie grecque, pourchasser sans répit les auteurs d'actes inexpiables, qui se changent, pour Oreste en *Euménides*, c'est-à-dire les «Bienveillantes». Ce sont des confessions empoisonnées qui réitèrent le passé d'un homme hanté par sa conscience et cherchant la bienveillance des lecteurs.

Du point de vue structurel, le roman se déploie sur deux axes narratifs, d'une part le discours et la vision du bourreau nazi sur la deuxième guerre mondiale, sur l'extermination des Juifs et d'autre part la catastrophe pulsionnelle d'un homme qui verse son roman familial d'enfant abandonné par un père parti sans laisser de traces,

probablement nazi lui-même et déclare mort par une mère abandonnée, victime chétive de ses camarades de classe, lecteur passionné, jeune homme inexorablement dominé par le désir d'être une femme et croyant pouvoir y arriver en se faisant sodomiser.

La réalité de cette œuvre n'est pas perçue à la première approche, c'est par le biais du sous-conscient que l'on réussit à entrevoir le vécu du criminel de guerre. Le jeu de la perspective entraîne le regard du lecteur du réel vers l'arrière-pensée pour le faire revenir de nouveau à la réalité, à la fin, la voix du visionnaire l'emporte sur la perception du message. L'imaginaire poétique de Bachelard a servi à de nombreuses analyses littéraires, il peut devenir la clé d'accès vers un pallier de la réalité telle qu'elle a été révélée par Jonathan Littell, dans son roman.

On peut déceler les images à l'origine de l'acte créateur et la kyrielle d'images, révélatrices de sens dans le roman par le biais des théories de Gilbert Durand et Gaston Bachelard. Celui-ci est convaincu que notre appartenance au monde des images est plus forte, plus constitutive de notre être que notre appartenance au monde des idées. La démarche créative même de l'écrivain américain repose sur ces théories. Il évoque la photographie saisissante d'une partisane russe pendue par les nazis, découverte, en 1989 et le film *Shoah* de Claude Lanzmann, images qui ont donné de la consistance à son désir d'écrire un livre sur l'Holocauste. L'approche par les figures de l'imaginaire jette une nouvelle lumière sur la perception de cet événement littéraire.

D'après Bachelard « l'espace saisi par l'imagination ne peut pas rester l'espace indifférent (…) Il est vécu. Et il est vécu non dans sa positivité, mais avec toutes les particularités de l'imagination. Il concentre de l'être à l'intérieur des limites qui protègent » (BACHELARD, 1957 :17). L'espace de la guerre est vécu comme un espace de la haine et du combat qui peut être étudié en se référant à des matières ardentes, les chambres à gaz, les crématoriums sont liés à la métaphore de la poussière. Pourtant cet espace de la mort est parfois humanisé par les digressions du narrateur portant le regard du lecteur vers le grandiose de la nature. Le feu, l'air, l'eau, la boue, les quatre éléments de l'imaginaire bachelardien se muent en outils servant à décortiquer ce roman « emboîté», notre article n'envisage que les deux derniers.

La lecture de l'imaginaire aquatique à travers les complexes bachelardiens dévoile les deux axes de la cruauté, celui des humains déchaînés contre leurs semblables et celui de la sexualité qui met en acte ce qui reste inconscient pour les autres.

Au niveau du roman *Les Bienveillantes,* le complexe larvé de Xerxès fait sentir sa présence par le biais du vieux mythe pomérien, raconté par la sœur de Maximilien Aue. Vineta, une belle ville est engloutie dans la Baltique. L'océan se métamorphose en amant de la fille du roi, pour apaiser son désir inassouvi et il prend possession de la ville, les eaux punissent les souhaits incommensurables des hommes. Le rêve du personnage narrateur où le dieu Calamar chassait les habitants de la ville par la puissance des vagues ajoute d'autres valeurs à ce complexe, parmi lesquelles il importe de mentionner l'allégorie du pouvoir destructif nazi sur le plan européen.

Plaisir et angoisse du nageur, tels qu'ils sont contenus dans le complexe de Swedenborg dénotent les états d'esprit de Max lors des épisodes de ses délires :

«Une sorte de fureur érotique traversait mon corps paralysé (…) je devais entrer et sortir du sommeil et de ces rêves oppressants comme un nageur, à la surface de la mer, passe dans un sens et dans l'autre la limite entre l'eau et l'air» (LITTELL, 2006 : 741).

La féminisation victimaire de l'homosexualité passive confère au narrateur une réceptivité aiguisée par la souffrance d'autrui et ses chagrins inassouvis éveillent en lui de tristes désaccords avec les violences des autres bourreaux. Il sent et il élucide

brillamment ses sensations. Il réussit à réagir à la brutalité humaine mais sa réaction reste viscérale, il réagit en vomissant et en déféquant sans fin, ce dont il nous rend compte méticuleusement : «(…) je suis restés de ceux qui pensent que les seules choses indispensables à la vie humaine sont l'air, le manger, le boire et l'excrétion et la recherche de la vérité. Le reste est facultatif» (*ibidem* : 13). On arrive à la vérité de l'abjection et par l'abjection. La psychologie digestive, utile, selon Bachelard dans l'analyse du complexe de Jonas est une voie à suivre dans l'exploration de l'imaginaire du roman.

La fonction sexuelle de l'eau vient compléter le champ de l'imaginaire aquatique. En prenant un bain dans la baignoire de sa sœur, Maximilien imagine voir naître de l'eau le corps de sa sœur. Il se laisse aller à l'étreinte chaude de l'eau, comme à l'étreinte de l'amour. Des scènes liées à la vie intime de sa sœur s'emparent de son imagination. L'eau acquiert ces valences, par lesquelles elle éveille l'érotisme sordide. Loin de la réalité misérable, le bourreau se construit un univers érotique qui le protège.
Dans *l'Eau et les rêves*, Bachelard explique que tout élément présuppose l'existence d'une ambivalence, d'après lui l'élément aquatique est scindé en deux types d'eaux: l'eau est tantôt pure et calme, tantôt troublante, profonde et violente. Durand, en reprenant les réflexions bachelardiennes sur l'imaginaire poétique précise que les plus belles images symbolisent souvent des noyaux d'ambivalence. Cette ambivalence évoque le terme « coincidentia oppositorium» par lequel Jung laisse surgir l'idée que chaque symbole unit deux moitiés opposées.

L'eau dans l'univers de l'horreur est marquée par cette ambivalence: symbole de la vie, de la pureté, symbole de la mort, de la souillure. Pour le bourreau Aue, l'eau acquiert nombre de valeurs purificatrices, la scène où il se lave avec l'eau trouvée dans des seaux d'une isba vidée de ses habitants par les flammes meurtrières des nazis est révélatrice. C'est une gestuelle sacrée ayant des connotations purificatrices, pour enlever la saleté des gestes meurtriers auxquels il assistait.

Le passage du roman fait penser à la symbolique de l'eau mise en œuvre dans le baptême de Jean. Les péchés nous salissent comme de la crasse, l'eau nous en lave.
Cette pratique est en même temps une contestation du ritualisme juif qui connaissait des multiples rites sacrificiels en vue du pardon des péchés. Aue, d'une part s'approprie les symboles du baptême tel que laver ses péchés contre les juifs, il se repentit, d'autre part son geste le place contre la spiritualité juive.

L'eau-mort est représentée par l'eau boueuse où flottent des cadavres, la fosse des tueries où l'eau et le sang se mêlent, l'eau devient la tombe, une mort incomplète. Les Juifs ne peuvent pas retrouver leur repos, la terre refuse de les recevoir.
L'ambivalence est étroitement liée à la fluidité, envisagée comme écoulement d'un état à un autre, d'un espace à un autre, d'une temporalité à une autre. La fluidité de l'eau devient aussi de la matière fécale qui hante le héros depuis *Allemandes* jusqu'à la *Gigue*. «La nuit, l'inquiétude déteignait sur mon sommeil et infectait mes rêves, j'étais saisi d'une intense envie de déféquer et je courais aux cabinets» (LITTELL, *op.cit* :112).

La fluidité marque aussi l'espace, la réalité et les rêves perdent leurs frontières. L'officier a des visions, son Hitler porte le châle des Juifs. L'épisode hallucinatoire qui suit sa blessure, le chapitre *Air* représentent des pauses dans le récit de la guerre qui donnent des indices sur la conscience de celui pour lequel la mort est devenue un métier.

De surcroît, l'eau peut être associée à la musique, la fluidité étant le trait qui les rapproche. La fluidité de la danse et de la musique enchaîne les chapitres du roman

qui portent les noms des composantes d'une suite allemande, cette fluidité peut être associée à l'instabilité psychique du nazi, repérée dans l'homosexualité, l'inceste.
Bachelard parle des paroles des eaux, des ruisseaux, la fluidité et la liquidité du chant aquatique qui ressemble aux paroles humaines, la voix humaine, la voix de l'eau.

En lisant le roman *Bienveillantes,* l'attention du lecteur est attirée par la présence de la musique qui par-delà les titres des chapitres surgit tant dans les discussions des nazis que dans les moments forts de l'action. Le thème de la musique peut être approché par les voix du roman, la musique en tant que manière d'apaiser les âmes des bourreaux accablés par leur travail mais aussi musique associée à la violence, au champ du pouvoir.

La musique du piano que Max Aue a fui dans son enfance quand sa mère désireuse de cultiver son fils lui a acheté un piano et fait venir un professeur constituera un refuge durant la période «nazie». La musique est aussi un renvoi vers le passé.

Il n'est pas excessif d'envisager la musique du roman comme un dualisme, une double temporalité: la musique de l'enfance, la musique de la guerre. Avoir choisi une suite de Bach comme structure de son œuvre peut être interprété comme un signe d'opposition à l'esprit des nazis qui trouvent ce genre de musique «poussiéreuse, ennuyante, vieillotte» (LE DÉBAT, 2007: 11). Les gens comme Eichmann, les petits bourgeois allemands préfèrent la musique qui les fait ressentir quelque chose, la musique romantique qui fabrique du sentiment, qui entraîne vite l'auditeur vers le sentimentalisme. Bach est trop sec, trop froid.

Il importe encore d'envisager la musique qui incite à la violence: la scène du meurtre du joueur d'orgue nous amène à réfléchir à cet aspect. L'Obersturmbannführer tue sans avoir un mobile, entendre de la musique lors de la chute de l'Allemagne éveille dans son âme tourmentée une colère meurtrière.

La musique dans le roman donne corps à l'idée de l'usage effroyable que les SS ont fait de la musique en confiant à quelques interprètes le soin d'accompagner l'extermination de leurs semblables. Le passé de l'Allemagne est structuré comme une fugue de Bach. La musique à quelque chose à dire des camps et sur les camps. Cet art acquiert des valeurs thanatiques, il accompagne l'extermination des humains.

L'idée de construire son œuvre sur un fond musical semble être issue de la lecture de Littell de Rebatet, écrivain, musicologue qui avait cru repérer en Bach une synthèse d'écritures horizontale et verticale. Dans son entretien avec Richard Millet, l'écrivain américain explique la construction du livre conformément au principe énoncé par Rebatet lui-même lors de la discussion qu'il a avec Max dans *Sarabande* :
«Je n'ai rien inventé, c'est dans le livre de Rebatet sur la musique. Il y fait l'analyse de la Messe en mineur comme synthèse ultime de l'écriture horizontale et de l'écriture verticale en musique. La structure horizontale correspond à la poussée mélodique et la structure verticale aux constructions harmoniques» (LE DÉBAT, *op.cit*: 32)

Sur ce modèle, il affirme avoir créé une poussée narrative représentée par l'histoire racontée, accompagnée des associations verticales-retours en arrière, les renvois aux mythes, renvois à d'autres livres, ce qui confère plusieurs dimensions à son livre, de cette manière le récit s'ouvre.

La musique reçoit de nouvelles connotations au moment où l'on pense à la construction du texte. L'auteur crée en fonction de son oreille interne musicale, il imprime un certain rythme à son œuvre, pour lui, la question de ponctuation ne s'attache pas à la grammaire mais plutôt au souffle, au rythme de la narration.

L'imagination matérielle, l'imagination des quatre éléments, même si elle favorise un élément aime à jouer avec les images de leur combinaison. Gilbert Durand admet la polyvalence de l'interprétation quand il s'agit des transpositions imaginaires.

Les objets symboliques ne sont jamais purs, ils contiennent des réseaux à plusieurs dominantes et les thèmes se multiplient. L'objet symbolique est soumis souvent à des renversements de sens.

L'un des gestes dont Durand se sert pour interpréter les images, celui de la descente, de la digestion représente un axe d'analyse qui nous aide à pénétrer les couches de la réalité des *Bienveillantes*. Le symbolisme digestif qui réclame les matières *terre*, *eau* et qui est associée à la mère nous relève le monde intérieur d'un bourreau incapable de réagir, soumis par le sens de la responsabilité mais dont le psychique s'échappe au «devoir», l'entraînant vers une vie nocturne bouleversée.

Le quatrième chapitre de *L'eau et les rêves, œuvre* bachelardienne étudie quelques mélanges où l'eau intervient: l'union de l'eau et du feu, de l'eau et de la terre et de l'eau et de la nuit. L'union de l'eau et de la terre donne la pâte. L'eau est le premier auxiliaire de celui qui pétrit, elle apparaît comme ambivalente, elle lie et délie. Le pouvoir de lier, attribué tantôt à l'eau, tantôt à la terre est à l'origine du visqueux. Parfois cette viscosité empêche la dynamique des rêves, ceux-ci deviennent gluants, remplis d'objets mous tels les *Montres molles* de Salvador Dali qui s'égouttent dans un espace et un temps gluants. La boue, matière de la mollesse éveille dans l'imaginaire bachelardien la régression vers les matières malpropres, la fixation anale, le stade de la première enfance, le sadisme triste, le sadisme sale. Les matières molles invoquent souvent des valeurs contraires telle la lutte contre le visqueux, la poix, le gluau, des substances qui matérialisent l'épaisseur des ténèbres.

Du côté de Littell, la boue, le visqueux traduisent d'une part la réalité dure des tueries de l'extermination et d'autre part les supplices du corps du nazi condamné à des diarrhées susceptibles de témoigner d'un esprit tourmenté. La boue, malheureuse fin, la boue vue comme un refus de la mort, la terre molle ne veut plus recevoir les corps des Juifs massacrés. Cette matière est partie intégrante de cet univers gris où bourreaux et victimes se confondent. La boue peut devenir marque d'effacement. Les Juifs sont si massivement représentés au bord de l'anéantissement, de l'abîme qu'ils semblent absents comme individus. Il n'y a pas de figure, pas de visage juif parmi les neuf cents pages. La figure de la victime est effacée, cela permettant au bourreau de se l'approprier et de parler à sa place. L'étude des marques de l'effacement de la figure, de la voix juive dans le texte de Littell, peut constituer une piste enrichissante pour la compréhension du texte. Le roman este sillonné de tout un vocabulaire créé pour désigner les actions de destruction, d'anéantissement visant les Juifs, comprenant des mots communs qui cachent une réalité monstrueuse.

Les lieux natals rappellent à Bachelard la première rêverie. La maison de laquelle rêve le phénoménologue est la maison-origine, il en propose deux types: maison imaginée comme être vertical, la maison imaginée comme être concentré, chacune d'elle faisant appel à un type de conscience. Ayant mené à bien ses recherches sur les quatre éléments, il élargit son champ d'étude à la forme qui sert de support à ces éléments: l'espace. L'approche phénoménologique des images de l'espace heureux, de la maison ouvre de nouvelles voies vers l'inconscient du bourreau nazi.

La dichotomie bachelardienne cave /grenier trouve si bien son illustration dans le chapitre *Courante*. Les ténèbres des sous-sols où les messagers de la mort ont trouvé refuge sont à l' origine des rêves labyrinthiques de Max. La descente vers les bureaux de l'AOK de Stalingrad, c'est comme une descente vers l'Enfer. L'espace exigu, l'air

lourd, la famine témoigne d'un univers hostile d'où la pensée, la réflexion seront chassées. Les puissances souterraines lui provoquent la peur qu'il veut vaincre par la lumière de ses souvenirs. Il quitte la cave de la réalité pour accéder au grenier des rêves. Lors de la visite du théâtre transformé en hôpital, à l'insu de son gardien, il explore le grenier du bâtiment qui lui rappelle les combles de l'enfance où lui et sa sœur se délivraient à des jeux érotiques. Au grenier, les peurs des ténèbres s'évanouissent. Le concept de la verticalité de la maison onirique, proposé par Gaston Bachelard peut être exploré dans le troisième chapitre *des Bienveillantes.*

Dans l'épisode *Courante,* les fréquents retours en arrière représentent l'occasion d'apporter au premier plan les souvenirs «solaires» qui aident Aue à s'échapper à la réalité dure. Si le grenier du théâtre de Stalingrad lui rappelle celui de la maison de son beau-père d'Antibes, où sa sœur et lui exploraient leurs corps, la «Sarabande» nous dévoile une autre perception des souvenirs. La période de convalescence de l'officier correspond à la découverte d'une autre réalité qu'il apprend à gérer. Les souvenirs «lunaires» de son enfance font référence au commencement de la «chute», la séparation des deux êtres fragiles qui découvrent les signes de l'âge mûr sur leurs corps.

Les cauchemars d'Aue sont un prolongement de son vécu lors d'une guerre dont il comprend le but, aux mécanismes de laquelle il se soumet, contrairement à sa pensée qui parfois se révolte. L'image du métro, de la bouche de métro qui revient dans ses rêves fait penser à l'idée de «chute», mise en évidence par Gaston Bachelard dans son livre *L'air et les songes* :

« L'homme en tant qu'homme ne peut vivre horizontalement son repos, son sommeil est le plus souvent une chute» (BACHELARD, 1943 :19). C'est dans la chute que nous devons chercher la substance souffrante de l'être.

Mais sur l'axe tragique, cette chute n'est pas permise. Oreste est pardonné, les *Érinyes* deviennent des *Euménides*. Malgré les horreurs commises, aucun châtiment ne s'abat sur l'officier nazi, cela peut être sa punition: ne pas être punissable, l'impossibilité de la chute, la gluance absorbe en elle le plongeon.

Les rêveries de l'enfant qui fait l'expérience de l'espace intime, protégé de la maison natale ont «un privilège de profondeur» parce qu'elles sont l'expression directe de l'inconscient qui est« logé dans l'espace de son bonheur» (*ibidem* : 29).
La marque essentielle de l'existence de l'enfant est, chez le philosophe français son caractère heureux. Bachelard parle d'une étape primordiale de bien-être, de protection et de chaleur maternelle, de submersion inconsciente dans un «paradis terrestre de la matière » à laquelle suit l'expérience traumatisante de l'hostilité des hommes et du monde. L'état originel de l'homme est marqué par la communion qui existe entre lui et le cosmos. «En ces solitudes heureuses, l'enfant rêveur connaît la rêverie cosmique, celle qui nous unit au monde» (BACHELARD, 1961 : 92). Pour Bachelard, la maison, le ventre portent la même marque du retour à la mère.

Dans *Symboles de l'intimité* Durand fait référence au complexe du retour à la mère qui inverse et surdétermine la valorisation de la mort. On apprend que bien des peuples ensevelissent les morts dans la posture du blottissement fœtal voulant ainsi anéantir la terreur éprouvée, la mort se mue en repos primordial. Les mots de l'analyste du repos et de ses rêveries sont révélateurs pour l'association de la mort et de l'espace d'avant la naissance : «ventre maternel, sépulcre comme sarcophage sont vivifiés par les mêmes images: celles de l'hibernation des germes et du sommeil de la chrysalide.» (DURAND, 1992 : 270). Il s'agit, selon Durand, d'un «Jonas de la mort», de l'emboîtement des tombes (ibidem).

Le texte de Littell rejoint l'image qui associe sommeil, repos, mort par la présence de la chrysalide, la larve invoquée par l'écrivain dans les premières lignes de son récit. La chrysalide rappelle cet état transitoires entre deux étapes du devenir, la condition de l'accomplissement étant le renoncement à un passé et l'acceptation d'un nouvel état, mais le directeur de l'usine de dentelle, ancien SS ne peut pas accéder à un une nouvelle étape de sa vie, il ressent la présence des *Érinyes*, il est accablé par le passé qui l'habite. Devenu chrysalide à la vieillesse, il ne peut pas quitter le cocon, la résurrection, la sortie du tombeau n'a pas lieu. « Et puis le temps passe, la nymphose ne vient pas, on reste larve, constat affligeant, qu'en faire ? » (LITTELL, *op.cit* : 11).

Fuir la réalité, retrouver la vie d'avant la naissance se révèle être un songe que le bourreau nazi chérit, en frôlant la mort, il rêve du retour au ventre maternel. Le ventre de la mère c'est le refuge contre l'hostilité de l'espace réel, la nostalgie du bonheur d'avant la naissance qui est vécue comme souffrance.

« (…) me plongeait dans un ravissement engourdi, comme un retour au ventre perdu» (*ibidem* : 343).

Être dans l'eau c'est «doux et bon comme le liquide amniotique» (*ibidem* : 649).

Au niveau du champ sémantique de l'identité, il faut remarquer la quête de bourreau qui traverse le roman d'un bout à l'autre: c'est la quête de l'enfance perdue, du paradis perdu.

«Ce qui caractérise le personnage de Max, c'est l'enfermement dans le fantasme de l'enfance. Ce qui permet de devenir adulte, c'est-à-dire un être moral ouvert au monde et à l'autre, c'est dépasser ça. Aue il reste complètement piégé par ça» (LE DÉBAT, *op.cit* :7).

Mais ce n'est pas l'innocence qui est visée par la recherche de l'enfance, car selon Littell «l'enfance c'est le fondement de la cruauté» (ibidem). Sa lecture de l'enfance est freudienne, il voit «le désir sans bornes des enfants qu'il soit sexuel, alimentaire, ou pour la stimulation dans les jeux(…)» (ibidem).

Par ailleurs, Jean Burgos, par sa *Poétique de l'imaginaire* nous fait voir les images du repli qui se retrouvent dans « l'espace protégé mais précaire vers lequel on s'achemine et duquel, on le sait, il faudra repartir; l'espace protecteur, monde complet dans lequel on s'installe et s'enfonce, à l'écart du monde extérieur et de ses intempéries de toute sorte » (BURGOS, 1982 : 82). La restriction spatiale continue, la clôture du texte, le schème de l'emboîtement, le troisième groupe des schèmes déterminant l'écriture du refus convergent dans le sens du resserrement, de la minimisation, de la miniaturisation d'un univers «gulliverisé».

Les limites entre le réel et l'imaginaire sont floues, Aue découvre que la cicatrice qui barrait le ventre de son ami Thomas était bien réelle même s'il était sûr que cela s'était passé seulement dans ses rêves hallucinatoires. Son monde rétrécit :

«Je sentis presque le coup sur mon front, mon angoisse grandissait comme une chose grise et flasque et sans limites, un corps monstrueux qui occupait l'espace restreint des vestiaires(…) Gulliver terrifié, coincé dans une maison des Lilliputiens» (LITTELL, 2006 : 637).

L'écriture de l'antihéros ou de l'héros à l'envers, de celui qui cherche à s'oublier en lointains intérieurs semble être l'écriture du narrateur des *Bienveillantes* quand il raconte le séjour en Pomeranie. Enfermé dans la maison de sa sœur, il se voue à des pratiques érotiques étranges. Ces images intimes de refuge parsèment les rêves, la vie psychique du bourreau: ventre, forêt, maison de l'enfance, maison de la sœur bien-aimée.

Dans la métaphysique du repos, Bachelard analyse le repliement sur soi qui prend les allures de l'enroulement sur soi, d'un corps qui devient objet pour soi-même. L'imagerie de cette involution trouve un riche champ d'exploitation dans le chapitre *Air*. Seul, dans la maison de sa sœur jumelle, la moitié perdue qu'il veut retrouver par tous les moyens, délivré à lui-même il cherche dans son corps les traces de l'amour incestueux d'autrefois et essaie de le faire revivre. Tous ces fantasmes pervers qui surgissent dans l'existence du nazi, qui ont trait à la relation incestueuse nous conduisent à constater qu'il n y a pas d'amour, ce texte raconte le ratage du féminin, le ratage de l'amour à travers la relation avec Una.

Les chemins tracés par les poéticiens de l'imaginaire s'avèrent être des pistes de réflexion qui nous permettent de découvrir les sens cachés d'une œuvre et ce roman énorme n'a cessé de surprendre le lecteur par la multitude de pistes de lectures. Chaque objet est un bon conducteur de réel, chaque objet contemplé est le départ d'un rêve. Le rêve et la réalité des *Bienveillantes* continuent de susciter des débats autour de la mise en fiction de l'événement historique qui a marqué même les consciences de ceux qui n'ont pas fait la guerre.

BIBLIOGRAPHIE

Bachelard G., *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942
Bachelard G., *L'air et les songes*, Paris, Librairie José Corti, 1943
Bachelard G., *La terre et les rêveries du repos,* Paris, Librairie José Corti, 1948
Bachelard G., *La poétique de l'espace*, Paris, Librairie José Corti, 1957
Bachelard G., *La poétique de la Rêverie*, Paris, Librairie José Corti, 1961
Burgos J., *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982
Durand G., *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992
Jouve V., *La poétique du roman*, Paris, Sedes, 1997
Littell J., *Les Bienveillantes,* Paris, Gallimard, 2006
Littell J., ,,Conversation à Beyrouth'', 2007, *Le débat*, 144, 7
Nivat G- ,,Littell, ou l'infini du mal'', 2006, *Réforme*, 3201, http://www.reforme.net/archive2
Noel J.B., *La psychanalyse du texte littéraire*, Paris, Nathan, 1996
,, *Les bienveillantes* de Jonathan Littell : Le destin d'un monstre ordinaire au cœur de la mécanique nazie'' -http://www.buzz-litteraire.com

STRATÉGIES IDENTITAIRES DANS ILS DISENT QUE JE SUIS UNE BEURETTE *DE SORAYA NINI*

Ioana PUȚAN
Université de l'Ouest, Timişoara

Résumé : *Soraya Nini appartient à ce que certains critiques appellent « la littérature beure », « la littérature de la deuxième génération », « la littérature de l'immigration » ou « la littérature migrante » et dont l'existence est contestée par d'autres critiques. Ecrivaine migrante « à cheval sur plusieurs langues, plusieurs cultures, plusieurs imaginaires », Nini construit son roman* Ils disent que je suis une beurette *publié en 1993 autour du personnage de Samia qui devient en quelque sorte le prototype du personnage « déterritorialisé », confronté à la société, en quête de soi, des origines. La narratrice, née de parents algériens immigrés en France, voit son être coupé en deux par deux mondes qui lui imposent deux systèmes de références culturels antithétiques. A la maison, Samia doit se conduire d'après la loi imposée par son père et son frère aîné et d'après le mode de vie à l'algérienne tandis qu'à l'école elle doit s'adapter aux coutumes françaises. Ainsi se trouve-t-elle confrontée à deux systèmes de référence qui se contredisent, ce qui lui provoque une véritable déchirure. Par conséquent, elle vit un profond sentiment de mal-être à cause de la souffrance, de l'humiliation, de la stigmatisation qui semblent être les leitmotivs de sa vie car elle est l'« étrangère » à l'école de même qu'à la maison.*

Dans notre intervention, nous nous proposons d'analyser le parcours identitaire du personnage féminin principal du roman en tant qu'individu qui incarne « l'autre » malgré sa naissance en France.

Mots-clés **:** *beur, identité, aliénation.*

Motto :

Ce qui me dérange avec la génération des premiers immigrés, c'est que la majorité d'entre eux voudraient que leurs enfants soient ce qu'ils sont ou ce qu'ils ont été. A la maison, c'est tout le temps: « Attention, ne fais pas ci, parce que tu es arabe... Ne fais pas ça... N'oublie pas que tu es musulman! » Dans la rue le gosse se retrouve carrément dans un autre monde que les parents ignorent. Il est déchiré et c'est ce déchirement qui me dérange. C'est ce déchirement qui fait souffrir les jeunes.

Mehdi Charef[1]

Introduction

Écrivaine « à cheval sur plusieurs langues, plusieurs cultures, plusieurs imaginaires » (ALBERT, 2005 : 85), Soraya Nini appartient à ce que certains critiques appellent « la littérature beur », une littérature considérée de transition entre deux

[1] Entretien avec Farida Ayari en mai 198, publié dans *Sans Frontière*, Mai 1983, p. 17, cité par Anne V. Cirella-Urrutia dans « Images d'altérité dans les œuvres autobiographiques "Les A.N.I du 'Tassili'" de Akli Tadjer et "Temps maure" de Mohammed Kenzi », art. en ligne : http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2303acu.html.

générations et entre deux pays qui a été longtemps ignorée et située à la périphérie de la littérature française.

Son roman *Ils disent que je suis une beurette* (1993), situé au croisement de deux langues et de deux cultures, témoigne des problèmes auxquels se confrontent les jeunes filles issues de l'immigration maghrébine, qu'on se contente souvent d'appeler « beurettes », dans leur volonté de se construire une identité propre qui ne renie ni la culture des parents ni celle du pays d'accueil, mais qui réussisse à réconcilier les deux univers tellement différents. Élevées entre « deux nations, deux cultures, deux modes de vie » : la France, le pays de leur naissance, et la famille, ancrée dans les traditions du pays d'origine, les personnages féminins nés sous la plume des écrivaines « beurs » vivent un profond sentiment de mal de vivre, car comment être soi-même quand il faut réconcilier ces deux côtés de son être ?

> Tiraillés entre les attentes et les exigences des deux modèles auxquelles ils veulent satisfaire, désirant préserver aussi bien les liens affectifs avec leurs parents que la reconnaissance des membres de la société dite d'accueil, comment peuvent-ils se structurer, préserver un bon équilibre psychique quand les modèles identificatoires sont si différents, élaborer une identité qui soit à la fois « unité de sens et attribution de valeur » (…), négocier avec un surmoi parental intériorisé et un idéal du moi plus proche des modèles proposés à l'extérieur de la famille ? (GUERRAOUI, 1997 : 155-156)

Le roman *Ils disent que je suis une beurette* est construit autour du personnage de Samia, une jeune fille issue de l'immigration maghrébine qui vit dans une « cité », marginalisée, stigmatisée en tant qu'« étranger du dedans » (DURMELAT, 2008 : 50). Ainsi, elle devient le prototype de la jeune fille à l'identité mouvante, en quête du soi, quête qui mènera au dépassement du déchirement moral.

Le destin du personnage de Soraya Nini se trouve sous le signe de la perte, du manque, de la non-coïncidence, Samia vivant un profond sentiment d'aliénation à cause de la souffrance, de l'humiliation, de la stigmatisation qui semblent être des leitmotivs de sa vie d'individu appartenant « à la deuxième génération ».

Une identité mouvante

Avant de voir quel est le parcours identitaire de Samia, il nous semble important de souligner que l'identité n'est pas quelque chose d'immobile : elle se transforme toujours, « se multiplie et se renouvelle sans cesse grâce aux nouvelles tiges aériennes qu'elle développe » (CHAILLOU, 2005 : 35) comme un rhizome[1]. L'identité de chaque personne est constitué de plusieurs éléments (nom, origine, parenté, influences reçues, croyances, coutumes, système de valeurs, vision du monde, motivations, etc.). Les choses se compliquent dans le cas des personnes appartenant à deux univers sociaux et culturels totalement différents – comme dans notre cas la

[1] Deleuze et Guattari voient dans le rhizome la métaphore parfaite de l'identité car celui-ci « ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple (…). Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. (…). [Il] a pour tissu la conjonction ″et… et… et… ″ « (DELEUZE et GUATTARI, 1980 : 31-36)

culture occidentale et la culture arabo-musulmane - qui doivent réussir à réconcilier les deux côtés de leur identité. Dans le cas des personnes de sexe féminin les choses sont encore plus difficiles à gérer : à part le fait qu'elles sont issues de l'immigration, elles sont des *femmes* et la culture de leurs ancêtres les oblige à vivre une vie faite d'interdits et d'obligations car l'honneur de toute une famille dépend de leur comportement irréprochable :

> Tout comme sa mère avant elle, la fille sera soumise aux notions de *aïb, horma, hachma, haram*[1] (…).Très tôt, par toute une série de recommandations et d'interdits, elle intériorisera les gestes, les attitudes, les paroles conformes à ce que l'on attend d'elle. Tout écart dans sa conduite sera sanctionné physiquement ou moralement. (GUERRAOUI, 1997 : 159)

Tel est le cas du personnage féminin au quel nous nous intéressons dans cet article.

Née dans une famille d'immigrée, Samia est dès son enfance tiraillée entre deux univers contradictoires qui veulent, chacun de son côté, lui imposer ses lois. Ainsi, si au sein de la famille, la vie s'organise selon les lois et les coutumes arabo-musulmanes, à l'école, la jeune fille entre en contact avec un modèle différent qui lui propose une autre manière d'envisager l'individu : on met l'accent sur le libre arbitre qui permet à tout individu de construire son identité et son destin selon sa propre volonté sans que ses gestes soient sévèrement punis de peur qu'ils puissent mettre en danger l'honneur de la famille et « la reconnaissance sociale du père par la communauté d'origine » (GUERRAOUI, 1997 : 159). Par conséquent, le caractère antithétique de deux univers dans lesquels évolue la jeune fille, entraînent une véritable déchirure que Samia a du mal à supporter.

Incarnant l'Autre, l'étranger, pour la société française (par son nom, par son apparence physique) de même que pour sa propre famille (à cause de sa volonté de vivre une vie normale comme les autres jeunes qui vivent au-delà des murs invisibles qui séparent la Cité du Paradis du reste du monde), Samia doit mettre en œuvre toute une série des stratégies identitaires qui lui permettent de dépasser la crise identitaire et de se construire une identité individuelle et qui finalement lui donnent la chance de trouver sa place dans la société. Il est intéressant d'observer qu'elle ne cherche ni à nier la culture de ses parents, même si elle n'est pas d'accord avec toutes les interdictions qui régissent sa vie ni à s'assimiler totalement à la culture du pays de sa naissance, qu'elle n'hésite pas à critiquer. Ce qu'elle essaie de faire c'est de trouver une voie où s'entremêlent les deux cultures sans que l'une soit supérieure à l'autre.

Dès le titre *Ils disent que je suis une beurette*, le lecteur comprend que Samia ne se sent pas concernée par l'appellation « beurette » : ce sont les autres, les Français qui vivent dans des quartiers chics, qui l'excluent de leur imaginaire car ils voient en elle une étrangère malgré sa naissance sur le territoire français, tandis qu'elle se sent

[1] Le terme *aïb* renvoie au « sentiment d'angoisse et de culpabilité devant la faute ou le déshonneur ». Le terme *horma* signifie « honneur ». Par *hachma*, on comprend « discrétion, décence, sauvegarde de l'intimité (…) honte » tandis que le terme *haram* « fait référence aussi bien aux interdits religieux que sociaux. Il renvoie au sacré, à l'interdit, au tabou et spécialement pour tout ce qui concerne les femmes » (GUERRAOUI, 1997 : 159).

avant tout Française[1]. Ainsi, la jeune fille refuse d'être réduite par les autres à une identité préconstruite - jeune fille issue de l'immigration -, identité ayant des connotations négatives. Elle ne se contente pas de ce statut qu'on lui attribue car il lui laisse peu d'espace pour construire son identité individuelle. Déjà son nom semble lui avoir été prédestiné : dérivé du nom arabe « sâmi », il symbolise la hauteur et la supériorité, des traits qui font que Samia n'abandonne pas sa lutte contre un système qui ne lui laisse pas la chance de l'épanouissement personnel. Par conséquent, l'identité de la jeune fille « est caractérisée par le mouvement : elle traverse sans cesse des seuils identitaires, elle se déterritorialise constamment sans jamais se reterritorialiser. Son identité est une identité de transgression » (CHAILLOU, 2005 : 63). En même temps, étant donné que le titre ne comporte pas le nom du personnage central du roman, nous pouvons comprendre que le destin qui fait l'objet de ce roman de même que l'attitude du personnage féminin principal sont aussi ceux de tous ces êtres hybrides qui n'arrivent pas à trouver leur place, qui oscillent entre deux cultures et deux identités.

L'enfermement familial et religieux

Dans le cas de Samia, la famille et la religion semblent être les coupables du sentiment du mal-être que la jeune fille ressent dès son enfance et aussi de sa difficulté de s'intégrer dans la société française. Ses parents ne veulent pas que leur fille mène une vie « à la française » car ils y voient « une manière de balayer du revers de la main un passé, une vie, et de fouler au pied toute l'histoire d'une société » (SATHOUD, 2007, §13) :

> Dans le système arabo-musulman, comme dans la plupart des systèmes culturels, si les hommes sont agents de la culture, les femmes sont les garantes des valeurs les plus centrales (…).Comment la mère non libérée pourrait-elle libérer sa fille ? Comment peut-elle encourager des valeurs auxquelles elle ne s'est pas identifiée elle-même ? (HORYN, 2003, §11)

La maison finit par devenir pour la jeune fille une véritable prison où il faut agir selon des règles établies à l'avance « puisque l'honneur de toute la famille repose au premier chef sur [la] réputation [des filles] » (HUUGHE, 2001 :71), sur leur virginité qui symbolise aussi « ″une arabité″ que les parents, c'est-à-dire la première génération, essaient à tout prix de préserver » (HUUGHE, 2001 : 76). « Objet porteur de l'identité culturelle »[2], Samia doit se conformer à ce modèle comportemental traditionnel fait d'interdictions au nom de la religion des ancêtres : elle n'a pas le droit de sortir, d'aller

[1] Ce n'est pas seulement Samia qui n'accepte cette appellation qu'on colle aux jeunes filles issues de l'immigration maghrébine. Elle n'est en effet que la porte-parole de sa créatrice : « Le titre proposé par Nini, *L'entre-deux*, ne convenait pas à la maison d'édition, Fixot, qui pour des raisons commerciales voulait le remplacer par *La Beurette*... Mal à l'aise devant les connotations de ce mot, Nini a fini par accepter *Ils disent que je suis une Beurette*, une formule visant à lui permettre de satisfaire les exigences commerciales de l'éditeur tout en se démarquant de la vision stéréotypée accolée à l'étiquette ″Beur(ette)″ » (HARGREAVES, 2000 : 54).

[2] REVEYRAND O. (1985) : « Devenir de femmes d'autres cultures en France », in : Actes du colloque *L'interculturel en éducation et sciences humaines*, tome II, Toulouse, PUM. cité par Zohra GUERRAOUI dans son article « L'adolescente d'origine maghrébine en France : quels choix identificatoires ? », Revue de Recherches en Éducation – 1997, N° 20, p. 161

faire la fête, de fréquenter des garçons. Quand cela arrive, ses gestes seront punis avec brutalité par son frère au grand contentement de son père :

> Tu te fous de ma gueule ! Sale garce, espèce de pute ! (…) Il [son frère aîné] se retourne et me colle une autre gifle (…), fonce carrément sur moi, je me retrouve par terre. Il prend sa ceinture et me frappe avec (…). Ma mother ne l'arrête pas (…). Le pire c'est quand il lâche la ceinture pour me donner des coups de pied dans le ventre (…). Je crie de douleur, d'effroi et d'horreur. (NINI, 1993 : 113)

Dans son ouvrage *Ecrits sous le voile, romancières algériennes francophones, écriture et identité,* Laurence Huughe remarque elle-aussi que « la violence qui s'exerce contre les fillettes et les jeunes filles est (…) omniprésente dans les récits » (74) des écrivaines de la deuxième génération. Ainsi, au fur et à mesure, la famille devient un espace hostile contre lequel Samia se révolte et qu'elle fuit finalement.

Quant à la religion, la jeune fille finit par comprendre que c'est à cause d'elle que la femme arabe est obligée de vivre dans un enfermement total.

> Il paraît que c'est la religion qui veut ça, et que chez nous la femme n'a pas le droit de faire telle ou telle chose, en bref, de vivre normalement! 'Ça ne se fait pas chez nous', c'est la phrase magique pour dire qu'il lui faut absolument rester enfermée! (NINI, 1993 : 6)

Samia ne se reconnaît pas dans cette religion qui prône la servitude de la femme et son enfermement. Cette attitude est explicitée par l'emploi des guillemets pour délimiter la phrase « ça ne se fait pas chez nous ». En même temps, le pronom « nous » renvoie au système de croyances et de lois de ses parents et de sa communauté, système qu'elle n'approuve pas. Les paroles de la jeune fille témoignent aussi du désir de liberté de Samia qui ne peut pas s'accomplir à cause de la culture arabo-musulmane de sa famille. En se positionnant ainsi, la jeune fille rompt les liens qui l'attachent à sa famille et à sa communauté : elle laisse derrière elle des valeurs qu'elle considère injustes et adhère à des valeurs qui lui laissent la chance de s'épanouir.

> Il n'y a rien qui se fait 'chez nous' ! La religion, elle a bon dos quand même ! C'est trop facile ! On ne nous a jamais parlé de la religion […]. Jamais on ne me demande mon avis, si je suis d'accord ou pas. Pour moi, ce n'est pas ça la religion. Je ne sais pas vraiment ce que c'est, mais je ne peux pas croire que c'est uniquement des interdictions qui nous rendront heureux. Du moins pour la femme, parce que les hommes s'en sortent plutôt bien, dans cette histoire. Je suis sure que le Livre a été écrit par un homme. Ce n'est pas possible autrement, une femme n'aurait pas pu enfoncer et trahir ses propres sœurs ! […] A la base, [les hommes] sont déjà méchants, et la religion ne leur sert qu'à assouvir leur méchanceté. (NINI, 1993 : 123)

L'école ou le premier pas vers la liberté

Dans cet univers sous le signe de l'enfermement, l'école devient la seule échappatoire qui existe pour Samia: « [L'école] est ″la liberté volée″…le lieu où l'on

peut s'imaginer autre et parler des études qui lui entrouvraient des portes vers un avenir différent, moins désespéré que celui de sa mère » (HUUGHE, 2001 : 77). Si au début, la jeune femme fait de l'indiscipline scolaire sa manière à elle de se révolter, elle finit par comprendre que seule l'école peut lui offrir ce que sa mère appelait « le bagage » qui puisse lui donner la chance de quitter la banlieue. Après plusieurs échecs scolaires, Samia finit par avoir son CAP : c'est pour la première fois qu'elle réussit quelque chose.

Malgré le fait que pour Samia l'école signifie aussi isolement, exclusion, racisme, elle représente avant tout le premier point de rupture avec l'univers traditionnel de sa famille et le premier pas vers une nouvelle vie et une nouvelle identité. Ainsi, « participant à un tiers de sa vie quotidienne, l'école n'est pas sans influence sur les processus d'identification de la petite fille » (GUERRAOUI, 1997 :160). C'est à l'école que Samia fait la connaissance du professeur de français qui lui apprend à aimer lire et écrire ; de Ludovic, le garçon dont elle tombe amoureuse sans que ses parents le sachent ; de Corinne, son amie française qui lui apprend qu'il y a une autre vie au-delà des contraintes imposées par sa famille ; de Marianne qui lui donne la chance de faire un métier qu'elle aime et de prendre sa vie en main. Par conséquent, « intégrant progressivement de nouvelles valeurs, différentes de celles véhiculées par le milieu familial » (GUERRAOUI, 1997 : 160), Samia finit par s'éloigner du système culturel de ses parents, et d'ici jusqu'au désir du départ, il n'y a plus qu'un seul pas.

Le départ ou la reconstruction de l'identité

Ainsi, tiraillée entre deux systèmes culturels différents, Samia se voit obligée de faire un choix difficile : « À quels modèles s'identifier ? À la jeune femme modèle que ses parents voudraient voir l'incarner ? À cette femme française dont elle envie l'indépendance ? » (GUERRAOUI, 1997 : 164).

Après s'être révoltée contre son père et son frère, après s'être construit une vie à elle grâce à ses lectures et à ses rêveries, Samia trouve la force de faire le pas décisif : le départ. La jeune fille comprend que si elle veut avoir une vie sous le signe de la liberté, elle n'a qu'une solution : rompre avec le passé même si cela signifie en effet rompre les liens qui l'attachent à sa famille mais qui l'empêchent de s'intégrer dans la société française : « Il faut être conforme pour être accepté, puis aimé [...]. Et moi alors, où je suis dans tout ça? Je ne trouve ma place nulle part » (NINI, 1993 : 245).

Ainsi, le départ de Samia acquiert une multitude de signification. Premièrement, il signifie l'abandon d'un rôle qui lui a été imposé – le rôle de fille modèle, garante de l'honneur de toute la famille, et « le rejet d'une construction sociale aliénante et prédéterminée » (GAMBUS, 2009 : 215) :

> Peut-être qu'elle a pensé que je n'oserais pas m'en aller. Mais là, maintenant, elle est obligée de se rendre à l'évidence (…). Je m'en vais, tout m'est égal (…). Je n'en ai rein à foutre de l'autorisation, j'ai décidé de m'en passer. Je ferai ce que j'ai dans la tête. (NINI, 1993 : 257)

En quittant ses parents, Samia fuit aussi l'enfermement et les interdits et elle semble prendre enfin la parole qui lui a été refusée pendant tant d'années. En même temps, le départ devient synonyme de la reconstruction de son identité – une identité complexe où s'entremêlent l'Occident et l'Orient, qui soit acceptée par tous, qu'ils

soient Français de souche ou immigrés maghrébins. Dans ce sens, nous reprenons les paroles du personnage d'Akli Tadjer qui dit :

> Avoir le cul entre la France et l'Algérie, c'est avoir le cul mouillé, et je ne supporte pas d'avoir les fesses mouillées. Il y a longtemps que j'ai pigé que pour être bien dans sa peau et à l'aise dans ses babouches, fallait surtout pas choisir entre la France et l'Algérie…d'ailleurs, pourquoi choisir puisque j'ai les deux…(TADJER, 1985 : 174).

Grâce à son parcours identitaire, Samia incarne la jeune fille issue de l'immigration - être hybride au carrefour de deux identités culturelles différentes, situé « ni vraiment du côté du Même, ni totalement du côté de l'Autre (…), doublement absent, au lieu d'origine et au lieu d'arrivée » (BOURDIEU, 1999 : §6). Née et élevée dans une famille qui respecte les traditions du pays d'origine, elle vit un profond sentiment d'aliénation qui lui donne finalement la force de se révolter et de partir à la recherche du véritable soi-même. Elle devient ainsi un être « biculturel » qui « combine et synthétise des traits des deux cultures » (VAILLANCOURT, 2006 : §8)- la culture de ses parents et celle du pays de sa naissance.

BIBLIOGRAPHIE

Albert, C., *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Karthala, Paris, 2005

Bourdieu, P., préface à *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré* de Abdelmalek SAYAD, Liber, Seuil, 1999, préface en ligne : http://www.abdelmaleksayad.org/dossierHommages/BourdieuxSeuil.html

Deleuze, G. et Guattari, F., *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les éditions de minuit, Paris, 1980

Durmelat, S., *Fictions de l'intégration. Du mot beur à la politique de la mémoire*, L'Harmattan, Paris, 2008

Chaillou, A., *Stratégies identitaires et littéraires dans l'œuvre de Farida Belghoul et de Gaétan Soucy*, 2005, en ligne : etd.lib.ttu.edu/theses/available/.../AuroreChaillouthesis.pdf

Gambus, A., *La quête d'individualisation du personnage féminin :* Les Jolies Choses *de Virginies Despentes,* Amor, curiosidad, prozac y dudas *de Lucía Etxebarria,* Surtout ne te retourne pas *et* Cette Fille-là *de Maïssa Bey*, Thèse de Doctorat de Littérature Comparée, dirigée par PETR Christian, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2009, en ligne : theses.abes.fr:8080/NNT_Handler/NNT_Handler?NNT=2009AVIG1079/...

Guerraoui, Z., « L'adolescente d'origine maghrébine en France : quels choix identificatoires ? », *SPIRALE - Revue de Recherches en Éducation*, 1997, n° 20, p.155-170, en ligne : http://spirale-edu-revue.fr/IMG/pdf/9_Guerraoui_Spi20Fp.pdf

Hargreaves, A. G., « Autobiographie et histoire dans la littérature issue de l'immigration maghrébine », *Ecarts d'identité*, n° 92, mars 2000, p.53-56, en ligne : http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/6_92_13.pdf

Horyn, N., *Entre exil et maltraitance : la quête identitaire d'une adolescente marocaine*, Mémoire de DESS, en ligne : http://www.psychologue.fr/ressources-psy/exil-maltraitance.htm

Huughe, L., *Ecrits sous le voile : Romancières algériennes francophones, écriture et identité*, Publisud, Paris, 2001

Nini, S., *Ils disent que je suis une beurette*, Fixot, 1993

Sathoud, G., « Femmes de nulle part : vivre entre deux cultures », juillet 2007, en ligne : http://sisyphe.org/sisypheinfo/article.php3?id_article=142

Tadjer, A., *Les A.NI. du Tassili*, Seuil, 1985

Vaillancourt, J., « Le nouveau bilinguisme : analyse d'un entretien », *Voix plurilingues de la Colombie-Britannique*, 2006, en ligne : http://www.cavi.univ-paris3.fr/ilpga/ed/dr/drdm/nouveau_bilinguisme.html

STRATÉGIES ARGUMENTATIVES DANS LA TRAGÉDIE CORNÉLIENNE

Vasile RĂDULESCU
Université de Piteşti

Resumé: *Dans les pièces de la deuxième période de création, Corneille renonce progressivement aux longues tirades, aux longs discours et monologues suivis, pour se concentrer sur l'aspect dialogal, qui est l'essence même du théâtre. Cet élément était tout aussi présent et intéressant dans les chefs-d'oeuvre de la première période, mais il était mis dans l'ombre par la rhétorique discursive. En même temps, l'écriture cornélienne devient plus « artiste », par l'attention accordée aux embellissements par des figures stylistiques.*

Mots-clés : *Argumentation, persuader, rhétorique.*

Stratégies de coopération et stratégies conflictuelles se rejoignent le plus souvent chez Corneille, on passe vite, des unes aux autres. Les stratégies de coopération sont utilisées dans la mesure du possible dans une tragédie, où l'adversité, l'affrontement prédominent, où le héros est durement mis à l'épreuve. Les autres types de stratégies argumentatives – stratégies conflictuelles réfutatives, stratégies d'appui et de justification, stratégies de défense – traversent d'un bout à l'autre la tragédie cornélienne. Les scènes de procès, par exemple, sont autant d'exemples de mise en pratique des stratégies d'appui, de justification ou de défense.

Stratégies discursives de coopération

La direction commune, la « question », est posée dès le début, comme en bonne rhétorique, dans le dialogue Auguste – Cinna – Maxime (Auguste veut obtenir des lumières de la part de ses protégés pour savoir s'il doit continuer à régner ou abdiquer), dans le dialogue Pompée – Sertorius (trouver une possibilité de réconciliation), dans les débats de la cour d'Egypte, où le roi Ptolomée est à la recherche de l'attitude à prendre envers Pompée, dans l'entrevue Sévère – Pauline, etc. Dans d'autres cas, la « question » se fait jour au fil du débat, comme par exemple dans les échanges conversationnels entre Nicomède et Attale. Dans ce cas, les stratégies de coopération aboutissent à la modification de l'univers de croyance d'Attale, celui-ci finissant par se ranger du côté de Nicomède.

Le code des convenances est évidemment observé avec priorité dans le théâtre classique. On peut relever quand même quelques hardiesses de Corneille, préoccupé d'impressionner au plus haut degré le public, d'obtenir un effet émotionnel fort, même par l'humour noir, comme par exemple dans ces vers prononcés par le tyran Phocas racontant comment il a tué l'enfant du roi qu'il a usurpé : « *Il n'avait que six mois, et lui perçant le flanc,/ On en fit dégoutter plus de lait que de sang » //* [*Hér.* I ,1].

Dans la scène 1 de l'acte II de *Cinna,* l'intervention initiale d'Auguste donne la quantité juste d'information pour faire comprendre sa situation, exposée d'une manière claire, bien que parsemée de dilemmes et de paradoxes. La possession de *l'empire absolu sur la terre et sur l'onde* lui donne *d'effroyables soucis, d'éternelles alarmes.* Il

invite ses interlocuteurs à le traiter comme un ami, non comme souverain et conclut succintement : *Je veux être empereur ou simple citoyen.*

L'intervention de Cinna contient des paroles à double sens, use de l'indirectivité pour convaincre son interlocuteur d'adopter l'attitude qu'il propose : continuer à régner. Il affirme qu'*on ne renonce point aux grandeurs légitimes,* qu'*on garde sans remords ce qu'on acquiert sans crimes,* mais Cinna est convaincu du contraire : les grandeurs d'Auguste sont illégitimes, elles n'ont pas été acquises sans crimes. Auguste a conquis Rome par ses armes, a changé la forme de l'Etat par le droit de la guerre et Cinna insinue que *pour être usurpateurs, tous les conquérants ne sont pas des tyrans.* Cinna avance comme argument principal l'amour du pays qui doit prévaloir chez un prince, la nécessité de maintenir l'ordre, de guider son peuple car, dit-il prophétiquement, « *le pire des Etats, c'est l'Etat populaire ».* A l'objection d'Auguste qu'à Rome les rois ne sont pas aimés (« *Cette haine des rois, que depuis cinq cents ans / Avec le premier lait sucent tous ses enfants » //)*, Cinna expose une vraie théorie politique conformément à laquelle la Providence veille sur l'histoire, mais l'ordre des cieux change selon les temps et les lieux.

De son côté, Maxime a sa théorie politique propre : une vraie théorie des climats, conformément à laquelle chaque pays, chaque peuple a l'organisation politique qui lui convient, les Grecs – aimant la liberté -, s'accommodent à la république, d'autres peuples moins évolués acceptent de bon cœur la monarchie et même la tyrannie, pour les Romains « *le seul consulat est bon ».* Il recommande à Auguste de ne pas être l'esclave des grandeurs, de les posséder et non pas se laisser posséder, de renoncer au pouvoir par une « *haute vertu »,* faisant ainsi « *croître sa gloire ».* Mais l'argument qui l'emporte sur tous est un argument d'ordre personnel fourni par Cinna : l'éventualité d'un successeur d'Auguste pareil à lui. Derrière les discussions politiques générales, ce sont des personnes, des être humains qui s'affrontent. Les faces positive et négative sont sauvées, les lois de la prudence et de la décence sont strictement observés par les trois interlocuteurs.

Les stratégies de coopération apparaissent naturellement dans les scènes où deux amants se déclarent réciproquement leurs sentiments. La sincérité est soutenue par des exagérations dans ces déclarations, la virtuosité poétique l'emporte sur tout. Les amants disent toujours davantage qu'il n'est nécessaire, ils ne font rien pour sauver leur amour menacé, ils se dépassent l'un l'autre en déclarations lyriques, une noble gratuité.

Dans *Œdipe*, Thésée prononce de belles paroles à l'adresse de Dircé, paroles portant la marque de la préciosité, par exemple : « *La gloire d'obéir n'a rien qui me soit doux / Lorsque vous m'ordonnez de m'éloigner de vous./ Quelque ravage affreux qu'étale ici la peste,/ L'absence aux vrais amants est encore plus funeste//.* Et Dircé de lui répondre sur le même ton: *Ah ! Seigneur, quand l'amour tient une âme alarmée,/ Il s'attache aux périls de la personne aimée »//.*

L'amour entre Suréna et Euridyce est sans faille, leur coopération est parfaite. Seulement, ils sont menacés de l'extérieur et les pires dangers les guettent. Leurs déclarations amoureuses réciproques sont traversées par la crainte et prennent un ton élégiaque. Euridyce tremble pour la vie de Suréna et Suréna pour celle d'Euridyce.

La magnanimité de certains personnages crée le cadre favorable à la coopération, en effaçant les animosités du passé. Tel est le cas du roi Pertharite qui, à la fin de la pièce, arrange les choses de manière que tous soient contents, en pardonnant à tous ceux qui lui ont fait du mal et en récompensant même son adversaire : « *Et me croirais moi-même aujourd'hui malheureux,/ Si je voyais sans sceptre un bras si*

généreux //. Pourquoi ? Encore et toujours pour la gloire : *Et montrer à ce peuple heureusement surpris,/ Que des hautes vertus la gloire est le seul prix » //.*

Stratégies conflictuelles

Dans les stratégies de réfutation, **la négation**, notamment **la négation polémique**, joue un rôle essentiel. Traditionnellement, la réfutation consiste soit à contre-argumenter, soit à objecter. La contre-argumentation contredit la conclusion de l'adversaire, l'objection s'attaque aux prémisses. Il est clair qu'il existe souvent des désaccords entre les interlocuteurs et ceux-ci sont exprimés par des stratégies de **refus**, de **rejet**, d'**affrontement** ou d'**opposition.** Le rejet s'exprime très souvent chez Corneille par des expressions et des phrases exclamatives. Inutile d'en citer, tant elles sont nombreuses ! Nous n'avons trouvé qu'un exemple clair de négation polémique, mais quel bel exemple ! La dernière pièce de Corneille, *Suréna,* se termine par une négation polémique prononcée par Euridyce mourante. Quand la sœur de Suréna, Palmis, lui reproche : « *Quoi ! vous causez sa perte, et n'avez point de pleurs !* » , Euridyce répond : « *Non, je ne pleure point, Madame, mais je meurs ».* Et, en effet, elle meurt (« Dire c'est faire », n'est-ce pas ?).

On peut assimiler à la négation polémique proprement dite d'autres exemples de refus, consistant principalement dans la correction, précédée ou non d'un *mais* réfutatif, comme dans cet exemple tiré d'*Attila* : (Honorie) : « - *Il est roi comme vous. /* (Attila) : *En effet il est Roi,/ Je demeure d'accord, mais non pas comme moi/* (…)*/ Et s'il est Roi des Goths, je suis celui des Rois »//* [III,4].

Beaucoup de sentences cornéliennes, surtout politiques, sont formulées en termes négatifs, ex. : « *Le véritable amour jamais n'est mercenaire »* [*Perth.,*V,2] ; « *Le pouvoir absolu n'a rien de redoutable* [idem,II,3] ; *Qui ne veut point régner mérite d'être esclave »* [id.II,5] ; « *Qui ne craint point la mort ne craint point les tyrans »* [*Œdipe,* II,1] ; « *Ce n'est point être Roi que de ne régner pas »* [*Soph.,*III,2] ; « *On ne pardonne point en matière d'Etat »* [*Othon,*V,1] ; « *La personne et le rang ne se séparent pas »* [*Tite et Bér.,*V,2] ; « *Jamais un bon sujet ne devint mauvais Prince »* [*Pulch.,*II,2].

Les répliques des personnages cornéliens sont surchargées d'**interrogations** et d'**exclamations.** Ce fait témoigne, d'un côté, de l'élan passionnel de ce théâtre et, d'autre côté, de l'utilisation par Corneille de toutes sortes de stratégies argumentatives.

Par elle-même, **l'interrogation** n'a pas une valeur de vérité, au contraire elle confère à l'énoncé une incertitude. C'est cette même expression de l'incertitude qui lui confère une valeur argumentative. L'interrogation positive oriente vers une réponse négative ; l'interrogation négative vers une réponse positive. On peut le voir dans des exemples tels que : (Sévère) : « *Quel désordre peut craindre un cœur désespéré ? »* > « un cœur désespéré n'a aucun désordre à craindre » [Pol.,II,1] ; (Félix) : « - *Je l'abandonne aux lois qu'il faut que je respecte) /* (Pauline) » ; « - *Est-ce ainsi que d'un gendre un beau-père est l'appui ? »* > « Non, ce n'est pas ainsi qu'un beau-père est l'appui d'un gendre ».

Sévère reconnaît la valeur des chrétiens et plaide en leur faveur en posant une série de questions à valeur d'assertions contraires : « *Les a-t-on vus mutins/ les a-t-on vus rebelles ?/ Nos princes ont-ils eu des soldats plus fidèles ? »*[*Pol*.,IV,6]. Autrement dit : « ils ne sont jamais mutins, ni rebelles, ils sont les plus fidèles soldats de nos princes ».

Dans une série de questions, on peut avoir un enchaînement et une progression des arguments, depuis le plus faible jusqu'au plus fort, ex. : (Pauline) : « *Ne pourrai-je fléchir la nature ou l'amour,/ Et n'obtiendrai-je rien d'un époux ni d'un père ?// (...) / Malheureux Polyeucte, es-tu seul insensible ?/ Et veux-tu rendre seul ton crime irrémissible ?/ Peux-tu voir tant d'amour sans en être touché ?/ Ne reconnais-tu plus ni beau-père ni femme ,/ Sans amitié pour l'un et pour l'autre sans flamme ?/ Pour reprendre les noms et de gendre et d'époux,/ Veux-tu nous voir tous deux embrasser tes genoux ? »//.* Ici, l'argument le plus fort c'est le dernier, consistant dans la preuve de l'humiliation, sacrifice suprême pour un héros cornélien.

Une question rhétorique conclut dans une série progressive de questions, comme par exemple dans cette réplique d'Arsinoé : « *Mais, ô dieux ! pourra-t-elle borner sa vengeance ?/ Pourras-tu dans son lit dormir en assurance ?/ Et refusera-t-elle à son ressentiment/ Le fer et le poison pour venger son amant ?/ Qu'est-ce qu'en sa fureur une femme n'essaie ? »//* [*Nic.,*V,1].

« *Il existe une évidente parenté entre la négation et l'interrogation, les deux représentant un second pas du jugement par rapport à l'assertion. La question est argumentativement orientée dans le même sens que la négation* » [TUȚESCU,1996 : 236]. On peut le constater aisément des exemples suivants : (Cléopâtre) : « *Qu'ai-je à craindre, Achorée, ou qu'ai-je à regretter ?* > « je n'ai plus rien à craindre, ni à regretter » ; (Flaminius à Laodice) : *Puis-je ne pas vous plaindre en cet aveuglement ?* Les mêmes valeurs argumentatives gardent les questions dans les délibérations intérieures, quand le personnage s'adresse, rhétoriquement, à lui-même, ex. : *Attale, était-ce ainsi que régnaient tes ancêtres ?/ Veux-tu le nom de roi pour avoir tant de maîtres ? »//* [*Nic.,*IV,6].

Les interrogations rhétoriques ont une forte valeur argumentative, le locuteur considère la réponse comme allant de soi, tant pour lui que pour l'interlocuteur ; elle joue alors le rôle d'une assertion, d'une vérité généralement admise. La réponse est considérée même superflue parce que l'affirmation est contenue, de toute évidence, dans la question rhétorique et implique des vérités plus profondes qu'une simple réponse, positive ou négative: « *Pourquoi suis-je Romaine ou que n'es-tu Romain ? »* [Camille, dans *Horace*, II,5]. Personne ne saurait répondre à une telle question. (Horace) : « *Que je souffre en mon sang ce mortel déshonneur? »* C'est inconcevable pour un héros cornélien.

La question peut se constituer en maxime, ex. : (Pauline) : « *Mais que sert le mérite où manque la fortune ? »* [*Pol.,*I,3] ; *« De quoi remercier qui ne me donne rien ? »* [*Pol.,*III,3]. Dans d'autres cas, la question rhétorique se fait pressante, par ses implications, dans tous les cas elle met la pression sur l'interlocuteur, ayant une valeur perlocutoire suivie d'une justification/explication, ex. : « *Qui ne serait touché d'un si tendre spectacle ?/ De pareils changements ne vont point sans miracle »//* [*Pol.,*V,6] (Cette question est placée au moment où Pauline et Félix se convertissent au christianisme).

La question se prête à merveille à exprimer la subjectivité, des états psychologiques et des émotions au-delà de l'appel d'information ou de confirmation.

La question se transforme aisément en acte de protestation, ex. : (Sabine) ; « *Dieux ! verrons-nous toujours des malheurs de la sorte ?/ nous faudra-t-il toujours en craindre de plus grands,/ Et toujours redouter la main de nos parents ? »//* [*Hor.,*III,6] ; (Nicomède) : « *De quoi se mêle Rome, et d'où prend le sénat,/ Vous vivant, vous régnant, ce droit sur votre Etat ? »//* [*Nic.*,II,3].

On répond parfois à une question par une autre question, chacune résumant une attitude, une conviction de chacun des protagonistes : (Valère) : « - *Quel forfait trouvez-vous en sa bonne conduite ? »* / (Le Vieil Horace) : « - *Quel éclat de vertu trouvez-vous en sa fuite ? »* [*Hor*.,IV,1] ; (Néarque) : « - *Vous voulez donc mourir* ? » / (Polyeucte) : « - *Vous aimez donc à vivre ? »* [*Pol*.,II,6].

La question exprime, par sa nature, une incertitude, un doute, mais parfois elle est employée pour affirmer le contraire de ce qu'on met en doute : (Valère) : « *Quelle confusion, et quelle honte à vous/ D'avoir produit un fils qui nous conserve tous,/ Qui fait triompher Rome, et qui gagne un empire ?/ A quels plus grands honneurs faut-il qu'un père aspire ? »//* [*Hor.,*IV,2] ; (D.Isabelle) : « *Pourrais-je alors manquer de force ou de courage/ Pour empêcher le sort d'abattre mon ouvrage ? »//* [*Don Sanche*, IV,5].

La question sert, évidemment, à la délibération, à la mise en balance de deux alternatives, de deux motivations ou de deux impératifs, autant légitimes : (Séléucus) : « *Ah ! que vous me gênez/ Par cette retenue où vous vous obstinez ! / Faut-il encor régner ? Faut-il l'aimer encore ?// ;* (Antiochus) : *Puis-je vivre et traîner cette gêne éternelle,/ Confondre l'innocente avec la criminelle ?/ Vivre, et ne pas pouvoir vous voir sans m'alarmer ?/ Vous craindre toutes deux, toutes deux vous aimer ? »// .*

Elle sert à formuler une réserve à une attitude trop enthousiaste, comme correction : (Sévère) : « *Ah ! quel comble de joie ! / Cette chère beauté consent que je la voie !/ Mais ai-je sur mon âme encor quelque pouvoir ?/ Quelque reste d'amour s'y fait-il encor voir ?// »* [*Pol.,*II,1]. La correction se fait aussi, parfois, par renchérissement : (Sévère à Pauline) : « *Un cœur qui vous chérit (mais quel cœur assez bas/ Aurait pu vous connaître et ne vous chérir pas ?) »//* [*Pol*.,IV,5].

Quand la question est embarrassante, incommode, l'allocutaire peut choisir de n'y pas répondre, le silence étant aussi une réponse à une demande : (Albin à Félix) : « - *Que ferez-vous enfin si toujours il s'obstine ? »* / (Félix) : « - *Ne me presse pas tant : dans un tel déplaisir/ je ne puis que résoudre, et ne sais que choisir »//* [*Pol*.,III,5].
Les reproches sont plus forts quand ils sont formulés sous forme de questions : (Polyeucte) : « *Félix, c'est donc ainsi que vous parlez sans fard ? »* [*Pol*.,V,2] ; (Cléopâtre à Laonice) : « *N'apprendras-tu jamais, âme basse et grossière,/ A voir par d'autres yeux que les yeux du vulgaire ? »//* [*Rod*.,II,2] .

Sous forme interrogative, on peut formuler un acte de langage d'autorité, on rejette le droit à l'énonciation d'un interlocuteur : (César à Ptolomée) : « *Connaissez-vous César, de lui parler ainsi ?* [*Pomp.,*III,2] ; (Don Manrique) : *Tout beau, tout beau Carlos ! d'où vous vient cette audace ?/ Et quel titre en ce rang a pu vous établir ? »//* [*Don Sanche*,I,3].

Elle peut servir de justification à une mauvaise action d'un personnage : (Laonice) : « *Que pouvait-elle faire et seule et contre tous ? »/ (Croyant son mari mort, ele épousa son frère)//* [*Rod*.,I,1] ; (Cléopâtre) : « *Pour vous sauver l'Etat que n'eussé-je pu faire »/* [idem,II,3].

Les protagonistes se complètent réciproquement, sous forme de question – réponse par une autre question : (Séléucus) : « - *O mon cher frère ! ô nom pour un rival trop doux !/ Que ne ferais-je point contre un autre que vous ? »/ - (Antiochus) « – Où nous vas-tu réduire, amitié fraternelle ?/* (Séléucus) : *Amour, qui doit ici vaincre de vous ou d'elle ? »//* [*Rod.,*I,3].

Une question (ou une série de questions) sert de révélateur d'une modification de l'univers épistémique d'un personnage, de son changement d'attitude : (Rodogune) : « *Et tantôt mes soupçons lui faisaient une offense ?/ Elle n'avait rien fait qu'en sa juste défense/ Lorsque tu la trompais elle fermait les yeux ?/ Ah ! que ma défiance en jugeait*

beaucoup mieux ! »// [*Rod.,*III,1]. Elle dit parfois le contraire, en voilant l'assertion par l'interrogation, étant ainsi une stratégie d'indirectivité .

Un rejet, une réfutation peuvent être également formulés sous forme d'interrogation, non pas seulement de négation polémique : (le Vieil Horace) : « *Qui le fait se charger des soins de ma famille ?/ Qui le fait, malgré moi, vouloir venger ma fille ?/ Et par quelle raison, dans son juste trépas,/ Prend-il un intérêt qu'un père ne prend pas ? »//* {*Hor.,*V,3].

Une ironie peut être formulée sous forme interrogative : (Don Lope à Carlos) : « *Eh bien, seigneur marquis, nous diriez-vous, de grâce,/ Ce que, pour vous gagner, il est besoin qu'on fasse ? »//* [*Don Sanche*,I,4].

Reprise, la question renforce un contenu posé toujours sous forme de question, par ex. quand Don Sanche s'adresse directement à son honneur : « *Consens-tu qu'on diffère, honneur ?Le consens-tu ? »* [II,3]

Tout comme les tirades et les monologues des personnages, les dialogues reposent sur **le dilemme**, né des obstacles qui se dressent devant les protagonistes. J.Gardes-Tamine [1996 : 88] considère le dilemme comme un cas particulier de raisonnement par déduction. Avec le dilemme, c'est une alternative entre deux propositions opposées qui est envisagée. Or, dans ce cas, de chaque alternative se déduit la même conséquence, des résultats de même valeur. « *La conclusion, c'est qu'il vaut mieux ne rien faire, ce qui au moins ne demande aucun effort. Le dilemme, qui semble faire le tour d'une question, a les apparences d'un raisonnement solide, alors qu'il repose souvent sur une simplification des données, et sur le refus d'envisager des solutions intermédiaires »* [idem]. Cela n'est pas tout à fait vrai dans le cas du héros cornélien. Corneille se refuse à lui offrir des solutions commodes et le met dans des situations proches de l'agonie. Les obstacles extérieurs consistent dans le heurt de la volonté du héros contre celle d'un autre personnage ou contre une situation de fait impossible. La critique a souligné le mérite de Corneille d'avoir intériorisé le conflit dramatique, de l'avoir transféré sur le plan psychologique [SCHERER, 1966 : 103]. Les obstacles intérieurs provoquent le malheur du héros par un sentiment, une tendance ou une passion qui sont en lui-même, déclenchés seulement, non pas entretenus par des faits extérieurs. Si le héros se dérobait ou fuyait les obstacles intérieurs, il n'y aurait pas de problème. Mais il admet leur légitimité et accepte de lutter contre eux, sans penser aux avantages et aux désavantages. Le héros cornélien trouve l'obstacle non seulement en lui-même, mais aussi dans l'être aimé. Dans leurs dialogues, les héros se démènent entre deux exigences irréconciliables. Le sujet du *Cid,* par exemple, n'est tragique que parce que les héros veulent satisfaire à la fois leur "gloire" et leur amour. Si on supprime l'un des termes du dilemme, il n'y aura plus de problème, mais ni de force dramatique spécifiquement cornélienne. Corneille imagine des intrigues impliquant un choix entre deux attitudes également légitimes, mais irréconciliables. Le choix est à la fois urgent et impossible. On peut résumer cette situation en citant un personnage cornélien: *« Devine si tu peux, et choisis, si tu oses »* - dit Léontine au tyran Phocas qui veut tuer Héraclius, l'héritier légitime du trône, mais sous l'identité duquel pourrait se cacher son propre fils [*Héraclius*, IV, 4].

La situation impossible dans laquelle se trouve le héros cornélien lui arrache parfois des cris poignants. Par exemple, Jocaste dans *Oedipe* [IV, 5]: *« Je vous dois de l'amour, je vous dois de la haine;/L'un et l'autre me plaît, l'un et l'autre me gêne,/Et mon coeur qui doit tout et ne voit rien permis/Souffre tout à la fois deux tyrans ennemis »* (v.l566-l568).

Comme dans les tirades et les monologues, le héros pèse, à travers le dialogue avec les autres personnages, le pour et le contre, constate que la réalisation d'une alternative mène au sacrifice de l'autre, ce qui le rendra tout aussi malheureux. Evidemment, dans le dialogue, une alternative peut être soutenue par un personnage, l'autre par son interlocuteur. Ils ne sont pas toujours des ennemis. Au contraire, il y a des cas où ils sont des amoureux, des êtres très attachés l'un à l'autre, on pourrait dire des faces d'un même être, tels Chimène et Rodrigue, Polyeucte et Pauline, etc. C'est pourquoi, sur le plan de la forme, Corneille les fait souvent employer les mêmes mots repris de l'un à l'autre dans leurs répliques.

Les personnages se servent de toutes sortes d'arguments pour se convaincre l'un l'autre de la nécessité d'un choix. Il s'agit partout de deux devoirs inconciliables qui entrent en conflit. Le dilemme est pour Corneille prétexte à des virtuosités stylistiques. Il apparaît souvent sous la forme d'un syllogisme, avec une première hypothèse, une deuxième hypothèse et une conclusion. Le dilemme peut servir à d'ingénieuses oppositions de mots. Corneille prête dans *Polyeucte,* par exemple, ces mots à Félix qui parle de son gendre: *« Ainsi tantôt pour lui je m'expose au trépas,/Et tantôt je le perds pour ne me perdre pas »* (III, 5). Ou bien, dans *Attila*, Honorie, qui redoute à la fois d'être épousée et d'être dédaignée par Attila, prononce ce vers qui semble absurde: « *Je meurs s'il me choisit, ou ne me choisit pas* »[II, 1].

On peut constater que chez Corneille, la profusion des idées s'allie à la virtuosité poétique. En dehors des cas (assez fréquents) des rimes conventionnelles, parfois la rime elle-même n'est pas « innocente ». Fait-il par hasard ou à dessein rimer « *Pulchérie* avec *supercherie »* ou bien, dans la bouche de Cléopâtre, « *Rodogune* avec *importune ? »* On ne peut pas le savoir.

Conclusion

Expression vigureuse et exaltation passionelle se combinent harmonieusement. A cet effet, un arsenal de figures, de stratégies arumentatives et de procédés rhétoriques est mis à contribution. Le perssonage cornélien débat, raissone, mais n'oublie jamais de faire surgir les élans de son cœur. La rhétorique est l'instrument de la volonté en parole qui peut détérminer la volonté en actes. Les tragédies de Corneille sont a la fois convaincantes et fortement imagées. La partie argumentative est basée tant sur des réflexions logiques glissées dans le corps des pièces, que sur la persuasion donnée par une certaine exagération destinée à impressioner jusqu'aux larmes.

BIBLIOGRAPHIE

Anscombre, J.-CL., Ducrot, O., *L'argumentation dans la langue*, Pierre Mardaga, éditeur, Coll. « Philosophie et langage », Bruxelles, 1983

Dumonceaux, P., *Langue et sensibilité au XVII-e s.,* Genève, Droz, 1975

Fumaroli, M., *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Libr. Larousse, Paris, 1990

Gardes – Tamine, J., *La Rhétorique,* A. Colin, Paris, 1996

Schérer, J., *La dramaturgie classique en France*, Libr. Nizet, 1966

Schérer, J., *Le théâtre de Corneille*, Libr. A. Nizet, 1984

Tuțescu, M., *L'Argumentation. Introduction à l'étude du discours*, Ed.Universitatii din Bucuresti, 1998

* *Pierre Corneille, Actes du Colloque de Rouen du 2 au 6 oct. 1984*, P.U.F.

* *

INCONSTANCE DU MOI ET DISSOLUTION DU RECIT DANS L'AUTOBIOGRAPHIE MODERNE

Maricela STRUNGARIU
Université « Vasile Alecsandri », Bacău

Résumé : *Malgré le projet de vérité inhérent à l'autobiographie, l'écriture autoréférentielle se sert, parfois inconsciemment, de l'imagination et de la fiction pour établir une certaine intelligibilité au sein du récit de vie. Prenant conscience de la fausseté des moyens mis en œuvre par une telle écriture, ainsi que du caractère inconstant du Moi qui (s')écrit, certains autobiographes du XXe siècle se proposent de mettre en vedette la duplicité de ce genre, qui prétend dire la vérité tout en employant des techniques fictionnelles. Nous nous proposons ici justement de démontrer que le caractère fragmentaire du récit autobiographique d'avant-garde (Leiris, Barthes, Sarraute, Perec) et le recours constant à la fiction sont les conséquences logiques de la prise de conscience du polymorphisme du sujet et de l'inadéquation des stratégies narratives et du projet d'authenticité. En même temps, nous nous assignons comme but de révéler la ludicité qui préside à une telle démarche créatrice.*

Mots-clés : *autobiographie, identité polymorphe, récit fragmentaire*.

Le projet commun à tous les autobiographes est la reconstruction de l'histoire personnelle dont l'un des buts principaux est une meilleure connaissance de soi. Mais la recherche de l'identité s'avère le plus souvent difficile, voire impossible. Nous essayerons dans ce qui suit d'amener en discussion quelques-uns des éléments qui entravent l'autoconnaissance et l'auto-représentation littéraire.

Puisque l'autobiographie est le récit qu'une personne fait de sa propre existence, le narrateur, le personnage et l'auteur sont identiques du point de vue formel. Le narrateur autobiographique parvient à établir l'équivalence entre les trois instances narratives par le pacte autobiographique qu'il scelle manifestement dans la préface ou à l'intérieur du texte, par la mention du nom du personnage au sein du récit ou bien dans les séquences métadiscursives qui sillonnent le texte. Mais du point de vue psychologique, philosophique ou narratif, la question n'est pas si facile à trancher.

On ne saurait penser l'identité sans faire référence à l'*autre* qui est, au fond, un miroir pour le même. Soi-même est conçu comme un *autre*. Pourtant, il y a une spécificité et une unicité de chaque être qui lui assurent l'individualité. L'*ipseité* désigne, selon Ricœur, l'homme dans sa réflexivité, son identité narrative. La dialectique entre l'identité comme *mêmeté* (comme permanence) et l'identité comme soi (identité plurielle, supposant l'évolution et le changement tout au long de sa vie) se joue dans la mise en intrigue, dans le déroulement de l'histoire racontée (*cf.* RICŒUR, 1985: 358). Si la singularité d'un individu est assurée par les invariables de l'être, son identité «plénière» ne s'articule que dans la dimension temporelle de son existence, qui permet d'y englober aussi les images de ses *moi* passés. Par sa forme narrative et par le respect de l'ordre chronologique, l'autobiographie semble détenir les meilleurs instruments pour la reconstruction de cette identité qui pendule incessamment entre la permanence et l'évolution.

Le *je* autobiographique apparaît pourtant comme une instance instable, mouvante, qui n'exprime pas nécessairement une équivalence parfaite entre le narrateur

et le personnage du récit, étant, au contraire, susceptible de dissimuler une polyphonie étourdissante. Il y a au moins deux formes de disjonction à l'intérieur du *je* autobiographique: l'une qui est inhérente au regard rétrospectif et l'autre qui découle de tout processus d'autoconnaissance. Le dédoublement est consubstantiel à la connaissance de soi et à tout discours autoréférentiel. «S'identifier absolument à soi, identifier son *je* avec le *je* que je raconte est aussi impossible que de se soulever soi-même par les cheveux», affirme Bakhtine, en suggérant ainsi qu'un *il* s'insinue subrepticement et fatalement dans tout récit intime. Du fait que le pronom de première personne du singulier est, au fond, un masque derrière lequel se cachent un sujet qui parle et un objet dont on parle, nous pouvons dire, avec Lejeune, que «toute autobiographie est par définition indirecte» (LEJEUNE, 1980 : 38).

Les allées et venues entre le passé de l'histoire et le présent de l'écriture mettent souvent en évidence la tension qui existe entre le *moi* qui raconte et le *moi* qui est raconté. Ce qui les sépare, c'est une tranche de vie de longueur variable qui influe sur leur identité. La croissance et le vieillissement sont des éléments de dissemblance à cause du temps devenu lui-même ici un facteur d'écart et de différence. L'ipséité du soi-même implique donc l'altérité (*cf.* RICŒUR, 1990 : 142). En conséquence, on n'est plus autorisé à parler d'une identification absolue entre le personnage et le narrateur d'une autobiographie. L'hétérogénéité du moi, induite par l'écoulement du temps, perturbe l'identité du sujet, d'où l'impossibilité de coïncider avec soi-même. La subjectivité est brisée. Le discours autobiographique est polyphonique, en instituant toujours un dialogue entre le moi présent et le moi passé, qui n'est plus déjà moi, mais *il.* Entre le sujet de l'énonciation et l'objet de l'énoncé il se creuse un fossé que la mémoire n'est pas à même de remplir, vu son inconstance.

La mémoire signifie sélection, puisqu'elle naît de l'interaction entre l'oubli et la préservation du passé (*cf.* TODOROV, 1999 : 14). Il en est résulté que la restitution intégrale du passé est utopique. Tandis que certains souvenirs réussissent à franchir la frontière temporelle, d'autres s'avèrent à jamais perdus et d'autres même essentiellement déformés par l'imagination. Puisque le travail mnémonique n'est pas exempt des imprécisions inhérentes à toute avancée à tâtons, ses lacunes doivent être comblées par la raison et l'invention. Selon Paul Ricœur, l'imagination – qui est, évidemment, un facteur essentiel dans la construction de la fiction – joue également un rôle plus ou moins décisif dans le récit factuel où «sa part croît à mesure que l'approximation se fait plus serrée» (RICŒUR, 1985 : 266). Et cela parce que la mémoire s'associe constamment à l'imagination dans son effort de reconstruire le passé. La mémoire ne peut restituer que des bribes du passé, à cause de deux séries de déformations qui sont infligées aux faits: celles de la connaissance et celles du souvenir: «De même qu'il n'y a pas de connaissance vraie d'un événement quelconque, de même, et à plus forte raison, il ne saurait y avoir de souvenir parfaitement objectif […]. L'incomplétude apparaît donc le régime naturel de la mémoire» (GUSDORF, 1951: 211). Il s'ensuit que l'effort de la plupart des autobiographes d'ordonner les souvenirs relève d'une démarche artificielle qui risque de nuire au contrat de vérité: « L'autobiographie entreprend de mettre de l'ordre dans le passé ; mais peut-être le désordre est-il plus significatif, dans son fouillis originaire, que l'ordre qu'on lui impose par voie d'autorité» (GUSDORF, 1991 : 470).

La narration traditionnelle imposée par Rousseau ne peut plus satisfaire les écrivains du XXe siècle, lesquels tentent de s'adapter aux nouveaux problèmes posés par la recherche et la représentation de l'intériorité. Les nouvelles approches proposées au début du siècle par la psychanalyse, par la philosophie et par l'ethnologie parviennent à ébranler la notion d'identité. L'autonomie du sujet se trouve dès lors radicalement mise

en doute, phénomène qui se reflète naturellement au niveau de la représentation du moi. Le renouvellement formel du genre autobiographique est en partie entraîné par la révélation apportée par les études psychanalytiques quant au caractère illusoire de l'autoconnaissance. L'authenticité qui est visée par les autobiographes devient, à la lumière de ces découvertes, un leurre. La pratique traditionnelle de l'autoreprésentation est remise en question, de sorte que les écrivains n'hésitent pas à «traquer» leur vérité en usant de stratégies des plus variées, empruntées, pour la plupart, à la fiction. Etant donné le fonctionnement aléatoire de la mémoire, la reconstruction chronologique de l'histoire personnelle s'avère elle aussi fallacieuse. Le récit linéaire fait place à une écriture analogique ou fragmentaire. Le moule dans lequel l'autobiographie était placée depuis Rousseau sera brisé. Celle-ci pourra dès lors être conçue comme un texte non nécessairement ou strictement narratif.

Michel Leiris (*L'Age d'homme* - 1939, *La Règle du Jeu* - vaste cycle autobiographique publié entre 1948 et 1976, le *Ruban au cou d'Olympia* – 1981, *A cor et à cri* – 1988) s'adonne justement à une telle entreprise de renouvellement de l'écriture égotiste, en préparant le terrain pour les diverses expériences d'ordre autobiographique qui se manifesteront dans la période de l'après-guerre. Dans *L'Âge d'homme*, son premier texte autobiographique, Leiris ne tente pas de se connaître, mais de surprendre en une sorte d'image instantanée ses «invariables». Ainsi, en l'absence d'un type de narration qui puisse - telles les photos ou les toiles – tracer les lignes de l'autoportrait, Leiris choisit de sculpter sa statue en entassant des faits divers de son enfance et de son adolescence autour d'un thème directeur. Ce livre n'a pas été écrit dans l'ordre où nous le lisons aujourd'hui. Il y a eu premièrement un travail d'accumulation et de rédaction des souvenirs d'enfance, la création d'un corpus de documents, à laquelle a succédé, quelques années plus tard, la composition proprement dite de l'ouvrage, consistant à insérer dans un discours suivi les fragments disparates. Le résultat: un collage ou un «photo-montage» créé par simple juxtaposition et visant à saisir les analogies apparentes ou secrètes entre les événements personnels. La discontinuité temporelle semble se plier parfaitement au désir de Leiris de (re)construire son existence, étant donné que son entreprise vise à délivrer le moi de l'emprise du temps. Puisque ce texte prétend révéler «ce que je suis maintenant, tandis que j'écris ce livre», le temps paraît ne pas y occuper trop de place, étant mis au second plan. Il est morcelé pour se perdre ensuite dans la grande masse des fragments textuels collés selon une logique secrète et, en tout cas, indépendante de leur chronologie réelle. La technique du collage est, du reste, à la portée de Leiris, qui l'a beaucoup expérimentée et exploitée dans ses textes poétiques de la période surréaliste. Depuis *Biffures* jusqu'au dernier tome de *La Règle du jeu*, *Frêle bruit,* et même après, dans *Le ruban au cou d'Olympia* et *À cor et à cri,* la fragmentation du récit devient de plus en plus évidente. Ce texte, qui se déchire jusqu'à disparaître, témoigne de la perte d'identité du personnage, comme le suggère Ricœur, étant à la fois le signe d'une écriture qui s'étouffe peu à peu sous son propre poids.

Pour Leiris, son trajet existentiel n'est pas une suite chronologique de faits, mais un répertoire d'événements, que lui seul serait à même d'ordonner selon une logique propre, en fonction des liaisons intimes qu'il entretient avec le monde. L'auteur n'écrit pas sa vie, mais la recrée par son écriture, étant son propre démiurge. Morcelé, syncopé, incohérent et étourdissant, son texte n'est, au fond, que le miroir qui réfléchit l'image de l'homme moderne à la recherche de son unité perdue.

Tout comme Leiris, Roland Barthes, s'appliquera un peu plus tard à dénoncer la conception de la vie comme totalité signifiante et à prouver le caractère discontinu de la réalité. Il tente, dans son *Roland Barthes* (1975), de démystifier le concept traditionnel

de littérature autobiographique, en nous montrant du doigt « le monstre de la totalité » qui prétend régir ce genre de récit et en faisant l'éloge de l'écriture fragmentaire :

> « Écrire par fragments : les fragments sont alors les pierres sur le pourtour du cercle : je m'étale en rond : tout mon petit univers en miettes. […] j'ai le goût préalable (premier) du détail, du fragment, du *rush,* et l'inhabilité à le conduire vers une "composition" : je ne sais pas reproduire "les masses". Aimant à trouver, à écrire des *débuts*, il tend à multiplier ce plaisir : voilà pourquoi il écrit des fragments : autant de fragments, autant de débuts, autant de plaisirs (mais il n'aime pas les fins : le risque de clausule rhétorique est trop grand : crainte de ne savoir résister au *dernier mot*, à la dernière réplique)» (BARTHES, 1986 : 97-98).

Force nous est d'observer que Roland Barthes et Michel Leiris partagent le même plaisir du langage et de l'écriture, qui les pousse à jouer avec les mots et les techniques narratives. Du fait de sa combinatoire illimitée, le jeu est censé prolonger indéfiniment la Parole. Voilà, en effet, ce dont rêvent les deux écrivains ! Ne jamais mettre fin à l'écriture. Tant qu'il y aura des mots et des livres, il n'y aura pas pour eux de mort ou d'oubli. Le silence, c'est l'anéantissement. Il ne faut pas se taire pour ne pas mourir. Le jeu littéraire, le collage, le bricolage mènent à une prolifération continue des textes et des sens. L'œuvre devient *work in progress* et le lecteur assiste au travail de la narration.

Dans *W ou le souvenir d'enfance* (1975), Georges Perec nous propose, parallèlement à une histoire fictionnelle, une autobiographie fragmentaire, où le narrateur affirme qu'il n'a rien à dire, et que l'écriture constitue le seul mobile de son existence. Les deux textes, séparés initialement typographiquement et génériquement, se rejoignent à la fin dans une nouvelle forme de récit autobiographique, autofictionnel. Ces tentatives seront continuées par la "Nouvelle Autobiographie", aux années 80. *Enfance* (1983) de Nathalie Sarraute, *L'Amant* (1984) de Marguerite Duras, *Le Miroir qui revient* (1985) d'Alain Robbe-Grillet s'opposent à l'autobiographie traditionnelle telle qu'elle a été définie par Philippe Lejeune, par le refus du récit linéaire et du pacte de sincérité, ainsi que par l'appel à l'imagination et à la fiction : «L'exposition des faits est remplacée par l'exploration car le sujet lui-même ne sait pas où il va et n'a pas compris le sens de sa vie […]. [L]es éléments de la vie sont mélangés à des spéculations plus personnelles ou à de la fiction » (BONHOMME, 1996 : 272). La cohérence narrative n'est plus respectée, ces textes ont plutôt l'apparence d'un récit discontinu, d'une écriture errante, où des souvenirs divers et imprécis s'enchevêtrent. Béatrice Bonhomme nous fait découvrir trois caractères communs des textes qui s'inscrivent dans la "Nouvelle Autobiographie" : le sujet ne sait plus qui il est ni où il va, il ne signe pas le contrat de sincérité et la fiction peut intervenir comme partie intégrante du texte (*cf. ibidem*).

L'emploi de la IIIe personne est l'un des procédés qui reflètent les problèmes identitaires des autobiographes postmodernes. Il arrive que les auteurs parlent d'eux-mêmes comme s'ils parlaient d'un autre, ou comme si c'était un autre qui en parlait. La dualité de la personne grammaticale est très bien suggérée par ce dédoublement. Dans *Les mots*, Sartre se traite parfois de Lui pour se distancer ironiquement du personnage qu'il fut auparavant : « On a fait des misères en 1936, en 1945 au personnage qui portait mon nom : est-ce que ça me regarde ? Je porte à son débit les affronts essuyés : cet imbécile ne savait même pas se faire respecter » (SARTRE, 1964 : 201).

La distance temporelle entre le narrateur et le personnage fait que ce dernier soit vu parfois comme un autre de soi-même: «[le] petit garçon qui acceptait d'être nul au gymnase mais ne pouvait pas tolérer qu'on l'habillât d'une façon jugée par lui indigne de son âge (…)» (LEIRIS, 1984 : 120). Le recul du narrateur favorise un regard détaché sur le personnage. L'écart temporel amène le narrateur autobiographique à objectiver les étapes révolues de son *moi.* La multiplicité d'instances cachées par le pronom de première personne est exhibée dans *Roland Barthes* par Roland Barthes, où l'alternance Je/Il traduit l'écart entre le sujet et l'objet de l'autobiographie, ainsi que de tout texte autoréférentiel ou de toute forme d'autoreprésentation.

L'écrivain de littérature intime est à chaque instant menacé par le double qu'il crée par son écriture, un autre de soi-même qui parle en son nom, un substitut qui pourrait remplacer le modèle ou se retourner contre celui-ci pour le nier en tant que vivant. Leiris considère son moi passé comme «un autre que, déjà, l'on ne connaît que de mémoire quand il se profile sur le papier» (LEIRIS, 1985 : 221). Cet autre, ce double de soi-même, se fait voir parfois dans *La Règle du jeu,* et plus souvent dans les derniers écrits, sous le nom de *il,* témoignant du désir de l'écrivain de nier ses propres échecs ou de fuir l'ombre de la mort:

> « Tristesse que n'atténuait pas l'idée que, toutes choses étant vaines, ce qu'il avait pu faire ou ne pas faire était sans importance, il se disait que pas grand-chose de sa vie ne vaudrait d'être retenu. Echec partout: comme écrivain, puisque, presque incapable de dépasser le regard sur soi il n'avait que rarement atteint à la poésie (…), comme réfractaire, puisque jamais il n'avait fui le confort bourgeois… » (LEIRIS, 1986 : 287).

Dans *Frêle bruit* de Michel Leiris, la IIIe personne tend à se substituer à la I^e^, comme si l'autobiographe craignait de se désigner directement. Il endosse le masque sécurisant de la non personne pour parler du vieillard qu'il est devenu et auquel il refuse, peut-être, de s'identifier:

> « S'il en trouvait le courage et disposait des complicités voulues, la meilleure tactique qu'il pourrait adopter, parvenu presque au bout de son rouleau (…), serait sans doute d'imiter ces anciens rois nilotiques qui, sentant leur capacité de répondre à l'attente de leur peuple s'épuiser avec leur vigueur, commandaient qu'on creusât leur tombe, s'y étendaient et, à la fin d'un discours dans lequel ils avaient énoncé leurs recommandations dernières, ordonnaient qu'on les recouvrît avec des nattes…» (*ibidem* : 321).

Pour saisir sa propre substance, le *moi* doit prendre ses distances avec soi-même, voire se fragmenter afin de briser son écorce protectrice. L'emploi de la IIIe personne dans *Frêle bruit* relève de l'identité multiple et dispersée du sujet qui se cherche et se dit à travers une foule de représentations imaginaires:

> « Par la désignation oblique de soi, l'auteur n'entend pas signaler son étrangeté, ou son anonymat ; mais instaurer, à l'intérieur même de l'instance énonciatrice en question, un partage qui équivaut d'ailleurs à l'éparpillement poétique choisi pour le livre » (CLEMENT, 1999 : 156).

L'usage alterné des pronoms personnels est, en même temps, une manière de suggérer l'instabilité et la facticité sur lesquelles se fondent, en réalité, ces deux formules

de la subjectivité et de l'objectivité humaine. Roland Barthes ne s'emploie-t-il pas à démasquer l'illusion dont le *il* du roman est porteur ? «Le passé simple et la troisième personne du Roman ne sont rien d'autre que ce geste fatal par lequel l'écrivain montre du doigt le masque qu'il porte» (BARTHES, 1972 : 32). L'instabilité du pronom personnel, qui caractérise surtout les textes modernes, trahit une incertitude du sujet quant à sa propre identité: «Le *je* se met en crise, en même temps que l'unité et la stabilité de la personne sont mises en question» (ROUSSET, 1972 : 36).

Nathalie Sarraute choisit de transformer la parole autobiographique en dialogue, par le dédoublement de la voix narratrice. Cette dualité des voix à l'intérieur du moi vient tout d'abord d'un refus de la psychologie traditionnelle et de la notion de personnage. Selon Sarraute, la psychologie apparente (le moi social) est souvent contredite par la psychologie des profondeurs (le tropisme). *Enfance* fait entendre un dialogue entre l'écrivain social, sujet aux conventions, et son moi intérieur plus lucide et plus sarcastique :

> « - Alors, tu vas vraiment faire ça? Évoquer tes souvenirs d'enfance... Comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas ; mais reconnais que ce sont les seuls mots qui conviennent. Tu veux "évoquer tes souvenirs" - il n'y a pas à tortiller, c'est bien ça.
> – Oui, je n'y peux rien, ça me tente, je ne sais pas pourquoi...» (SARRAUTE, 1983 : 9-10).

Les deux voix ont pour fonction d'établir la vérité la plus exacte possible. Tandis que l'une représente la spontanéité, la subjectivité et l'émotion, l'autre exprime le contrôle, la vigilance, l'exigence, le désir d'objectivité et d'exactitude. Deux « voix » dialoguent, représentant l'une et l'autre l'auteur. La première assume la conduite du récit, la deuxième représente la conscience critique. Les deux sont plutôt complémentaires qu'antagonistes. Grâce à ce dédoublement, nous avons deux livres en un: d'une part un récit d'enfance, de l'autre un témoignage sur la méthode d'investigation du passé élaborée par l'auteur pour déjouer les pièges traditionnels de l'entreprise autobiographique.

Il nous faut conclure que la fragmentation des récits autobiographiques d'avant-garde, le refus de la chronologie, le caractère ludique ou poétique de ces textes, le glissement vers la fiction et l'apparition des formes génériques hybrides sont les conséquences logiques de la prise de conscience par l'individu moderne du polymorphisme du sujet et de l'inadéquation des stratégies narratives traditionnelles et du projet d'authenticité. Le sujet s'échappe implacablement à lui-même. Le moi n'est jamais stable, en s'inventant perpétuellement des rôles et des masques. Il est toujours un autre. Un moi changeant ou pluriel ne peut être désigné que par une écriture elle-même multiple, infiniment ramifiée, errante.

BIBLIOGRAPHIE

Bakhtine, M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978
Barthes, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972
Barthes, R., *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1986
Bonhomme, B., « Nouvelle autobiographie et fiction chez les "Nouveaux Romanciers". L'exemple de Marguerite Duras » *Autobiographie et fiction*, Actes du Colloque international de Nice, 11-13 janvier 1996
Clément, B., « Deuil de la règle. À propos de *Frêle bruit* », 1999, *Europe*, no. 847-848
Gusdorf, G., *Mémoire et personne,* Paris, PUF, 1951

Gusdorf, G., *Lignes de vie 2. Auto-bio-graphie,* Paris, Odile Jacob, 1991
Leiris, M., *L'Age d'homme*, Paris, Gallimard, 1990
Leiris, M., *Fourbis,* Paris, Gallimard, 1984
Leiris, M., *Fibrilles*, Paris, Gallimard, 1985
Leiris, M., *Frêle bruit,* Paris, Gallimard, 1986
Lejeune, Ph., *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980
Perec, G., *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1994
Ricœur, P., *Temps et récit III*, Paris, Seuil, 1985
Ricœur, P., *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990
Rousset, J., *Narcisse romancier*, Paris, José Corti, 1972
Sarraute, N., *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983
Sartre, J.-P., *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964
Todorov, Tz., *Abuzurile memoriei*, Timişoara, Amarcord, 1999

L'IMPLICITE
DANS LE POÈME PROMENADE DE PICASSO
DE JACQUES PRÉVERT

Oana –Andreea TĂNASE
Université de Piteşti
Projet co-financé par le Fond social européen par le
Programme Opérationnel Sectoriel :
Le Développement des Ressources Humaines 2007-2013

Résumé : *Le langage représente pour Jacques Prévert un champ d'action aux possibilités infinies. Il transforme le langage quotidien en poésie et il glisse dans ses textes des jeux de mots créateurs d'**équivoque** et d'**implicite**. Le lecteur qui pénètre l'univers prévertien entre dans un monde où les apparences se font piège.*

Le poème Promenade de Picasso représente un bon exemple de texte constitué sur l'équivoque, sur l'ironie et les jeux de langage. Notre étude se propose une approche pragmatique de ce poème, plus précisément une analyse de l'implicite, de ses manifestations et de ses échos dans le texte. Une étude pragmatique pourrait nous permettre de mettre en évidence l'originalité de l'œuvre prévertienne et de découvrir les innovations de l'auteur.

Mots-clés *: implicite, ironie, lecture active.*

Notre communication se propose de réaliser une analyse des faits et des enjeux pragmatiques essentiels du poème *Promenade de Picasso* de Jacques Prévert, créateur que les Français ont désigné comme « *poète du siècle* ». (*Le français dans le monde*, N°309, 2000: 6)

On pourrait affirmer que l'œuvre prévertienne demeure universelle par ses thèmes et intemporelle par son humour. Les écrits de Prévert échappent à toute classification, se libèrent des contraintes et sa poésie est vivante et ludique. Prévert mêle la poésie à l'humour, le lyrisme à l'ironie, en utilisant le vers libre.

« *La gaité prévertienne est une gaité à risques, car elle représente une forme de comique poétique qui ne vise pas le grand éclat de rire, mais un rire en finesse, un rire complice associé , prenant parti, qui ne se laisse seulement aller, mais va plus loin rejoindre toutes les intentions des auteurs, parfois cachées exprès pour jouer.*» (GILSON, 1990 : 159)

Même si une bonne partie de la poésie de Prévert a été considérée littérale, on doit remarquer que ses textes révèlent un intense travail de construction et de précision : le jeu de mots y est presque toujours plus subtil et plus riche qu'il n'y paraît au premier abord, les références culturelles souvent implicites abondent, la réflexion critique est constante et la structure parfois complexe.

« La littérature rencontre l'implicite à deux niveaux : dans la représentation des paroles mais aussi dans la communication qui s'établit entre l'œuvre et son destinataire.(...).L'œuvre est par essence vouée à susciter la quête des implicites. Pour la critique elle fait toujours signe, elle montre un signe au-delà des contenus littéraux. Toute œuvre qui figure au corpus de la littérature pousse son lecteur à traquer l'implicite. » (MAINGUENEAU, 1990 : 77)

Le poème *Promenade de Picasso*, inclus dans le recueil *Paroles*, représente un bon exemple de texte réalisé par des jeux de mots, dont le poète tire des effets comiques, inattendus, des significations doubles ou encore des images insolites.
La dimension ludique des jeux de mots réside dans l'effet de surprise et la nécessité pour le lecteur d'accommoder son esprit afin de résoudre l'énigme. Comme l'ironie, le jeu de mots procure une satisfaction au locuteur et au récepteur, qui a le plaisir, lui aussi, de montrer son intelligence en résolvant une énigme. Comme l'ironie, le jeu de mots repose sur une feinte : on fait semblant de dire la même chose, et en réalité on dit autre chose. Le travail de décodage actif de la part de l'interlocuteur est aussi une donnée essentielle : pour que le lecteur ressente une jouissance, il ne faut pas qu'on lui ôte le mérite de sa découverte.

Réné Gilson faisait dans son oeuvre *Des mots et merveilles. Jacques Prévert*, la précision que le poème *Promenade de Picasso* a beaucoup de finesse, de drôlerie et d'humour.

On y distingue des sous-entendus, plus précisément des types particuliers de sous-entendus que la langue commune désigne sous les termes d'**insinuation**, d'**allusion**, d'**ironie**. Tous ces types sont présents dans le répertoire des figures de pensée. On doit aussi préciser que l'insinuation, l'allusion, l'ironie, l'équivoque, le double sens et le sous-entendu constituent des actes de langage indirects qui jouent un rôle essentiel dans la poésie prévertienne.Tous ces sous-entendus ont comme trait commun le fait qu'ils font appel à la compétence encyclopédique des sujets parlants. D'ailleurs on peut aussi assimiler les connotations aux sous-entendus. Ainsi l'interprétation d'un sous-entendu implique une certaine responsabilité de la part du lecteur.

Prévert n'étale pas ses connaissances, il s'en amuse, sème noms d'artistes, citations ou références implicites dans ses textes ; il fait des allusions qui ne sont pas évidentes pour tous les lecteurs, des références discrètes.

Comme la littérature, la peinture occupe une large place dans l'œuvre prévertienne et le poète y multiplie les allusions aux dessins et aux peintures célèbres des artistes contemporains. Des peintres et amis qu'il a fréquentés, Pablo Picasso occupe une place à part. Picasso disait que Prévert était celui qui avait le mieux compris ses révoltes et cette compréhension résulte d'une très forte parenté entre les deux artistes.
À la manière de Picasso, Prévert montre le monde comme un puzzle éclaté, dont les morceaux semblent empruntés au peintre. Les allusions se fondent les unes aux autres et ça et là apparaissent plus nettement les formes et les couleurs de Picasso, filtrées par le regard subjectif de Prévert.

Ainsi il publie le poème *Promenade de Picasso*, mettant en scène une pomme très difficile à peindre :

Sur une assiette bien ronde en porcelaine réelle
une pomme pose
Face à face avec elle
un peintre de la réalité
essaie vainement de peindre
la pomme telle qu'elle est
mais
elle ne laisse pas faire
la pomme

elle a son mot à dire
et plusieurs tours dans son sac de pomme
la pomme
et la voilà qui tourne
dans son assiette réelle
sournoisement sur elle-même
doucement sans bouger
et comme un duc de Guise qui se déguise en bec de gaz
parce qu'on veut malgré lui lui tirer le portrait
la pomme se déguise en beau fruit déguisé
et c'est alors
que le peintre de la réalité
commence à réaliser
que toutes les apparences de la pomme sont contre lui
et
comme le malheureux indigent
comme le pauvre nécessiteux qui se trouve soudain à la
merci de n'importe quelle association bienfaisante
et charitable et redoutable de bienfaisance de charité
et de redoutabilité
le malheureux peintre de la réalité
se trouve soudain alors être la triste proie
d'une innombrable foule d'associations d'idées
Et la pomme en tournant évoque le pommier
le Paradis terrestre et Ève et puis Adam
l'arrosoir l'espalier Parmentier l'escalier
le Canada les Hespérides la Normandie la Reinette et
l'Api
le serpent du Jeu de Paume le serment du Jus de Pomme
et le péché originel
et les origines de l'art
et la Suisse avec Guillaume Tell
et même Isaac Newton
plusieurs fois primé à l'exposition de la Gravitation
Universelle
et le peintre étourdi perd de vue son modèle
et s'endort
C'est alors que Picasso
qui passait par là comme il passe partout
chaque jour comme chez lui
voit la pomme et l'assiette et le peintre endormi
Quelle idée de peindre une pomme
dit Picasso
et Picasso mange la pomme
et la pomme lui dit Merci
et Picasso casse l'assiette
et s'en va en souriant
et le peintre arraché à ses songes
comme une dent

se retrouve tout seul devant sa toile inachevée
avec au beau milieu de sa vaisselle brisée
les terrifiants pépins de la réalité.

Pour formuler une hypothèse sur le type de texte qu'on va lire, on peut partir tout simplement du titre assez étonnant de ce poème. Le titre équivoque et énigmatique est un signe par lequel le poème s'ouvre. C'est une composante essentielle du poème entier, mais il garde quelque chose de mystérieux et sa signification n'est saisie qu'après la lecture entière du texte. Le titre métonymique réalise une importante liaison entre le thème de la poésie et le message proprement dit.

Le personnage de Picasso apparaît vers la fin du poème mais il accomplit un rôle très important dans le cadre du poème. En effet Prévert fait appel à Picasso pour illustrer l'impuissance du « *peintre de la réalité* ».

La petite scène située à la fin du poème est drôle et ironique grâce à l'attitude du personnage de Picasso, perturbateur par simplicité,qui contraste avec la grande agitation précédente du peintre maintenant endormi, grâce aussi à la réponse de l'objet pomme et grâce à l'image de la déconfiture du peintre réaliste devant ses « *pépins* ». La présence de Picasso nous aide à dégager la « moralité » de cette parabole et à saisir son humour grinçant. Caractéristique du jeu, la surprise finale acquiert un rôle important dans le cadre du poème. Elle nous aide à déchiffrer le message du poème et c'est surtout l'apparition de Picasso qui réussit à produire cet effet. Donc ce titre apparemment étrange a le rôle de dévoiler au lecteur le sens de la poésie. Le lecteur est invité à déchiffrer un texte multiple et parfois ambigu, un texte qui provoque le jeu. Dans *Promenade de Picasso*, l'ambiguïté est présente pour inciter le lecteur à construire sa propre lecture. Étant un poème moderne, *Promenade de Picasso* permet au lecteur de produire son texte et la lecture plurielle devient une création. D'ailleurs l'ambiguïté est proprement une partie constitutive de l'ironie.

Selon Catherine Kerbrat-Orecchioni, qui réaffirme le caractère constitutivement ambigu de l'ironie, l'ambiguïté fait partie de l'essence même de l'ironie. Pour elle un énoncé ironique doit être « *traduit* », car c'est le sens suggéré qui constitue le vrai sens. Ainsi on remarque que le contexe joue un rôle important pour le décodage de l'ironie.

D'un côté l'ironie réclame un lecteur, un collaborateur qui actualise et appelle à l'existence l'univers des mots. La tâche du lecteur dans la construction du sens d'un texte ironique est assez complexe. Dans la stratégie de l'ironie, le rôle du lecteur consiste à compléter la communication qui a son origine dans l'intention de l'auteur. Le lecteur doit aussi reconnaître que ce qu'il est en train de lire est une ironie et il doit également en évaluer le dégré.

Mais de l'autre côté, on doit préciser que l'ironie désigne une dissimulation et l'art de dérober sa pensée. Ainsi l'ironiste a la possibilité de dénier la présence d'un sens implicite et l'ironie permet à celui qui l'utilise de ne pas s'assumer ses paroles.

L'ironie est fondée, essentiellement, sur l'implicite et l'allusion représente une véritable aubaine pour un ironiste cultivé.

Le poème *Promenade de Picasso* ressemble à un texte narratif ou à un récit car on a des personnages et des actions dynamiques. Carole Aurouet considère Prévert comme un vrai « *narrateur de travertissement ironique* ». (AUROUET, 2007 : 118)

Le lecteur est introduit dans un univers étrange et découvre d'abord la présence de deux personnages : « *la pomme* », un modèle qui paraît coopératif et le « *peintre de la réalité* » qui « *essaie vainement de peindre/ la pomme telle qu'elle est* ».

Il faut préciser que cette histoire est réalisée en plusieurs mouvements : le peintre face à face avec son modèle, l'impossibilité de réaliser le portrait, le sommeil du peintre, la surprise finale et l'apparition d'un nouveau personnage, l'artiste Picasso, et l'amer constat du « *peintre de la réalité* ».

Pour caractériser « *le peintre de la réalité* » le poète fait appel à l'**anaphore** : « ***comme*** *le malheureux indigent* /***comme*** *le pauvre nécessiteux* […] ». Le lecteur doit aussi apprécier la fantaisie du poète manifestée par l'**accumulation d'images** provoquées par l'idée de pomme et par les énumérations « *l'arrosoir l'espalier Parmentier l'escalier/le Canada les Hespérides la Normandie la Reinette* […].

Le mot **pomme** est un mot clé que le poète emploie onze fois dans le texte. On doit aussi mentionner qu'il y a dans le poème plusieurs occurrences qui font écho à ce terme : les possessifs et les pronoms personnels. À une lecture attentive on distingue des termes ou des syntagmes qui renvoient au champ sémantique de la **pomme** : *« fruit déguisé », « le pommier », « le Paradis terrestre » « Ève », « Adam », l'arrosoir », « l'espalier », « Parmentier », « l'escalier », « le Canada », « les Hespérides », « la Normandie, la Reinette et l'Api », « le serpent du Jeu de Paume le serment du Jus de Pomme », « le péché originel », « Guillaume Tell », « Isaac Newton », « les terrifiants pépins ».* Tous ces termes qui renvoient au mot **pomme** laissent au lecteur l'impression d'une création encombrée : le moindre objet renvoie à des références culturelles et à des connotations, soit individuelles, soit collectives.

Catherine Kerbrat-Orecchioni remarque dans son étude *La connotation* le fait que par le jeu de l'allusion, de la référence et de la réminiscence culturelle, les mots représentent le support des cristallisations connotatives potentielles, qui ne demandent qu'à s'actualiser dans certaines circonstances contextuelles ou situationnelles. Ainsi l'allusion permet d'instaurer entre l'énonciateur et le récepteur une certaine connivence ludique et culturelle.

Généralement les problématiques de la connotation sont associées aux problèmes de l'implicite discursif. Orecchioni associe les termes explicite et implicite au couple dénotation/ connotation.

À côté des termes qui dénotent et connotent l'existence de la pomme, le lecteur peut découvrir à travers le poème, la présence d'un autre champ sémantique et d'un autre domaine, **la peinture**.

Dès le début, le titre du poème nous annonce que l'un des thèmes du poème est la peinture. Le mot « *peintre* » apparaît sept fois dans le texte, mais il faut préciser que le texte nous dévoile la présence de deux peintres : Picasso et « *le peintre de la réalité* ».

D'autres termes qui renvoient au code et au domaine de la peinture sont : *« peindre»* (repris deux fois)*, » ne se laisse pas faire », « tirer le portrait », « modèle » et « toile inachevée ».* Le lexique employé par Prévert souligne les difficultés du peintre réaliste et l'insuccès de ses actions.

Ainsi le peintre prend soudain conscience qu'un objet, quel qu'il soit, est aussi l'histoire des représentations que l'on s'en fait et des connotations qu'il véhicule. Plus on veut le saisir, plus l'objet s'échappe et se disperse dans des projections subjectives, qui rendent le peintre « *étourdi* ».

En lisant le poème on remarque la présence de certains termes qui appartiennent au champ lexical de la réussite et de l'échec. On peut mettre en relation ces réseaux sémantiques avec les deux peintres.

La structure textuelle du poème se fonde sur le mélange de deux isotopies fondamentales : une isotopie euphorique qui traduit la simplicité du personnage de Picasso, axée sur des catégories positives, et une isotopie dysphorique, traduisant le

trouble et le sentiment de l'impuissance, du *« peintre de la réalité »*, axée sur des catégories négatives. L'état dysphorique du peintre est produit par l'opposition de son « modèle ».

Le peintre est présenté par le poète d'une façon ironique « *un peintre de la réalité* », il n'est pas nommé et il est doté de caractéristiques peu valorisantes, même dépréciatives : « *le malheureux indigent* », « *le pauvre nécessiteux* ». Pour le caractériser de point de vue moral, le poète recourt aux **comparaisons** canoniques : *« le peintre arraché à ses songes comme une dent », « comme le malheureux indigent ».*

Les termes qui caractérisent les gestes du peintre dévoilent des actions vouées à l'échec et trahissent le désespoir et l'inutilité : « *essaie **vainement** de peindre* », « *toutes les apparences de la pomme sont **contre** lui* », « *se trouve soudain alors **être la triste proie*** » « *tout **seul** devant sa **toile inachevée*** ».

Si le « *peintre de la réalité* » n'est pas nommé d'une manière directe, le personnage de l'artiste Picasso est introduit et présenté directement dans l'univers du poème.

D'ailleurs on doit préciser que ces deux personnages sont présentés par l'intermédiaire d'une **antithèse**. Si le « *malheureux peintre de la réalité* » se trouve sous le signe de la tristesse et de l'échec, Picasso, au contraire est placé sous celui de la joie et du bonheur : « *et s'en va souriant* ». Ce fait nous est signalé dès le début, par le titre métonymique, car le terme de *promenade* dénote l'action de se promener et se promener signifie aller d'un lieu à un autre pour le plaisir et pour se détendre.

Une autre chose intéressante à signaler serait l'ambiguïté et l'équivoque du vers : « *qui passait par là comme il passe partout ».* Ce vers comporte plusieurs sens et Prévert, par l'intermédiaire d'un **calembour homophonique**, joue avec ses diverses significations. Un sens de ce vers est celui que Picasso pourrait être comparé à un passe-partout c'est-à-dire à la clé servant à ouvrir plusieurs serrures. Picasso est celui qui aide les lecteurs à comprendre le message transmis par l'auteur, devenant ainsi un porte-parole de l'auteur. Donc si on l'interprète d'une manière métaphorique, on peut associer le nom invariable *passe- partout*, à l'esprit à la fois simple et ingénieux de l'artiste.

Un autre procédé auquel le poète fait appel est la **personnification**, son objet étant la **pomme.** Ayant comme point de départ un végétal comestible, le poète lui attribue des qualités caractéristiques à l'être humain.

La pomme conçue comme personnage joue un rôle important dans le cadre du poème. Sa manière d'être est spécifique aux êtres humains. Elle « *pose* » comme un vrai modèle, « *elle ne se laisse pas faire* », « *elle a son mot à dire* », « *tourn*e », « *se déguise* », « *elle dit Merci* ». D'ailleurs la réponse de la pomme est la meilleure possibilité de souligner le fait qu'elle est personnifiée et qu'elle a la capacité de parler, le langage étant un trait distinctif des êtres humains. On remarque la grande reconnaissance de la pomme pour le geste de Picasso, celui de la libérer. Cette idée est renforcée par l'auteur même, car il écrit la réponse avec des majuscules. On pourrait dire que cette pomme se comporte comme un modèle capricieux qui oppose de la résistance et qui refuse d'être peint.

Un fait intéressant à signaler est que la chaîne des accumulations suscitées par l'idée de pomme dévoile beaucoup de références et un réseau plein de significations et de symboles. Donc l'accumulation, plus précisément *« l'innombrable foule d'associations d'idées »* n'est pas anarchique, parce qu'on y découvre des chaînes cohérentes.

Commençons par le début : la Bible, la Genèse où la pomme est envisagée comme le fruit défendu du paradis terrestre : *« le **Paradis terrestre** et **Ève** et puis **Adam** ».* Le vers rappelle la fameuse pomme qu'Ève aurait croquée malgré les avertissements alarmants et cédant à l'entreprise de séduction du serpent.

L'allusion aux **Hespérides** renvoie à un autre mythe, celui de trois nymphes, les filles d'Atlas qui abritaient dans leur jardin les pommes en or, les trois fruits de l'immortalité.

La chaîne de la pomme conçue comme élément appartenant au règne végétal entraîne l'énumération des diverses espèces : Canada, Normandie, Api, Reinette.

Une pomme a représenté l'origine de la guerre de l'indépendance de la Suisse. ***Guillaume Tell*** a été condamné à mort parce qu'il n'a pas salué le chapeau, emblème de la souveraineté impériale des Habsbourg. Mais le héros légendaire serait épargné s'il visait une pomme placée sur la tête de son fils. Il a réussi et son acte de rébellion symbolise le combat des Suisses pour leur liberté.

Un autre nom mentionné est celui du savant anglais ***Isaac Newton*** : « *et même Isaac Newton/plusieurs fois primé à l'exposition de la Gravitation Universelle* ».

Apres avoir analysé ces symboles on peut affirmer que la pomme est à l'origine de plusieurs mythes anciens justement parque que la pomme est le premier fruit connu depuis l'époque préhistorique.

Le nom de **Parmentier** fait allusion à une autre pomme, la pomme de terre et à celui qui a fait connaître cette plante aux Français au XVIIIe siècle.

Au lieu de dire *le serment du Jeu de Paume* et *serpent du Jus de Pomme*, Prévert fait appel à une contrepèterie et y glisse des allusions bibliques et historiques. À l'intérieur même de cette contrepèterie on remarque le jeu homophonique entre **pomme** et **paume** .

Jeu de Paume représente la salle de Versailles dans laquelle a été fait le serment de 20 juin 1789, au début de la Révolution Française. Employé comme nom commun, le jeu de paume désigne à la fois un terrain de jeu de courte, paume est un sport qui consistait à se renvoyer une balle de part et d'autre d'un filet, au moyen de la main à l'origine, puis d'un instrument.

Un autre jeu de mots fondé sur une similitude de sons et généré par la pomme est le **calembour homonymique** *« comme un duc de Guise qui se déguise en bec de gaz ».* À l'intérieur de ce calembour homonymique le poète associe un nom propre (le duc de Guise c'est Henri Ier) à un verbe conjugué à la troisième personne du singulier de l'indicatif présent. Le calembour a l'avantage de laisser beaucoup entendre sous une forme très concise, car il désigne un trait d'esprit, à connotation humoristique qui, permet une approche ironique sur un sujet donné.

Prévert joue avec l'attente du lecteur et l'emploi du verbe *réaliser*, qui a plusieurs sens, constitue un bon exemple pour justifier cette affirmation.

Après le travestissement de la pomme, le lecteur attend impatient l'effet produit sur le peintre : normalement le peintre doit être inspiré et doit commencer à peindre, car *réaliser* signifie accomplir, concrétiser ou effectuer. Mais contrairement aux attentes il commence à réaliser « *que toutes les apparences de la pomme sont contre lui »*, plus précisément il se rend compte que le travestissement de la pomme représente un refus, le refus de lui tirer le portrait. Le mot « *pépin* » signifiant à la fois graine et ennui imprévu, complication ou difficulté, accentue l'échec du peintre.

L'effet comique de ce poème réside dans la manière dont « *le peintre de la réalité* » s'acharne à ébaucher le portrait de la pomme et dans l'obstination de celle-ci de ne pas se laisser peindre. D'ailleurs on remarque que Prévert ironise le peintre en

insistant sur l'idée qu'il s'agit d'un « *peintre de la réalité* » qui veut surprendre « *la pomme telle qu'elle est* ».

Par son attitude tout à fait réelle, Picasso renvoie le réalisme à son impossibilité: il vit l'instant et mange la pomme, fruit de la connaissance et de la liberté.

Fasciné par le génie naturel de Picasso, Prévert lui rend un bel hommage et met en lumière le fait que le peintre espagnol a su et a réussi à saisir la réalité de la pomme au point que les fruits l'en remercient, autrement dit le peintre a su atteindre le cœur de l'objet sans se soucier de règles.

Les critiques littéraires remarquent aussi le fait que ce vers prévertien, trouve son écho dans la toile *Nature morte à la pomme*, de Picasso. Généralement on considère les natures mortes riches en significations et connotations.

En empruntant le thème de la pomme au répertoire de Paul Cézanne, Picasso se l'approprie pour la traiter de façon sommaire. Ce fruit est choisi pour sa disponibilité et sa capacité de subir toutes les transformations.

On remarque le fait que ces fantaisies formelles trouvent leur écho dans le texte de Jacques Prévert. La pomme, ce fruit rond et savoureux déclenche une suite d'images et devient symbole du péché originel et nous ramène à l'essence même de l'existence. Le fruit lui-même nous interroge sur l'instant. Cette image du fruit prêt à disparaître nous renvoie à l'absence, tout comme dans le tableau du peintre espagnol.

Après l'analyse du poème *Promenade de Picasso*, on ne peut tirer qu'une seule conclusion : jouer avec le langage représente un plaisir auquel Prévert ne peut pas résister. Mais il ne s'agit pas seulement d'un jeu gratuit sur le langage, il s'agit aussi de perturber les habitudes de lecture et d'amener à un questionnement sur le sens des mots, car Prévert aime surprendre et déstabiliser son lecteur.

Ayant un caractère ludique et ironique, le poème *Promenade de Picasso* exige un nouveau lecteur, plus actif, plus impliqué et plus conscient. L'ouverture textuelle transforme le lecteur en interlocuteur actif qui a obtenu le droit de produire son texte.

« *Celui qui regarde un tableau comme celui qui lit un livre, en est toujours un peu l'auteur ou tout au moins le collaborateur* » (PREVERT, in Blanchot Prévert, Binh, N.T., 2008 :202)

BIBLIOGRAPHIE

Aurouet, C., *Prévert, portrait d'une vie,* Éditions Ramasay, 2007.

Blanchot Prévert, E., Binh, N.T., *Jacques Prévert, Paris la belle,* Flammarion, Paris, 2008.

Gilson R., *Des mots et merveilles, Jacques Prévert,* Éditions Pierre Belfond, Paris, 1990.

Le français dans le monde, *Prévert, marchand de bonheur* : *entretien avec Yves Courrière*, N°309, Mars-Avril 2000).

Kerbrat-Orecchioni, C., *L'Implicite,* Armand Colin, Paris, 1986

Kerbrat-Orecchioni, C., *L'Ironie comme trope,* Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraires, N° 41, Février, 1980.

Maingueneau, D., *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, Paris, 1990.

Pârvan,G., *Poèmes* (choix) – *Poeme*(selecție)/Jacques Prévert,Edition bilingue, Ed Paralela 45, Pitești 2005.

Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraires, N°36, *Ironie,* Novembre 1978.

Prévert, J., *Paroles*, Éditions Gallimard, Paris, 1972.

VERTUS REDEMPTRICES DU RECIT

Roxana Anca TROFIN
Université Polytechnique de Bucarest

Résumé : *La réalité historique, le vécu personnel des écrivains ont représenté au long de l'histoire littéraire la matière première de la mise en fiction, l'élément transformé grâce aux procédés narratifs permettant au lecteur d'appréhender le réel, de mieux comprendre le monde et de se découvrir soi-même. Les romans du boom latino-américain, le roman vargas llosien à plus d'un titre se fondent sur une mimèsis profonde de l'histoire. Les « démons personnels, historiques et culturels » des écrivains se retrouvent à leur tour dans les thèmes, les personnages et les espaces romanesques. Nous nous proposons dans cet article de montrer à travers quels mécanismes, la mise en récit opère sur la réalité, la transforme afin de nous livrer une vision originale du monde et de l'homme aux prises de ses faiblesses. Nous analyserons comment la fiction permet l'universalisation de l'événement historique et acquiert force rédemptrice.*

Mots-clés : *mimèsis, Histoire, narration.*

Que signifie pour la vie de l'homme la fiction, l'histoire imaginée et racontée? D'où vient ce besoin de créer des histoires et de les raconter aux autres pour qu'ils se les approprient, les incorporent à leur existence ? L'homme a-t-il besoin de recourir à l'imagination pour mieux comprendre et supporter la réalité ? Quel est alors le statut de la fiction ? Voilà les questions auxquelles nous essaierons de répondre dans cet article en étayant notre analyse sur l'un des romans de Mario Vargas Llosa : *La fête au bouc*. Fruit de l'imagination des écrivains la fiction semblerait être un exercice gratuit, sans ancrage dans la réalité et pourtant combien elle est exemplaire et quel enseignement elle tire de toutes les expériences vécues par les créateurs. Vargas Llosa écrivait à ce propos : « De lo que llevo dicho, parecería desprenderse que la ficción es una fabulación gratuita, una prestidigitación sin transcendencia. Todo lo contrario : por delirante que sea, hunde sus raicesen la experiencia humana, de la que se nutre y a la que alimenta. » (VARGAS LLOSA, 1990 : 11)

La fiction est pour Genette, Hamburger, Schaeffer, dans la lignée d'Aristote, mimèsis, re-présentation de la réalité. Produit de l'imagination, résultat d'un acte de langage fictionnel (SEARLE, 1975), énoncé par un Je-origine fictif (HAMBURGER : 1986) le récit fictionnel s'affirme comme système d'énoncés transgressant les principes vériconditionnels. Searle a bien montré dans son analyse sur la logique du discours que les assertions fictionnelles sont des assertions feintes, du fait de l'impossibilité de les confronter à un univers référentiel extérieur au discours, les pseudo-assertions réalisées par les actes de langage fictionnels ne se rapportent qu'à l'univers créé par le discours fictionnel lui-même, le locuteur n'étant pas tenu à les justifier ou les prouver. La fiction apparaît donc comme créatrice d'illusion, d'utopie, elle est une vérité mensongère. Elle est un mensonge, partiel il est vrai, car impossible à être vérifié par l'univers de référence réel et puisqu'elle n'abuse pas le lecteur (BARONI, 2006) . Et pourtant ce « mensonge » est seul capable de nous dévoiler ce que nous vivons, ce nous ressentons, de nous confronter à nous-mêmes et au monde, de nous aider à comprendre et à supporter la réalité. Vargas Llosa écrivait dans *La vérité par le mensonge* que le mensonge de la fiction est celui qui nous permet de faire vivre nos nostalgies et nos

frustrations et qu'en fait ce « mensonge » est seul à même de dépeindre les hommes et la société tels qu'ils sont réellement à un certain moment de l'Histoire. (VARGAS LLOSA, 1990 : 12)

Le verbe des écrivains fonde le monde de la fiction et ce faisant il révèle la vérité du monde immédiat, réel dans lequel nous bougeons, agissons, aimons et souffrons. La fiction acquiert une valeur cognitive dans la mesure où elle permet au lecteur de démultiplier son univers ; les faits et les personnages quelque imaginaires qu'ils soient n'ont pour notre mental moins de consistance et d'existence que les faits et les personnes réelles. En analysant l'imaginaire, Schaeffer montrait que les produits de notre imagination, y compris la fiction, n'ont pas pour autant moins de fonction cognitive, dans la mesure où ils permettent d'accéder à une meilleure compréhension du réel et dans la mesure où par leur intégration dans la représentation que nous avons du monde ils finissent par modifier le réel (SCHAEFFER , 2002). Distincte de la « fiction instrumentale », la « fiction ludique » qui met en œuvre « le processus représentationnel bien particulier […] celui de la mimèsis» se présente pour Schaeffer comme un jeu mimétique complexe, faisceaux non-décomposable de caractéristiques. Ainsi du point de vue de sa genèse elle est une « feintise ludique », feintise puisque son énonciation se base sur un pacte passé entre le narrateur et le lecteur, rejetant d'emblée la vériconditionalité, ludique dans la mesure où elle n'est pas agressive, totalement mensongère, visant à tromper le lecteur. Elle provoque une « immersion mimétique » car elle nous amène à traiter la représentation des faits et des personnages comme s'ils étaient réels, tout en créant un modèle de réalité. Et enfin, elle opère comme une « modélisation analogique » car elle nous oblige à confronter l'univers fictionnel avec nos représentations du monde réel.

Le verbe est fondateur, il peut se muer en acte et créer les univers. Le roman réaliste créé à travers le verbe apparaît ainsi non pas seulement comme mimèsis de la réalité, mais en même temps comme clé de cette réalité dans laquelle nous vivons et comme modalité d'action. En dénonçant les maux de notre société il nous permet de nous en libérer. Vargas Llosa montrait que la fiction nous aide à comprendre et dominer la réalité, car grâce à cet univers virtuel l'homme parvient à assumer des rôles qu'il n'a jamais joués dans la vie réelle, des rôles lui permettant d'affronter le quotidien, de s'y opposer. « Inventer des histoires et les raconter avec assez d'éloquence pour que d'autres se les approprient et les incorporent à leur mémoire – et par conséquent à leur vie - , c'est avant tout une façon discrète, inoffensive en apparence, de secouer le joug de la réalité vraie. […] De ce déphasage, de cet abîme entre la vérité de notre vie vécue et celle que nous sommes capables d'imaginer, de vivre fallacieusement, jaillit cet autre trait essentiel de l'humain qu'est le non-conformisme, l'insatisfaction, la rébellion, la témérité d'enfreindre la vie telle qu'elle est et la volonté de lutter pour la transformer, pour la rapprocher de celle que nous bâtissons au rythme de nos fantaisies ». (VARGAS LLOSA, 2009 : 14-15) Pour l'espace littéraire de l'Amérique latine cette capacité de la fiction d'influer sur la réalité est plus sensible et plus importante que pour tout autre espace. Terre meurtrie par la dictature, la violence et l'absurde, l'Amérique hispanique a intégré dans ses récits l'Histoire, l'a transformée en matière diégétique car la mise en récit est devenue l'une des voies par lesquelles une souffrance réelle, vécue, a été évacuée. Le récit, par le détachement qu'il engendre, par ce sentiment qu'il nous donne de vivre des histoires imaginaires dont les protagonistes sont des êtres de fiction nous permet de prendre du recul par rapport à une expérience douloureuse, de mieux la comprendre et la dépasser. Marta Melean et Marcelo Bourgeois montrent en ce sens, que seul le récit est capable de rendre intelligibles les faits de notre vie et que l'identité

sociale et affective ne se construit qu'à travers la narration. L'individu agit en fonction du rôle qu'il s'assigne dans une histoire, la projection narrative investit son parcours de sens, il n'existe que dans et par le récit. « Por lo tanto, si la identidad social es básicamente relacional y procesual no hay otra forma de entenderla que no sea a través de una narrativa. Una buena historia presenta una trama coherente que tiene implicaciones para la identidad, ya que al contar sus historias, los individuos hacen un reclamo acerca de la coherencia a sus vidas, es como decir que esta persona que yo soy hoy es quien yo he estado muchos años haciendo y la que seguiré haciendo» (MELEAN, BOURJEOIS, 2009: 1).

Loin d'être un simple concept historique, sujet d'une analyse faite par les spécialistes, la dictature a été en Amérique latine une réalité douloureuse, le vécu même des gens dont les existences ont été brisées. Elle est devenue ainsi l'un des thèmes fondamentaux du boom latino-américain. Les écrivains engagés comme Vargas Llosa ne pouvaient ne pas la transformer en matière diégétique. En 2001 l'écrivain déclarait dans une interview : *« J'ai soixante-trois ans, et pendant les deux tiers de mon existence mon pays a vécu sous la dictature. Comment voulez-vous que cela ne soit pas, chez moi, un thème obsessionnel, non seulement quand j'écris comme journaliste ou intellectuel engagé, mais aussi comme romancier ? »* (VARGAS LLOSA, 2001 : 68) Le réalisme vargas llosien libère l'individu par le biais de la construction du récit, le roman devient rédempteur dans la mesure où il aide le lecteur à sauver son âme de l'absurde historique et social. Si le héros reste victime du monde fictif, le lecteur a lui la chance de vaincre l'Histoire. La re-création d'une période de l'Histoire permet à l'homme de «transformer son expérience du passé en vision du futur » (NØJGAARD, 2004 :31) L'écrivain part d'un vécu historiquement identifiable dont il épuise la signification afin de purger par la catharsis tout le mal d'une époque. Il existe dans les romans vargas llosiens un éclairage mutuel de trois niveaux temporels : l'un extradiégétique, celui du temps réel, situé en amont du texte, qui rythme et anime les démons personnels, historiques et culturels de l'écrivain, un deuxième niveau diégétique et enfin un troisième situé à l'intersection du monde du texte et de la lecture, le temps historique, transformé par la mise en récit, mué en temps humain et restitué au lecteur, capable d'affronter l'Histoire sur une position différente. *La fête au bouc* dévoile les mécanismes qui rendent possible la montée de la terreur. Basé sur une très ample documentation ainsi que sur les témoignages de nombreux Dominicains, le roman fond dans le récit fictionnel, réalité historique, vécu de l'écrivain et invention romanesque. C'est lors d'un séjour de huit mois à la République dominicaine que Mario Vargas Llosa découvre les anecdotes, les mythes et les légendes d'un régime à la fois féroce et grotesque. Il décide alors de transformer ce vécu historique en matière de fiction. Le roman est structuré selon trois axes diégétiques principaux : l'histoire d'Urania Cabral, l'histoire de Trujillo et les histoires des participants à la conspiration : Antonio de la Maza, Amado García Guerrero, Salvador Estrella Sadhalá, Tony Imbert, Huáscar Tejeda, Pedro Livio Cedeño et Fifí Pastoriza. Du point de vue narratif, le roman est structuré selon le modèle récit enchâssant- récits enchâssés, l'histoire d'Urania renferme les trois dernières années de la dictature de Trujillo, elle commence et clôt le roman. Elle est en même temps l'histoire construite autour la donnée cachée, génératrice de tension et de suspense : le viol d'Urania, perpétré par Trujillo. Néanmoins, du point de vue diégétique il n'existe pas d'histoire principale, car les existences se valent, les parcours individuels ont la même importance. Et s'il y a une histoire saillante c'est bien celle de Trujillo, dans la mesure où elle rythme les existences de tous les autres personnages, les transforme, peut à tout moment leur mettre fin. Le récit débute avec le retour au pays d'Urania Cabral,

après une absence de trente-cinq ans pendant laquelle elle a refusé toute communication avec sa famille et essentiellement avec son père, ancien sénateur de Trujillo. Elle revient pour "régler les comptes" avec son père mais avant tout pour se retrouver, reconstruire son identité. La jeune femme, diplômée d'Harvard, avocate auprès de la Banque Mondiale, blessée dans sa chair par l'horreur de la tyrannie, a besoin de comprendre le mécanisme de ce monstre terrifiant qu'a été la société dominicaine pendant la dictature de Trujillo, de comprendre comment il a été possible que les gens déchussent jusqu'au point où une jeune fille devient objet de marchandage entre un vieillard incontinent et son père. Après avoir passé trente-cinq ans de sa vie à lire et à se documenter sur le régime Trujillo elle nous livre une analyse intellectuelle, ironique quoique marquée encore par la douleur, par la dictature.

La construction du récit est protéiforme dès le début. Le va et vient entre les différents niveaux temporels de la diégèse instauré dès le premier chapitre : le retour d'Urania, les années antérieures à 1961, mentionnée comme la dernière année de la dictature, le moment de la guerre contre les Haïtiens 1937 au début du pouvoir exercé par Trujillo, entraîne le lecteur dans un tourbillon événementiel. L'histoire ne se construit pas de façon linéaire, elle croît en même temps de tous côtés. Le lecteur est entraîné dans une aventure où les voix s'entrecroisent : c'est tantôt la voix du narrateur omniscient à la troisième personne, tantôt la voix dédoublée du personnage qui se recherche, se reconstruit, à la deuxième personne, tantôt le dialogue du narrateur avec son personnage, exprimé toujours par la deuxième personne. Ce changement continu de voix correspond à une pluralité de perspectives et à des moments différents de l'histoire, du récit raconté. Urania remet en scène le passé et l'éclaire rétrospectivement. La focalisation de l'histoire d'Urania est presque toujours double : la vision du personnage adulte et du personnage jeune fille. L'événement est livré au lecteur par des coupures temporelles, réalisée à des moments différents de la chronologie normale diégétique, tissant une temporalité dominée par la figure du dictateur, de Trujillo. Le lecteur est entraîné dans un zigzag temporel et événementiel destiné à mieux révéler et éclairer la réalité historique. Le même fait de la diégèse est relaté par un personnage et éclairé par la vision du narrateur et d'un autre personnage. Cet écart entre la voix qui raconte et la source de perception à un double rôle : il permet au lecteur par le truchement de l'ironie, de prendre de la distance vis-à-vis des atrocités racontées et accroît le tragique. Les actions de Trujillo, menées au nom de l'amour pour le pays et pour le peuple dominicain apparaissent encore plus atroces. Le balancement entre les foyers de perception différents : perspective du narrateur omniscient – perspective du personnage est générateur de profondeur dans le roman. En même temps, l'approche est relativisée car les actions du dictateur sont justifiées aux yeux de ses fidèles et semblent être saluées même par la population. Le dictateur est lui, persuadé d'agir pour le bien de son peuple. Obsédé par la perfection qui commence avec la tenue et finit par la perversité absolue dans les actions les plus basses et les plus criminelles, le tyran exploite en réalité la lâcheté des autres. Il connaît les recoins les plus cachés de leurs âmes, les épisodes honteux de leurs vies, les vices et les moindres défauts de chacun d'entre eux et réussit de la sorte à les transformer en véritables marionnettes du régime, figures sinistres qui ne reculent devant aucune atrocité.

On pourrait croire que la chronologie brisée affecte l'insertion de la diégèse dans le temps de l'Histoire. Et pourtant il se passe le contraire, le récit re-construit finalement le temps chronologique, écoulé entre un moment t^0 et un moment t^1 et favorise une meilleure assomption du temps par le lecteur. Celui-ci réussit à l'intérioriser grâce au jeu de déconstruction ~ re-construction narrative. Le temps cesse

d'être temps extérieur, raconté, il devient temps vécu. Dans le roman vargas llosien nous n'assistons pas à une recomposition du temps à travers la textualité, la disposition géométrique du roman, spécifique au post-modernisme, telle qu'elle est évoquée par Nøjgaard ; c'est la composition même du récit qui, à travers l'agencement des séquences narrative et des interférences discursives, recrée le temps.

La fictionalisation de l'événement historique répond chez l'écrivain péruvien non seulement à une nécessité individuelle de cohérence temporelle et d'inscription dans la réalité, à l'assouvissement des démons personnels mais également à un besoin collectif de purger le mal de toute une communauté, la souffrance d'un pays écrasé sous la dictature. Elle répond à un dernier niveau, au besoin de l'humanité de se libérer d'un trauma qui peut la marquer à jamais et la pousser à refuser l'Histoire. C'est grâce à la construction narrative que le lecteur échappe au mal recréé par la fiction. La composition, apparemment éclatée, décrypte le sens de la vie et de l'Histoire. Le lecteur apprend ce que la société ne doit plus revivre. En même temps l'immersion dans ce monde fictif, régi par la violence et l'injustice absolue, lui permet d'apprendre à se révolter contre pareils phénomènes, le récit acquiert ainsi des qualités heuristiques et formatrices, car ainsi que le montrait Schaeffer « un modèle fictionnel est susceptible non seulement d'être un modèle **de** la réalité, mais aussi un modèle **contre** la réalité, et cela parce que dans tous les cas il est un modèle **pour** la réalité (au sens où il est appelé à être projeté sur cette réalité, leur superposition ayant le statut d'un palimpseste). » (Schaeffer, ibidem.) La fiction dénonce le mal de l'homme moderne, de notre société, elle devient arme dans la lutte contre l'absurde, la violence, la dictature. C'est dans et par la fiction que l'homme souffre et guérit, que la société humaine peut se voir telle quelle, avec ses tares, ses défauts, ses moindres imperfections. La narration réaliste par excellence est un miroir presque divin, qui permet à l'homme de prendre conscience de ses erreurs, de s'en horripiler mais aussi de s'en repentir et d'y remédier. Le récit résout ainsi un paradoxe : il permet à l'individu d'approcher l'Histoire et ce faisant de prendre une certaine distance par rapport à l'événement, de le comprendre et de pouvoir continuer son existence. C'est dans ce sens que le récit acquiert un pouvoir rédempteur.

BIBLIOGRAPHIE

Baroni R**.,** ″Bluffs littéraires et fictions mensongères. Une lecture modèle de **La forme de l'épée** de J. L. Borges″ in Vox Poetica, (URL): http://www.vox-poetica.org/t/baronibluff.htm, 24/04/2006

Hamburger K. *Logique des genres littéraires,* Éditions du Seuil, Paris, 1986 (1957)

Melean M., Bourjeois M., *Relatos de la otredad estrategias de la comunidada boliviana cochabambina en el barrio de la Favela de la ciudad La Plata, Argentina* , http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_anteriores/numero_anterior9

Nøjgaard M. *Temps, réalisme et description,* Honoré Champion, Paris, 2004

Schaeffer J.-M., ″De l'imagination à la fiction″ in *Vox Poetica*, (URL): http://www.vox-poetica.org/t/fiction.htm, 10/12/2002

Searle J. « The Logical Status of Fictional Discourse », *New Literary History*, 6(2), 319-332.,1975

Vargas Llosa M. *Voyage vers la fiction Le monde de Juan Carlos Onetti*, Gallimard, Paris, (2008), 2009 pour la traduction française

Vargas Llosa, M. ″Le soutien à la lutte armée a été ma plus grave erreur″, in *Le monde de l'éducation*, numéro spécial juillet-août 2001, (Entretien accordé au Monde de l'éducation, n° 280, 2000)

Vargas Llosa M., *La verdad de las mentiras*, Seix Barral, Barcelona, 1990

MANON LESCAUT *ET L'ABBÉ PRÉVOST AU-DELÀ DU CLASSICISME*

Andreea VLĂDESCU
Université « Spiru Haret », Bucarest

***Résumé*:** *L'ouvrage «* Manon Lescaut » et l'abbé Prévost au-delà du classicisme *démontre la modernité de l'oeuvre qui refuse l'intégration dans une orientation esthétique unique. En relation avec l'expérience anglaise du même siècle, nous avançons l'hypothèse que cette création de Prévost anticipe la typologie de la narrativité ample du XVIIIe (le libertinage, le roman sentimental, le réalisme «bourgeois»), dépassant – quoique basée sur «les aventures» - la tradition picaresque. À l'opposée de l'option critique consacrée, nous identifions dans notre ouvrage les éléments qui annoncent le romantisme et le réalisme au niveau de l'essence des personnages, de la dynamique du sentiment et des mouvements psychologiques différents chez l'homme et chez la femme. Ainsi, nous analysons le «tissage» de l'araignée (du mâle qui enveloppe dans sa toile de fiction l'être aimé) et le saut du lézard (de la femme qui se place, d'une aventure à l'autre, sur un autre niveau de la spirale existentielle).*

Mots clé: *Manon, sujet, perspective.*

Sujet lui même des exceptionnels "bonds" existentiels**,** du *noir* de la soutane au *rouge* du gilet militaire, l'abbé Prévost marque dans le roman sentimental le grand «bond» esthétique de son siècle. Inclus dans le septième tome de ses *Mémoires d'un homme de qualité, Manon Lescaut* annonce *aussi bien la subjectivité préromantique et romantique d'un* Saint Preux, d'un René ou d'Hernani, que *l'analyse lucide de la passion* d'un Julien Sorel.

Moderne à partir de ses dimensions, l'oeuvre parue dans une première variante en 1731, anticipe la vive sensualité de *La vie de Marianne* (1741), la passion troublante et douloureuse de *La Nouvelle* Héloïse (1761), la perspective de l'amour en tant que *Liaisons dangereuses* (1782).

Selon le titre intégral, *La véritable histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, le roman est *focalisé sur les avatars du héros masculin*, en relation avec sa compagne. Quoique la perspective appartient au mâle, par une certaine symétrie - d'ordre classique, mais qui semble anticiper aussi le principe du contrepoint - l'homme, *narrateur et sujet,* et la femme, *objet de la narration,* en tant que protagonistes *sont également actifs*, entraînés dans une passion conçue comme l'existence *par* et *pour* l'autre. Ensembles, *ils consacrent le triomphe de la passion sur la raison et le devoir*. Ainsi, le chevalier des Grieux trahit pour Manon les espérances et les projets de sa famille et il enlève Manon à son destin de religieuse, tout comme Manon, à son tour, quitte le chemin de la religion, choisit par les siens, et convainc le chevalier à renoncer à une brillante carrière, soit-elle militaire ou cléricale.

Le mode naturel de vivre des protagonistes est l'exceptionnalité de la quête de la liberté, acquise par le sentiment, en tant qu'esquisse, avant la lettre, de la stendhalienne quête au bonheur, par l'amour.

Répondant quand même à l'horizon d'attente de son époque, le roman de Prévost satisfait ce besoin d'aventure, les héros vivent par la tension des situations et se

définissent par rapport au tourbillon des milieux sociaux, où ils sont contraints d'entrer et d'où ils essayent de s'en sortir. Purement extérieur, ce mouvement ne fixe pas l'oeuvre dans les structures et le réalisme du picaresque, frôlés au passage. *L'essence profonde et figé des personnages* (la sensualité de Manon et la faiblesse de ce dernier chevalier), *leurs motivations* (le goût du luxe de l'une et la passion déraisonnée de l'autre, placées sur la toile de fond d'un amour réel) *distinguent ce roman prévostien* de l'espièglerie du héros sujet du bildungsroman et de la quête d'une identité sociale, propres au picaresque.

Quoique présent dans le roman, l'exceptionnel de l'aventure (changements spectaculaires de condition, travestis, évasions, meurtres et exile) est placé dans un second plan, par rapport à celui de la passion.

Ce changement d'accent, d'essence moderne, sauve l'oeuvre de l'abbé Prévost aussi de la sentimentalité moralisatrice, dont elle garde d'ailleurs assez de traces... Les traces édifiantes témoignent peut-être aussi d'une certaine sourdine classique, car parfois le roman a même l'air de suggérer *une morale contextuelle*, telle celle de l'équilibre dans le sentiment, qui doit demeurer raisonné et une certaine méfiance envers la féminité, source paradisiaque du bonheur par le plaisir et cause fatale du malheur, par les excès qu'elle suppose.

Ce qui confère au texte de l'abbé Prévost la force suggestive d'un chef d'oeuvre moderne est justement *la distanciation*, aussi d'une moralité unique et explicite, que du scénario schématique de l'amour. Ce scénario supposait l'illustration d'une passion intense, manifestée par des symptômes extérieurs, uniformes chez l'homme et chez la femme, sentiment qui menait les héros, à travers leurs aventures, vers la catastrophe. À ce scénario de marionnettes manoeuvrées par les ficelles du sentiment, l'écrivain oppose une analyse parallèle et contrastante de l'amour, envisagé comme mouvement affectif et distinct chez l'homme et chez la femme.

Dans sa narration sentimentale, en évoquant l'amour, l'abbé Prévost est l'un des premiers écrivains qui *associe les deux mouvements psychologiques, propres à son siècle*: celui circulaire, claustrant et tyrannique (chez l'homme) et celui ondoyant, sinueux et labile (chez la femme).

Le sujet de l'oeuvre (l'amour), qui réduit l'action et la concentre aux événements révélateurs (pour sa nocivité), consacre le roman sentimental en tant que psychologique, justement par l'analyse de la dynamique, contrastante et complémentaire, du sentiment dans le couple.

Ce roman se rattache donc à l'intensité du sentiment, converti dans une passion dévastatrice, qui annule toute norme morale, altère la hiérarchie affective, abaisse socialement son sujet. D'ailleurs, dans *Manon Lescaut* cet éloignement de l'univocité du moralisme classique semble parfois préfigurer le roman libertin. Ce qui sauve des Grieux de la chute dans le licencieux du libertinage est *une certaine fatalité de l'aventure, opposée à la quête de celle-ci, ainsi qu'à l'art de l'intrigue, qui sont propres au héros libertin*. Le protagoniste de l'abbé Prévost est dépourvu de l'immoralité du libertin, de sa corruption innée. La déchéance de des Grieux est due plutôt à la faiblesse et à la passion aveugle. Pour le chevalier des Grieux, la passion suppose l'innocence de l'être, qui devient la proie de son sentiment déraisonné, du jeu atroce entre le suprême bonheur du plaisir satisfait et de l'amour partagé et la profonde déchéance de la jalousie ou, encore pire que cela, du doute d'être aimé et de la crainte d'être trompé.

Bien avant l'expérience du «promeneur solitaire» ou de celle de Werther, *la subjectivité d'essence romantique* semble être esquissée ici par *l'exaltation de ce moi qui construit sa propre réalité (affective) autour de l'objet de sa passion*. Muni de ce

type de mobilité, purement intérieure, le personnage de l'abbé Prévost *est le sujet d'une progression centralisatrice et fermée, rapportable, au "mouvement de l'araignée",* selon les termes de G. Poulet. Le mouvement psychologique propre esquisse le schéma de la dynamique et le type de tension dramatique, qui annoncent celles de *La nouvelle Héloïse* ou des *Souffrances du jeune Werther*. Cette tension est due à la double condition du personnage, qui acquiert la complexité contradictoire de l'être moderne: bourreaux de l'autre, par l'étroitesse suffocante de sa "toile", et victime de soi-même, par son épaisseur, qui l'écrase.

Le chevalier des Grieux, par son amour, investit avec un sens imaginaire le réel même, il l'invente et *tisse sa "toile" d'affection autour de Manon*. Au centre de sa toile - *comme tous les héros (pré)romantiques - il place donc la femme, et, ce qui lui est propre, il enveloppe son image dans les rayons des apparences trompeuses, en luttant pour imposer aux autres "sa" Manon, reflétée par le miroir de ses sentiments*.

.À partir de cette image de la féminité idéale(isée) et à travers les aventures (qui, pour la plupart la contredisent), l'abbé Prévost *esquisse la carte des mouvements intérieurs de l'amour romantique*. En tant que mouvement psychologique, cet amour suppose un autre type de tragique, qui implique aussi la violence, mais intérieure, au niveau du moi, et qui est dirigée vers une double cible: le moi et "l'autre", la femme.

L'homme, "l'araignée", attrape et arrache la femme du quotidien, par "le coup de foudre". "Tisseur" exemplaire et dévorateur, il immobilise "sa proie" dans sa "toile" d'amour empoisonné, au nom de l'idéale réduction du réel à la vie de couple, expression de l'accomplissement paradisiaque de l'amour originaire.

Tout essais de la "victime" de "s'en sortir," de se mouvoir vers d'autres relations, qu'elle juge utiles, fait "vibrer" la toile. Ces essais déclanchent les grands conflits intérieurs du héros, que nous envisageons comme *les premières confrontations entre la conscience morale - ici affaiblie - et l'abîme (subconscient) de l'affect*.

"Tissant" son amour, "l'araignée" prévostienne, *tout comme le héros romantique d'ailleurs, est en même temps immobilisé et suffoqué par sa propre "toile"*. Cette toile le tient suspendu entre deux mondes. Il oscille ainsi entre le monde objectif, lié aux normes morales, à un code sociale, à un système de la justice et à la vérité de la raison –monde qui le condamne - et l'univers subjectif, où l'amour justifie tout, en substituant tout code ou norme, en imposant sa propre raison et sa propre vérité. La fausseté de cette substitution, mène le chevalier de Prévost, ainsi que le héros romantique vers *la perte de soi*.

Claustré dans les rayons de sa "toile", "l'araignée" prévostienne devient ainsi sa propre victime, en tant qu'être absorbé et dissout par son propre centre. L'obsession de "tisser", la résistance dévastatrice de la "toile", la réaction envers toute "vibration" / intrusion dévorent notre faible "araignée". La femme, enlacée par la grande "toile" de l'amour, isole son bourreau, qui l'entoure de ses rayons. Elle épuise sa volonté et sa raison, provoquant ses égarements spirituels et annulant ses autres aspirations. Devenue sens même de l'existence de son amant, elle bouleverse les priorités du chevalier et altère les significations de ses grands principes moraux. Sous l'empire de la fascination amoureuse, le chevalier est vidé de tout autre repère intérieur: il trahit ses autres sentiments (filiales, fraternels, l'amitié), il quitte ses valeurs morales (en trichant au cartes et en trompant grossièrement un noble, en commettant un meurtre), il renonce à sa condition sociale et à sa liberté même pour défendre et pour être l'unique maître de la bien aimée.

Projetant son personnage sur *les contours d'un homme "de qualité*" (par son origine noble, ses dons spirituelles, sa formation et par les valeurs morales et sociales

qui l'ont modelé - donc par sa dimension "extérieure", du "paraître"), l'auteur lui confère une**.** singulière *dimension réaliste* en investiguant / dévoilant par les effets dévastateurs de l'amour l'être profond: faible, influençable, aussi loin de l'exceptionnel don de soi romantique, que de la grandeur édifiante de l'être classique... *comme tout héros moderne*.

Anticipant l'essence romantique, et se rattachant peut-être aussi au pathétisme classique, les nuances de ces repères intérieurs sont marquées par une *transformation comportementale* évidente. Ainsi, en proie à la souffrance de l'incertitude d'être aimé ou de la jalousie, des Grieux (étudiant orgueilleux, fidèle fervent, chevalier sans reproche) *perd sa dignité masculine et féminise ses réactions, en pleurant, tombant à genoux devant Manon, s'évanouissant*.

Pourtant, ce héros sensible, larmoyant et sentimental *est finalement sauvé de la fatalité* du destin romantique. D'une certaine manière, il pourrait être considéré *le porte-parole d'une thèse* chère aux Lumières Françaises. "De qualité" par sa condition, des Grieux est l'homme récupérable, apte du progrès intérieur. Sa nature positive a été seulement entraînée vers le pêché, qu'il a d'ailleurs expié par sa souffrance.

Une fois l'objet de la passion disparu, la "toile" brisée, les "pattes" de "l'araignée" rompues, il ne lui reste qu'à s'humaniser et il semble même revenir à soi-même. L'impossibilité effective de ce retour nuance l'essence du héros, qui *n'est donc pas réductible à un simple porte-parole*. Au contraire, le chevalier qui achève la deuxième confession est bien différent du héros des aventures relatées, préfigurant le si moderne *"l'autre"*, celui de l'expérience accomplie. Par son évolution, avec ses détours, ses retours et ses égarements, ce personnage prévostien s'ouvre vers le héros dilemmatique, propre au réalisme analytique, de la moitié du siècle suivant.

À son tour, par sa substance complexe, dans le roman de Prévost *la femme appartient à la même typologie*, en dépit du fait qu'en *être complémentaire*, elle est en même temps *antithétique* par rapport au héros. Ce contraste est soutenu, à tous les niveaux extérieurs, avec des suggestions soustextuelles critiques: *l'origine sociale* (douteuse, trahie par son frère), la condition *morale* (au moins suspecte), le *comportement* (condamnable sans droit d'appel).

Nous trouvons qu'au sujet de l'essence réelle du personnage féminin l'abbé Prévost ouvre son roman vers le débat et, en écrivain moderne, il impose à son récepteur de faire le choix d'une clé de lecture. L'oeuvre nous offre les donnés propres à considérer Manon une simple *"catin"*, selon le terme impitoyable de Montesquieu, mais, surtout par sa mort la héroïne nous permet de reconsidérer cette position ou au moins de la nuancer. Dans ce cas, il semble s'agir chez ce personnage de Prévost plutôt d'un sentiment dominant et fatal, auquel sont subordonnées et au nom duquel sont raisonnablement dominées, et manipulées, les autres "offres" sentimentales, nécessaires à son train de vie, donc à sa survivance. De ce point de vue, Manon *paraît plutôt vivre une "passion" réelle, mais affirmée pleinement trop tard, lorsque la situation vraiment tragique arrache les masques.*

La première "piste de lecture" placerait ce texte dans la série des romans de l'aventurière, qui pose le problème d'une narrativité picaresque, dont le protagoniste est la femme. Là, on pourrait détecter les traces d'un réalisme, qui renvoie à une certaine expérience anglaise, d'ailleurs connue à l'abbé Prévost, traducteur de *Pamela* et de *Clarisse Howard*, oeuvres postérieures à *Manon Lescaut*.

La seconde "piste de lecture" situe *Manon Lescaut* dans la série éclectique *des romans sentimentaux* d'analyse de la condition féminine (ayant le point de départ dans

La princesse de Clèves et qui continue par l'expérience romantique et victorienne, surtout dans les oeuvres des romancières).

Quelque soit le décodage du lecteur, dans le roman prévostien la femme, convertie par le héros en suprême réalité, Manon réinventée, *est l'image même des illusions masculines*. Le plus souvent, elle entre dans le jeu psychologique du chevalier, en feignant l'identification avec cette image. *Ce jeu entre l'être et le paraître*, la feintise féminine, pour se mouler dans le contour d'une image à usage intime ou social, fera d'ailleurs carrière dans le roman réaliste et naturaliste du XIXe siècle (chez Thackeray, Tolstoï, Zola, par exemple).

Conçu comme *l'un des premiers antihéros féminins*, distincts de la "picara", le personnage de l'abée Prévost accepte et pratique ce jeu, qui est propre à une structure mobile. Il ignore les contraintes morales, fuit toute norme sociale, se moque des principes et des valeurs du "droit chemin". Ouverte, communicative et sociable, Manon est orientée toujours vers les autres, envisageant ou spéculant leur utilité pour sa propre personne.

Sans faire l'objet de l'analyse – car elle est presque toujours une très moderne *présence-absente*, un personnage reflété "après coup", à travers la subjectivité du narrateur héros – la protagoniste prévostienne acquiert dans le roman *une double signification symbolique*. Contrainte au choix entre la religion et l'alcôve, Manon Lescaut suggère la condition de la femme (moyenne et pauvre) du XVIIIe siècle-en frôlant au passage les thèmes de la vaste problématique du XIXe, concernant la survivance morale et sociale féminine. En même temps, par ses démarches et surtout par sa fin, elle semble illustrer les périls de l'amour et les pièges que l'expérience féminine innée tend à tout idéalisme de la jeunesse masculine. Evidemment, dans ce cas, la misogynie classique rejoigne celle, avant la lettre, de la perspective du réalisme épique, "objectif".

À l'opposée de l'homme, être statique, qui substitue la réalité par sa "toile" subjective, celle de l'amour et des grandes illusions, chez Prévost *la femme est dynamique*. Elle s'agrippe à la réalité concrète, des objets et des désirs tangibles, des actes nécessaires ou plutôt jugés tels quels.

Mise sous le signe de *la préméditation*, à l'opposée de l'homme, qui ressent le fardeau du hasard fatidique, Manon manifeste le sang froid et l'esprit raisonné d'un lézard, reptile dont la valeur symbolique est chère au XVIIIe. En tant que "lézard", elle agit par petits "sauts", ou *pas calculés*, sans être incommodée par *aucun mouvement de la conscience*. Aboutissant à la lumière d'une passion pure et intense dès le début du roman (par sa rencontre avec des Grieux). *Elle ne méprise pas les bénéfices de la "pénombre"morale*, des relations douteuses, mais profitables, qui comblent au moins son besoin de liberté, sa fantaisie intime et sociale...

Personnage complexe, *elle est pourtant loin d'être une arriviste*, car elle n'envisage pas de s'agripper plus haut, sur l'échelle, n'est pas guidé ni par la soif de l'argent, ni par le rêve de la hiérarchie. Manon est régie plutôt par *une amoralité sans faille*. Convertis en principes de son existence, le goût du confort et la vocation du luxe lui impriment le mouvement tortueux *des volutes des caprices*, propres à une vie *focalisée sur l'instant de plaisir*. C'est pourquoi sa vie intérieure décrit la sinuosité de la courbe. *Ennemie de l'ordre dans la vie, de la droiture, coquetant avec les promesses du cercle*, soit-il celui de la "toile d'araignée", elle garde quand même sa liberté d'ouverture vers d'autres relations.

La dynamique de Manon est celle d'une héroïne moderne**,** aussi éloignée des valeurs et des devoirs de la féminité classique, que de la fatalité de la passion romantique.

Être fantasque, elle s'invente-en lézard, elle "change de peau"- à l'usage de des Grieux à chaque moment de leur vie à deux: victime innocente de sa famille, qui la vouait à une existence pour la quelle elle était dépourvue de vocation, femme soupçonnée à tort, proie innocente des désirs du prince italien, victime du vieux G. M. et de la justice implacable.

Sa vie semble suivre les contours d'une spirale descendante, qui entraîne dans sa chute la ruine et la perte de soi de son compagnon, le chevalier démuni de sa condition, converti en tricheur, détenu, meurtrier, camarade d'exile.

Fragile – comme tout lézard - et dépourvue d'une minime capacité d'organiser son existence, mais *munie d'une redoutable force d'empoisonner celle de tous* ceux qui la rencontrent, incapable d'arrêter sa chute, même lorsqu'elle ôte sa masque de histrion social, et cherche avec désespoir le chemin droit, Manon demeure jusqu'à sa fin l'être duale. Son unité de caractère est due à l'unicité de son art d'aimer. *Son grand amour - qui n'excluait pas les interludes - n'avère sa réalité et ne s'accomplit que par la mort, au nom de l'être chéri*. La mort de Manon *paraît soutenir une morale claire*: celle de la chute sans rémission et de l'inévitable expiation du pêché capital, de l'existence amorale, soumise aux excès, en dehors de toute norme. Et pourtant *l'auteur passe au delà du classicisme propre à un personnage à thèse, par son intuition, digne de sa modernité, de transformer Manon dans* sa propre victime. Manon expie par la prison, l'exile et par la mort d'épuisement son sentiment excessif ou peut-être sa nature, vouée au pêché. Par les circonstances de sa mort dans le dessert, *l'héroïne devient la victime de la traîtrise de son essence même, de son éloignement des libertés de la volute des caprices / des apparences, au nom "du droit" chemin, de l'enfermement dans le cercle (du devoir de l'épouse, des normes sociales du couple exemplaire, béni par la religion).*

Outre ces quelques observations relatives aux personnages et à leur dynamique psychologique inédite, le texte prévostien dans son ensemble, franchit la frontière, passe au delà du classicisme tardif de son époque, surtout par la fraîcheur de la perspective narrative.

Basée sur l'expérience vécue / accomplie du chevalier, la narration configure l'univers intérieur de celui-ci, par une structure propre au monologue de confession. À travers le chevalier des Grieux, dans cette oeuvre de maturité créatrice, l'abbé Prévost institue le jeu moderne entre l'identification de l'auteur avec l'essence de son personnage (par les données biographiques et par une certaine bienveillance complaisante) et la distanciation narrative (par les données fictifs, propres à un antihéros, homme commun avec ses fautes et ses faiblesses).

C'est peut-être pourquoi Manon Lescaut et le chevalier des Grieux, qu'elle entraîne dans ces "véritables aventures", acquièrent et gardent à travers le temps la sympathie de tout lecteur. Celui de l'époque, "le lecteur supposé," un peu las de la vraisemblance et de la magnificence étalée sur des milliers de pages ennuyeuses, a dû découvrir, concentrées dans un microroman, *l'intensité de la passion*, (pré)romantique qui flottait déjà dans l'air et *la vérité psychologique*, du réalisme à venir. Le "lecteur incidental", de nos jours, blasé par tous les expériences et les formules de dissolution des personnages, retrouve, dans la densité de la fiction, *la saveur du réalisme évocateur*, de l'époque et des milieux sociaux, ainsi que *le plaisir pur et presque oublié de l'identification avec une certaine psychologie / expérience de l'âge tendre…* Ce qui nous ramène, au delà de tout âge esthétique, vers l'éternelle modernité du chef d'oeuvre.

COMMUNICATION INTERCULTURELLE DANS « VOLKSWAGEN BLUES »

Liliana VOICULESCU
Université de Piteşti

Résumé *: Le roman poulinien est traversé par le regard de l'autre, car la diversité des origines, des cultures et des langues a bien remplacé l'ethnocentrisme qui régnait jadis dans la littérature canadienne française. Le romancier québécois fait place au pluralisme et, plus qu'un élargissement thématique, cette ouverture est en outre un apport pour l'écriture, régénérée et enrichie au contact d'un nouveau répertoire de références littéraires, historiques et culturelles. La réalité sociale qu'il décrit se caractérise par la mutation d'une identité collective homogène à une conception plus problématique et hétérogène de la culture. À partir des notions d'hétérogénéité (identitaire, raciale et sexuelle), de multiplicité, de valorisation de la marge et de revendication des petits récits, l'écriture postmoderniste de Poulin offre un cadre, à la fois riche et souple, pour interroger l'inscription de cette diversité culturelle dans la littérature.*

Mots-clés : *Identité, culture(s), métissage.*

Publié en 1984, *Volkswagen blues*[1] est le sixième roman de Jacques Poulin. L'histoire raconte l'odyssée de l'écrivain Jack Waterman qui traverse dans son vieux minibus Volkswagen toute l'Amérique du Nord à la recherche de Théo, son frère aîné, qu'il n'a pas vu depuis très longtemps, « une quinzaine d'années, peut-être vingt » (*VB* : 10). La Grande Sauterelle, une jeune métisse surnommée aussi Pitsémine, l'accompagne dans ce long voyage qui refait les principales voies de pénétration qui ont servi aux pionniers, aux aventuriers, aux explorateurs et aux découvreurs de l'Amérique :

> Ils étaient partis de Gaspé, où Jacques Cartier avait découvert le Canada, et ils avaient suivi le fleuve Saint-Laurent et les Grands Lacs, et ensuite le vieux Mississippi, le Père des Eaux, jusqu'à Saint Louis, et puis ils avaient emprunté la Piste de l'Oregon et, sur la trace des émigrants du XIXe siècle qui avaient formé des caravanes pour se mettre à la recherche du Paradis Perdu avec leurs chariots tirés par des bœufs, ils avaient parcouru les grandes plaines, franchi la ligne de partage des eaux et les montagnes Rocheuses, traversé les rivières et le désert et encore d'autres montagnes, et voilà qu'ils arrivaient à San Francisco. (*VB* : 279-280)

Jacques Poulin reprend dans ce roman l'idée du voyage sur la piste de l'Oregon déjà présente dans *Faites de Beaux Rêves* et *Les Grandes Marées*, idée qui sera exploitée aussi dans *Chat Sauvage* et *La Traduction est une histoire d'amour*.

Les trente-trois chapitres du roman marquent les étapes de la quête que Jack commence début mai et qui dure tout l'été. L'histoire se tisse, selon Aurélien Boivin (1995 : 93), autour de plusieurs thèmes qui traversent l'œuvre poulinienne en lui donnant sa continuité:

- la recherche de l'identité,
- l'écriture, la difficulté d'écrire et la solitude qui en découle,

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

- le voyage,
- le Grand Rêve de l'Amérique et l'américanité,
- la recherche du bonheur,
- l'Eldorado ou le bonheur inaccessible,
- la chute des héros,
- l'enfance,
- la douceur et la tendresse.

À part Jack, la Grande Sauterelle et Théo, il y a encore deux personnages importants dans le récit : le minibus et le chat Chop Suey. Le Volkswagen qui date de 1970 provient d'Allemagne et a bourlingué sur les routes américaines depuis Halifax jusqu'en Floride. Quant à Chop Suey, il accompagne les deux personnages dans leur voyage initiatique et devient pour eux - comme tous les chats pouliniens - un compagnon affectueux.

Dans ce roman, pour la première fois dans sa création, Poulin fait voyager ses personnages hors des murs du Vieux-Québec et loin des berges du Saint-Laurent. La quête au bord du vieux minibus Volkswagen est déclenchée par la carte postale au texte illisible que Théo a adressée à Jack de Gaspé et que celui-ci a retrouvée dans le livre *The Golden Dream* de Walker Chapman, et aussi par l'état d'esprit fragile de Jack qui vient d'avoir ses quarante ans :

> Il y a des jours où vous avez l'impression que tout s'écroule... en vous et autour de vous, dit-il en cherchant ses mots. Alors vous vous demandez à quoi vous allez pouvoir vous raccrocher... J'ai pensé à mon frère. C'était mon plus grand chum autrefois. (*VB* : 12)

Après avoir fini d'écrire un livre dans lequel il trouve déjà des faiblesses, il est en panne d'inspiration et doute de son talent. À part cette inquiétude, il a une mauvaise opinion de lui-même. Il se sent « vieux et ridicule » (*VB* : 13) et il se trouve trop maigre et trop renfermé (*VB* : 48). Timide, réservé et sérieux, il fait preuve de respect, de douceur et de tendresse dans ses rapports avec les autres. Il noue difficilement des relations avec les gens à cause de son caractère solitaire dû surtout au métier d'écrivain :

> […] à l'âge où les gens commencent à vivre pour vrai, je me suis mis à écrire et j'ai toujours continué et pendant ce temps, la vie a continué elle aussi. Il y a des gens qui disent que l'écriture est une façon de vivre ; moi, je pense que c'est aussi une façon de ne pas vivre. Je veux dire: vous vous enfermez dans un livre, dans une histoire, et vous ne faites pas très attention à ce qui se passe autour de vous et un beau jour la personne que vous aimez le plus au monde s'en va avec quelqu'un dont vous n'avez même pas entendu parler. (*VB* : 147-148)

Bien que sa passion pour les mots le fasse se consacrer entièrement à l'écriture, ce métier ne lui apporte pas beaucoup de satisfaction. Il est mécontent de lui-même en tant qu'écrivain et il est loin de son idéal. Dépourvu d'inspiration, mais patient et obstiné, il fait partie de ce qu'il appelle « l'espèce laborieuse » (*VB* : 48). L'écriture représente pour lui l'exploration d'un territoire inconnu, comme ce fut le cas pour ses ancêtres aventuriers qui sont devenus, au bout de ses lectures et de son voyage sur leurs traces, ses vieux amis. Il essaie ainsi de déchiffrer son identité et d'éclaircir un peu les idées embrouillées et la brume permanente qui persiste dans sa tête.

La Grande Sauterelle ou Pitsémine - mot qui traduit le nom de la Grande Sauterelle en langue montagnaise - l'appuie tout au long de cette exploration. Elle est une fine psychologue qui comprend très bien le drame de son compagnon, car, elle aussi cherche son identité. Née à La Romaine, une réserve indienne montagnaise située au

nord-est de Sept-Îles, en Basse-Côte-Nord, d'une mère montagnaise et d'un père blanc, elle est partagée entre les deux races et les deux cultures. Elle est heureuse quand elle est sur la route (*VB* : 179) et son sens de l'orientation et sa perspicacité la transforment dans un très bon copilote. Ayant toujours un air grave et réfléchi qui reflète ses tourments intérieurs, elle est complètement désorientée quand il s'agit d'elle-même : « - ... je ne sais jamais à l'avance ce que je vais faire » (*VB* : 38). Mécanicienne experte, elle est aussi une excellente conteuse et une passionnée de livres qui lit « avec une voracité qu'il [Jack] n'avait encore jamais vue » (*VB* : 41).

L'objet de leur exploration est, au départ, Théo. Suivant une piste presque inexistante, « une carte postale bizarre, un dossier de police, un article dans un vieux journal » (*VB* : 219), ils évoquent leur enfance et leur passé à travers l'histoire de leur race. Dans cette traversée de l'Amérique du Nord, de Gaspésie, le berceau de la civilisation française en Amérique où Jacques Cartier a pris possession du territoire au nom du roi de France, en Californie, en passant par Québec, Toronto, Chicago, Saint Louis et Kansas City, ils confrontent leurs croyances avec la réalité qu'ils y découvrent. Pitsémine fait une lecture moins idéalisante des grandes figures de l'histoire amérindienne et Jack, de son côté, remet en question son système de valeurs et tout l'univers des héros de son enfance. Ces héros sont personnifiés par la figure de Théo, qui occupe une place importante dans la galerie imaginaire de Jack. Les pionniers et les aventuriers évoquent par leurs comportements la figure de Théo, qui avait des qualités de chef, savait raconter des histoires et surtout, « comme les pionniers, était absolument *convaincu qu'il était capable de faire tout ce qu'il voulait* » (*VB* : 149). Fasciné par ces aventuriers, il a fait des études en histoire non pas pour travailler dans ce domaine, mais pour voyager sur les traces des premières explorations des Français en Amérique, car ce qu'il aimait dans la vie, c'étaient les voyages. Au cours de son périple, il n'hésite pas à vivre en marge de la loi s'il est convaincu qu'il récupère des Américains une relique importante de l'Amérique française. Selon le journal l'*Examiner* d'Independence Square, il est le suspect principal dans une affaire de vol avec effraction commis au Kansas City Museum of History and Science. Il avait tenté de s'emparer d'une vieille carte dessinée à la main en 1840 par un jésuite d'origine française, le père Nicolas Point, et intitulée *Plan de Westport* (*VB* : 151).

À partir de cette histoire d'infraction, la figure héroïque de Théo entre en déclin pour Jack. Il comprend que le temps a modifié la perception qu'il avait de son frère et que celui-ci est pour lui « à moitié vrai et à moitié inventé » (*VB* : 149). Une fois qu'il en a pris conscience, il réussit à mieux dépasser le choc provoqué par les retrouvailles avec son frère à San Francisco. Théo, aux cheveux très gris, presque blancs, est immobilisé dans un fauteuil roulant atteint de paralysie progressive. Il a perdu toute mémoire, il ne se souvient rien de son passé et il ne parle plus français. Jack décide de rentrer au Québec pour écrire un nouveau roman et de laisser son minibus à la Grande Sauterelle qui a encore besoin de temps pour faire la paix avec elle-même. Elle veut rester à San Francisco puisque cette ville américaine « où les races semblaient vivre en harmonie, était un bon endroit pour essayer de faire l'unité et de se réconcilier avec elle-même. » (*VB* : 318)

Cette relecture des deux passés, celui amérindien et celui canadien-français, s'ajoute à la découverte de la société états-unienne, une société des paradoxes présentés tout au long du roman. Cette société, construite sur la violence (les massacres contre les Amérindiens, l'insécurité des grandes villes, Al Capone et le crime organisé, etc.), est pourtant, par sa nature, conviviale, grâce à la douceur et à la simplicité héritées des voyageurs et des explorateurs qui ont pris possession du continent américain.

Ce voyage dans l'espace est redoublé par un voyage dans le temps qui devient explicite dès le premier chapitre, intitulé d'ailleurs symboliquement « Jacques Cartier ». Poulin y introduit deux cartes géographiques exposées au musée de Gaspé. La première carte qui impressionne surtout Jack montre l'immense territoire de l'Amérique du Nord qui appartenait à la France au milieu du XVIIIe siècle, territoire qui s'étendait des régions arctiques au golfe du Mexique et qui atteignait les montagnes Rocheuses. De son côté, La Grande Sauterelle est plutôt attirée par l'autre carte jalonnée de noms de tribus indiennes de l'Amérique du Nord avant l'arrivée des Blancs.

Ils s'arrêtent à plusieurs endroits où se sont déroulés des épisodes importants de l'histoire de l'Amérique (les empreintes des pionniers sur Chimney Rock, les guerres avec les Indiens, etc.) et ils retrouvent les vestiges de l'ancienne présence française en Amérique dans la région du Mississippi et dans l'Ouest des États-Unis. Si Jack cherche les traces de la mémoire canadienne-française éparpillées sur le continent, la Grande Sauterelle veut redécouvrir un côté plus ancienne de la mémoire continentale, celle de ses premiers habitants, les autochtones. Ni Blanche ni Indienne, elle est angoissée par l'idée de n'être rien du tout, tandis que, pour Jack, elle est « quelque chose de neuf, quelque chose qui commence » (*VB* : 247). Leur voyage est éclairé par toutes sortes d'objets symboliques (des livres, des musées, des chansons anciennes) qui les aident à faire leur propre lecture de l'histoire américaine, en confrontant ses mythes fondateurs avec la réalité contemporaine. Cette réinterprétation des mythes se déroule sous le signe de la désillusion et de la déchéance d'un rêve, celui d'une Amérique française, incarné par les coureurs de bois, les voyageurs et tous ceux qui se sont laissés séduire par le mirage américain. De son côté, Jack questionne le passé glorieux de ces gens qui ont parcouru le territoire à la recherche d'un bonheur inaccessible, tandis que La Grande Sauterelle repense certaines images de son passé pour se mesurer à son destin actuel en Amérique.

Deux Amériques sont représentées par Jack et Pitsémine. Tandis que Jack est le symbole d'une Amérique française, d'une possession perdue après la conquête des Britanniques, Pitsémine est le symbole d'une Amérique avant l'arrivée des Blancs, une Amérique des Amérindiens. Ils revivent ensemble ce passé qui les isole lors de leur séjour qui commence à Gaspé (au Québec) « où Jacques Cartier avait découvert le Canada », qui continue sur la Piste de l'Oregon, en empruntant « la trace des émigrants du 19e siècle qui avaient formé des caravanes pour se mettre à la recherche du Paradis Perdu avec leurs chariots tirés par des bœufs » (*VB* : 279) et qui finit à San Francisco, ville où ils découvrent l'esprit de liberté et de tolérance qu'ils cherchent. Isolés donc par leur passé, ils réussissent à se rejoindre dans le présent où les contours d'une nouvelle Amérique métissée et ouverte à l'autre se délimitent.

Volkswagen blues met ainsi en premier plan la place que la conscience française occupe en Amérique et la situation du Québec sur ce continent. À la fin de leur voyage, lorsqu'ils rencontrent un Théo assimilé, vieilli, paralysé, incapable de reconnaître son frère et de parler français, les deux héros prennent conscience de l'impossibilité de vivre en français l'Amérique du Nord, qu'il s'agisse des États-Unis ou du Canada. Pour pouvoir s'intégrer à la réalité présente, ils se rendent compte qu'ils doivent laisser de côté le passé violent et s'orienter plutôt vers l'avenir. L'américanité fait sans doute partie de leur âme québécoise et, après avoir passé un été ensemble, ils découvrent le plaisir de vivre au contact l'un de l'autre à mesure qu'ils traversent un territoire historique et mythique et qu'ils revivent leurs origines :

— En général, j'aime mieux être toute seule.
— Moi aussi.

Il se tourna vers elle :

— Et pourtant on est restés ensemble tout l'été. (*VB* : 320)

Partis à la recherche d'eux-mêmes, ils apprennent que le bonheur signifie découvrir l'autre en même temps que soi-même. Leur parcours initiatique implique une évaluation de la connaissance qui comprend la découverte d'un nouveau monde, mais aussi celle du monde, c'est-à-dire une nécessaire expérience de la vie, avec ses aléas et son bonheur. Complètement opposés au départ, ils font une seule personne à la fin, laissant entrevoir l'espoir d'une solidarité entre les races et les cultures. *Volkswagen blues*, par son ouverture spatiale, historique, sociale et métalittéraire, devient ainsi le « grand roman de l'Amérique » annoncé par *Les Grandes Marées*, qui réussit, comme l'affirme Jean Morency (1994 : 213), à « réconcilier enfin, de manière on ne peut plus explicite, l'homme québécois avec sa destinée continentale ».

Jacques Poulin (1989 : 50) disait à propos de son roman que les personnages cherchent la place que la conscience française occupe en Amérique, ou peut-être, la part de l'âme québécoise qui est américaine. Jacques Allard (2000: 261) identifie les deux routes, celle française et canadienne des origines et celle états-unienne, qui, à partir des rapports de l'espace historique et identitaire, tracent le prisme québécois : les francité et canadianité du passé et du présent, corrélées à une américanité nordique qui intègre bientôt les deux autres. Limitée au Canada et aux États-Unis, l'américanité vécue dans ce roman renvoie moins à l'exil ancien du XIXe qu'à une aventure de la liberté, une liberté postmoderne qui repose, comme l'affirmait Vattimo sur une « oscillation continuelle entre appartenance et dépaysement » (1990 : 20).

Un aspect important de ce roman est, comme le montre John Kristian Sanaker, la textualisation de l'anglais qui se greffe tout naturellement sur la langue de la narration. Ce procédé enrichit le récit d'un nouveau sens qui traduit l'ouverture linguistique des personnages et qui « peut être psychologique et individuel dans la mesure où l'emploi de l'anglais sert à décrire tel locuteur dans une situation donnée, mais il peut également avoir une portée plus large là où l'emploi systématique de l'anglais revêt une fonction de documentation historique et culturelle » (Sanaker, 1999 : 989). À propos de *Volkswagen Blues*, Sanaker (1997 : 313) remarque le fait que, dans ce roman écrit en français, les parlant anglais parlent anglais dans les situations où cela semble motivé, et rien, dans la composition du roman, ne laisse pas croire que Poulin ait voulu limiter la place des dialogues en anglais.

Le Volks, en sa qualité de « maison mobile » devient une métaphore pour le roman (L'Hérault, 1989 : 41) et pour la littérature en général. Comme véhicule, il appartient au mouvement et il se déplace vers un ailleurs. Cependant, comme habitacle, il appartient au fixe et il garde chez soi. Il est donc symbole de la réalité mixte et du présent où l'identité, la culture et l'écriture sont en mutation. Moyen de transport capricieux, maison sur roues accueillante et chaleureuse, la voiture est aussi chez Poulin un espace où le héros découvre l'Autre en tant qu'élément essentiel de son identité culturelle, personnelle, sociale et nationale. Tout au long du voyage identitaire que Jack fait dans le Volks, il réussit à accepter le passé et à comprendre la réalité mixte du présent.

Hors l'américanité, le minibus acquiert pour les lecteurs de Poulin une valeur ajoutée, comme l'affirme Jacques Allard (*op. cit.* : 264). Il devient un véhicule du livre même, comme bibliothèque roulante, ou même bibliobus *(La Tournée d'automne),* ce qu'il est déjà ici, puisqu'il déborde de livres. Le titre même de *Volkswagen blues* renvoie donc, sous le signe de cette marque de voiture bien connue, à ce véhicule du livre et à ce livre du véhicule. On comprendra que le vieux narrateur s'identifie au vieux

Volks. Mais l'effet global de son conditionnement anglophone nous ramène au signal avant tout états-unien de l'américanité arborée. Et ce qui est le plus curieux, c'est que le véhicule est tout de même d'origine allemande. « Serait-ce parce que l'Europe est au fondement de l'américanité? » se demande rhétoriquement Allard.

Ainsi la voiture devient un habitat qui donne un sentiment de sécurité et d'identité à ces nomades qui font preuve d'une ouverture franche et décomplexée à d'autres cultures. Car, c'est seulement en reconnaissant et en acceptant l'Autre, soit-il Indien, Américain, Français ou Canadien anglais, que le personnage poulinien peut affirmer et faire reconnaître son identité de Québécois.

BIBLIOGRAPHIE

Allard, J., *Le Roman du Québec : Histoire. Perspectives. Lectures.,* Éditions Québec Amérique, Montréal, 2000

Boivin, A., *« Volkswagen blues* ou la recherche d'identité », *Québec français*, no. 97 (printemps 1995)

L'Hérault, P., *« Volkswagen blues* : traverser les identités *», Voix et images*, vol. XV, n°1 (n° 43), automne 1989

Morency, J., *Le Mythe américain dans les fictions d'Amérique. De Washington Irving à Jacques Poulin,* Nuit blanche éditeur, Québec, 1994

Poulin, J., *Faites de Beaux Rêves*, L'Actuelle, 1974

Poulin, J., *Les Grandes Marées*, Leméac, 1978

Poulin, J., *Volkswagen blues,* Québec-Amérique, 1984

Poulin, J., *Chat Sauvage,* Leméac/Actes Sud, 1998

Poulin, J., *La Traduction est une histoire d'amour,* Leméac/Actes Sud, 2006

Poulin, J., *Entretien dans Nuit Blanche*, no. 14 (Juin, Juillet, Août), 1989

Sanaker, J. K., « La textualisation romanesque de l'autre langue : l'anglais dans le roman québécois contemporain », *Acta Universitatis Stockholmiensis*, Romanica Stockholmiensia 19, (Almquist & Wicksell Int., Stockholm), 1999

Sanaker, J. K., « La francophonie et l'entre-deux-langues : cinéma et littérature », in Marc Gontard et Maryse Bray, *Regards sur la francophonie*, Presses Universitaires de Rennes, 1997

Vattimo, G., *La Société transparente,* Paris, Desclee de Brouwer, 1990

MEMOIRE *ET* DEVENIR *DANS LE RECIT MYTHIQUE*

Crina-Magdalena ZĂRNESCU
Université de Piteşti

Résumé : *Le présent ouvrage se propose de donner une lecture parallèle des deux textes construits sur un même modèle ontologique, l'éternel retour à l'espace mythique, archétypal, garant de l'affranchissement temporel et de toute détermination existentielle de l'être humain. Ma démarche est centrée sur l'analyse des rapports triangulaires - devenir - mémoire - temps tels qu'ils ressortent du parcours mythanalytique de la nouvelle de Mircea Eliade « Le temps d'un centenaire »/ «« Tinerețe fără tinerețe » et du conte de fées « Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte »/ Jeunesse sans vieillesse et vie sans mort » (tr.n.) de Petre Ispirescu.*

Mots-clés : *mémoire, devenir, temps.*

Un des thèmes les plus fréquentés de la littérature se rattache au mythe de l'éternel retour, avec ses dérivés - le mythe de l'éternelle jeunesse, l'égarement dans le labyrinthe à la recherche de soi, en un mot, tout retour vers le centre, assimilé à un espace originaire, exempt de la misère de la condition humaine et de la non-coïncidence de l'homme avec lui-même, de sa réalité existentielle (limitée) avec sa conscience ontologique (illimitée). C'est la grandeur et la misère de l'homme, comme le disait Pascal !

Pour Mircea Eliade, les thèmes des récits épiques et des récits romanesques ne changent pas et les modèles transmis du plus lointain passé se maintiennent comme, par exemple, les errements d'Ulysse ou la quête du Saint-Graal qui se retrouvent dans les romans des XIXe et XXe siècles. Puisque la quête où qu'elle se passe, dans un espace extérieur ou intérieur, connote toujours la révélation d'un soi en rapport avec un monde idéel, platonicien. Il s'agit, toujours, d'un cheminement initiatique qui configure le passage du non manifeste au manifeste, du virtuel au formel, au réel. Ce cheminement assure le retour à l'origine, *ab origine*, et la renaissance individuelle.

Par ce biais de la réintégration de l'homme dans un espace sacrée, il nous faut regarder aussi tout effort créateur en littérature et en art qui assure un moyen constant de se soustraire à la durée et d'exprimer ainsi la révolte contre la terreur historique qui vise les conflagrations mondiales ou l'instauration du communisme ressenties comme une menace à l'adresse de la liberté individuelle :

> « […] on peut parler non seulement de liberté (au sens positif) ou d'émancipation (au sens négatif), mais vraiment de *création* ; car il s'agit bien de créer un homme nouveau et de le créer sur un plan supra-humain, un homme-dieu, tel qu'il n'est jamais venu à l'imagination de l'homme historique de pouvoir en créer. » (ELIADE, 1969 :183)

Si l'on convient donc que la création littéraire est le moyen par lequel l'écrivain croit pouvoir atteindre à un déconditionnement et à une autonomie de

création, le texte littéraire est censé dévoilé une expérience spécifique garante d'un savoir ineffable qui permet de transcender la condition humaine, d'atteindre à l'unicité d'un langage originel tel que tout écrit né de ce langage paraît comme fondateur d'un temps devenu réversible. Le mythe comme une matrice virtuelle de signifiés possibles pourrait être comparé au « second sens », toujours existant dans la composition sémantique d'un mot, d'un syntagme, d'un texte dont on perçoit l'existence sans pour autant le découvrir d'un coup mais à la suite d'une série d'opérations de décryptage. Dans les histoires des plus banales il y a des symboles mythiques qui rattachent tout texte profane à l'horizon anhistorique du sacré. Cela revient à dire que chaque personnage littéraire, manifestation de son créateur est porteur, volontaire ou involontaire, d'un message qui remonte dans une époque adamique et dont le décodage convoque et actualise les temps mythiques dans l'espace d'une histoire moderne et dévalorisante.

La nouvelle de Mircea Eliade « Le temps d'un centenaire »(en roumain « Tinerețe fără tinerețe ») est une réplique du conte de fées roumain « Tinerețe fără bătrânețe şi viață fără de moarte »/ Jeunesse sans vieillesse et vie sans mort » (*tr.n.*) de Petre Ispirescu, qui revêt le noyau narratif dans une enveloppe mythique en ajoutant au drame, à la tension ontologique initial (d'une grande force philosophique), la perspective d'un humanisme post-historique non moins dramatique. A propos de ce superbe conte de fées roumain Constantin Noica (1978 :113) se demandait à juste titre s'il y avait un autre texte pareil dans la littérature européenne (il semble qu'il n'y en ait pas !) qui touche les cordes les plus sensibles de l'être humain et qui se rattache à la fois au mythe du devenir, du passage sartrien de l'être en-soi (l'enfant qui ne voulait pas « se laisser » naître) à l'être-pour-soi, de l'essence à l'existence. Ce mythe de l'éternelle jeunesse s'ajoute chez Mircea Eliade à celui de la régénération comme « une manière plus profonde » d'abolir le temps écoulé et de réactualiser la cosmogonie. (ELIADE, *op.cit.* : 92) Il n'est pas dépourvu d'importance le fait que le moment où la foudre frappe Dominic Matei et déclenche par son anéantissement sa renaissance a lieu la nuit de Pâques. Le retour à une jeunesse intemporelle par une mort apparente correspond au moment de la Résurrection ce qui engage un destin individuel dans un destin cosmique et universel.

> « L'abolition du temps profane et la projection de l'homme dans le temps mythique ne se produisent naturellement qu'aux intervalles essentiels, c'est-à-dire ceux où l'homme est véritablement lui-même. » (*ibidem*, p.50)

L'histoire imaginée par Mircea Eliade se résume à ceci : un professeur âgé, Dominic Matei, est frappé par la foudre la nuit de Pâques. A partir de ce moment-là il refait un cycle existentiel à l'envers en rajeunissant et en recouvrant ses capacités intellectuelles, physiques et physiologiques, celles qu'il possédait mais amplifiées par celles qu'il aurait souhaité avoir et dont la mémoire culturelle et historique semble être essentielle.

La mémoire et le temps s'inscrivent dans la durée. Si pour Făt-Frumos/le Prince Charmant le manque de mémoire, donc l'oubli, le jette hors de l'histoire, de son propre histoire, dans un espace atemporel, Dominic Matei retrouve après l'épisode de la foudre une hypermnésie qui l'ancre dans son identité culturelle et historique à la fois, d'autant plus que cette mémoire excessive l'aide à récupérer les capacités de ses vies antérieures. La mémoire joue des rôles différents pour les deux protagonistes engagés dans ce processus d'abolir les articulations du temps.

Ils vivent l'expérience d'une réalité distincte par rapport à celle où la chronologie historique les a fixés. Le Prince Charmant, arrivé à l'âge où la conscience récupère la mémoire intra-utérine (il ne voulait naître que dans les conditions où son père, l'empereur, lui faisait la promesse d'une vie sans mort et d'une jeunesse sans vieillesse), veut absolument que son père tienne sa promesse. On pourrait toujours parler ici d'une hyper-mémoire comme dans le cas de Dominic Matei, qui le place dans un autre plan de réalité que celui où se trouve l'empereur accablé de l'impuissance de respecter sa promesse. Ainsi, ni la succession au trône qui lui revenait, ni la promesse des courtisans de le faire marier à la plus belle fille du royaume ne parviennent à fléchir sa détermination. De cette façon entre lui et les autres, parents et courtisans, se créent une faille qui séparent deux mondes, le monde du devenir (*ibidem* : 120) qu'il refuse et le monde immuable du non-devenir, de l'éternel, de la jeunesse sans vieillesse et de la vie sans mort qu'il recherche.

Il y a, d'un côté, le plan de la durée historique et du cycle existentiel (naître, grandir, se marier, accomplir ses devoirs d'empereur) et, de l'autre, le plan de l'essence, atemporel, exempt de la durée et, donc, du devenir de l'être.

Malgré l'apparente disjonction des voies que les deux protagonistes, Dominic Matei et le Prince Charmant, suivent ils retrouvent un même modèle archétypal ontologique adamique d'avant l'instauration de l'existence chronologique.

Dominic Matei recherchait l'anéantissement parce qu'arrivé dans un point mort de son existence. Au lieu d'une mort organique qu'il souhaitait, il est projeté dans un autre pan temporel où il subit la régression vers un point zéro de la conscience à partir duquel il refait son existence à l'interférence des plans où réalité historique, rêve, conscient, subconscient, mémoire individuelle, mémoire collective imposent au personnage un parcours initiatique et lui confèrent une ambiguïté ontologique.

> « Mais il existe, - remarque-t-il - certes, nombres d'autres intellectuels sans famille ; peut-être ai-je élu parce que j'aspirais, dès mon adolescence, à la science universelle. Et, alors, au moment même où j'étais sur le point de perdre complètement la mémoire, la science universelle m'a été conférée, telle qu'elle ne sera accessible à l'homme avant plusieurs milliers d'années. » (ELIADE, 1981 : 77)

Ce qui nous intéresse ici c'est le rapport de l'individu à la mémoire, qualité essentielle qui le rattache à une existence intemporelle et, qui le fait récupérer des moments significatifs de sa vie chronologique qu'il a ratés. Pour Mircea Eliade ainsi que pour René Girard (2008), toute œuvre d'art vraiment puissante fait sortir son auteur du conditionnement temporel et historique en lui conférant une autonomie et une liberté que seule la création peut conférer. De ce point de vue la mémoire vise un ancrage de l'individu dans l'histoire de sa conscience, d'un côté, et de l'autre le libère des limites de sa condition et lui offre une alternative au sentiment de sa finitude existentielle. Par conséquent, le véritable personnage mythique n'est plus le personnage évoqué par l'œuvre, mais l'auteur de celle-ci, c'est-à-dire l'individu qui a effectivement assumé la condition mythique de l'initiation et du dépassement. Il faut rappeler ici que le retour vers un temps mythique représente pour Mircea Eliade un thème obsessif qu'il évoque constamment dans ses écrits littéraires ou dans ses ouvrages théoriques. Ce «temps» échappe donc à la fois aux «terreurs de l'histoire» et plus généralement à l'usure de l'entropie, à la corruption et à la mort. Aux rites d'immobilité qui veulent maintenir les choses dans l'ordre où elles se trouvent on oppose les rites de passage, qui visent

l'acquisition d'un nouveau statut. Le Prince Charmant n'arriva pas d'un bond dans la terre des fées qui détenaient le secret de la vie éternelle. Après avoir quitté son espace familier, il traversa un désert où il prit la décision de partager sa fortune aux soldats et de renoncer à tout ce qui pourrait encore le tenir attaché au monde qu'il venait d'abandonner. Le désert qui sépare les deux mondes, le monde humain et le monde éternel (situé à l'est, au levant !) dont la variante symbolique est *l'hôpital* pour Dominic Matei, *lieu de passage*, s'inscrit dans les dérivations mythématiques *du seuil, de l'intervalle*. C'est une voie d'accès qui permet le passage d'un endroit à l'autre, pareil à l'ascenseur de la nouvelle « Dans la cour de Dionysos »/In curte la Dionis », du même auteur, variante moderne et en quelque mesure désacralisée de la barque de Charon. Pendant ce passage du monde du devenir dans un monde immuable, archétypal, les personnages doivent subir certaines épreuves qui leur permettaient l'accès ou le leur refusaient. Ils dépassent une certaine condition limitée en s'excluant volontairement d'une communauté dont l'existence s'étaye traditionnellement sur un code figé de normes et principes. Les enfreindre c'est s'isoler !

Dominic Matei est analysé et mis sous la loupe par la communauté des scientifiques et par les médecins qui prennent soin de lui. Il est une bizarrerie, sinon une sorte de mutant qui contredit les lois de l'existence biologique et chronologique, premièrement par sa régénérescence continuelle et puis après, par sa mémoire hors du commun. On a affaire ici à la mémoire qui conditionne la création et qui lui assure la transgression temporelle par opposition à la mémoire historique, chronologique et limitative. C'est ainsi que la différence mythique et rituelle, propre à la pensée archaïque, est restaurée sous forme de différence «culturelle » et « esthétique ». L'exemple le plus connu est, certes, le roman de Proust qui rétablit un temps passé, le fait sortir de la contingence historique pour le replacer dans un contexte anhistorique. Chaque lecture du roman proustien ou de toute autre œuvre est une sorte d'anéantissement de l'oubli, de récupération, d'actualisation rétrospective (MARINO, 1980 : 150), d'un *mémento* atemporel et aspatial !

Le chemin initiatique suivi par le Prince Charmant du conte de fées est en quelque mesure renversé. Le mythe de l'éternelle jeunesse se réalise sur des coordonnées sensiblement différentes vu que la jeunesse n'est pas ici atteinte, n'est pas conservée par une récupération mnésique, bien au contraire, la mémoire lui sera fatale. On peut affirmer que si Dominic Matei parvient à récupérer l'être essentiel par le retour aux origines mais un retour qui ne suppose pas une transgression dans une réalité mythique, le Prince Charmant est téléporté armes et bagages dans une autre dimension mythique. Deux citations pour argumenter ces attitudes diverses :

> « Une mémoire de mandarin, celle dont Chavannes lui avait dit que tout sinologue devait la posséder. Il commençait à croire qu'il possédait même plus : une très étrange hypermnésie. Ainsi, et cela avant d'avoir reçu ses grammaires et son dictionnaire, il s'était aperçu qu'il pouvait réciter des textes chinois, en visualisant les caractères en même temps et en traduisant au fur et à mesure. Deux jours après, il vérifiait fébrilement graphies, prononciations et traductions dans l'anthologie et le dictionnaire de Gilles. Pas une erreur ! » (*ibidem*, p.51)

> « Petrecu acolo **vreme uitata**, fără a prinde de veste, fiindcă rămăsese tot aşa de tânăr, ca şi când venise. » (ISPIRESCU, 1962 : 11)

> « Il passa là-bas un temps dans l'oubli de soi, sans s'en apercevoir, puisqu'il était resté tout aussi jeune qu'à son arrivée » (*tr.n.*)

Pour l'auteur du conte folklorique *l'oubli de soi* en tant qu'être soumis au devenir (*cf.* NOICA, *op.cit.*) et l'oubli d'un monde inscrit dans la durée parviennent à annuler les contraintes spatio-temporelles et à le projeter dans une autre réalité. Il faut préciser ici deux aspects pour une bonne compréhension des termes dont je me sers dans ce parcours. Premièrement, *la réalité* doit être comprise dans ce rapport à l'espace mythique, affranchie de tout lien temporel qui l'inscrit dans la durée. Elle n'est pas donc la réalité humaine tenant au profane, mais une réalité sacrée, originaire et essentielle. Deuxièmement, l'oubli de soi se rattache à l'existence divine, menée dans un état d'extase ou de béatitude *l'eudaimonia*, « dés-intégrée » de tout ce qui circonscrit une existence à l'échelle humaine.

Par conséquent, la mémoire suppose un ancrage dans le monde de l'ordre. Mais bien que les deux protagonistes se sentent libres, il y a quelque chose qui arrêtent à mi-chemin leur passage vers l'absolu et l'immuable d'une existence anhistorique, dans une sorte interespace qui fait que la continuation du retour définitif à l'hypostase adamique soit stoppé. Le Prince Charmant entraîné par la chasse d'un lièvre arrive dans une zone interdite (*Valea Plângerii*/ La Vallées des Pleurs - combien chargée de significations est cette dénomination puisqu'attachée à la condition humaine !) qui lui éveille la mémoire et, donc la nostalgie des siens. Dominic Matei, quant à lui, retrouve dans un album de famille « la première photographie […] où il reconnut aussitôt la maison de ses parents à Piatra Neamt. » (*Ibidem* : 128)

Arrêtons-nous un peu sur ces symboles, ces signes qui déclenchent la mémoire « involontaire ». Le choix de la proie, *le lièvre*, ne semble pas être fortuite. Dans le registre mythique *le lièvre*, symbole lunaire, joue le rôle d'intercesseur, d'intermédiaire entre ce monde et les réalités transcendantes de l'autre, en assurant le principe du renouvellement cyclique de la vie. La photo est, à mon avis, une variante moderne du miroir qui reflète sur sa surface lisse un moment figé du passé en révélant l'identité du soi par la réduction de la successivité temporelle et la dispersion spatiale. Dominic Matei se laisse entraîner par cette *réminiscence* qui change son rapport au monde et au temps et provoque la mémoire individuelle.

Le souvenir ramène les protagonistes dans le monde du devenir et se manifeste différemment au niveau de la mémoire. D'un côte, la tristesse de l'autre, la sensation de froid à la vue de cette photo jaunie par le temps. Les deux *se souviennent* ! On a affaire ici à deux types de mémoire. Dominic Matei recouvre dans un premier temps de sa résurrection, de son intégration dans un parcours cosmogonique, la mémoire culturelle qui définit son statut d'intellectuel dans un avenir virtuel propre à un super homme ou à une super-conscience qui possède génétiquement toutes les connaissances accumulées par l'humanité le long du temps, pour déraper par la suite, dans un second temps dans l'existence commune à cause d'une mémoire, disons, « contingente ».

> « Seule une énorme quantité d'énergie électrique, déchargée en quelques heures pourra modifier la structure psycho-mentale de ce malheureux *homo sapiens* qui a dominé l'histoire jusqu'ici. […] Evidemment, quelques millions d'individus seulement survivront. Mais ils représentent quelques millions de surhommes. » (*ibidem* : 124)

Mais c'est la mémoire individuelle, qui le rattache à l'univers familial, qui le projette dans le monde temporel, cyclique, historique. Il devient ainsi la victime de sa propre histoire ! Les deux protagonistes subissent le même sort par le retour à la condition initiale, à leur destin individuel qui les intègre dans le circuit existentiel antérieur. Ils continuent ainsi leurs vies du moment où ils ont abandonné leur statut d'êtres temporels. Ils vieillissent dans leur chemin de retour, tous les deux, et sont frappés par la mort, au propre, dans le cas du Prince Charmant qui en est giflé au moment où il la retrouve dans un coffre, accroupie, à demi morte elle-même à force de l'avoir attendu. Le retour voulu, la gifle, geste surprenant saisi comme une punition, suggèrent une démythification, une dé-fabulation comme si l'auteur voulait dire que le seul accomplissement de l'individu est ici bas, dans le monde chronologique, de l'ordre temporel, du devenir. L'archétype de l'être reste tandis que ces avatars sont soumis au passage et à la disparition ! Mais le parcours initiatique que le héros suit, le passage d'un monde réel dans un autre mythique, cette tentative de refaire dans le geste suprême de transgresser les lois immuables de la finitude existentielle pour vivre l'éternité, ne fût-ce que pour un instant, se convertissent au niveau de la création dans l'œuvre où l'auteur s'identifiant à son héros mythique (épreuves, révélation, apothéose) enfreint la durée pour s'inscrire dans *le devenir sans devenir*, dans l'histoire privée de durée, dans la mémoire atemporelle. La mémoire devient dans ces textes un axe central parce qu'elle ne relie pas uniquement le présent au passé pour préfigurer l'avenir mais elle octroie cette liberté à l'individu de remonter aux archétypes platoniciens pour se reconfigurer ainsi un nouveau destin.

De cette façon l'homme archaïque qui refuse l'histoire et l'homme moderne qui veut sauver l'histoire et fonder une ontologie de l'histoire se rencontrent sur cet axe de la mémoire grâce à laquelle l'esprit humain prend connaissance de niveaux de la réalité qui, autrement lui resteraient inaccessibles.

BIBLIOGRAPHIE

Chevalier. & Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 2005
Eliade, M., *Le temps d'un centenaire*, Paris, Gallimard, 1981
Eliade, M., *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965
Eliade, M., *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard 1969
Girard, R. *Anorexie et désir mimétique*, Ed. de l'Herne, 2008
Ispirescu,P., Prâslea cel voinic si merele de aur, E.P.L., Bucuresti, 1962
Marino, A., *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Dacia, Cluj-Napoca, 1989
Noica. C., *Sentimentul românesc al ființei*, Bucuresti, Cartea româneasca, 1978
Rank, O., *Le sacré*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1969.

CONCEPTS OF "TERM" AND "TERMINOLOGY"

Oana BADEA
University of Medicine and Pharmacy, Craiova

Abstract: *In the last decades, the scientific and technical domains have known an ever growing development at a national and international level, as well. Each particular domain has got its own specialized language that improves at the same time as the technology itself. Thus, it is said to develop a special terminology that will allow specialists within the same field to preserve a genuine communication. The purpose of this article is to present different national and international points of view on the concepts of term and terminology, by rendering various possible definitions and classifications of the concepts dealt with regarding this vast domain, i.e. specialized terminology.*

Key words*: term, terminology, specialized, medical sciences.*

1. Terminology – Short Historical Overview

Starting even from the last century, there have been concerns about terminology from various scientists, by their effort to define diverse concepts in science branches and, also, to make up different dictionaries. Even so, we may say that the first attempts to formulate the theoretical fundaments of terminology took place only around 1930, in the 20th century, when science and technology began their expansion. As a consequence, scientific terms and expressions used in special languages started to gain a primordial importance. The idea has also been developed that, in order for specialists' communication to become more efficient, there should rise an appropriate and precise language, with scarce ambiguities.

Scientists consider essential for terminology emergence the PhD Thesis of Eugen Wüster, Austrian professor, published in 1931 – *Internationale Sprachnormung der Technik, besonders in der Elektrotechnik.* This paper was translated in various languages and represented the basis on which a terminological activity started in different countries; in some of these countries there even been formed terminological schools (ISO 704/ 2000), among which the ones in Prague, Wien and Moscow. Also, in 1936 there was created the Terminological Committee 37 (TC37) within the International federation of International Standardizing Associations, by which there started the elaboration of international standards. After World War II, TC37 became part of ISO (International Organization for Standardization), that made numerous standards regarding terminology, among which the most important is ISO 1087, published in 1956 and periodically revised.

Terminology had its own development stages (CABRÉ, 1993), parting from a frail debut at the beginning of the '30s and reaching nowadays the statute of a science; it has marked the research papers of great linguists, both nationally and internationally. There will follow a more detailed presentation, by enumerating possible definitions, characteristics and classifications of *term* and *terminology*.

2. Definitions, Characteristics and Classifications of "term" and "terminology"

Over time, there have been various attempts to define the *term*. The first definitions of the word "term" were formulated at the beginning of the 20th Century, an important example being the definition in DE:

- "The term is a word which a notion corresponds to. The scientific terms are words with a special value, strictly defined in a scientific field" (EFRON, 1960: 196).

Both international and national linguists dedicated their time to the research of specialized terms. Parting from the definition given in DEXI (2007), we have the following possible explanations for what *term* may signify:

- Word or expression that denominates a precise notion, a class of objects.
- Word or group of words that pertain to a specialized vocabulary.
- Primary, indivisible structure element of a logical enunciation or system.

Other definitions formulated by Romanian linguists are:

- "a word (more rarely an expression) pertaining to a domain (sometimes to more than one) with a strict semantic value in the given specialty" (CORLĂTEANU, 2000 : 56).
- "denomination of a notion (object or process) expressed by a linguistic unit, defined in a specialized language. The term is a symbol attributed to a concept" (LOTTE, 1961: 92).
- "a cognitive unit of knowledge performed in any type of terminology" (BIDU-VRĂNCEANU, 2007 : 32).

Just like, until now, we actualized a presentation of some definitions formulated by Romanian linguists, we would like to show, in the same way, the opinions of international linguists, too. In order to do this, we will also start from an international encyclopaedia, namely Webster's Dictionary (1997), which gives the following definition of the *term*:

- A word or group of words that designate(s) something, especially in a particular domain (WD, 2007: 683).

We will also present the definitions formulated by some of the foreign linguists (French, English, German, Russian, etc.):

- "the term represents the form (linguistic or non-linguistic) that designates a determined concept, imposed by a definition in a given domain" (CABRÉ, 2000 : 87).
- "a word or expression with a strictly delimited meaning in a certain system or a word, respectively a combination of words, that serves to expressing some notions specific to a certain research field" (VASCENCO, 2000).

The international standard ISO 704/ 2000 defines the *term* as follows: "A term is a designation made up of one or various words and it represents a general concept pertaining to a specialized language" (ISO 704/ 2000).

As a conclusion to all the definitions above, we may state that *a term represents a word or expression that pertains to a specialized technical or scientific domain, that can exist only by its adaptation to a specialized language, created to designate a notion, phenomena or concept and used in order to facilitate specialists' communication.*

All in all, because terminology is a science based on creation and monitorization of terms' evolution and also on well-established standards, it is necessary that to a certain concept be attributed one term and only one. That is why, before creating a new term, there should be verified if there is no previous term for the respective concept. If there are more definitions, there should be primarily chosen the one that corresponds to an important number of the following principles:

1. *Transparency* – a term may be considered transparent when the designated concept may be, at least partially, deduced without any definition.
2. *Consistency* – terms should be part, no matter the domain, of a coherent system with a proper conception and where new terms are easily introduced in their appropriate places.
3. *Appropriate character* – terms should be correctly chosen in point of meaning, at the level of understanding of the linguistic and scientific community, while terms that may create confusions should be avoided.
4. *Linguistic economy* – the term should be as concise as possible, without, nevertheless, affect its precision, by creating omissions or change of the real meaning attributed to the concept.
5. *Derivability* – real capacity of the new terms having the future possibility to create new terms.

Specialized terms are different, in some ways, from words of the common language. Thus, terms should:

- have a precise destination and a restricted use, circumscribed to a scientific language;
- be defined quite exactly;
- designate concepts connected to rigorous qualifications.

The linguist D. Lotte gives the term the following characteristics:

(1) pertainance to a single system, (2) independence from context – with admitted deflections, (3) monosemantism and (4) precision, concision (LOTTE, 1961:45).

A term presents itself as the basic unit of *terminology,* considered, both nationally and internationally, as a science. Next, we will present various definitions of *terminology*, the first one being taken from DEXI (2007):

- Total amount of specialized terms used in a discipline, in an activity domain, in a certain social context, etc.
- Total amount of linguistic units (words, syntagms, syntactic structures) considered non-functional.

- Set of terms that have a particular meaning in a certain domain.

Regarding the definition of *terminology* by linguists, we may bring on the following definitions of the concept:

- "a total amount of terms specific to a scientific, technical discipline or to an activity domain connected to a social human contact" (CORLĂTEANU, 2000).
- "Terminology is a set of terms representing a system of notions pertaining to a particular domain" (PAVEL-RUCĂREANU, 2001:19).
- "The science of terminology is the scientific study of notions and terms used in specialized languages" (PAVEL-RUCĂREANU, 2001:13).
- "Terminology means, first of all, the discipline that deals with specialized communication, unequivocally performed in a certain scientific, technical or professional domain." (BIDU-VRĂNCEANU, 2007: 19).

After a short presentation of various definitions both from Romanian dictionaries and from Romanian linguists' point of view, it is also necessary to draw a comparison to international opinions of defining terminology. Thus, Webster's Dictionary (1997: 683) defines *terminology* as follows:

- System of terms pertaining or specific to a certain discipline.
- Science of scientific or artistic terms.

As far as international linguistics is concerned, things are also quite clear regarding definitions of *terminology,* the following examples being conclusive:

- "Total amount of conceptual principles and fundaments that settle the study of terms" (CABRÉ, 1993:45).
- "Set of rules and directives that are used in terminographic activity" (CABRÉ, 1993:47).
- "Total amount of terms in a specialized domain" (CABRÉ, 1993: 44).
- "Study of terms, concepts and the relationships among them" (KAGEURA, 2008: 57).
- "Vocabulary of an activity domain" (KAGEURA, 2008: 57).

Thus, *terminology* is viewed both as a discipline and as an autonomous science. To summarize the above definitions, we may state that *terminology represents a science that deals with the study of specific terms in a certain specialized domain (technical, scientific or artistic), with their inventory and research methods.*

Terminology, both as a discipline and as a science, deals with theoretical elements, like: *notions, terms formation, systematic approach of terminology problems, notions systems, phraseological aspects of specialized languages, notions representation by terms and definitions, terminological and terminographical principles.*

3. Conclusions

The various scientific domains have had quite a rapid evolution in the last one hundred years. As a consequence, there have been made new discoveries in almost all

speciality domains, among which the most representative ones are the technical, and implicitly, the medical one. The specialists in these domains felt the need to name the new phenomena, theories, inventions or even diseases that affect the human body and psychic. Thus, it has been resorted to the creation of new specialized terms, their number becoming larger and larger, especially in the last three decades. At present, there may be noted real specialized languages, available not only to specialists but to non-specialists, too. In this article we have tried to shortly present the concepts of *term* and *terminology*. Thus, there have been pointed out problems connected to definitions, methodology, history or various classifications. *Terminology* is the science or discipline that deals with the study of scientific terms. It is closely related to terminography and terminotics and may be oriented towards linguistics, translations or linguistic planning.

REFERENCES

Bidu-Vrănceanu, Angela. *Lexicul specializat în mişcare de la dicționare la texte.* Bucureşti: Editura Universității din Bucureşti, 2007

Cabré, Maria Teresa. *La terminología. Teoria, metodolgía, applicaciones.* Empuries, Barcelona: Editura Antartida, 1993

Cabré, Maria Teresa. *Sur la representation mentale: base pour une tentative de modélisation*. France: H. Béjoint et Ph. Thoiron, 2000

Corlăteanu, Nicolae. *Terminologie.* Chişinău: Editura U.S.M., 2000

Dima, Eugenia, Cobeț Doina, Manea, Laura, Dănilă, Laura. *Dicționar Explicativ Ilustrat al limbii române* (*DEXI*)*.* Editura GUNIVAS, Editura ARC, Geneva, 2007

Efron, I.A., DE. *Dicționar Enciclopedic.* Bucureşti: Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, 1960

Kageura, Kyo, L'Homme, Marie-Claude, "Terminology International Journal of Theoretical and Applied Issues in Specialized Communication", *vol. 14, no. 2,* John Benjamins Publishing Company, New York, 2008

Lotte, D. *La Terminologie.* Paris: Masson, 1961

Norma Internațională ISO 704/ 2000, *Travail terminologique, Principes et méthodes.*

Pavel, Eugeniu, Rucăreanu, Costin. *Introducere în terminologie.* Bucureşti: Editura Academiei Române/Editura Agir, 2001

****The New Webster's Encyclopedic Dictionary of the English Language.* New York: Gramercy Books, 1997

Vascenco, V. *Probleme de terminologie lingvistică.* Bucureşti: Editura Academiei, 1975.

NEW INFORMATION IN SPECIAL SYNTACTIC STRUCTURES

Mădălina CERBAN
University of Craiova

Abstract: *This article is concerned with special ways in which new information is highlighted and marked in syntactic structures, taking into account the fact that these structures differ from the basic Subject-Predicate constructions. This paper has two distinctive parts. The first part explains the concept of New Information in systemic functional framework in opposition to Given Information. The second part consists of analyzing some of the most important constructions which are used to assert the content: existential "there" constructions - introducing indefinite Noun Phrases having the status of new information, "it" cleft constructions - the new information follows the verb "be" and is itself followed by the old information, contained in a relative clause form and wh- cleft constructions – preceding the copula verb be that introduces the new content. Sometimes the order of the last two types of construction is reversed so as to emphasize more strongly the content being asserted.*

Key words: *new and given information, there constructions, cleft constructions.*

I. General considerations upon the concept of New and Given Information

An important aspect of functional grammar is the way information is structured in a clause. All clauses have informational structure and this can be divided into two separate units: the New and the Given. In order to understand what a person says we must be able to understand what that person is talking about. A person "must be able to use the sounds uttered by another to locate some appropriate area within his own store of accumulated or generalized experience" (MOORE and CARLING, 1982: 168). We can conclude that the speaker must share some knowledge with its addressee. This shared information usually set the context of the exchange and this is why it is found at the beginning of a clause and it is labelled as Given Information. Besides this unit, most clauses also contain information that is the focus of the speaker's message. This unit is the New Information unit and it represents the content introduced for the first time in an exchange. The two units together make up the information structure of a clause.

II. Syntactic constructions that highlight New Information

Generally, syntactic structures can signal information status of particular constituents of a sentence, but in this article we are concerned only with those syntactic structures which highlight those parts of the prepositional content that represent New Information. The difference between the constructions we are going to discuss and all other constructions consists of the way in which the information is presented to the addressee. A good example is expressed by the alternation between active sentences and their passive counterparts. Passive voice clauses are ordinary structures which can emphasize a Theme or an experiencer argument representing old information. Instead of following the verb the argument is at the front of the clause in passive sentences,

meaning the Subject position which normally functions as Theme of the message if there is no other ideational element. Let us compare the following examples:

e.g. *Yesterday the Parliament elected the new president.*
The new president was elected yesterday by the Parliament.
The new president was elected by the Parliament yesterday.

In the two passive, the Noun Phrase *the new president*, functioning as Theme, is in the Subject position and, as a result, is more prominent than in the active voice sentence. These two passive sentences also highlight New Information. The New Information is prominent in final position. In the second example *by the Parliament*, where the focus falls on the Actor of the process and in the third example *yesterday* represent the New Information, where the stress falls on the time of the event.

Emphasis is one of the most important devices that assert New Information.

In Spoken English there are more options than in written, more formal language. Speakers can use their voice to highlight different parts of the sentence. Let us analyse the following example:

e.g. *Ronald Reagan was elected president of the U.S.A. in 1981.*

Generally, the stress falls on the last element of the sentence. The stress part is written in bold:

e.g. *Ronald Reagan was elected president of the U.S.A.* ***in 1981****.*

At the same time, stress can be used in order to put emphasis on New Information, especially if this information functions as Subject. For example, if someone says: *Carter was elected president of the U.S.A. in 1981*, the answer is contrastive, and the stress falls on *Reagan*:

e.g. ***Ronald Reagan*** *was elected president of the U.S.A. in 1981.*

This contrastive statement is usually marked by a rising tone. This last statement presupposes that the addressee is already aware that the identity of the president is under discussion. As a result, the New Information is what the addressee is assumed not to have in mind at that moment. The Given Information sets the context of the conversation.

There are two ways that can emphasise the New Information in spoken English: stress and syntactic structure:

e.g. *The water flooded* ***the city****.*
What flooded the city was ***the water****.*
It was ***the water*** *that flooded the city.*

In the first example the stress falls on the expected phrase, the last element of Verbal phrase. Generally, the Verbal Phrase contains the New Information. In the second example the New Information is enhanced by both methods: stress and syntactic structure. Due to the *wh*-element *the water* is placed in final position where it will receive the main stress. In the last example *the water* has contrastive stress. According to Jacobs (1995) the definite article in the Noun phrase *the water* indicates that the addressee is expected to know that *the water* exists, that they know what its role is in the action expressed by the Verbal Phrase.

Written English is more limited than spoken English in stressing New Information. The only device written English concerns syntactic structures for communicating New Information.

The most important syntactic structures that emphasize the New Information are:

(i) *"There" constructions*

The main feature of these constructions is that the New Information can be presented in various ways:

e.g. *An old oak tree is in the garden.*
There is an old oak tree in the garden.

The choice is between active and passive (see the examples above) and between an existential *there* clause and a clause starting with an indefinite Noun Phrase: *An old oak tree is in the* garden. The important fact is that the New Information remains the same; the difference consists only of the way this information is presented to the addressee. This is true for all the following structures: the emphasis may differ, but the New Information remains the same.

The Subject *an old oak* is clearly New Information. Usually, the New Information occurs as a Predicate and follows a Subject which refers to something already known, the Given Information. The problem is that there is no Subject in *there* constructions. If we try to place the New Information *an oak tree* after the Verbal Phrase, the result is non-grammatical:

e.g. **is an oak tree in the garden*

Because the clause is finite, the Subject position can not be empty, it must be filled, and in *there* constructions this position is filled by the existential *there* which is unstressed, unlike *there* indicating location):

e.g. *There is an old oak tree in the garden.*

This construction emphasizes the New Information, and it is used when the Noun Phrase that would fill the Subject position is an indefinite Noun Phrase expressing New Information. This is a useful way to announce what follows in new. Another characteristic is the agreement in number with the noun phrase that follows:

e.g. *There **is** one **oak tree** in the garden.*
*There **are** two **oak trees** in the garden.*

This indicates that, in spite of the occurrence of the existential *there* in Subject position, the Noun Phrase after the Verb maintains the characteristic of determining the agreement with the Verb Phrase. Nevertheless, in informal English, this rule is not always respected. There are cases in which the Noun Phrase is in plural, but the Verb Phrase is also in singular, but the form is always contracted to *'s*.

e.g. *Look! There's so many people in the square!*

There can be used also with passive constructions. In such cases *be* is no longer the main verb, being an auxiliary:

e.g. *There was a man saved from the fire.*

There are some other verbs that can appear in these constructions: *appear, seem, happen, come*:

e.g. *There seems to be a pay cut in education.*
There appears to be a pay cut in education.
There happened to be a pay cut in education.

There come to be a pay cut in education.

Another structure of *there* constructions is formed of the verb be and some predicative adjectives such as *likely, certain, sure* followed either by a finite or non-finite clause:

e.g. *There is certain that there will be a pay cut in education.* Finite
There is sure that there will be a pay cut in education.
There is certain to be a pay cut in education.

Non-finite
There is likely to be a pay cut in education.

Although *be* is by far the most frequent verb in these constructions, there are some other verbs which can be used in *there* constructions. These verbs, such as *exist, arise, emerge, remain, live, stand, lie* and *sit* are related to notions of existence or position:

e.g. *There emerge from the house a scared woman.*
There remain some issues to be discussed at the meeting.
There stood some children in the courtyard.

The use of such verbs in existential *there* clauses is very frequent in literary style. They are used together with the existential *there* in order to introduce New Information which is generally expressed by an indefinite Noun Phrase. Nevertheless, there are cases when the New Information is expressed by a definite Noun Phrase, sometimes as parts of a list:

e.g. *There is the math class on Monday, the English class on Thursday and the chemistry class on Friday.*

The definite Noun Phrases can be used to express information considered already known by the speaker, but the speaker does not think of it at that moment.

Sometimes the definite Noun Phrases represent an answer of a question. For example, the answer of a question like: *Who didn't attend the meeting?*, the answer may be *There is the president of France who didn't attend the summit.*. This case is encountered almost always in spoken English.

The New Information after definite Noun Phrases can be expressed by non-finite clauses that function as object arguments of the verbs such as: *believe, expect, want, know*:

e.g. *The president knew there to be problems in the country.*

(ii) *"It" Cleft Constructions*

Let us analyse example we mentioned before: *It was the water that flooded the city.* As we have stated before, this construction represents an alternative to *The water flooded the city*, but the former construction is used if the addressee knows that the water flooded, but he doesn't know what flooded the city. At the same time, we have to notice that *it* is not co-referential with *the water*, being the so-called *empty it.*

This type of constructions is called *it cleft constructions*. The phrase that the speaker wants to assert is separated from the rest of the clause by *that/which* and put after *it is/it was*. The clefted clause is followed by a relative clause, being formed of two information units, one old, the so-called Given, that provide context and one New that introduces new elements in the discourse.

In our example *It was the water that flooded the city*, the unit containing the New Information is the Noun Phrase *the water* which receives a rising tone in order to be emphasized and the unit containing the Given Information is the relative clause *that flooded the city*. This relative clause does not have any head noun because *the water* is in fact a Noun Phrase functioning as Predicative and this is why it can not combine with the relative clause that follows it in order to form a larger Noun Phrase. In Deep Structure the New and the Given Information units are separated.

We can also interpret our example as being an answer of a question. For example, a question like *What happened in the city?* can be answered by using our example: *The water flooded the city*. Note that the emphasis is different from *it cleft constructions*.

So far we have discussed New Information expressed by Noun Phrases. Nevertheless, we have to notice that New Information can also be expressed by Prepositional Noun Phrases as in the examples below:

e.g. *The company will move its headquarters to Chicago next year.*

The following cleft sentences express the same content, but the New Information is different for each example. In the first two sentences the New Information is expressed by Noun Phrases and in the last two ones by prepositional Noun Phrases.

e.g. *It is **the company** that will move its headquarters to Chicago during next year.*

*It is **the headquarters** that the company will move to Chicago during next year.*

*It is **to Chicago** that the company will move its headquarters during next year.*

*It is **during next year** that that the company will move its headquarters to Chicago.*

The boldfaced phrases represent the New Information units. The complementizer *that* can not be replaced by *which* in the last two examples because *that* clauses function as adverbial clause of place and time.

(iii) Wh- cleft constructions

These constructions are also called *pseudo clefts*. They are made up of two different parts: the *wh-* clause represents the Given Information and the rest of the sentence represents the New Information. The two units are separated by the copulative verb *be*. The Given Information unit which represents the context can be placed before or after the New Information unit:

e.g. *What people wanted was **a new president.***

***A new president** was what people wanted.*

The different order of the two units enhances different emphasize on the New Information units. The emphasize is stronger when the New Information unit comes in first position mostly because the Subject position is more prominent, but also because hearers don't expect the New Information unit to come before the Given Information unit. This construction is used when the addressee is reminded of the content of the *wh-* clause. The New Information unit can be expressed by a variety of phrases: Noun Phrases, Adjective Phrases (especially in informal speech), Verb Phrases or by a clause:

e.g. *What people wanted was **freedom.*** Noun Phrase

*What he was was **stubborn**.*

Adjective Phrase

*What he **did** was **visit China**.* Verb Phrase[1]
*What people wanted was **to be free**.* Non-finite clause
*What people wanted was **that they should be free.*** Finite clause

In *wh- cleft constructions* there can be used some other *wh* words besides *what*:

e.g. ***Where** we married was Paris.*
*January is **when** my birthday is.*
***Why** he was killed is still a mystery.*
***How** he won the grant was questionable.*

When the speaker wants to emphasize a Noun Phrase referring to a human being, English uses the expressions: *the person who, the one who, the man who:*

e.g. *The person who/ the one who/ the man who killed his wife was my neighbour.*

Note: Both the *"it" cleft constructions and wh- cleft constructions* represent ways of making the New Information unit more prominent.

Besides the structures we have discussed an interesting case is represented by the way the New and the Given Information is structured in written and spoken texts.

There are several types of written texts. Generally, the Given Information comes at the beginning of the text, being followed by the new one. A representative example is represented by technical manuals:

e.g. *A frequency converter is **an electronic device that converts alternating current of one frequency to alternating current of another frequency**.*

In dialogues language is always placed in the context. It is usually the context that provides the source of the Given Information, but there are situations in which all the information is New:

e.g. *Please do not touch that mirror.*

Conclusions

This article is concerned with special ways that mark the focus on New Information units. The structures we discussed are different from Subject-Predicate constructions. In *existential there* constructions, the pronoun *there* together with the verb *be* or similar verbs is used to introduce Noun Phrases having the status of New Information. Although it is not in Subject position, the New Information determines the agreement with the predicate. In embedded clauses, *there* can have the syntactic function of Subject in a non-finite clause. In an *it cleft* construction, New Information follows the verb *be* and is itself followed by the Given Information, contained in a relative clause. A *wh- (pseudo) clefts* constructions starts with the Given Information, in a *wh-* clause which precedes the copula verb *be* that introduces the New Information. In some cases the order of the two clefted constituents is reversed in order to emphasize the New content.

[1] When the New Information unit is expressed by a Verb Phrase, the *wh-* clause contains the verb *do* instead of other verb

A particular aspect is represented by written and spoken language. Written English relies on syntax while spoken English uses the stress to mark the New Information. Contrastive stress, which is applied to constituents functioning as New Information, is marked by a rising tone.

REFERENCES

Bloor, Thomas, Bloor, Meriel. (2004). *The Functional Analysis of English. A Hallidayan Approach*. Second edition. London: Arnold.

Comrie, Bernard. (1978) "Ergativity", In W. P. Lehmann (Eds.), *Syntactic typology: Studies in the phenomenology of* language, Austin: University of Texas Press, 329–394

Dik, Simon C. (1989). *The Theory of Functional Grammar, Part 1: The Structure of the Clause*, Amsterdam: Walter de Gruyter

Keenan, Edward L. (1976). "Towards a universal definition of 'subject'". In C. N. Li, eds., 305-333, New York: Academic Press.

Givon,Talmy. (2001). *Syntax: An Introduction*, I. Amsterdam: John Benjamins

Moore T., Carling C. (1982). *Understanding language: towards a post-Chomskyan linguistics*, London: Macmillan

Palmer, F. R., (1994), *Grammatical roles and relations*, Cambridge: Cambridge University Press

Perlmutter, David (ed.) (1983a). *Studies in Relational Grammar* 1, Chicago: University of Chicago Press

Van Valin, Jr., R. (2001). *An Introduction to Syntax*, Cambridge: Cambridge University Press

Van Valin, R., LaPolla, R. (1997). *Syntax*, Cambridge: Cambridge University Press

THE MEANING OF THE ENGLISH MODAL VERBS IN TRANSLATION

Valentina CIUMACENCO
Free Internationl University of Moldova

***Abstract**: Modality as a major exponent of interpersonal relations has been extensively studied. It is mostly studied in a highly individual centered view that individual speakers and their relations to one another are central, and social relations are built up through the linguistic interactions of speakers. In most case, a modal verb expresses the speaker's or the author's attitude at the time of speaking. So, it is very necessary that we learn the meaning of the modal verbs in translation. This paper aims at explaining the difficulties involved in the treatment of modals by presenting meaning-definitions through paraphrases which take underlying culture-based assumptions into account.*

***Key words:** modality, meaning, attitude, translation.*

Preliminaries

Translating from one language into another language is closely related to linguistics.

Translation theory derives from comparative linguistics; it is an aspect of semantics. Many translators have translated from source language into target language in order to make the readers of target language, especially ones who do not understand the source language, also consume the message of source language text.

In translating a text, a translator reproduces form of source language into form of target language by way of semantic structure. It means that the meaning should be transferred and must be consistent and the form may be changed. The form meant is the surface structure like words, phrases, clauses, sentences or paragraphs. In translating, the surface structure may be different but the deep structure (meaning) remains the same.

Since each language has its own rule or structure in stating ideas, translators may not be influenced by their native languages. Translators should be aware that each language possesses certain distinctive characteristics, e.g. word building, pattern of phrase order, and technique for linking clauses into sentences. It is necessary to be considered in order to bear the best translation, i.e. a translation which does not sound like a translation.

As one language has different rules from other languages, translators should perform shift in their translation. Shift may occur when there is no formal correspondence.

Although both source language and target language have distribution of sentence, phrase, word, and morpheme; translation may require moving up and down, e.g. from phrase into word, or from clause into sentence. Translators are obliged to make adjustment as shift word order, using verbs in place of nouns, and substituting nouns for pronouns. Those shifts are due to different kinds of language system between source language and target language.

In rendering a text, the forms of the source language have to be replaced by the forms of the target language and the meaning must be equivalent. One of the examples is translating English modals.

Many books have been written about modal auxiliary verbs in English. What makes it difficult to account for the uses of modal auxiliaries is that their meaning has both "a logical and practical element" (LEECH, 1971: 66). Leech argues that modal auxiliaries can be talked about "in terms of such logical notions as 'permission' and 'necessity', but this done, we still have to consider ways in which these notions … [are used] in everyday communication between human beings" (LEECH, *op. cit.:* 67). Though many linguists and philosophers have studied the concept of modality, it is not easy to find an accurate definition of this concept. Aristotle was one of the first people who committed to writing his ideas on modality. In studying modal auxiliaries we have to keep in mind form and meaning. That is to say, it is important that there must be "some kind of semantic basis" to the concept of modality. Palmer points out that modality is a semantic, rather than grammatical, term. He asserts that "philosophers have for a long time debated whether the future can ever be regarded as factual since we can never know what is going to happen" (PALMER, 1990: 4). Perkins argues that modal auxiliaries share semantic characteristics, but "no two modal expressions could be said to have exactly the same meaning" (PERKINS, 1983: 22).

In *The English Verb*, Palmer states three main functions of modal verbs: epistemic, deontic, and dynamic (PALMER, 1990:96). Palmer points out differences in meaning between these three types. The first type (epistemic) makes judgment of possibility. The second (deontic) gives permission to the addressee to do something. The third (dynamic) indicates ability. These three types can be illustrated in the following examples, as cited by Palmer:

John may be in his office - *Epistemic*.
John may / can come in now - *Deontic.*
John can run ten miles with ease -*Dynamic.*

According to Bald (1988:23) modal verbs count among the most difficult areas of teaching and learning in the EFL classroom. Considering the problems noted even in native speakers' attempts to explicate the possible uses and interpretations of individual modals, this is not surprising. Even though there is a widespread agreement that modals "are used mainly in contexts where the speaker is talking about states of the world which he cannot assert to be true or real." (MITCHELL, 1985:173-4), there is an equally general lack of clear-cut categories into which the interpretations of specific modals may be parcelled, especially within a language-teaching and language-learning context. Of course, some well-known descriptive labels such as e.g. 'possibility', 'necessity', 'intention', 'ability', 'permission', and 'appropriateness' (cf. HERMERÉN 1978; LEECH 1971; PALMER 1990) more or less explicitly find their way into English textbooks, but the problems remain just the same: as Bald points out, most conspicuous about the treatment of modals in the literature are the difficulties involved in (i) devising a descriptive system of categories, (ii) developing a profuse terminology, (iii) presenting meaning-definitions through paraphrases and (iv) accounting for semantic and syntactic indeterminacy of elements appearing in context (BALD, 1988: 348).

In this paper I will argue that the difficulties EFL learners encounter with respect to modal verbs in English are at least partially due to the learners' limited access to the cultural values encoded in the descriptive labels used in the traditional paraphrases.

The Meaning of the Modals

In the realm of grammar, teaching the modal system of English can be compared to walking a tightrope. The balance normally required in pedagogical grammars when presenting material that is simplified enough for learners to understand is magnified twofold in the modal system. The teacher is required to present an extremely complex system with enough intricacy to illustrate the relationship of the modal auxiliaries to each other and their place in a semantic system (JARVIS, 1972: 239). The intercultural aspect of teaching the meanings of modals has not been documented extensively, to our knowledge, and I suggest that this is yet another dimension to consider in teaching the modal system.

The biggest problem ESL learners face with modals is their meaning. Each modal can have more than one meaning and each meaning is a member of an inter-related system. When a speaker chooses to use one modal, s/he is deciding not to use any of the other modals, thereby indicating the degree of emphasis (BYRD, 1995:23). "The problem lies not in the surface positioning of modals nor in their wide range of meanings, but in associating the right modal with the right meaning." (COOK, 1978: 5) The difficulties, in interpreting an already complex system, have often been compounded by teaching methods that present modals as a list. Learners memorize the modals with their accompanying meanings, but they may have no idea of the subtle social and cultural information each choice conveys.

Modals can also appear in the perfect aspect with a *have* + -en construction. This can also be a difficult area for learners. The problems learners experience with the perfect modal construction can be attributed to the fact that they often believe the addition of the perfect construction adds "perfectiveness" to the meaning (BOWEN, 1977: 284). As it turns out, this is not always the case.

Must	**Simple**	**Perfect**
Obligation	*He must* stop at the entrance to the lion's cage.	
Prohibition	*He mustn't* go into the lion's cage.	
Inferred	The ringmaster *must be* about thirty.	*He must* have been about twenty when I met him.

The third sentence, with inferred meaning, is the only sentence where the simple meaning correlates with the perfect meaning. On the other hand, the first sentence where **must** indicates obligation, "He must stop at the entrance to the lion's cage", indicates a different even opposite meaning to the perfect form, "He must have stopped at the entrance to the lion's cage." Grammatically, the second sentence, "He mustn't have gone into the lion's cage", is correct; however, these forms are "semantically inappropriate as analogues of the simple forms expressing obligation or prohibition." (idem). These examples of the perfect construction are used to illustrate problems that are typical for ESL learners. Generally, the learner understands or produces a grammatical utterance, but the meaning may be incorrect or misunderstood

by the learner. If the teacher does not present enough information about the perfect form and its complexities in meaning, then the learner may overgeneralize the rules.

Other difficult areas for learners are the meanings of negative modals, past conditional modals, and past hypothetical modals. Let's have a look now at difficulties in teaching the negation of modals to ESL learners.

Negation of the modals can be complex for learners; there are two main reasons for this. Adding *not* after the modal does not always give the opposite meaning. For example, "the negative of must is sometimes cannot; and that of should is sometimes need not, etc." (JARVIS, 1972: 244). It means that overgeneralization of a rule can lead to confusion on the part of the learner. The second problem with negation is that either the modal or the full verb can be negated, thus confusing the meaning of the sentence to an ESL learner. With modals that are most like the main verb, such as *can*, the modal is negated (PALMER, 1979: 24). For example, He *can't* see the Big Circus Tent, is a good example of where the modal auxiliary is negated. The problem arises when the main verb is being negated. For example, He *won't* stop acting like a clown; here again, the teacher should give equal weight to the form of modal + negation and what modal + negation means. There are other issues with negation of modals and their meaning; however, I consider the two issues stated above illustrate typical, problematic patterns for ESL learners.

In the view of many ESL teachers, the past conditional and past hypothetical are the most difficult for learners to comprehend, even at very advanced levels (DEGARRICO, 1986: 667). DeGarrico suggests, in her article, to take advantage of what is systematic in modality and stress this to learners. For example, she states that the overall system of time relationships is simple and orderly for modals and should be emphasized. Although the hypothetical and conditional are very important topics to cover when teaching modals, I have opted not to include them in this paper due to the complexity of the topics. Intercultural issue is another topic that I consider important to be addressed when teaching the English modal system.

Intercultural Issues

Modals that function as social interaction (root) modals require that the characteristics of the social situation be taken into account (CELCE-MURCIA and LARSEN-FREEMAN, 1983:43). Power distance, for instance, can determine which modal to use in a given situation. For example, the owner of a circus is talking to the circus clown, and he says, "You *should be* ready to perform tomorrow night at 7:00pm." Because of his authority, this use of *should* is not just a suggestion, he is in essence saying, "You will be ready to perform tomorrow night at 7:00 pm." Inferring the correct meaning requires not only knowledge of modals, but of the power relationship in America and perhaps even the specific culture of the circus.

Geert Hofstede talks about the nature of these power relationships in culture, "Power distance as a characteristic of a culture defines the extent to which the less powerful persons in a society accept an inequality in power and consider it normal. Inequality exists within any culture, but the degree of it that is tolerated varies between one culture and another" (HOFSTEDE, 1986: 25). In Arabic countries, according to Hofstede, there is a large power distance. A native speaker of Arabic has two major hurdles to overcome when confronting the modal system of English. The first obstacle is that there are no modal auxiliaries in Arabic; the second one is that the dynamics of

power relationships are very different. Not only does the learner have to overcome these hurdles, but the teacher or translator must also be aware of these difficulties.

Something to take into account is that, when teaching modals, there may not be an issue of comprehension of the modal system. Instead, it could be an issue of understanding the power relationships that are at work in the culture. Another thing to take into consideration is that although not all languages have modal auxiliaries, the concept of modality is universal.

Concluding Remarks

Modality is a semantic concept that covers notions such as possibility, probability, permission, ability, volition, necessity and obligation. The class of modals is in many languages both syntactically and semantically highly irregular and unpredictable: modals frequently have idiosyncratic conjugational patterns and are subject to highly specialized syntactic rules. One of the main characteristic of modal verbs is their relatively imprecise and indeterminate meaning, their ambiguity: the same modal can be deontic (i.e. based on rules and regulations), but it may also involve processes, sets of knowledge or belief systems, and thus get an epistemic interpretation.

In order to define the class of modals or to provide a set of environments in which a modal may be correctly or appropriately used, one must refer to many levels of language: the purely syntactic environment, as well as the logical structure, the context of the utterance, the assumptions that are shared by the speaker and the addressee, the social situation assumed by the participants in the discourse, the impression the speaker wants to make on the addressee, and so on. There is also the question of the appropriate context environments, that is, the semantic-pragmatic issue. Therefore, a complete analysis of a particular modal can only be achieved by looking both at its syntactic features and at its semantic structure; in other words, the syntax of a modal verb is based on its semantics, and these two dimensions are inseparable.

To sum up, I do not favour a complicated classificatory scheme that would be hard to handle, but, rather, I plead for training learners in translation / interpreting / foreign language teaching towards an increased awareness of the possible structural and semantic parallels between source and target language that would speed up the process of establishing correct equivalents between the meaning and the grammatical structure of one language on the one hand and the corresponding meanings and grammatical structures of the other language on the other hand.

BIBLIOGRAPHY

Bald, Wolf-Dietrich, *Kernprobleme der englischen Grammatik. Sprachliche Fakten und ihre Vermittlung*, Langenscheidt-Longman, Berlin, 1988

Bowen, J. Donald., McCreary and Carol Fillips. "*Teaching the English Modal Perfects",* TESOL Quarterly, 11, 3, 283-301, 1977

Byrd, P., *Applied English Grammar,* Heinle & Heinle, Boston, 1992

Celce-Murcia, M. and Larsen-Freeman, D. *The Grammar Book: An ESL Teachers' Course,* MA: Newbury House, Rowley, 1983

Cook, W., "*Semantic Structure of English Modals",* TESOL Quarterly, 12, 5-16, 1978

DeGarrico, J., "*Tense, aspect, and time in the English modality system",* TESOL Quarterly, 20*,* 665-682, 1986

Hermerén, Lars. *On Modality in English: A Study of the Semantics of the Modals*, Lund: Gleerup, 1978

Hofstede, Geert. "*Cultural Differences in Teaching and Learning"*, International Journal of Intercultural Relations, 10, 3, 301-320, 1986
Jarvis, R.A., "*A Pedagogical Grammar of the Modal Auxiliaries",* ELT Journal XXVI(3):238-248, Oxford University Press, 1972
Leech, Geoffrey N. *Meaning and the English Verb,* London: Longman Group Limited, 1971
Mitchell, Bruce. *Old English Syntax. Vol. 1: Concord, the Parts of Speech, the Sentence. Vol. 2: Subordination, Independent Elements and Element Order*, Oxford: Clarendon, 1985
Palmer, Frank R. *Modality and the English Modals*, Longman, London/New York, 1979, 2nd ed. 1990
Perkins, Michael R. *Modal Expressions in English,* London: Frances Pinter, 1983.

PROPER NAMES OF RELIGIOUS ORIGIN

Mihaela DUMA, Diana PARASCHIV
Petroleum-Gas University of Ploieşti

Abstract: *It is a well known fact that religious texts, be it of pre-Christian, Christian, Islamic, Hindu, Buddhist, Judaist or any other religious origin, have always served as the world's largest resource for proper names. No doubt that all of us are familiar with such proper names as John, Mary, Joseph, David, Abraham, Helen, Matthew, Luke, Benjamin, Sara, Peter, Mark, Shiloh, Adam, Eve, Krishna, Noah, Moses, Mohamed or even Jesus, which is a very common name in Latin American countries. The list could go on endlessly, but our purpose here is not to make an inventory of such proper names, but rather to see how some of them relate to the world we live in. More concretely, our paper will be an attempt to investigate whether such words have senses, whether they have meaning or reference. In order to do this, we shall start with considering some of the most relevant theories of proper names and in the meanwhile we shall also seek to record and to account for how these theories apply to certain proper names of religious origin.*

Key words: *proper names, meaning and reference, rigid designation.*

Introduction

Proper names are undoubtedly the only way to identify an individual to which we want to refer. Moreover, proper names are the only linguistic means we can use to identify an individual within a general class. Thus, no wonder that one of the major controversies in the philosophy of language has always been over the nature and meaning of proper names. A traditional view on proper names dating back to late 19th century and early 20th century was posited by thinkers such as Gottlob Frege, Bertrand Russell, and defended later by Ludwig Wittgenstein and John Searle. Their theories and philosophical views are encapsulated in the so called "Descriptivist Theories". These theories were initially developed to satisfy difficulties with earlier theories of reference of proper names. One of the major theories they were responding to was John Stuart Mill's non-connotative theory. Soon after however, the descriptivist traditional theories on proper names at their turn were much debated by theoreticians like Ruth Barcan Marcus, Michael Devitt, Hilary Putnam, Gareth Evans. But one of the most pertinent combatants of descriptivism was Saul Kripke. In his lectures delivered at Princeton in 1970, and later published as a complete work under the title "Naming and Necessity", he challenged these traditional theories by showing their inadequacies in a series of well constructed arguments. He subsequently formulated a much successful and satisfying account on the nature of proper names which is called the "Causal Theory". The central idea underpinning this theory is that proper names, unlike descriptions, are rigid designators. In the philosophy of language, a "term is said to be a rigid designator when it designates, picks out, denotes, or refers to the same individual in all possible worlds in which that individual exists and does not designate anything else in those possible worlds in which that individual does not exist." (Internet source 1)

Theories of Reference for Proper Names

Proper names are widely regarded as paradigmatic referring expressions. Some scholars, among whom Searle and Wittgenstein could be mentioned, side with the idea that proper names are used, almost exclusively, to perform the speech act of reference, observing however some means and preconditions for performing the speech act, especially the condition set forth in the principle of identification postulated by Searle. Some theories proposed by Searle and Wittgenstein basically state that proper names refer in virtue of being associated with a definite description or a set of definite descriptions that are uniquely true of the individual to which the name refers. Giving arguments in favour of their reasoning, they acknowledge that speakers of a language usually associate a series of descriptions with the proper names that they use and are familiar with. (SPEAR) Thus, the name 'God', for example, refers to God because it expresses or has a descriptive content such as 'the Creator of the world', 'the heavenly Father' that is uniquely true of the individual God, recognized as such in a certain religious community and even outside of this community.

On the contrary, other theories embrace some other versions according to which people use names to refer all the time without having knowledge of any of the descriptions which could be appropriate for that particular name. Kripke, for example, believes that there's no need to have knowledge of a certain definite description in order to use a proper name meaningfully. He states that in fact the bearer of a name receives that particular name in virtue of a baptism or naming ceremony that fixes the reference of the name.

Thus, we can deduce that there are several competing theories concerning the means by which proper names refer. We shall, however, consider in this paper two of the most favoured ones: the descriptivist theory and the causal theory.

1. Descriptivist Theory

As mentioned earlier, according to descriptivist theories of proper names, a proper name as used by a speaker refers by means of some identifying descriptive content associated by that particular speaker with the name. Such a theory may seem intuitively correct. It is, however, at least incomplete as proper names cannot be mere disguised descriptions. Thus, although we cannot say that there is a definite description wrapped up in a proper name, the dilemma is then how its representative power makes us recognize it as a proper name and often leads us to identify correctly the individual to which it refers. To come up with consistent arguments, descriptivist theoreticians themselves have made over the time some refinements regarding this approach. One of the major defender of the descriptivist theory of proper names is John Searle who developed his theory first in the context of a theory of speech acts and then in a more general theory of the intentionality of the mind according to which:

"A necessary condition for the successful performance of a definite reference in the utterance of an expression is that either the expression must be an identifying description or the speaker must be able to produce an identifying description on demand" (SEARLE, 1969: 88).

In his famous research on proper names, Searle takes a step forward from his predecessors and distinguishes names from descriptions stating that:

"(…) the uniqueness and immense pragmatic convenience of proper names in our language lie precisely in the fact that they enable us to refer publicly to objects without being forced to raise issues and come to agreement on what descriptive characteristics exactly constitute the identity of the object. They function not as descriptions, but as pegs on which to hang descriptions. Thus the looseness of the criteria for proper names is a necessary condition for isolating the referring function from the describing function of language. " (SEARLE, 1958: 172)

If not for other reasons, and despite other shortcomings, the descriptivist theory has gained importance due to its successful outcome to overcome difficult cases among which identity statements between co-referring names, empty names, true negative existential, propositional attitude attributions and also certain identity statements based on comparisons.

For a clearer understanding, let us examine the following examples:

(1) *Jesus is Yahweh*. – identity statement between co-referring names

(2) *God lives in you by the power of his spirit*. - empty name

(3) *Satan does not exist*. - true negative existential, empty name

(4) *Fred believes that Peter, but not Simon, was one of Jesus's apostles*. - propositional attitude attribution

(5) *He is a Judas* or *He is a Thomas.* - identity statements based on comparison

If we were to observe Kripke's causal theory or even Mill's non-connotative theory, sentence (1) would be considered trivial. In the actual world, Jesus is indeed Yahweh, but in other possible worlds, Jesus does not have to be either Yahweh, or the son of God, but a common individual with no link whatsoever to religious beliefs. Nevertheless, our knowledge about the world, sustained by the descriptivist approach, makes us reason that Jesus and Yahweh refer to the same individual, they point to the same object, i.e. the Son of God. We do not even need to share a Christian belief to be able to position Jesus as the Son of the Christian God. In other words, 'Jesus' and 'Yahweh' both refer to, without describing, the same identical object, making the statement (1) analytic. If, however, the descriptive presuppositions were different, it would have been a synthetic statement.

Observing the same theories of Kripke and Mill, according to which proper names do not have any sense, denote without connoting, and they follow a chain of causal transmission that starts with a baptism, in sentences (2) and (3), God and Satan refer to nothing as they are both empty names - there's no material proof that they have ever existed in flesh and blood, so they could have not been given any name whatsoever. Thus, both sentence (2) and (3) become meaningless and absurd.

As for sentence (4), assuming that Fred is a rational individual, such an utterance may express then something which is true. But, again, if we have the describing knowledge according to which Peter is the same person as Simon, the utterance may express falsehood. This raises the philosophical problem of individuals referred to via more than one proper name, like in our case with Peter and Simon, or even nicknames.

In the examples presented in (5) we have the indefinite articles in front of the proper name. When analyzing such comparing utterances we have to bear in mind that we can usually add an article only to a definite description and not to a proper name. Nevertheless, when we do use the indefinite article in front of a proper name it is just to express a well-known characteristic of the bearer of the name; from the above examples

we understand that the individual referred to as a Judas may be a traitor and respectively, that the individual referred to as Thomas may be a doubting person.

The descriptivist theory has been submitted to much criticism despite some clearly common sense arguments that it brought forth. Ruth Barcan Marcus, for example, believes that the main problem with this theory lies within the fact that proper names are not semantically equivalent to singular definite descriptions. She argues that proper names have no linguistic meaning and consequently, they refer directly and unmediatedly to their bearers.

Other contemporary philosophers of language, like Devitt, Putnam or Evans, have found the descriptivist theory ultimately implausible, justifying that "mental content, however detailed, is simply not sufficient to 'pick out' some extra-mental entity". (Internet source 2) They even go that far and overstate that descriptivist theories entail super powers like magic.

2. Causal Theory

The causal theory is a theory with which Kripke came forth as an alternative to the much criticized descriptivist theory of nominal reference. According to this theory, a name refers to whatever is linked to it in the appropriate way, a way that does not require speakers to associate any identifying descriptive content with the name (*ibidem*). To put it briefly, proper names refer directly, without the mediation of any associated descriptive content. In order to make his theory more explicit, Kripke introduces the concept of rigid designation, i.e. an expression that picks out the same thing in every possible situation in which it exists. He claims that names fall under this category while definite descriptions under the non-rigid category. Kripke's theory takes into consideration two aspects: reference fixing and reference borrowing. The former refers to the actual moment of giving a name to a newly born and the latter aspect stipulates that after reference fixing, the name is passed on, spread from speaker to speaker through various communicative exchanges. Thus, speakers actually borrow the reference from speakers earlier in the chain. Kripke explains this as following:

"Someone, let's say a baby, is born; his parents call him by a certain name. They talk about him to their friends. Other people meet him. Through various sorts of talk the name is spread from link to link as if by a chain." (KRIPKE, 1972: 91)

According to this causal chain picture, names are supposed to designate the object originally dubbed by that name passed on through several communication instances by the previous users of that name. If all this is true, it seems that we can use a name to refer to someone whom we know absolutely nothing about apart from the fact that he or she is called by a certain name. This is the only necessary and sufficient condition to use proper names adequately.

Nevertheless, a closer examination reveals some flaws in Kripke's theory as well. One of them refers to the phenomenon of reference change. This could be the case of the biblical Mount Sinai. According to Jewish tradition, this is the mountain where God spoke to Moses and revealed him the tables with the Ten Commandments. However, the scriptural account of this particular place name cannot be identified in terms of a present site. Thus, there has been much controversy over the exact location of the biblical Mount Sinai, and scholars, historians and theologians still haven't reached a unitary conclusion. The variety of mountain theories is practically endless. Moreover, the biblical descriptions of Sinai can be interpreted as describing a volcano, and so, a

number of scholars have considered equating Sinai with locations in north western Saudi Arabia as there are no volcanoes in the Sinai Peninsula. (Internet source 3) Therefore, when we use the proper name 'Mount Sinai' as we perceive it today, with the assumed biblical connotation, we may actually make reference to another mountain which was originally dubbed by this name. A sentence like: *God revealed himself to Moses on the Mount Sinai* would then mean, that in reality, God might have revealed himself somewhere else, that is at the place which was originally called Mount Sinai.

Another dilemma arises from the fact that almost always there is more than one referent to a name. And in such cases, a change of speaker association may take place from one speaker to the next. Therefore, in order for the audience to fix and identify the originally intended referent of a name, some description of the speaker's association of that particular name is required. Thus, in such cases the causal chain theory proves insufficient in assuring efficient communication. What is needed here is some kind of description which would lead to the intended referent of a name. This sounds nevertheless that the two theories need to meet on a common ground for the purpose of successful communication. (LIU)

In order to make this more comprehensible, let us suppose that someone visits a museum and the tour guide presents a ship as built by Noah: *This ancient ship was built by Noah.* Since our visitor has only heard of one Noah, the biblical character, he supposes of course that this ship was indeed built by the Noah he is familiar with. However, the guide made reference to another Noah, i.e. a well-known shipbuilder from that area. The visitor shall leave the museum believing that that ship was built by Noah, the biblical character and consequently, he will pass on the information as understood by him. In this case, communication via causal chain goes astray.

Another example could be the sentence *Tonight you are about to see/ experience a new face of Nazareth.* Such a sentence could be the message of a late TV show. Many people would probably understand that the utterance refers to Nazareth, the biblical location, but the reference is actually made to the famous Scottish rock band called Nazareth. Unless a description is made, communication is at least confusing if not entirely compromised.

Conclusions

We would like to conclude with the idea that despite the inexhaustible controversy over the nature of proper names and despite the abundant research, the problem has not yet been entirely elucidated, and both descriptivist and causal theories still present flaws. However, this does not imply that the two theories should be completely disregarded. On the contrary, in our opinion the most common sense approach would be that philosophers of language make an attempt to overcome the vices of both theories and combine their virtues. Contemporary researchers and scholars have become aware of the necessity of such an approach and consequently, they have proposed certain hybrid theories combining the merits of the two theories as to obtain a reasonable and well articulated theory of proper names. But only time will prove these theories right or wrong. Until then, we should each decide for ourselves whether we consider that reference of a proper name has to be mediated through social, conventional usage or, on the contrary, it is independent of any mediation whatsoever.

As regarding proper names of religious origin, they do not seem to behave distinctly from names of other origins. They fall under the same treatment and give rise

to similar ambiguities as any other names. After all, individuals who are bearers of such names and to whom such names refer are common people.

BIBLIOGRAPHY

Kripke, S. *Naming and Necessity*. Cambridge: Harvard University Press, 1972

Searle, J. R. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language.* Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

Liu, JeeLoo. *The Two-Component Theory of Proper Names and Kripke's Puzzle*, online version: http://faculty.fullerton.edu/jeelooliu/Kripke%20Puzzle.htm (January 2010)

Spear, A. D. *Searle and Kripke on the Description Theory of Proper Names* in: http://faculty.gvsu.edu/speara/Andrew_D._Spear/Research_files/SearleKripkeonReferenceMA.pdf (January 2010)

Searle, J. R., *Proper Names* Mind, vol. 67, No.266, April 1958, 166-173 in: http://mind.ucsd.edu/syllabi/00-01/phil_lang/readings/searle-01.html (January 2010)

INTERNET SOURCES

http://en.wikipedia.org/wiki/Rigid_designator (January 2010)

http://plato.stanford.edu/entries/reference/ (January 2010)

http://www.britannica.com/EBchecked/topic/545577/Mount-Sinai (January 2010)

TEXT ANALYSIS IN TRANSLATION. A CASE STUDY: "THE OVAL PORTRAIT"

Alina MIU
University of Piteşti

Abstract: *Our intention in this paper is to provide a rationale for considering the text analysis phase as part of a communicative looping model of literary prose translation, on the one hand in order to avoid treating the text as an entity in itself, separated from the circumstances of its production and reception, which represents the core of purely theoretical approaches to translation, and on the other hand in order to formulate a different point of view from that of many contemporary Romanian translators who treat the SL prose text on a sentence-for-sentence or paragraph-for-paragraph decoding-encoding basis, often disregarding contemporary research directed towards the production of the SL text, its specificity in point of style and writing techniques, as well as the social context of its reception by both the SL and the TL readership.*

Key words: *literary translation, communicative looping model, text analysis.*

The meaning-centred approach to the study of prose translation assimilates the translator with a reader faced with the plurality of meanings of the SL text which he/she has not only to "decode" but also to "encode" in the TL for the TL readership, preserving as much as possible of the literariness of the SL text. Still, however carefully a translator tries to read a text with the intent of embodying the point of view of the most generic reader, he or she, as a human being, has many limitations and is still an individual, with individual tastes, preferences, dislikes.

Taking all this into consideration, we consider that interlingual translation is a bilingual process of communication which aims at the production of a target language text which is functionally equivalent to a source language text on account of the fact that the use of two languages mediated by a translator functioning as a medium implies a change of message similar to that exchanged in the course of the communication process by two interlocutors speaking the same language.

From a practical point of view the translator decodes the SL text as follows:

- at a **pragmatic level** in view of understanding the intention of the author or the theme of the respective prose fiction
- at the **semantic level** so that he/she may choose the proper denotative and connotative meanings to equal the denotative and connotative level of the ST
- at the **syntactical level** in order to build equivalent syntactic patterns
- at the **discourse level** trying to integrate the results of the decoding at the former three levels into the entire discourse.

For each of these decodings the literary prose translator should 'loop' to one or the other of the preliminary phases of translation consisting in: the reading, the comprehension and the analysis of the ST.

Consequently, any act of literary prose translation should consist of the following phases: *the reading-comprehension phase, the translation-oriented text analysis phase and the encoding-translation phase*.

The reading-comprehension phase of translation consists in:

a. the **decoding-oriented reading** and then **re-reading of the ST** in view of making a 'surface' decoding of the intended meaning of the ST in point of its subject matter, followed by a **comprehension-oriented reading** during which the translator-reader, on the basis of his/her background knowledge concerning the author's other writings (without a text-oriented detailed research), will 'rewrite' the text either in their mind or in the form of notes in terms of type of text, characters and themes.

b. the **analysis of the extratextual factors** which implies gathering of information on: *the author* or *sender of the text* (who?), *the sender's intention* (what for?), *the audience* the text is directed at (to whom?), *the medium or channel* the text is communicated by (by which medium?), *the place* (where?) and *time* (when?) of text production and text reception, and *the motive* (why?) for communication.

The second phase of a practical communicative looping model of literary prose translation is **the translation-oriented text analysis phase** which is meant to provide the translator with specific information concerning the linguistic realization of the text and its relevance for the writer's literary technique.

The last phase is **the encoding-translation phase** which is an act of interlanguage communication since the SL message is rendered by the translator into the TL following the same path by which the SL writer-encoder sends the same message in the source language to the SL readership. The object is to render Language A into Language B in a way that leaves as little evidence as possible of the process so that a reader might be unaware they are reading a translation unless alerted to the fact.

Since we consider that the analysis of the intratextual factors proposed by Nord (2005: 42) in her looping model is not sufficient for a literary translator interested in rendering in the target language the specificity of the source language narrative both in point of the story (*what* is narrated) and the discourse (*how* is narrated), we propose that the translator perform a two-layered analysis as follows:

- a **story-levelled text analysis** – focused on the text's realization in point of setting, character, time and plot, narrator and point of view;
- a **discourse-levelled text analysis** – aimed at the linguistic composition of the discourse in point of the writer's lexical (and morphological), syntactical and stylistic choices.

The Story-Levelled Text Analysis: Conceptual Framework

Literary text analysis presupposes to ask what a particular text **means**, ***how*** and ***why*** it works. The analytical process is complex but it can be broken down into **two basic activities**: **first**, to divide the text into its constituent parts, its main elements and/or themes; and **second**, to explain how these parts are related, both to each other and to the text as a whole. Generally speaking, the purpose of text analysis is to make inferences about the meaning of the text, i.e. to make explicit in one's analysis what is merely implicit in the text.

The story-levelled text analysis is meant to provide the translator with specific information on the writer's particular use of *the setting, the character(s), the time, the plot* and *the point of view* as means of narrative construction.

Although at first sight a text analysis would seem pointless and too specific for the needs of a literary translator, we consider it useful and relevant since the elements of

literary style are often carriers of meaning as part of what is generally referred to as the respective writer's literary technique.

In the 19th century, for example, writers such as Charles Dickens and Honoré de Balzac provided great amounts of detail when describing their novels' settings, and they did so for specific reasons. In Charles Dickens' *Bleak House* (1852-1853), which is a satire of the suffocating coils of the English legal system, the dominant image in the book is fog, which envelops, entangles, veils, and obscures everything, standing for the law, the courts, the unlawful interests, and the corrupt institutions. Similarly, in Balzac's *Père Goriot* (1834), the main character arrives in Paris and finds lodgings at a boarding house, the Maison Vauquer. The house's shabby furniture and stained linen represent the struggle of the lower-middle-classes for mere survival.

To put it differently, there is a direct relation between the attention given to the setting and its importance in the total work. If the setting is sketched briefly, one can assume that it is of little importance, or that the writer wishes us to think that the action could take place anywhere and at any time. If, on the other hand, the passages describing the setting are extensive and highly developed, or are written in connotative or poetic language, this implies that the setting is being used for more profound or symbolic purposes.

At the level of the discourse the setting is found in the abundance of descriptive passages realized by means of noun-adjective combinations, linking verbs and static verbs used mainly as subject-adverbial correlators, and adverbs, prepositions, and conjunctions serving as spatio-temporal markers.

Characterization has been dwelt upon from various perspectives which finally led to several classifications of characters ranging from a more general classification in *main* or *central* characters as opposed to *minor* or *secondary* characters, to more particular typologies distinguishing between *protagonists* (i.e. the principal actor or character) and *antagonists* (i.e. the character against whom the protagonist struggles), *dynamic* characters (which undergo changes in the course of the story,) and *static* characters (which do not undergo important changes in the course of the story, remaining essentially the same at the end as he or she was at the beginning), and, finally, between round characters (which have multidimensional personalities, showing emotional and intellectual depth and being capable of growing and changing) and flat characters (which embody a single characteristic such as the miser, the bully, the jealous lover, the endless optimist). (FORSTER, 1962)

A master of character portrayal is Dickens, who uses characters and events throughout the novel as comparisons and contrasts for each other in terms of wisdom and discipline. Thus, the characters in *David Copperfield* may be divided into three categories: those who have 'disciplined' hearts (the mature and caring Agnes Wickfield and the selfless and forgiving Mr. Peggotty), those who lack 'disciplined' hearts (the greedy, scheming Uriah Heep and the egotistic and inconsiderate James Steerforth), or those who develop 'disciplined' hearts over time (David Copperfield himself, who learns to make wiser choices in his relationships through personal experience, and his aunt Betsy Trotwood, who at first lacks consideration for others, but becomes less inconsiderate over time).

The author's choices regarding plot do not stop simply at organizing the events of the tale. He/She must also decide when the story begins, which events should be dealt with at length, which aspects of the story can be quickly summarized and when the story should end.

From this point of view, *time* is entirely subjective. The events of several years can be condensed into a paragraph, while a complete chapter may be dedicated to a particularly significant moment. The author's aim in writing a story will direct the choices he/she makes, and therefore analyzing these aspects of plot gives one a clearer insight into the meaning of the work.

A cursory study of several writing techniques will reveal that in many cases the literariness of a literary work resides in the way in which the respective author makes use of the time dimension to give their readership the possibility to fill in the 'gaps' caused many times by the difference between *the time of the story* and *the time of the narrative* in the sense that, for example, a central event in the story may well remain untold in the narrative, or an event that takes very long in the story might be mentioned briefly and casually in the narrative.

Another element of literary style which should provide the literary translator with information concerning the perspective(s) from which the story is told or from which the reader views the action and characters is the *point of view*. The major types of point of view generally agreed upon by most theorists are *first-person point of view*, *third-person point of view* and *omniscient point of view*, with the *free indirect discourse* and the *stream of consciousness* technique as special forms of perspective rendition especially used in modern literature.

The literary translator needs to be aware of the writer's use of one, the other or several of these points of view, since sometimes the change of perspective brings about changes at the level of the discourse as a means of drawing the reader's attention to the respective change and keeping their attention alert. In *Bleak House*, for example, throughout the novel, there is an alternation in the point of view from which the story is being told. The larger part of the story is narrated by the omniscient author/narrator, while, however, switching every now and then to Esther's narrative, thus allowing Esther Summerson to do some of the telling. Within the omniscient author portion of the book, Dickens makes his presentation as entertaining as possible, doing his best to create variety and liveliness. He keeps the reader awake and amused by varying his tempo and the lengths and structures of his sentences; he uses racy colloquialisms, figures of speech, forceful repetitions and parallel constructions trying to get the reader's attention by any discursive means possible.

The Discourse-Levelled Text Analysis: Conceptual Framework

The discourse-levelled text analysis envisages the linguistic composition of the discourse in point of the writer's lexical, morphological, syntactical and stylistic choices. From a practical point of view, we think that in many cases of prose translation a detailed text analysis is of utmost importance since it offers the translator the tools that he/she needs in order to re-encode the "literariness" of the SL text into the TL using as much as possible the same text style as the author. More than that, fiction writers often 'hide' their message or encode it even more from the very beginning by means of words, sentence patterns, predominance of theme, type of discourse, which remain 'undecodable' if the translator focuses his/her attention predominantly on the authorial style and less on the text style.

Nida (1991: 98-99) is also in favour of text analysis as an integral part of the translation process considering that a syntactically, semantically, and eventually stylistically-levelled text analysis facilitates the transfer from the SL into the TL so that

the translator should no longer think in the source language, but in the receptor language, and be able to accommodate the material in the underlying form "to whatever stylistic level or language register seems most appropriate for the audience in question."

In the case of the literary prose translator, the selection of lexical items is largely determined by the dimensions of subject matter and content in the sense that a descriptive text, for example, will abound in adjective + noun combinations and static verbs standing for the writer's intention to send his/her message via visual images created for the reader while at the same time keeping him/her alert to see what the description serves for, while a dynamic text will be 'dynamized' by action verbs standing for the writer's intention to hide his/her message behind the action-based plot.

The syntax-oriented text analysis will envisage the construction and complexity of sentences in point of the distribution of main clauses and subordinate clauses in the text, the length of sentences, as well as the cohesive linking devices on the text surface.

From a practical point of view, the analysis of the sentence structure envisages observations concerning the average length of the sentences throughout the text, the type of sentences (statements, questions, exclamations, ellipses), some other constructions which replace sentences (infinitives, past and present participles, gerunds), the distribution of main and subordinate clauses as well as the connection of sentences by connectives (conjunctions, temporal adverbs, substitutions, etc.) (CRYSTAL, 1969: 43ff).

The stylistically-levelled analysis of the TL text envisages on the one hand the peculiarities of the text in point of prosody and stress which may be considered style features since they 'hide' the literariness of the text, and on the other hand the suprasegmental features which overlap the boundaries of the text's lexical or syntactical organization leading to what is considered the text's specific tone.

In Nord's opinion the analysis of the prosodic features is "of particular relevance to the interpreter. It facilitates the comprehension of content and text composition, since stress markings are a textological instrument for making the relations of coherence between sentences explicit" (NORD, 2005: 134).

Although apparently prosody-related observations are of utmost importance especially for the interpretation of a poem, we also consider that aspects of prosody may be valuable factors in the analysis of any written text on account of the fact that many a time a sentence, for example, may have a different meaning than the one usually associated with it when it is read with a different intonation, or when the stress is laid on some particular element of it. To put it differently, the text may speak and act eloquently through what is called the text's phonology represented either by a normal intonation or a deviated form of intonation evoked by the specific choice of lexis, by certain syntactic structures, by signals such as punctuation marks, as well as by the reader's situational knowledge, with the observation that a particular text will not necessarily evoke the same phonological images in every reader.

In the case of written texts, the phonological organization of a text is represented by the selection of particular words, word order, onomatopoeia, as well as by such suprasegmental features of typeface as italics, orthographic deviations, quotation marks, underlining or punctuation.

A last phase within the stylistic analysis of the text should also envisage the figures of speech which, if used, also stand for the text's literariness and as a result should be adequately (and not necessarily closely) rendered into the TL.

In order to prove the necessity of performing a text analysis within a translation act, we will approach Edgar Allan Poe's *The Oval Portrait* via a three-levelled text analysis consisting of *the first level* which represents the immediate understanding and the evaluation of a discourse, without any act of reflection, *the second level* envisaging the analytic study of the text, of its structure and of its socio-cultural context, and finally, *the third level* which is an interpretative one reached only when the text is regarded from the point of view of its symbolic significance.

In light of the above, a *basic* cursory *reading* of Poe's short story reveals an apparently simple plot: a narrator in a wounded condition and his valet are spending the night in a château where the narrator cannot help admiring the gallery of paintings displayed on the walls of the château. His admiration is accompanied by the "perusal of a small volume which had been found upon the pillow, and which purported to criticize and describe them." Next the narrator turns about the candelabrum hanging from the ceiling and discovers with the help of its light the existence of a painting portraying a young girl "just ripening into womanhood". Quite impressed by this oval-shaped portrait after a mere hurried glance at it, the narrator replaces the candelabrum in its former position and reads the story of the portrait as presented in the volume he found on that pillow. It is the story of a young maiden who married a passionate, studious and austere painter who was so preoccupied with his portraying his beautiful wife that he failed to notice that the finishing of the portrait came along with her dying little by little, both physically and emotionally, because of her own inability to prevail over her husband's other "love", that is Art itself.

This basic reading leaves room to several questions which even a proficient or learned reader would find difficult to answer without at least a rereading of the text followed by a more thorough stage of interpretation:

a. Why is the narrator so deeply impressed by this painting in particular out of all the paintings hanging on the walls of the château?

b. What distinguishes this painting from the others? Is it its style, its shape, its content?

c. How could he give so minute details about the physical characteristics of the young maiden on the one hand and about the style of the painting on the other hand after a mere glance at it?

d. What is the relevance of the story of the painting presented in that volume for him?

e. Who is the narrator? Is he the author himself?

f. If the narrator is the author himself, is there any chance for the painting to represent a beloved person in his life or someone who sometime made a great impression on him?

g. What is the meaning to be decoded from the final remark in the story, i.e. "*She was dead*"?

A *second reading* or *rereading* implying a careful semantic analysis will certainly reveal to the trained reader several details that his first content-oriented reading failed to provide.

This second, vocabulary-oriented rereading will reveal the fact that the text abounds in *adjectives*, *adverbs* and *nouns*, with *verbs* used only to designate the actions that place the narrator first in the château, then in the apartment in the turret and finally in front of the much admired painting. This analysis may be further detailed by taking into consideration the meanings of the already mentioned predominant parts of speech. Thus, it may be noted that most of the *adjectives* and *nouns* denote the objects in that

apartment on the one hand, and on the other various technical features of the oval portrait (*the least sumptuously furnished apartments, manifold and multiform armorial trophies, rich golden arabesque, the frame was oval, richly gilded and filigreed in Moresque* etc.). The *adverbs* on the other hand are only meant to emphasize in one way or the other the meanings of some verbs (*Long, long I read – and devoutly, devoutly I gazed*) or some adjectives (*desperately wounded condition, unusually great number of very spirited modern paintings,* etc.). In as far as the meanings of the adjectives and nouns are concerned, we could pinpoint the fact that both the adjectives and the nouns have positive semantic connotations (describing as we have mentioned before either the grandeur of the château or the splendour of the oval painting) with the exception of the adjective *black* in *fringed curtains of black velvet* which, if analyzed in context, loses much of its possibly negative connotation due to the fact that at the time the black velvet stood for something stylish and classy usually associated with various decorations characteristic of a large residence such as a château. More than that the very use of the noun *château* with the French spelling and not with the English spelling which tends to replace the French sound *[â]* with a circumflex accent on it with the English sound [a] contributes itself to the general idea of bon goût grandeur that the narrator wants to induce to his reader.

Poe's "artistic" vocabulary range is described by Silvia Simone Anspach in *Poe's Pictoric Writing* (1985-1987: 17). In her own words the pictorial elements of Poe's writing are "more vivid and powerful than words so that the latter fail to capture the former's communicative value and only manage to translate them into feebler and more restrictive signs ... ." By constructing the story with these particular elements, Anspach feels that Poe wanted to reveal that perception is manipulated by the object that is seen, as well as by what is seen in relation to it.

Another semantic observation concerns the use of such technical painting terms such as *Moresque*, *vignetting* and *lifelikeliness of expression* which, besides drawing the reader's attention to the particular style of painting that impressed him so, are also meant to raise his curiosity as to the motif for such a preciseness of technical description on the part of the narrator.

A further semantic analysis will reveal that the predominant positive connotations pertaining to the vocabulary used at the beginning of the story of the oval portrait gradually become negative. Thus, what begins as a radiant story by the mentioning of her beauty and her glee (*She was a maiden of rarest beauty, and not more lovely than full of glee*) continues quite tragically by the very mentioning of the word *evil* in connection with the hour when she had seen, loved, and wedded the *painter (And evil was the hour when she saw, and loved, and wedded the painter*). Further on the narrator makes ample use of antithesis in order to present to the reader the tragicality of the plot: *"(...) He, passionate, studious, austere, and having already a bride in his Art; she a maiden of rarest beauty, and not more lovely than full of glee; all light and smiles, and frolicsome as the young fawn; loving and cherishing all things; hating only the Art which was her rival; dreading only the pallet and brushes and other untoward instruments which deprived her of the countenance of her lover. It was thus a terrible thing for this lady to hear the painter speak of his desire to portray even his young bride. But she was humble and obedient, and sat meekly for many weeks in the dark, high turret-chamber where the light dripped upon the pale canvas only from overhead. But he, the painter, took glory in his work, which went on from hour to hour, and from day to day. And he was a passionate, and wild, and moody man, who became lost in reveries; so that he would not see that the light which fell so ghastly in that lone turret*

withered the health and the spirits of his bride, who pined visibly to all but him. Yet she smiled on and still on, uncomplainingly, because she saw that the painter (who had high renown) took a fervid and burning pleasure in his task, and wrought day and night to depict her who so loved him, yet who grew daily more dispirited and weak (...)". Again in point of vocabulary it is to be noted that the antithesis holds true in this respect as well since the narrator makes use of only positively charged words to render her reactions and actions and of negatively charged words to describe his state of mind.

From the above it is to be noted that this second reading or rereading reveals some information about the narrator in the sense that he is obviously an art-addict, who not only understands art but also consumes it, and who, faced with such a work of art as the oval portrait, is capable of sensing its moral value by a mere glance at it. As far as the narrator's readership is concerned, his story is not addressed to the common *ingenuous* reader who would just consider it simple and boring, but to the elevated reader who would automatically be in the know as to who Mrs. Radcliffe (whom the narrator mentions in the beginning) is and besides his knowing her by name knows that her name can easily be associated with the Gothic novel, which by its definition is a type of romance very popular from the 1760s onwards until the 1820s and which was of much importance in the evolution of the ghost story and horror story. This type of knowledge helps the learned reader to understand from the very beginning that there must be a terrifying subplot beyond the main story which he must disclose during the process of rereading.

What the reader may fail to grasp, however, after this cursory semantic analysis, is the motif which lies behind the narrator's admiration for this work of art and which is much more than the art lover's veneration of Art.

In order to make the final semantic decoding of the SL text or, to put it differently, to "see" even beyond the deep structure of the text, the reader has to approach the text from the point of view of Poe's general and more particular narrative mode.

Thus, any trained reader of Poe's should be aware of the fact that *life* and *death*, and especially *death* are the predominant themes of Poe's writings. Starting from this, the reader should ask himself whether the association of a work of art with the tragic end of a young maiden, and more than that the tragic end caused by an art-maker, are pure coincidence or they are the very purpose of such a minute and yet tragic description of events.

The answer to this potential question may be found in the opinion of Robert N. Mollinger and Shernaz Mollinger (1979: 147-153) who, in their *Edgar Allan Poe's* 'The Oval Portrait': *Fusion of Multiple Identities*, consider that "Poe, the narrator, the artist, the artist's wife, Poe's mother, and Poe's wife are all inter-connected to the tale of 'The Oval Portrait'." According to them, these parts of Poe's come together, creating the whole which is revealed in 'The Oval Portrait'. They suggest that Poe's tale describes his own artistic dilemma, that art imitates life and that artists are destroyers as well as creators: "Artistic creation is, in a sense, murder." Despite the deaths of those he loved, in fact, because of their deaths, Poe lived on and continued to create just as the artist in his tale did. Mollinger reports that this inescapable fusion of life, death, and creation is what Poe depicts in his tale.

Their theory is sustained by Sylvie L. F. Richards in *The Eye and the Portrait: The Fantastic in Poe, Hawthorne and Gogol*: "Art is no longer just an enterprise or a perception, but it becomes an actual woman who will rival with the young woman who serves as model for the affection of the painter. Along with the personification of Art,

there occurs a de-personification of the woman .... The copy becomes the reality, thereby achieving the ultimate of man's ego fantasies: the need to preserve himself, and that which he loves, against the ravages of time, to create a stasis, but at the same time to enclose and capture the ephemeral beauty of life. Thus the inanimate painting gains life from the living model through the efforts of the artist who is responsible for the model's expiration." (1983: 307-315)

Another question that is to be answered after the first and second readings of the text is why the narrator, whom we have already identified with Poe himself, is so impressed by the portrait of the young maiden besides its artistry. In order to answer this question the trained reader should get in touch with the social and cultural context in which Poe-the narrator wrote his story. In *In the Prostitution of Paris: Late Capital of the Twentieth Century*, Michael Rothberg considers that Poe's tale contains three themes as follows: "representation and mechanical reproduction, representation and the city, and representation and sexual difference." (1992: 5) From this point of view Rothberg feels that 'The Oval Portrait' is an allegory which reveals how the public sphere operates on representation of the individual which takes autonomy away from the individual and leads to negation or death. In particular, Rothberg notes that women in Poe's time were barred from the public sphere altogether and were thus denied power and identity. Further on he shows how Baudelaire and Godard expand on these themes in their works and he cites a Godard film *Vivre Sa Vie* in which men exploit women in order to profit in the marketplace while women have no control over their exploitation and allow themselves to be drained of their own life so that men may prosper. Even the body of the woman - as in Poe's story - becomes public domain in the selling of it as art.

Thus, in light of the above, the ingenuous reader's impression after the first and second readings according to which the tale is nothing more than a successful description of a young maiden's portrait is proven wrong by the fact that possibly the narrator's admiration is directed towards the painting as an work of art and not towards the splendour and the beauty of the young maiden. More than that, we could say that the woman does not really exist for him, since she was only a tool that helped the painter give his painting life and eternal beauty. This latter theory may also be sustained by the fact that at a closer look the text abounds more in technical art descriptions than in the description of the womanish features of the young maiden.

Another theory belongs to G.R. Thompson, in *Dramatic Irony in* 'The Oval Portrait': *A Reconsideration of Poe's Revisions,* who considers *The Oval Portrait* a psychological tale that depicts the imbalance between reason and madness. His theory is based on the fact that the first version of the tale entitled *Life in Death* had a lengthy introduction in which the narrator confesses that he has eaten opium to offset painful injuries sustained by an attack. However, in the second version this introduction is eliminated and the narrator admits only that he is suffering from fever, all of which make Thompson consider that the perceptions of the narrator in the second version seem more grounded in reality than they would have been if he had been under the influence of a narcotic. Further on, he mentions that Poe's first intention was to paint a portrait of a disturbed imagination, which "does not, however, necessarily lead to the view that because Poe reduced the *obviousness* of his narrator's imbalance of mind he had shifted his intent from the psychological to the occult. 'The Oval Portrait' may be read, just as it stands, as an ironic, fully dramatized, psychological portrait." (1968: 108)

To end with, we consider that before any attempt to translate a piece of prose it is the translator's permanent and difficult, to say the least, task to have a full

understanding both of the literariness of the SL text and also of the manifold accompanying aspects of it, including here, on the one hand, the text style (with its pragmatic, semantic, syntactic and discourse level characteristics which sometimes as in Poe's case are the result of a 'philosophy of composition'), and, on the other hand, the authorial style (with its social, cultural and ideological factors which are either the result of one's education or the result of one's going with the times).

BIBLIOGRAPHY

Anspach, Silvia Simone. '*Poe's Pictoric Writing'*. in *Estudos Anglo-Americanos* 9-11 (1985-1987): 17-28

Caws, Mary Ann. '*Insertion in an Oval Frame: Poe Circumscribed by Baudelaire (Part I)'*. in *The French Review* 56 (April 1983): 679-687

Hatim, Basil and Ian Mason. *Discourse and the Translation*. London and New York: Longman, 1990

Hermans, Theo (ed.). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation.* New York: St.Martin's Press, 1985

Iser, W. *The Implied Reader*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972

Miu, Alina. *The Semantics of Literary Prose Translation. A Case Study: Edgar Allan Poe.* Piteşti: Editura Universităţii din Piteşti, 2008

Mollinger, Robert N. and Shernaz Mollinger. *'Edgar Allan Poe's The Oval Portrait: Fusion of Multiple Identities*'. in *American Imago* 36 (1979): 147-53

Nida, Eugene A. *Signs, Sense, Translation*. Third Impression, Cape Town: Bible Society of South Africa, 1991

Nord, Christiane. *Text Analysis in Translation*: *Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Second Edition, Amsterdam and New York: Rodopi, 2005

Richards, Sylvie L. F. *'The Eye and the Portrait: The Fantastic in Poe, Hawthorne and Gogol*'. in *Studies in Short Fiction* 20 (Fall 1983): 307-315

Rothberg, Michael. *'The Prostitution of Paris: Late Capital of the Twentieth Century'.* in *Found Object* 1 (Fall 1992): 2-22

Scheick, William J., *'The Geometric Structure of Poe's 'The Oval Portrait''* in *Poe Studies* 11 (1978): 6-8.

Thompson, G. R. *'Dramatic Irony in 'The Oval Portrait': A Reconsideration of Poe's Revisions'.* in *English Language Notes* 6 (Dec. 1968): 107-114.

Twitchell, James. *'Poe's 'The Oval Portrait' and the Vampire Motif*'. in *Studies in Short Fiction* 14 (1977): 387-93.

CONTEXT-DEPENDENCY IN LANGUAGE: DEIXIS AND INDEXICALITY

Cristina PORUȚIU
"Babeş-Bolyai" University, Cluj Napoca

Abstract: *Language appears to be a feature of our essential humanity, serving as a means of cognition and communication. Most words mean what they mean irrespective of who uses them, or when and where they are used. That is why words are essential to human communication. Nonetheless, all languages contain small sets of words whose meaning change systematically according to context. This close relationship between language and context is reflected in the structures of language through the phenomenon of deixis or through indexicality. Typical examples are: the use of first and second person pronouns (I, you), the use of demonstratives (this, that), specific time and place adverbs (now, here), and a variety of other grammatical features. The paper approaches the phenomenon of deixis from a descriptive as well as from a philosophical point of view. What makes these linguistic expressions appealing is the manner in which their interpretation arises, their context-dependency, their relativity.*

Key words: *deixis, indexicality, context-dependency.*

Introduction

Most words mean what they mean no matter who uses them, or when and where they are used. That is why words are essential to human communication. Only if we assign a constant interpretation to the word "dog", for instance, can we have a coherent conversation about dogs. Nonetheless, all languages contain small sets of words whose meaning vary systematically according to context, more exactly to who uses them, and where and when they are used.

Perhaps the most challenging way in which the relationship between language and context is reflected in the structures of languages is through the phenomenon of *deixis,* or through *indexicality*. Typical examples are: the use of first and second person pronouns (I, you), the use of demonstratives (this, that), specific time and place adverbs (now, here), and a variety of other grammatical features. Essentially, deixis "concerns the ways in which languages encode or grammaticalize features of the context of utterance or speech event". It also "concerns the ways in which the interpretation of utterances depends on the analysis of that context of utterance" (COLE, 1981: 54).

According to Fillmore, the significance of deictic information for the interpretation of an utterance is best illustrated by what happens when such information is lacking (FILLMORE 1975, cited in COLE 1981: 55). Let's consider the following scenario; we find the following notice on an office door:

I will be back in ten minutes.

In case more persons are sharing the same office, we need to know which of them wrote it, *who* exactly "I" is; and because we do not know *when* it was written, we cannot know when the writer of the notice will return.

The many aspects of deixis are so common and so deeply grammaticalized in natural languages that they are mainly regarded as part of semantics. As semantics deals by definition with all aspects of meaning, then it would be right to consider most deictic

phenomena as being semantic. But deixis also "belongs to the domain of pragmatics, as it directly concerns the relationship between the structure of languages and the contexts in which they are used." (LEVINSON, 1983: 55) As natural languages were primarily designed for face-to-face communication, they cannot be approached without taking this into account. Whether the study of deixis belongs to semantics or pragmatics is still an important issue to be dealt with. It is difficult to draw a line or a boundary as long as it plays an important role in both fields. According to Cole, even if linguists would all agree on how the semantic/pragmatic boundary should be drawn, there would be no simple answer to this question. "The important point, wherever the semantics/pragmatics boundary may be drawn, is that deixis concerns the encoding of many different aspects of the circumstances surrounding an utterance, within the utterance itself. Natural language utterances are 'anchored' directly to aspects of the context" (COLE, 1981: 56).

Deixis /Indexicality

The term "deixis" is borrowed from the Greek word for "pointing to" or "indicating" or "picking out". By "deixis" is meant the location and identification of persons, objects, events, processes and activities being talked about, or referred to, in relation to the spatio-temporal context created and sustained by the act of utterance and the participation in it, typically, of a single speaker and at least one addressee. Words like "I", "you", "here", "now", "this", "that" are paradigm examples. It was Peirce who first termed such expressions "indexical signs", and argued that they determined a referent by an existential relation between sign and referent. He drew distinction between signs as visual expressions, which he calls icons, and signs in the form of words, which he calls symbols. In the same time, he also identified a third sign-type, which he called index. An *index* is a pointing device, hence 'index finger', the finger we use for pointing. Thus, the word "I" is regarded as an index which points to a person, "here" an index which points to a place, "now" an index which points to a time.

The terms "deixis" and "indexicality" are frequently used interchangeably, and both concern essentially the same idea: contextually dependent references. However, according to Silverstein, "both have different histories and traditions associated with them. In the past, deixis was associated specifically with spatio-temporal reference, while indexicality was used more broadly." (SILVERSTEIN, 1976: 15) More important, according to Levinson, each is associated with a different field of study; "deixis" is usually concerned with linguistics, while "indexicality" is more associated with philosophy.

Descriptive Approaches. Types of Deixis

The most important of the earlier linguistic works in this area of study belong to Fillmore and Lyons, who approached the phenomenon of deixis mainly from a descriptive point of view. The most common and the most obvious categories of deixis are those of person, place, and time – what Fillmore calls the "major grammaticalized types" of deixis or *traditional categories*. I shall devote a section to each below.

Person deixis concerns itself with the grammatical persons involved in an utterance: those directly involved (such as the speaker or the addressee), not directly

involved (those who hear the utterance but are not directly addressed – overhearers) and those mentioned in the utterance (LEVINSON, 2006). In English, this is generally accomplished with *pronouns*, the main grammatical distinctions being the categories of the first, second and third person. The category *first person* is the grammaticalization of the speaker's reference to himself, *second person* is the encoding of the speaker's reference to one or more addressees, and *third person* the encoding of reference to persons and entities which are neither speakers, nor addresses of the utterance in question (COLE, 1981: 62). The person deictic expressions are in italics, a notation that will continue through this paper.

I love *you.*

Would *you* like more coffee?

I hate waking up early in the morning.

Who is "I"?

It may seem strange to ask to whom "I" refers. Considerable attention has been given to the first-person singular pronoun "I", often considered a "pure, essential" indexical or "the clearest case of an indexical". It is the word that refers in all cases in which it is used (except those where it appears inside direct quotation) to the person who uses it. Or as Lyons puts it, "I" in English refers (normally) "to the actual speaker, to whoever is speaking at that moment".

When you use the word "I" it refers to you; when I use the same word it refers to me. If you use "you" talking to me, it refers to me; when I use it talking to you, it refers to you. The designation of an indexical is not fixed, but it shifts from speaker to speaker, time to time, place to place; it is context dependent, it is not only the meaning associated with an expression, but also details about the utterance. "An utterance of 'I' designates the person who utters it, an utterance of 'you' designates the person to whom it is addressed, an utterance of 'here' designates the place at which the utterance is made, and so forth." (PERRY, 1997: 1) As indexicals shift their designation in this way, sentences containing such expressions can be used to say different things on different occasions. Suppose John says to Mary: "I am right and you are wrong" and she replies with the same sentence. They have both used the same sentence, with the same meaning, but different message. When John says "I am in a hurry", the word "I" refers to John. When Mary says "I am not (in a hurry)", the "I" refers to Mary.

Place deixis, also referred to as space deixis, concerns itself with the *spatial locations relevant to an utterance*, more exactly "the encoding of spatial locations relative to the location of the participants in the speech event" (COLE, 1981: 62). Similarly to person deixis, the locations can be those of the speaker and addressee, or those of persons and objects being referred to. Most languages grammaticalize at least a basic distinction, which is that between *proximal* (near or closer to speaker) and *distal* (or non-proximal, far from both, sometimes close to the addressee). The most typical examples are the *demonstratives* ("this" vs. "that") and the *deictic adverbs of place* (like "here" vs. "there") regarded as pure place-deictic words. A few examples are as follows:

I enjoy attending *this* course. (the course "here", which the speaker attends)

How is the weather *there*? (distal from speaker's location at CT, sometimes proximal to addressee at RT)

Here it is cold and windy. (proximal to speaker's location at CT)

Where is 'here'?

To include "here" (and "now") in the list of pure indexicals, is a bit problematic according to David Braun. Why? Because every utterance of "here" refers

to a spatial location that includes the exact location of the speaker, but the extent of the spatial location, its limits, can vary from utterance to utterance. For instance, if John is in London speaking by phone to someone in Bucharest and says "Mary is here", he may well be saying that Mary is in London (not necessarily there, with him). But if Mary calls out John "Where are you?" from the other end of their house, and John answers "I am here", it seems unlikely that he is merely saying that he is in London.

Perceptual psychology may provide significant information for the semantic interpretation of indexical expressions "here" and "there" when talking about our capacity visually to identify and distinguish. Such indexicals have proved that "understanding involves not just linguistic processing but depends as well on cognitive faculties of perception." (CHIERCHIA & MCCONNEL-GINNET, 1990: 267) Similar remarks go for "now" and the time interval surrounding the utterance.

Time deixis is related to the various times involved in and referred to in an utterance. Time deixis is grammaticalized in *deictic adverbs of time* (like English "now", "then", "soon", "yesterday" and so on), but above all in *tense*. Time adverbs are closely related to the time an utterance is produced or a message is inscribed (what Fillmore calls the 'coding time', or CT) or when the utterance is heard or the message is decoded (Fillmore's 'decoding time' or DT). Generally, CT is assumed to be identical to DT, but they may differ, in cases such of pre-recorded broadcasts, newspaper articles, or letters.

English is a language that encodes tense, which means that almost every sentence makes reference to time mainly by means of tense, and, sometimes, by means of aspect markers, time which can be determined only in relation to the time of the utterance of the sentence. Although tense is definitely deictic, what makes the issue more complicated is that there are a variety of different ways of expressing past, present and future time in English, not to mention factors like progressive and perfective aspect. Generally speaking, present is associated with an event/action simultaneous to the speech act (play), past with an event/action which happened before the speech act (played), and future with an event/action that will happen after the speech act (will play).

A distinction is generally made between *absolute* (or deictic, which refers immediately to the time of the speaker's utterance) *and relative tenses* (which refer to other tenses). For example, simple English past tense is absolute, such as in: "He *worked* as a cleaner at the hospital." or as in "He *left* home.", while the past perfect tense is relative to some other deictically specified time, as in "He *had worked* as a cleaner at the hospital for 30 years before he retired." or as in "He *had left* home before I got back".

According to Lyons and Fillmore, besides the traditional categories of deixis which are perhaps the most obvious, there are two more types of deixis that are similarly pervasive in the language use: discourse deixis and social deixis.

Discourse deixis, also known as text deixis, has to do with "the encoding of reference to portions of the unfolding discourse in which the utterance is located." (Cole, 1981: 85) To be more specific, it refers to the use of specific expressions within an utterance to refer to different parts of the discourse that contains the utterance. As discourse unfolds in time, *time-deictic words* can be used to refer to portions of the discourse. Thus, analogously to "last year" and "next Friday", we have "in the last unit" and "in the next paragraph". There are also *place-deitic terms* that can be used here, especially the demonstratives "this" and "that" being a case in point, as in the following examples:

"*This* is a great story." ("this" refers to an upcoming portion of the discourse)

"*That* was everything she told me."("that" refers to a prior portion of the discourse)

There are many words and phrases in English that show the relationship between an utterance and the prior discourse such as utterance-initial usages of: 'but', 'anyway', 'however', 'well', 'so', 'actually', 'in conclusion', 'to the contrary', 'all in all', and so on. They indicate to a certain extent how the utterance that contains them is a response to, or a continuation of some portion of the prior discourse. Thus, they perform a discourse deictic function.

Social deixis concerns the encoding of social distinctions that are relative to participant-roles, particularly aspects of the social relationship holding between speaker and addressee, or speaker and some referent. The social information (regarding social status and familiarity) is encoded within various expressions. The two major forms are the so-called T-V distinctions and honorifics.

T-V distinctions is the name given to the phenomenon when a language has two different second-person pronoun. The abbreviations originate in the Latin pronouns 'tu' and 'vos' , informal and formal versions of the personal pronoun 'you'. The varying usage of these pronouns indicates something about formality or /and familiarity; for instance, the T form may be used when speaking to a friend or social equal, whereas the V form may be used when speaking to a stranger or a social superior. This is a common phenomenon in European languages.

Honorifics are a much more complex form of social deixis than T-V distinctions, though they encode similar types of social information. They can involve words being marked with various morphemes as well as entirely different words being used based on the social status of the interactants (*Hey you, Madam, Mr. President*).

Deixis is organized in an egocentric way; if we think of deictic expressions as anchored to specific points in the communicative event, then the anchorage points, constituting the deictic centre, are typically assumed to be as follows (LEVINSON, 1983: 63-64): (1) the central person is the speaker, (2) the central time is the time at which the speaker produces the utterance, (3) the central place is the place of the speaker at the utterance time, (4) the discourse center is the point which the speaker is currently at in the production of his utterance, (5) the social centre is the speaker's social status and rank to which the status and rank of addressees or referents is relative. Thus, a deictic centre is a *reference point* in relation to which a deictic expression is to be interpreted.

Deictic expressions have different **kinds of usages**. Following Fillmore, a first distinction can be made between two kinds of deictic usage, namely *gestural* usage and *symbolic* usage. Since deictic expressions are deficient from a semantic point of view, gestures may help us to identify referents, sometimes being obligatory; thus, gestural usages require a close monitoring of the speech event for a correct interpretation. In contrast, symbolic usages of deictic terms require for their interpretation only information about the spatio-temporal parameters of the speech event; they may identify a referent without an accompanying gesture.

You and *you* stay, *you* and *you* and you are dismissed. (gestural usage)

What did *you* say? (symbolic usage)

You can all come with me if you like. (symbolic usage – in order to interpret it, it is sufficient to know the set of the potential addressees in the situation)

Another distinction that can be made is that between d*eictic* and *non-deictic* (or non-referring) kinds of usage. Here are some instances:

You can never tell the difference between these two. (non-deictic usage)

He likes fish (pointing at John), but *he* does not (pointing at Ben). (deictic usage)

Every man believes that *he* is smart. (non-deictic usage)

Philosophical Approaches

Initially, philosophers (especially those interested in reference) did not pay a great deal of attention to indexicals. But they began to realize that natural languages contain a set of special expressions which can be interpreted only by means of *contextual co-ordinates*. The main reasons why philosophers show so much interest in indexicals are as follows: firstly, "they wish to describe their meaning and fit them into a more general theory of meaning"; secondly, "they wish to understand the logic of arguments containing indexicals"; thirdly, "they consider that reflection on this topic may offer them some insight into such matters as the nature of belief, self-knowledge, first-person perspective, and consciousness" (David Braun, 2007, Stanford On-line Encyclopedia).

The word "indexical", like the more traditional linguistic term "deixis", is etymologically linked to a Greek word meaning "indicating" or "pointing". Thus, indexicals are *linguistic expressions whose reference shifts from context to context*. Two speakers who utter a single sentence that contains an indexical may say different things. For instance, John and Mary say different things when they utter the sentence "I am male".

Many philosophers, following David Kaplan, consider that indexicals have two types of meaning: one frequently called "character" or "linguistic meaning", and another called "content". Thus, John's utterance and Mary's utterance can be said to share the same linguistic meaning. But their utterances are different in meaning as they say different things: John says *he* is a male whereas Mary says *she* is a male; John says something that is true, while Mary says something that is false. This difference in truth value shows that John and Mary assess different *propositions*. Thus, the sentence 'I am male' has a different *content* in a context in which John is the speaker than it does in a context where Mary is the speaker. Thus, the *content* of the sentence is different from context to context, depending on who the speaker is. According to Kaplan, linguistic expressions have contents relative to contexts as each context has an agent, time, location, as well as possible worlds associated with it.

Chierchia and McConnell-Ginet follow the practice of Kaplan and use *context* as being equivalent to "the situation of utterance", the background, the way things are, and *circumstances* "the state of affairs we are speaking about or describing, that is the way things are or might be that determines the truth value of what is expressed by the sentence uttered." (CHIERCHIA and MCCONNELL-GINET, 1990: 263) Consider, for instance, the following sentence:

I am tired.

First and foremost, we need to fix the value of "I", as its value depends on who the speaker is; then, we need to figure out the truth value of the sentence. If uttered by John, it would express the proposition "*John is tired*"; if uttered by Mary, it would express a different proposition, that is "*Mary is tired*". Whether "I am tired" is true in

circumstances < *w* ,*i* > depends not just on which individuals are tired in world *w* at time *i*, but also on the context in which it is produced, determining who has uttered the sentence, and thus who the pronoun 'I' denotes. We cannot assess the truth of certain sentences without knowing certain details about the context in which it was uttered. Suppose we try to analyse sentences like:

I am working at a project *now*.

You are *my* English teacher.

This course is really helpful.

In order to assess the truth of the sentences above, we need to know the identity of the speaker (who "I" is), as well as details about the time of speaking (when "now" is) in, we also need to know the identity of "you" and of "my" in, if what is indicated or referred to by the speaker is indeed a course which is helpful. In each case the *context-dependency* can be traced to specific deictic expressions, and their truth values depend on certain facts about the context on utterance such as: identity of speakers, addressees, indicated object or situations, places and times.

In logical semantics, a proposition is seen as a function from possible worlds to truth values. *Context-relativity* can be accommodated by saying that a proposition expressed by a sentence in a context is a function from possible worlds and that context to truth values. Under these circumstances, a context is "a set of pragmatic indices, co-ordinates or reference points for speakers, addressees, times of utterance, indicated objects, and whatever else is needed", sentences expressing different propositions on different occasions of use (COLE, 1981: 58)

The most important way of approaching indexicals is to regard the specification of the content of an utterance in two stages: the meaning of an utterance is a function from contexts/sets of indices to propositions, which are in turn functions from possible worlds to truth values. (MONTAGUE, 1970; STALNAKER, 1972, cited in COLE, 1981: 59) On this view, pragmatics is about how a specific context plays a role in specifying what proposition the sentence expresses when uttering it. What this approach makes clear is that the meaning of the same sentence may remain constant across different occasions of utterance, while the proposition is different depending on the speaker. It also makes clear that sentences in the abstract do not in general express specific states of affairs, where contexts achieve this by filling in the pragmatic parameters that indexicals are variable for. Therefore, *pragmatics may be regarded as logically prior to semantics,* in the way that the output of the pragmatic component of the theory is the input to the semantic component. (COLE, 1981: 59)

Conclusion

Indexicals (linguistic expressions whose meaning remain stable while their reference shifts from utterance to utterance) are of undoubted importance to the philosophical, psychological and linguistic approaches to the analysis of language. They represent the interface between semantics and pragmatics, as their semantic value is fixed by pointing. Deictic expressions serve to anchor the speakers in relation to their surroundings and other participants. What makes them exceptional is the manner in which their interpretation arises, their context-dependency and relativity.

BIBLIOGRAPHY

The following books and websites have been read or consulted:

Braun, D. *Indexicals*. In Stanford Encyclopedia of Philosophy, available online at http://plato.stanford.edu/entries/indexicals/ , 2007
Chierchia, G., and McConnell-Ginet, S. *Meaning and Grammar: An Introduction to Semantics*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1990
Cole, P. *Radical Pragmatics.* New York: Academic Press, 1981
Grundy, P. *Doing Pragmatics.* London: Hodder Education, 2008
Hurford, J.R. and Heasly, B. *Semantics: A Coursebook.* Cambridge: Cambridge University Press, 1983
Levinson, S.C. Deixis. In Horn L.R., Wards L.R. (eds.). *The Handbook of Pragmatics*, Oxford: Blackwell Publishing, 2006
Levinson, S.C. *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983
Lyons, J. *Semantics*. Vol. 2, Cambridge: Cambridge University Press, 1977
Nunberg, G. Indexicality and Deixis, published in *Linguistics and Philosophy*, Vol. 16, 1993, available online at http://peple.ischool.berkely.edu?~nunberg/linguistics.html
Oltean, Sf. *Lumi posibile in structurile limbajului.* Cluj-Napoca: Editura Echinox, 2003
Palmer, F.R., *Semantics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981
Perry, J. Indexicals and Demonstratives. In Hale R. and Wright C.(eds.), *Companion to the Philosophy of Language,* Oxford: Blackwells Publishers Inc., 1997, available online at http://www-csli.stanford.edu/~jperry//PHILPAPERS/shorting.pdf
Silverstein, M., Shifters, Linguistic Categories, and Cultural Description. In Basso K. and Selby H.(eds.) *Meaning in Antrophology*, SAR, 1976
http://en.wikipedia.org/wiki/Deixis
http://en.wikipedia.org/wiki/Indexicals

WILLIAM FAULKNER VS. THE SOUTHERN RELIGIOUS CULTURE. A CASE STUDY ON LIGHT IN AUGUST

Cristina Denisa ARSENE-ONU
University of Piteşti

Abstract*: The fact that Faulkner lived side by side with religion in the American South, as part of his inheritance, made him put this into his fiction. Scholars in the field of Southern religious studies have moved the study of religion in the region to a serious exploration of the religious groups and forces in the South that produced Faulkner and his work. Among these forces one can mention Calvinism, Puritanism, Baptism, Methodism, and Evangelicalism.*

Key words: *religion, the South, William Faulkner.*

Everyone who reads or ever has read William Faulkner has been confused by the long sentences, the elaborate syntax, the terrifying action, the obscure pronoun references. The only way out of such confusion is to go through it. No shortcuts, no substitutes exist for the act of reading Faulkner; but reading Faulkner will teach you how to read Faulkner well (TOWNER, 2008: 10-11).

Most of Faulkner's body of work is set primarily in the mythological county of Yoknapatawpha, Mississippi. Of the nineteen novels, only five are set elsewhere, and even these sometimes touch its borders: *Soldiers' Pay, Mosquitoes, Pylon, If I Forget Thee, Jerusalem (The Wild Palms),* and *A Fable.*

Alfred Kazin, considering William Faulkner, in his book *God and the American Writer*, refers to the South as the Lost Cause, the "Redeemer Nation," "Baptized in Blood," crushed to its soul by an experience of defeat (KAZIN, 1997: 234). But out of defeat, there rose an extraordinary Southern literature in the twentieth century more religiously intelligent, subtle and all-encompassing.

The fact that Faulkner lived side by side with religion in the American South, as part of his inheritance made him put this into his fiction. In this paper we regard Faulkner as the greatest writer the South has produced because he is imbued in a religious consensus that explains many of his characters who are often travestied. For instance, in *The Sound and the Fury* some kind of deity is called "the Player."

William Faulkner vs. Religion in the South

H. L. Mencken, one of the best known and most outspoken social critics and satiric voices in America satirized the South, which he considered a wasteland, culturally speaking. The root of the problem with the South, as Mencken had it, was the tyranny of the "Baptist and Methodist barbarism" (H. L. MENCKEN, 1977: 158) below the Mason-Dixon line (the line symbolizes a cultural boundary between the Northern United States and the Southern United States). He described the South as a "cesspool of Baptists, a miasma of Methodists, snake charmers, phony real estate operators, and syphilitic evangelists." There were no arts except "the lower reaches of the gospel hymn." (*ibidem:* 167) Mencken also coined the term "Bible Belt" to refer to areas of the

South and Midwest dominated by conservative Christian concerns (WILSON, 1989: 21). In what William Faulkner is concerned, he was born in, grew up in, and wrote about this area. In what follows we shall deal with the connection between the South's religious culture and Faulkner's work, in one of his novels, *Light in August.*

In the past, Faulkner scholars rarely mentioned religion in relation with Faulkner's work. Malcolm Cowley's essay on the Faulkner legend did not include a place for religion, nor did George Marion O'Donnell's article on "The Mythology of William Faulkner." Later scholars focused on Christian themes, and especially the Christ imagery associated with Joe Christmas in *Light in August* (COWLEY 1946, HOWE 1951, O'DONNELL 1963). But as Wilson specifies, this represents "generic" religion – broad themes disassociated from time and place (WILSON, *op. cit*., 22).

However, when one enters Faulkner's world, one must take into account the importance he assigns the history of the people who first experienced slavery, then defeat in the Civil War, and last but not least poverty. Scholars in the field of Southern religious studies have, over the past generation, moved the study of religion in the region to a serious exploration of the religious groups and forces in the South that produced Faulkner and his work. (*Ibidem*) Among these forces one can mention Calvinism, Puritanism, Baptism, Methodism, and Evangelicalism.

Calvinism was actually a burden to Faulkner's characters. He criticized Calvinism due to the fact that he perceived it as limiting human potential. The teachings of Calvinism assert the absolute sovereignty of God and the depravity of all human beings. Historically, Calvinism has been a prominent belief in the doctrine of the elect, a conviction that Calvinists are God's chosen people. All this considered, we can state that Faulkner surely singled out Calvinism as a source of Southern evil. Faulkner's characters may be viewed as absolute, fatalist, and self-righteous, features belonging to Calvinism.

Although Calvinism has been a formative influence on Southern religion, Faulkner scholarship gives the impression too often that a rigid Calvinism has been the main characteristic of the region's religion and certainly the only trait of it that Faulkner explored in depth. We do not consider this to be true. Indeed, the Southern religious tradition grew out of Calvinism. Faulkner, as well as others in his era, often used Calvinist, Puritan, and puritanical as synonyms, even though they have different historical meanings.

In the 1920s and 1930s American writers used the term "Puritan" to make reference to, for instance, sexual repression, narrow-mindedness, intolerance, and especially anti-intellectualism. Historians have shown that the image of Puritans as severe and sexually repressed individuals is partially true. Perry Miller's studies of the New England colonial mind convincingly suggest that the Puritans were highly intellectual and that later New England rationalism grew out of their work (*ibidem*: 23).

Any endeavour to discuss Faulkner and the Southern religious tradition should confront the denominational issue. The South has been distinguished from other parts of the United States as the region dominated by Baptists and Methodists. Geographers divide the nation into seven religious regions, each dominated by one religious group or combination of groups. The South has been and still is that region dominated by Baptists, with widespread secondary influence from the Methodists (*ibidem*: 23-24). The South, and especially Mississippi, has been among both blacks and whites Baptist land. The Baptists certainly inherited Calvinist theology, with its concern for God's omnipotence, human sinfulness, predestination, and other theological features.

Another religious tradition that has dominated Southern culture is Evangelicalism. Both the Baptists and the Methodists are a part of this branch of Protestantism, the distinguishing feature of which is a concern for religious experience. The central theme of Southern religion is the need for conversion in a specific experience that will lead to baptism, to a purified new person. The need is to be born again, to "get right with God." Outsiders often see Southern religion's central feature as a fundamentalism stressing orthodox theology, and this outlook has been important in the region's churches. Highly valued is the discipline of a strict adherence to Biblical teachings, rigorous morality, and community enforcement of selective religious teachings (*ibidem*: 25).

In the South we encounter an oral culture which has reflected also in religion. People stand up in church and recount their sinfulness and the Lord's work in saving them. The minister is judged by the way he preaches. Biblical stories and characters are well known. Sermons teach the faith through these stories.

Faulkner grew up in and knew the Southern religious culture. Once again, critics have disagreed on the importance of religion in Faulkner's life and work. Some have seen him as essentially an agnostic or atheist, but his explicit statements suggest he claimed a broad Christianity. He attended St. Peter's Episcopal Church in Oxford after his marriage, read the *Book of Common Prayer*, and was buried with the rites of the church (*ibidem*: 26-27).

In Faulkner's connection to the Southern religious culture, the crucial issue is not whether he was a Christian or not. Faulkner learned early the religious culture of his time and place. His father's family was Methodist and that denomination was his formative one. It was not a predominantly Calvinist tradition. Faulkner attended Methodist Sunday school when a boy and was baptized at the New Albany Methodist Church. He may have been like Mark Twain, who said he grew up learning to fear God and hate the Sunday school. Faulkner's mother took him to country revivals at the Methodist camp grounds near Oxford, where he surely absorbed the atmosphere of rural Southern revivalism. Faulkner, in fact, has offered one of the best descriptions of the religious culture of his raising:

> "My life was passed, my childhood, in a very small Mississippi town, and that was a part of my background. I grew up with that. I assimilated that, took that in without even knowing it. It's just there. It has nothing to do with how much of it I might believe or disbelieve – it's just there" (GWYNN, BLOTNER, 1959: 41).

Faulkner grew to maturity at a time of dramatic events and trends in Southern religious history: the Scopes trial, the organized Fundamentalist movement, the growth of Pentecostal sects. Faulkner does not deal at length with many dramatic aspects of the modern religious South. Baptism, for example, is a central ritual in this faith that he did not sketch. There are few itinerant preachers in Yoknapatawpha County. There are no visions, no faith healing, speaking in tongues, or snake handling.

Institutional religion existed in Yoknapatawpha County from the beginning of the settlement. Three churches were already there when only thirty homes could be found. The earliest ministers came "roaring with Protestant scripture and boiled whiskey, Bible and jug in one hand" and "a native tomahawk in the other." Faulkner leaves little doubt that the taking of land from the Native Americans was a specifically Protestant act making way for capitalist civilization. Religion in Yoknapatawpha County remained a frontier religion for many years indeed. It was a place where, with many churches nearby, men insisted on taking an hour to go five miles to attend a particular denomination, and where Gail Hightower's father rode sixteen miles each

Sunday morning to preach. It was a place of revivals (WILSON, *op. cit*., 30). Preachers were a necessity in this world. Faulkner wrote about at least twelve ministers, but most cannot be described as fitting role models of virtue. As one scholar has classified them, there were "three heavy drinkers, three fanatics, and three slave traders, two adulterers, and two murderers" (*ibidem*: 31). In *Light in August* Reverend Hightower appears to his congregation as almost a sectarian preacher, using the emotionalism of a street preacher. He was "wild too in the pulpit, using religion as though it were a dream."

Puritanism in Faulkner's Work – A Case Study on *Light in August*

In *Light in August* Faulkner explores the Puritan mentality present within the South and at the same time he stresses out another dramatic issue, namely racial miscegenation. As a white Southerner convinced that he has Negro blood, Joe Christmas directs his racial prejudice inward, against himself, and the resulting torment leads him to a path of lonely violence. He is driven by a strong sense of guilt and a need for some kind of punishment or moral expiation. Joe assumes unwittingly the role of a sacrificial victim/ a scapegoat who accepts the white South's own burden of past sin and present injustice. The way he is characterized reveals issues that were lurking within the Southern mind, and his death suggests a personal atonement for the racial crime of his region.

Joe Christmas's early life is associated with a number of fanatical Protestant Christians, among which we mention his grandfather, Eupheus (Doc) Hines and his foster father McEachern. The former kills Joe's father, a dark-skinned circus man, and allows Joe's unmarried mother Milly to die in childbirth. He believes that Joe represents the very "teeth and fangs" (289) of Satan's evil, and he becomes convinced that God wants him to wait for this evil to bear fruit. "I have put the mark on him, and now I am going to put the knowledge" (277-278). Hines finds a job as the janitor of an orphanage and abandons the infant Joe Christmas at its doorstep on Christmas Eve. As Joe grows up, the other children respond to the grandfather's evil-intentioned influence and begin to call Joe a "nigger," a charge which the boy convinces himself must be true.

Although Joe escapes the religious fanaticism of his grandfather, he finds a similar figure in McEachern, the Presbyterian farmer who adopts him. Through his relation with the farmer, who is characterized by a Bible or catechism held in one hand and a strap in the other, Joe is given a taste of the expiating punishment for which he unconsciously yearns.

In the narrative world of *Light in August,* emotion itself seems to adopt the posture and pose of impersonal rapture and martyrdom. Hearing the sound of church singing, the Reverend Hightower describes the Southern mind and heart as being "expiated by the stern and formal fury" of its Sunday morning service. Whereas the voices of the singers adopt "the shapes and attitudes of crucifixions, ecstatic, solemn, and profound," the music itself is "stern and implacable, deliberate and without passion" '(274). That is to say, puritans tend to express their emotions, if at all, within the framework of rigid social conventions (SWIGGART, 1962: 133).

Puritan emotion occasionally breaks out in unrestrained violence, as in the mass fury of a lynching mob, but such violence is not a spontaneous expression of confined emotions. According to Faulkner the puritan mind avoids natural expression of feelings. "Pleasure, ecstasy, they cannot seem to bear: their escape from it is in violence, in drinking and fighting and praying." By forcing human emotions into the

service of abstract convictions, these Southerners transform themselves into moral fanatics. Hightower explains that a mob of Southern churchgoers will lynch Joe Christmas in order to suppress their own consciences. They will crucify him gladly, "since to pity him would be to admit self doubt and to hope for and need pity themselves" (275). In other words the whole town will resort to a stylized and traditional act of violence rather than admit emotional realities.

This combination of moral conviction and ruthless violence is succinctly characterized by the desire of Calvin Burden, Joanna Burden's grandfather, to "beat the loving God" (182) into his four children. This faithful figure stands for a tradition of New England Puritanism that is related in both spirit and doctrinal roots to the more evangelical Presbyterian sects dominating the American Middle West and Deep South. It is significant that he reads the Bible to his children in Spanish, a language which they cannot understand. What they do understand is a series of improvised sermons. The result is the Protestant blend of emotionalism and abstract morality which Faulkner consistently satirizes (*ibidem*: 133).

Light in August explores the pathology of the Southern civil religion well after its high point. The past lives on in tangible ways in Faulkner's work. Sometimes it is harmless, as Pappy McCallum who has six middle-aged sons, all named for Confederate generals in Lee's army. Sometimes it is the romantic story of soldiers going off to war. But mostly the legacy is a stultifying one. Joanna Burden, for example, represents the sacred past. Her grandfather and brother, Yankee carpetbaggers come south to help the freed men, were killed in Jefferson during Reconstruction, but, a generation later, "something dark and outlandish and threatening" still attaches to her and to her home. Despite the passage of time "it is there: the descendants of both in their relationship to one another ghosts, with between them the phantom of the old spilled blood and the old horror and anger and fear." Fear is an emotion often associated by Faulkner with religion in Yoknapatawpha County, and it was a prominent feature of the sacralised regional culture (WILSON, *op. cit.*: 34).

Faulkner's aim in introducing Calvin Burden and his New England heritage is to show the relation between the attitude of the abolitionist Burdens toward the Southern Negro and the racial hatred of a man like Doc Hines. Whereas Hines sees his grandson's Negro ancestry as a token of the Devil, the Burdens look upon Negroes as the sign and symbol of the white man's moral sin. Joanna Burden sees the curse of slavery as a "black shadow in the shape of a cross" (189) falling upon all white children. The curse of the black race is the irrevocable fate of being held in bondage, "but the curse of the white race is the black man who will be forever God's chosen own because He once cursed him" (190). The Burdens accept as their own social work among the Negroes in the post-war South as a step toward expiating the curse which has fallen upon their own white blood. Their abstract approach to the race problem is comparable to that of Hines, who reacts in hatred to his similar belief that the Negro race is a curse upon the white. Joe Christmas inherits the prejudice of his grandfather, but he is also influenced by Joanna Burden and presumably by the doctrines which her family represents. Faulkner's references to the religious heritages of both New England and the South link social and political issues involving all of America to the racial obsession underlying Joe's violence.

Joe's puritan hatred of women and the physical desire they represent is consistently involved with his hatred of the Negro blood which he seems to hold responsible for the terrifying world in which he must live. He imagines relations with

women as a pit or pool of glimmering darkness out of which he cannot extricate his own lost and damned mulatto body.

In her inverted religious feeling, in her obsession with the Negro race, and in her sexual masochism, Joanna Burden mirrors the important features of Joe Christmas's destiny. This is the meaning of Joanna's surname: it suggests Joe's burden as well as her own. However, in submitting to spiritual piety she rejects the demonism, the raging Puritanism that characterizes Joe's life. Her function in the novel's structure is first to reveal to Joe what he is, then to abandon him to his solitary path.

Because of their intractable opposition, the two ex-lovers decide that both of them must die. Joanna tries to kill Joe with her grandfather's antique pistol, but the pistol misses fire. Joe then kills her with his razor. After the crime, he spends a week wandering through the country and preparing himself for death. During this time he makes more "progress," the reader is told, than in all the preceding thirty years of relentless agony. This progress is toward a realization of what his sense of guilt means and how it can be expiated. Refusing to identify himself as either white or Negro, and refusing to live any longer in two contradictory worlds, he drives on, knowingly, to his self-created fate (SWIGGART, *op. cit.*: 138).

Faulkner's effort to create for Joe Christmas this highly complex and symbolic role is responsible for the lavish use of Christian imagery. Joe gets his last name because he is found on the steps of the orphanage on Christmas Eve. The name follows him, as Byron Bunch puts it, like an augur or sign, as if "he carried with him his own inescapable warning, like a flower its scent or a rattlesnake its rattle" (26). He has the mark of God or Satan upon him, according to Doc Hines, and his name suggests the nature of this mark. Throughout the novel Joe is treated in terms which combine Old Testament moral severity with references to the life of Christ (*ibidem*: 145). Upon arriving in Jefferson, Joe is thirty-three years old. In one passage his feet are ceremoniously washed; he is betrayed for a thousand-dollar reward by a disciple, Lucas Burch (a.k.a. Joe Brown), and so on. He commits his crime on a Friday and surrenders a week later, having spent the intervening time in retreat and mental preparation. In this respect the symbolism is at odds with the chronology, for Joe is described as surrendering on "Friday" to a "Saturday" crowd of farmers.

Other less detailed references to Christianity or to religious ceremony and ritual may be found. Faulkner's typical manner of describing puritan qualities is to compare the faces of his characters to the rapt and inscrutable ones of monks or hermits. When Joe is whipped by his stepfather, his body seems "a post or a tower upon which the sentient part of him mused like a hermit, contemplative and remote with ecstasy and selfcrucifixion" (121). Such language is sometimes extended to the physical scene, as when countrymen in overalls move "with almost the air of monks in a cloister" (311). Faulkner often describes Southern puritans as if they always wore a stylized mask, expressive of moral certitude, in confronting the complex and shifting facts of human experience. Such a mind will insist upon formalized behaviour, ranging from group worship to mob violence. Racial intolerance or any other kind of moral prejudice is a natural outlet for this attitude just as a Christ-like expression is a natural posture. The Christian imagery of *Light in August* dramatizes puritan intensity of mind and also defines the central meaning of Joe's sacrifice.

Faulkner's effective use of religious imagery may be illustrated by the several references to the glint of handcuffs above Joe Christmas's head as he runs before his pursuers. Joe's "bright and glittering hands" (347) are compared to "the flash of a heliograph" (345), to the glint of fire, and finally to "lightning bolts" (347). Although

Joe's face has "that serene, unearthly luminousness of angels in church windows" (346), his "raised and armed and manacled hands" give him the appearance, as he strikes the Reverend Hightower down, of a "vengeful and furious god pronouncing a doom" (347). The symbolic meanings are almost too numerous for expression. In Christian terms the handcuffs function as a combined halo and crown of thorns. In terms of the tragic action of the novel they represent Joe's manacled destiny and the inevitability of his death. The images by which the cuffs are described suggest punishment or judgment. As a "vengeful god," Christmas pronounces judgment upon Hightower and by implication upon the society whose divided conscience he embodies (*ibidem*: 146).

The religious imagery as well as the temporal mysticism associated with Joe Christmas prepare the reader for an understanding of his death and its significance. In his flight from the mob Joe seeks refuge in Reverend Hightower's home and is there shot down and castrated by Grimm:

> "But the man on the floor had not moved. He just lay there, with his eyes open and empty of everything save consciousness, and with something, a shadow, about his mouth. For a long moment he looked up at them with peaceful and unfathomable and unbearable eyes. Then his face, body, all, seemed to collapse, to fall in upon itself, and from out the slashed garments about his hips and loins the pent black blood seemed to rush like a released breath. It seemed to rush out of his pale body like the rush of sparks from a rising rocket; upon that black blast the man seemed to rise soaring into their memories forever and ever. They are not to lose it, in whatever peaceful valleys, beside whatever placid and reassuring streams of old age, in the mirroring faces of whatever children they will contemplate old disasters and newer hopes. It will be there, musing, quiet, steadfast, not fading and not particularly threatful, but of itself alone serene, of itself alone triumphant. Again from the town, deadened a little by the walls, the scream of the siren mounted toward its unbelievable crescendo, passing out of the realm of bearing." (348)

The symbolism of this passage is emphasized by the narrative point of view which soars, like Joe's pent blood, to a transcendent theme. The dark blood which leaves his white body stands both for mortality and for the final expiation of guilt. Joe's eyes are "peaceful and unfathomable" because he is free at last from his own divided nature. Yet his eyes are "unbearable" to others, just as the "black blast" which leaves his body becomes a part of their conscience. The burden of guilt, no longer tormenting Joe, becomes public property.

The crucifixion image which dominates this climactic scene derives its meaning less from Joe's martyrdom than from the violence of society's retribution. The men who watch the scene are confronted with their own need for violent expiation. They see Joe's death as a mirror of the "old disasters and newer hopes" from which their victim is now absolved. Joe's martyrdom, like its Christian counterpart, is a deliberate self-sacrifice. Yet Faulkner's hero is barely aware, if at all, of society's existence. Among the townspeople he alone, the crucified, is the one that is saved (SWIGGART, *op. cit.*: 147-148).

In conclusion, we assume that Faulkner's characters seek the light, seek grace, using the materials their culture gave them. They seem to say to us: "I saw the light, in August. Or did I?"

BIBLIOGRAPHY

Cowley, Malcolm. Introduction to *The Portable Faulkner.* New York: Viking Press, 1946

Faulkner, William. *Light in August.* New York: Vintage Books. A Division of Random House, 1972.

Gwynn, Frederick L., and Joseph L. Blotner. *Faulkner in the University: Class Conferences at the University of Virginia,* 1957-1958. Charlottesville: University Press of Virginia, 1959

Mencken, H. L. "The Sahara of the Bozart". in *The American Scene: A Reader*, Huntington Cairns New York, Alfred A. Knopf, 1977
Howe, Irving. *William Faulkner: A Critical Study.* Chicago: University of Chicago Press, 1951
Kazin, Alfred. *God and the American Writer*. New York: Vintage Books A Division of Random House, Inc., 1997
Luccock, Halford E., et al. *The Questing Spirit: Religion in the Literature of Our Time.* New York: Coward-McCann, 1947
O'Donnell, George Marion. "Faulkner's Mythology". in *William Faulkner: Three Decades of Criticism,* ed. Frederick J. Hoffman and Olga W. Vickery, New York, Harcourt, Brace, 1963
Swiggart, Peter. *The Art of Faulkner's Novels.* Austin: University of Texas Press, 1962
Towner, Theresa M. *The Cambridge Introduction to William Faulkner.* Cambridge: Cambridge University Press, 2008
Wilson, Charles Reagan. "William Faulkner and the Southern Religious Culture" in *Faulkner and Religion. Faulkner and Yoknapatawtha*, Doreen Fowler and Ann J. Abadie (eds.) University Press of Mississippi Jackson and London, 1989.

A PARADOXICAL, YET SUBTLE BLEND OF FICTION AND AUTOBIOGRAPHY IN PAUL BAILEY'S AN IMMACULATE MISTAKE

Noemi – Alice BARTHA
North University, Baia Mare

Abstract: *Paul Bailey's manner of narrating/confessing is vivid, true to life, yet paradoxically placed amidst the worlds of fiction in the shape of a 'supposed' autobiographical novel. Our paper follows the meandering experiences of the narrator-character throughout a socially, historically, and personally turbulent period: from childhood to the years beyond. The character's search for inner, social and professional identity is focused on an attempt to underline the merge of fiction and (fictionalized) autobiography throughout the narrative.*

Key words: *autobiography, (the) self, quest.*

Motto: ...I am curious about my fellow creatures.
There is no end to their mystery. (Paul Bailey)

When approaching autobiographical novels one has to constantly bear in mind the fictional status that such a work entails, although it claims to render (somewhat) true facts, accounts, characters/people, events, feelings, confessions and experiences. Suc h is the case of *An Immaculate Mistake,* Paul Bailey's vivid and nevertheless nostalgic account of "scenes from childhood and beyond" (BAILEY, 1991) that present the readership with a desired truthful retrospective of the author's self in a meandering and demanding becoming. We subscribe to the view of Mircea Mihãieş (2005: 14) when he ascertains that the autobiographical novel is neither unmitigated fiction, nor actual document, but it is a blending of the two in varying degrees.

In spite of this, (all) autobiographical novels present the reader with the hybrid species by means of which we can frantically (re)live the lives of others. Is this to say that it is in the human nature not to settle for the reality/roundness of our own being? Do we need other people's lives to have the certainty that we genuinely live our own? Some might say we do, while others might strongly reject this prospect and dismiss it as delusive. Nonetheless, as Mircea Mihãieş stated (2005: 8), all humans - and particularly writers – feel the need to extrovert the deep self, to confess and confront it with an unseen alter-ego foreseen among the readership. This very reader attends to such confessing fiction hoping to discover beyond the paper being of the author (i.e. the narrator and/or the character) a true account. The next necessary step is to outline this type of fiction in what it has specific. If we consider the etymology of the term autobiography, the novel is "the writer's life story" (LOPIČIĆ, 2008: 123) which is non-fiction about the life of the author as it records/a self-analysis. More than mere (or just) self-analysis, the author sets out to include in his geographical excursus of his becoming/growing up that of his fellows, be it in the members of his family, that of friends, neighbours, or lovers, as the author himself stated: "And I write novels

specifically because I am curious about my fellow creatures." (BAILEY at http://www.contemporarywriters.com/authors/?p=auth9)

But as this kind of narrative discourse also has an axiological dimension (MIHÃIEŞ, 9) the autobiographical novel inherently means that a new hierarchy of values is suggested along with the process of remembering, reliving and writing. This process persistently implies the appeal to memory, confession, intimacy (of the author with him/herself, and that of the author with the readers), temporality and subjectivity. This is how a certain temporal and spatial frame is achieved, in the invoking, evoking and conjuring up of the young self in what the novel appears to be a simultaneous insight into becoming, growing to be an older/other self.

The sincere or much sought-for sincerity of the narrative tone is the governing force of the text; it is in Leibowitz's terms (qtd in MIHÃIEŞ, 2005: 12) "self-disclosure" and "self-concealment" at the same time. This is to say that the author attempts to achieve a paradoxically simultaneous disclosing of him/herself while concealing aspects, details, events, scenes, and features that fiction imposes in the process of 'polishing', refining and fictionalising the diegetic content.

Autobiography implies the free rambling of memory that attends to the ceaseless formula and tone of the narrative. This is to say that memory is the main vehicle that constructs the edifice of the autobiographical novel that recomposes a portrait in what Mircea Mihãieş calls "a variable geometry" (2005: 113, translation mine).

In this game of remembering (events, scenes), conjuring up (the younger ego), retelling (a story in a different manner from what the actual sequence of events was), reordering (stages, episodes, life chapters), new light casting (upon events that are to enter the fictional realm in a different light) and fictionalising the reader is called upon to reconstruct/put the pieces back together in what the novel wants to be: a natural, truthful sequence of events in a(ny) person's life (or those in a significant part of a lifespan).

Bailey's autobiographical novel, *An Immaculate Mistake*, is a portrait sketched in a retrospective view of long gone time as an accumulation of feelings, states, beliefs, experiences and memories. In the unfolding of the diegetic events, there is a distinction we have to make: that between the (both extra- and intradiegetic) *watching-self* (i.e. the authorial retrospective and selective look) and (the sae intra- and extradiegetic) *watched-self* (MIHÃIEŞ, 2005: 121, translation mine).

Accordingly, autobiographical novels operate with and strongly rely on the *breached self*: the scripted and the biographical one that are to serve the retrospect organising of events and subsequently that of the text: "autobiography among other genres offers itself as a means for exploring one's past/self" (LOPIČIĆ, 2008: 125). This is to say that the claim of a fictional kind of text to render accurately and with high fidelity the truth is in our point of view daring if only we were to consider the fictional status and what the term connotes.

Fiction (especially autobiography) cannot actually *be* true. It can set out to be, it can aim for a mimetic transposition of the truth, of actual facts, but its very being mediated by the consciousness of an author who has to select, refine, express and telescope events in a certain logical/understandable form and sequence via the discourse of a character or that of a narrator (either omniscient or unreliable) does not allow this claim: "there are endless ways of telling one's story … but none of tem can tell the whole story" (Finney qtd in LOPIČIĆ, 2008: 125).

This retrospective attempt/achievement of autobiography to dust off, reorganise and share (with readers) experiences, events, hopes, disillusions and ideas while subsequently creating a self-portrait of the author is in fact a re-defining of the *self* in a gradual re-experiencing and undergoing of past and/or more recent events, to understand and grasp a global look on one's becoming. Bailey's character, or fictional ego, bears the same name but in this attempt to define himself he resorts to creating a twin brother, Peter: "who spoke in a different voice although he had my face and wore my clothes" (BAILEY, 1991: 12). The diegetic boundaries are not permissive enough for the *fictional self/I* of the author to unfold in adventures. This need to invent an unreal twin brother accounts for the need to hide behind a different version of the self that feels the necessity to vanish from habitual events and persons. This is a *mise-en-abîme* projection of the self that imperatively has to break free from being himself, an act of frontier-less freedom to alter the real person (as in the true nature of the character) as to achieve more (emotional and/or psychological) comfort:

> It was fun being someone else, escaping from the Peter I was into the Paul of my imagination, giving him different characteristics, different interests. Paul was a livelier creature than his dull impersonator, it seemed to me. He had to be created afresh, newly imagined, each time I decided t become him. (BAILEY, 7)

This is a projection of a second degree of the self: the first level of projection encompasses the real/actual ego of Paul Bailey in his boyhood, and the second degree is that of the *retrospective I/ego* who is already projected in the fictional plane as the character, narrator and reflector Paul. So we find proper to bring to discussion the rhetorical question of Christine Brooke-Rose: who is the I "who is not the I when it says I"? (1986: 631). This is obviously a laying bare of the levels that fiction entails so that the I in the diegesis can never claim to be the I the author is/implies, and neither that of the real person of the novelist. Therefore, not even the autobiographical novel can claim to render the *real I* of the pictured, captured or *fictionalised I* of the author's real person. We could say that the character, an accurate fictional intradiegetic projection of the author's ego, is a *retrospective I* able to modify whatever needs to be altered in order to enter the narrative in a specific, intended sequence.

The novel follows the meandering experiences of Paul who is born as a "mistake" (1991: 1) to a modest family before the Second World War giving the reader somewhat accurate and exact data regarding the author:

> I was born in February, 1937, in Battersea, south London, the third and last child of Arthur Oswald Bailey and his wife Helen Maud. He was fifty-four years-old, and she was forty-one. He was employed as a roadsweeper, she as a domestic help. They had me christened Paul Harry. Such are the plain facts. (1991, no page)

The last sentence is meant by the author to set everything (i.e. events especially) in the realm of undoubted reality and truth. But let us say that this is but another (we dare not say classical, but either way not new) narrative device intended to capture the reader in the net of questioning nothing, not casting a shadow of doubt over any of the narrated happenings. To emphasize this aspect, the narrator (i.e. *retrospective fictional I*) resorts to an ironic accounting for his existence in a Tristram Shandy manner:

> On the night of my conception, in May 1936, my parents thoroughly enjoyed their love-making. 'We had no fear of the consequences, because we didn't think there'd be any. A few weeks later, we found out we were wrong'

> … 'You were *our* mistake' she had said. Then I walked on, thanking my father and mother for the error of their loving ways on a late night of thorough enjoyment (BAILEY, 1991: 1-2).

But the novel does not settle for such ironic, purely fabricated/fictionalised accounts. Another scene that reveals the authorial refinement involved in the process of writing and implicitly modifying facts is that of a young boy's odd death during a bombing raid over London during the Second World War. Moreover, this episode is to show that such a scene is put on the account and in the words of a boy – this is paradoxically to show once again the fictionalised nature of this/any autobiographical novel:

> In another of the neighbouring houses affected by the blast, a small boy died strangely. When the explosion occurred in the middle of the night, the pillow on which his head was resting burst open and he was suffocated by the feathers flying around of it (BAILEY, 1991: 4).

These are episodes that lightly weave around two main aspects (we dare call them themes) this novel brings to attention: the quest for identity (mainly sexual and professional) and the issue/temptation of death. The character gradually discovers and explores his sexual identity: that of a homosexual.

The two aspects of identity brought to light are strongly linked and to a certain degree interdependent. The character-narrator is a young actor who almost exclusively plays (i.e. auditions for) female roles. This is to underline his pursuit of identity both in the professional and in the personal filed as well. These aspects are vividly envisaged in a light that is truthful (i.e. plausible) to the mind frame of that time – a post-war conservative London society that rejects, looks down on and ridicules homosexuality and homosexuals. Even in contemporary times this has remained a controversial issue still prone to stirs deep waters, and we have o observe that we find ourselves decades away in the future. Still, some things are never to be changed, one of the probable reasons would be the acute human need for safety, compliance and belonging (to a 'normal majority'). The novel reads a conversation between a shocked and revolted mother and a justifying son proudly admitting to his success:

> 'Did I hear you alright or am I dreaming? You're going to play *who*?'
>
> 'The Duchess of Marlborough, Mum. Sarah, Duchess of Marlborough.'
>
> 'But she's a woman.'
>
> 'Of course she is. She was, I mean. …'
>
> 'And she's the part you've been asked to play?'
>
> 'I had to audition for it. It's the leading role. The producer found me the best.'
>
> 'Did he now? (...) What about the Duke? (…) Well, couldn't you play him?'
>
> ' I don't want to. (…)'
>
> (…) 'A son of mine a duchess! It sounds all funny to me.' (43, original emphasis)

The character manages to find a path that would lead him to a tranquil discovery and coming to terms with the mind frame of that time when Oscar Wilde was a frequently employed sarcastic example of homosexuality-rejecting behaviour. The confessing, secret-sharing tone of the passage underlines the happiness subsequent to great discoveries and achievements: "The course of my life was changed as a result of playing Sarah. Assuming her personality, I knew the power of artifice. For three

memorable winter nights, I said goodbye to my dull self and became that creature of violent contrasts. (…) In costume, wig, and make-up I was a forceful woman of the world. Acting, I understood, was a release into the nature of the others. It was a wonderful way of not being Peter." (44)

We believe the character's choice of career is not random at all, all the more because acting exclusively means and implies ignoring of the real, social ego to surface fictional characters that use the skills and nature of the actor to come to life, while being inexistent (if we are to assign such a term to the fictional beings). Therefore once more the character has a double justification both for his choice of career, and for the freedom to impersonate any character not having to account for this because the umbrella of theatre allows this. Letting go of oneself in order to temporarily become another, a different self can be a dangerous play – because in this constant and continuous play of identities one might be confused by the permanent play of mirrors, levels of representation and impersonating.

The character's professional (i.e. artistic) play of identities in trying to find his sexual identity gives him once more a certain joy of escaping the restrictions of the real (i.e. social/historical) self, so he confesses: "I was (…) rapturously happy to be free from myself." (45) This freedom that acting gave to the character is apparently not enough for a restless ego in permanent search for a true, unitary self. To this artistic obligatory doubling of identity in the process of acting is baked by another (more laic) device previously mentioned: inventing a twin brother: "I dared to play my game of being twins" (48).

This is only to account for a severe need to shy away from the others/Other creating a different/distinct self that would have the qualities and features to make him on the one hand more similar to them or their image of him, and on the other hand give him the comfort and freedom to be whoever he actually felt he was. The male human body is a trap of the real sexual identity, so the character turns to writing stories in which the main character would express and manifest in behaviour the much sought for freedom. Even the story of the character has a protagonist with two names – again emphasizing the necessity of a double/duplicitous being: "he needed to be free of his body, which was like a prison to him. Jean-Paul or Marcel was an intellectual, a man who lived in the mind." (53), and further on the narrator confesses: "I suppose Jean-Paul or Michel was me. (…) … like him I was desperately in love – not with a girl, but a boy." (54) So we can ascertain that the fictional device employed by the character reveals once more the true nature that the fictional character Paul is afraid to admit to, here we are dealing with a mise-en-abîme technique once again in order to unveil a delicate aspect of the character's becoming.

The other aspect that is heavily present in the novel is death in its various aspects: from the war casualties only briefly mentioned by the child-stage character, the premature death of his father, to his own confrontations with the phenomenon: diphtheria as a young child (and the saving oranges), a burlesque attempt to commit suicide in the home kitchen in the presence of his family (now reduce to mother and sister) and the painful realisation that death comes unannounced to all (in the episode of the Curious Reader – a young man about to die within days who madly reads). To a certain extent, death is a part of the process of writing: the real, social-historical self of the author has to die so as to make room for the surfacing of the fictional self in the form of character-narrator. Death is hereby an exorcist of the self that brings under siege the last bastion of the human: contemplating non-existence. The unknown, the tempting tranquil darkness of death lures the character into believing it might be a way out form

his troubles self that cannot speak out his real sexual identity for fear of being ridiculed. What could be the reconciliatory of this restlessness and delicate position? As the narrator himself states that this is only intelligence and imagination that bare the capacity to offer an alternative to escaping and avoiding an uncomfortable truth metaphorically brought about by being/living up to being an immaculate mistake. Does the novel end (better said does it even claim to offer an ending/closure) in a firm certainty? In a (traditionally) modern manner it does not. The pursuit of identity settles for the constant play of characters (as actor) and real life events in a luminous retrospective, somewhat nostalgic account of events, years, hopes, transformations, tragedies that shape the character into coming to terms with his being different but having found the true identity that drives him in what he does.

REFERENCE LIST

Bailey, Paul. *An Immaculate Mistake. Scenes From Childhood and Beyond.* London: Penguin Books, 1991.

Brooke-Rose, Christine. *The Christine Brooke-Rose Omnibus. Four Novels.* Manchester: Carcanet, 1986.

Lopičić, Vesna. "Autobiography as Identity Quest" in *Central European Journal of Canadian Studies,* vol 6, 2008, Brno, Masaryk University, 2009, p 123-32.

Mihăieş, Mircea. *Cărţile crude. Jurnalul intim şi sinuciderea*. Ediția a II-a revăzută, Iaşi: Polirom, 2005.

Paul Bailey's statment on the web at http://www.contemporarywriters.com/authors/?p=auth9, (last acessed 30 June 2010)

THE INTERWEAVING OF LITERARY AND ADVERTISING NARRATIVES. FAY WELDON'S THE BULGARI CONNECTION*; OR HOW TO SELL IDENTITIES IN A COMMERCIAL CULTURE*

Camelia CMECIU
"Danubius" University of Galați
Doina CMECIU
"Vasile Alecsandri" University of Bacău

Abstract: *Objects do not exist as such until they are embedded into narrative frameworks in order to be assigned a meaning. The postmodernist concept of product placement – the inserting of an advertiser's commercial message into " media vehicles", in our case Fay Weldon's novel The Bvlgari Connection – raises issues such as: commercial culture and the identity of literary texts within such a cultural framework; the weaving of (Bvlgari) advertising into a narrative plot; the process of "selling objects" as if being character names; (the construction of) identities emerging out of the buying-selling process; the crooked trajectory of a character's identity from being the owner of an object to having that object through the need of satisfying or dissatisfying one's obsessive desires in a consumerist society.*

In such a "literadvert" narrative, there could be noticed a cognitive flow from real objects into signs. Having as theoretical background Kress and van Leeuwen's semiotic systems (represented participants, composition, multimodality and interactive participants), we will analyse the cognitive flow that objects, such as jewelry, food, clothing, undergo once they are associated with the main characters in The Bvlgari Connection*. Whereas at the microdiscursive layer, the literary-placed product, the Bvlgari necklaces, sets some semiotic relations of contradiction and contrariety between the female characters and sitters (Doris Zoac/ Dubois/ Salt, Grace McNab / Salt and Lady Juliet Random), at the macrodiscursive layer, these pieces of jewelry, alongside with family name changes and portrait painting, are multimodal signs of snobbism and social involution, subtly manifested through the process of unGracing names and beings by turning them into commodities.*

Key words*: product promotion, literary advertising, identity of literary texts.*

Introduction

The Bvlgari[1] *Connection* (first published in Italy in 2000; published in Great Britain in 2001) raises the problem of the literary text's identity, in relation to otherness and alterity, in a world of consumerism[2]. Art (literature and painting), like TV

[1] Bulgari is a famous Italian jewelry house known for the elegance of its jewels' design. The Bulgari house also releases perfumes renowned for their sophistication.

[2] Fay Weldon is a prolific writer: her first novel (*The Fat Woman's Joke*) was published in 1966 and was followed by other twenty-three novels, five short story collections, two books for children and by non-fiction writings before *The Bvlgari Connection* appeared. The *Bvlgari* firm approached her "… for an undisclosed, but 'not huge' amount of money" in order to promote the House's necklaces by mentioning them for a dozen times throughout the course of the action, according to what the novelist's agent, Giles Gordon, stated. If, in the beginning, "the novel was

programmes, magazines, journals, auction exhibitions, turning into "vehicles" by means of which messages are carried away to and decoded by innumerable anonymous, unnamed "consumers", has come to change its format and to adapt itself to the needs and requirements of the market. The fame of the creator is given by the client's satisfaction, which is measured, firstly, in terms of the quantity and the price of the object which is sold, and secondly, in terms of genuine value, of uniqueness and originality. Thus, the need to possess what the others have already got, the desire to display the assets acquired and the importance given to material things by insisting on their prices are some of the indices of the cultural snobbishness which dominates the fictitious world of Fay Weldon's text.

A novel, a painting or a jewel as objects of art pertain of a specific lifestyle; they are products that not only disclose the tastes of a cultural community but they also show the relation between:

- character and product;
- narrator and character;
- product, character and cultural context, on the one hand, and consumer, on the other hand. Such relationships raise to the surface the idea that if all objects of art are products then they should follow the rules of the market: such an object/product gets its value from the number of copies that are distributed; the greater the value, the higher the price; through the interactions it creates, the buying-selling process contains clues to the identity of consumers-as-characters.

Fame, power and cultural value are attained, then, through advertising and promotion strategies. Everything, be it a novel, a painting, a piece of jewelry, a car, food, an article of clothing etc. should be promoted in order to be known and, therefore, bought. The world of consumption, as Fay Weldon's discourse shows, is represented:

- through the importance products (Bvlgari jewels, houses, paintings, clothes) have for the three female "paper-beings" (Grace Salt, Doris Dubois, Lady Juliet Random);
- through the effect which concepts such as social esteem and high positioning (given by money and backing-up) have upon the male characters (Barley Salt, Walter Wells).

The question which arises refers to the type of novel which contains within itself a metadiscourse of promotion, of the so-called "product placement"[1], a strategy which, in this novel, annuls any kind of competition among similar brands and guides the consumer (both the buyer of jewels and the reader of novels) towards a unique direction bearing the

---

intended as a gift to Bulgari's most favoured friends and customers, and was printed in a handsomely bound limited edition of 750 copies", later it was commercially published by HarperCollins Publishers [retrieved from www.guardian.co.uk/.../pressandpublishing.fiction, May 2010]. Thus, the well-known author was doubly paid for the same novel: by the internationally famous Italian firm in order to advertise its products and by the British publishing house for her artistic talent and for the quality of her *imaginative product*.

[1] "Product placement" is a concept belonging to the marketing discourse: it refers to a product existing on a real market but which comes to be culturally represented (in narrative texts, "fictional media") with the purpose of **a.** establishing an economic exchange, **b.** of revigorating the advertising business by rousing the consumers' curiosity/appetite and by satisfying their aesthetic needs. Robert Levine (2003: 5-29) discusses the relation between type of advertising and product placement, or depth of "embedded product placement" with specific reference to *The Bulgary Connection* (p. 23): a character's obsession with the Bulgary necklace, descriptions of the Bulgary jewel and the designing of the plot "involving the sale of a painting that contains a Bulgari necklace".

mark of 'high quality' for the money: the Bvlgari shop in London and *The Bvlgari Connection*, by the only renowned novelist who accepted to advertise her own product by promoting a manufactured object. By weaving the Bvlgari necklace advertising into the fabric of the novel (plot, character, time and space are knit into this literary tapestry whose wefts and warps are meant to give money value for the quality of life imagined particularly by the women in the novel), Fay Weldon shrewdly advertises her own *object / product of art* by giving it a highly already recognized position in the world of consumers.

The Identity of the Text

Referring to the type of novel she created – as an answer to the accusation raised by fellow novelists (such as Elizabeth McCracken, Janet Evanovich, Michael Chabon, Rick Moody, Ron Hansen; see also RUSKIN 2001) that *The Bvlgari Connection* is a novel written on order as it contains "paid product placement"[1], Fay Weldon defends herself and her art[2] by using the argument of similarity of persuasion; buyer or reader are both persuaded into consuming the object displayed on the counter through the manipulative power of the word: "That might be. It always seemed to me that in advertising you were making up little stories and using language to sell products. And with novels you were making up little stories and using language to sell ideas. So for a while I sold products and then I moved on and sold ideas – like feminism. And now I've done a book that is mostly one but a little bit of the other." Continuing the idea, Fay Weldon rhetorically asked: "The hell with that. What is literature now? What are books? What is promotion? And where do you draw the line between art and commerce?"

The immediate questions arising out of this act of selling (necklaces or novels) and buying (objects or ideas) include: how should one call such a new discourse containing "embedded placed products"?; what kind of relations are there established at the discursive layers?; how can a reader identify the new text and decode the significations of its discourses' message(s)?

Naming the New Discourse

In an age structured on marketing strategies of promoting objects, people and ideas with the evident purpose of gaining *profit*, literary texts themselves *lend and borrow* methods and practices to and from the cultural discourse they belong to. The *transaction* between Fay Weldon and the postmodernist age focalising advertising as a means of promoting oneself is – as Virginia Woolf[3] might have said – "one of infinite

---

[1] The contract with the famous jewelry Bulgari company specified at least twelve mentions. In the end, Fay Weldon decided: **a.** to design the plot around the Bulgary necklaces by *weaving* the female characters' desire to possess the jewel and making the male personage – Barley Salt – buy it, thus promoting both the product and the shop selling it; **b.** to include the name of the firm in the title of the novel; **c.** to advertise the necklace by displaying it on the cover of the novel; **d.** by almost tripling the number of mentions in the characters' discourse specified in the contract.

[2] Quoted from http://archive.salon.com/books/feature/2001/09/05/bulgari/index/html and from www.mediabistro.com/.../a_brief_history_of_advertisements_in_books_105156.asp (retrieved, April 5, 2010).

[3] See Virginia Woolf's *Orlando. A Biography*, London, Glasgow, Toronto, Sydney, Auckland: Triad Grafton PH., 1928/1977.

delicacy, and upon the nice arrangement between the two the whole fortune of his [her] works depends." (WOOLF, 1928/1977: 167) Like Virginia Woolf's Orlando, Fay Weldon's narrative voice "neither fights her age, nor submits to it: she is of it, yet remains herself" (p. 167) and thus she is able to create a discourse which epitomizes the spirit of the age of consumerism and communicates the essence of the human being caught in this postmodern vice of envy, desire to display possessions, selfishness and superficiality. To be glamorous rather than to be worth and the desire 'to keep up with the Jones' by having what is advertised seems to satisfy the characters' need to maintain a high social position within the snobbish society they belong to.

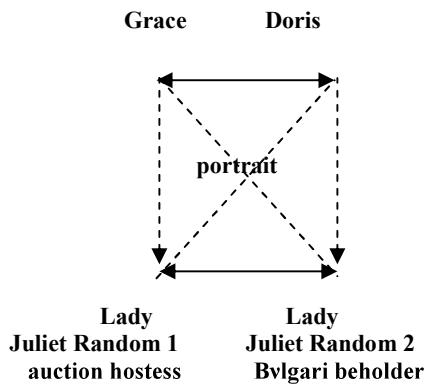
Such a message is conveyed through what we call a "narrativertising" discourse[1] as it involves both plot and story, characters and their functions, projected against a specific spatio-temporal frame and the narrator's stance.

A "narrativertising" discourse allows a complex cognitive flow (DANESI, 2002):

- on the one hand, from real objects (jewels, clothes and food) into signs;
- on the other hand, there is the "embedding" of the *object* onto the body of the wearer and object-holder which gradually turns body, jewel or dress into a *product-sign* ready to be attached a price-tag.

Layering the Narrativertising Discourse

The microdiscursive layer, containing the *narrative-placed product /the product-sign*, the Bvlgari necklaces (worth 18,000 pounds) around female necks (how much are they worth?), sets some semiotic relations of contradiction and contrariety (GREIMAS, 1983: 51) between the female represented participants, embodied in characters and sitters (Doris Zoac/ Dubois/ Salt, Grace McNab/ Salt and Lady Juliet Random). Based on connections between participants within a (literary or advertising) discourse, a semiotic square is also a collection of social roles that each female literary participant might be associated with.



Grace and Doris could be placed in a contrariety relation represented through a double arrow since each of them wants what the other has. There could be noticed two contradiction relations: on the one hand, Grace versus Lady Juliet Random 2, depicted

[1] The concept of "literary advert/litad" was introduced via mass media channels.

as a Bvlgari beholder, and on the other hand, Doris versus Juliet Random 1 (auction hostess). Both these relations have an element in common, graphically represented at the junction point of the two diagonals. This element is the portrait that all the three main characters want to be painted for them. The implication relations show two types of cravings: on the one hand, Grace wants to become Lady Juliet Random 1, the auction hostess, and on the other hand, Doris wants and finally, succeeds in becoming Lady Juliet Random 2, the beholder of the Bvlgari necklace and the sitter for her portrait. The outcome of this latter craving is totally surprising since "(…) the painting is blurring round the edges of Doris's body and slipping from her face and she looks cruel and evil" (p. 217). It is an instance of intertextuality where Oscar Wilde's male represented participant (Dorian Gray) turns into a female participant, thus the choosing of the name not being at random: Doris is automatically associated to Dorian Gray by the guests invited at Barley's birthday party: "A silence falls, because the paint is blurring round the edges of Doris's body and slipping from her face and she looks cruel and evil, rather as one imagines the portrait of Dorian Gray to have been. Someone even calls our Doris 'Dorian Gray' (…)" (p. 217).

It is the macrodiscursive layer that displays what we consider to be a change of the body-as-Bvlgari-holder into a *product-sign* ready for the buying-selling circuit of gaining transitory fame and power. We consider that the obsession for the Bvlgari necklace, alongside with family name changes and portrait painting are multimodal signs (KRESS, VAN LEEUWEN, 2006: 154) of snobbism and social involution, subtly manifested through the process of *unGracing* names and beings by turning them into commodities. The female character who is the perfect embodiment of hypocrisy is Doris. She thinks that family names should be considered in terms of their position within the alphabet, thus she "(…) has not started life as Doris Dubois but as Doris Zoac, right down there at the end of the alphabet where no-one looks except for the taxman, and had changed it by deed poll the better to further her media ambitions." (p.4)

Decoding Fay Weldon's Novel

How does the reader build the identity of such a text made up of various discourses? If we cut out the discourse of the Bvlgari advert and approach the novel from this perspective, then *The Bvlgari Connection* may be labelled as belonging to "commercial culture" (MCALLISTER, 2003: 100-101). The literary text's identity can be mapped in terms of difference from the other, that is from the narrative of advertisements (a story displaying the *qualities* of the product – specifications, size, price – in order to launch it on the market as a more profitable, better and easier eyecatch).

And yet, Fay Weldon did not mean that: she constructed the identity of the text in terms of alterity[1] by turning the very intention of advertising the jewel into the plot, thus *weaving* a complex discourse of physical/ worldly desire opposing it to the non-worldly, to the need for spiritual values.

We might conclude that this narrativertising discourse has two discursive consequences:

[1] In this *small-global world* (see David Lodge's novel *Small World*, 1984), the act of naming [*a text*] "… as the first distinctive sign of identifying something in terms of difference" (Cmeciu, D. 2009:24), continuously turning into a process of renaming, becomes an ironic game of textualterity (pp. 27-29).

- on the one hand, the gradual *ungracing* of the being's names while the jewel remains the same from beginning to end. What changes is the nature of the being: from human beings that were not perverted by what the "eye desires" they turn into *altered natures* controlled by advertised objects.

- on the other hand, the deceptive power of the commissioned advertisement upon the reader. And yet, the shrewd game of signifiers (names of beings and objects) and signifieds (the changing nature of a *product-sign* behind a name-tag) gives substance to the reading experience of the decoder.

REFERENCES

Arnold, M. "Making Books: Placed Products, and Their Cost", *The New York Times,* 2001 (September 13), p. E3

Cmeciu, Doina. "Identity and Alterity with Literary Texts", *Cultural Perspectives. Journal for Literary and British Cultural Studies in Romania*, 14, 2009, 21-43.

Danesi, M., "Abstract Concept-Formation as Metaphorical Layering", *Studies in Communication Sciences*, 2 (1), 2002, 1-22

Greimas, A. J. *Du sens, II*. Seuil: Paris, 1983

Kress, G., Van Leeuwen, Th. *Reading Images: the Grammar of Visual Design*. 2nd edition, Routledge: London, New York, 2006

Levine, R., V. *The Power of Persuasion. How We're Bought and Sold.* John Wiley & Sons, Inc.: New Jersey, 2003

McAllister, M. P., "Is Commercial Culture Popular Culture? A Question for Popular Communication Scholars", *Popular Communication* 1(1), 2003, 41–49

Ruskin, G. "Authors Ask Editors to Treat Fay Weldon's New Work as an Ad, not a Book", http://lists.essential.org/pipermail/commercial-alert/2001/000094.html (retrieved April 5, 2010)

Weldon, F. *The Bvlgari Connection*. Harper Collins Publishers, London, 2002

MEMORY AND QUEST FOR IDENTITY IN NORMAN MANEA'S THE HOOLIGAN'S RETURN

Anamaria FĂLĂUŞ
North University of Baia Mare

Abstract: *My paper focuses on analysing the way in which the autobiographic material of Norman Manea's* The Hooligan's Return *influences and conditions the writer's struggle and constant search for and development of identity. Interpreted from his position of an exile, the entire literary construct becomes an attempt to come to terms not only with his past but also with his future, his life odyssey revealing the author's continuous quest for self-understanding and identity exploration.*

Key words: *exile, identity, self-understanding.*

> "Identity is not about determining a singular path that constantly closes down the horizons of becoming by pulling back everything to a single point of origin. While the role of the past is a significant force in the shaping of any identity, it does not have the exclusive power to determine all the possibilities for shaping identity in the present" (PAPASTERGIADIS, 2000:14).

> "The problem of origin … (is) no longer a question of starting or finishing. The question (is) rather what happens in between" (DELEUZE, 1995 :121).

The problem of identity has been the core of various debates and interpretations during time, raising numerous controversies and changes of opinion. Man has always been interested in decoding and demystifying this subject, the ontological questions '*Who am I?'*, '*Where do I come from?'*, '*Where am I heading for?'* representing a constant in almost every individual's life. Consequently, philosophers, literary critics, writers or scholars have all tried to bring their contribution to this field of knowledge, one of the conclusions reached in their attempt of defining identity being that this very notion is actually predicated on a duality, requiring the presence of 'sameness', i.e. identifying with those considered similar, on the one hand, but also implying the necessity of 'difference', i.e. distinguishing oneself from those who are dissimilar, on the other hand (SPENCER and WOLLMAN, 2002: 58). A question which might also be asked in this context is *'Why should one take into discussion the problem of identity if he or she wants to understand the complex phenomenon of exile?'*. The answer is, however, quite simple. Exile usually represents a traumatic, alienating experience, a terminus point which brings about a process of displacement, re-location, re-creation, at the same time interrogating the exile's position and situation within the boundaries of a new society. The result is the migrant's constant attempt to understand the changes to which he or she has been subjected, while witnessing the very transformations and development of his or her self, or identity.

Identity is definitely not something that rests unchanged, a fixed entity which accepts no alterations. On the contrary, it is a construction, a process never completed. According to Stuart Hall (1996: 4), identities are

> never unified and, in late modern times, increasingly fragmented and fractured; never singular but multiply constructed across different, often intersecting and antagonistic, discourses, practices and positions. They are subject to a radical historicization, and are constantly in the process of change and transformation.

Although they seem to be rooted in a historical past from where they extract their energies and potentialities, identities do not simply focus on the idea of being, but on that of becoming (people actually using their resources of history, culture and language in the process of transforming and developing), a person's identity, thus, slowly acquiring new valences and significances in time.

Under such circumstances, identity becomes "an infinite interplay of possibilities" (LAVIE and SWEDENBURG, 1996: 3) projected on the background of a multicoloured, mosaic-like culture. This, however, in its turn, is the one that has irrevocably altered the traditional laws of spatiality and temporality which used to analyse the world in opposing pairs: center versus margin, oppressing versus oppressed, everyone becoming now equally 'different', irrespective of their initially occupied position. Our sense, or understanding of identity is mainly related to the idea of space, this fact being also predicated on or, why not, translated into another duality, i.e. here and there, or neither here, nor there, the unanimous decision reached being that "to "be" in the postmodern sense is somehow to be an Other: displaced" (BAMMER, 1994:*xii*), identity being, at times, "about what we are essentially not, but are also not free to dispense with", resulting in a constant "process of negotiation" (*ibidem*: *xiv-xv*).

As a Romanian writer of Jewish origin, Norman Manea' s destiny seems to have been prone to various changes, the writer beginning his life odyssey in an internment camp of Transnistria, at the tender age of five. But the initiation does not stop here, the artist being then subjected to the oppression, perversity and perfidy of a communist system, which offers him no other possibility than the terrifying prospect of his leaving the country. Manea's encounter with exile, then, at the age of fifty, brings him in the position of facing his own re-birth, this situation being now easily translatable into a new traumatizing experience, a new initiation: taking everything from the very beginning, learning the steps, the gestures, the movements, the words, life actually in itself, this strange amalgam of different existential patterns, of different influences and ways of being offering the writer the perfect *raw material* for his literary work.

The themes which can be considered prevalent in his creation are: deportation, the experience of internment camps, the daily problems and necessities of a totalitarian system, his becoming a writer under the pressures of a communist dictatorship and his late exile (BEHRING, 2001:170).

In describing his own memoir, *The Hooligan's Return*, the writer (2008:424) uses the adjectives painful and complicated, defining the final result as a combination of travel book, journal and novel, a complex artistic construct having the author's own life, and Romania as central points of the entire narrative complex. The autobiographic material is actually divided in four distinct parts (Preliminaries, The first return (The past as fiction), The Viennese Couch, and The second return (Posterity)), the events creating the essence of each part, although sequentially grouped by the author's vivid

memory, surpassing the limits imposed by the objective time of history, some of them being reiterated as leitmotifs of the writer's life initiation. Among the images, the symbols and the events which keep on haunting the author's memory, one can identify the Holocaust, *the claw*, which is actually his mother's image, *the snail's shell*, or the metaphor of language, this being, in fact, the ultimate home of an exile, *the addresses from the past*, and so many others.

The first part of the book, suggestively entitled "Preliminaries" represents the starting point of the entire narrative construction, introducing the reader to the paradoxes, sufferings and misunderstandings of an exile living his life at the crossroads of time, history, culture.

> There is nothing lacking in Paradise – food and clothing and newspapers, mattresses, umbrellas, computers, footwear, furniture, wine, jewelry, flowers, sunglasses, CDs, lamps, candles, padlocks, dogs, cars, prostheses, exotic birds and tropical fish. And wave after wave of salesmen, policemen, hairdressers, shoeshine boys, accountants, whores, beggars. […] In this new Afterlife world, all the distances and interdictions have been abolished, the fruit of the tree of knowledge is available on computer screens, the Tree of Eternal Life offers its pickings in all the pharmacies, while life rushes at breakneck speed and what really matters is the present moment. […] No, nothing is missing in this life-after-death, nothing at all. He raises his eyes toward the heavens that allowed this miracle to happen. An amputated firmament it is, for the concrete rectangles of the buildings narrow the prospect to a chink of blue sky. The façade on the right, blocking the view, is formed by a brownish wall flanked by a waste pipe; on the left, a yellow wall. Against this golden background, spelled out in iridescent blue, is the message DEPRESSION IS A FLAW IN CHEMISTRY NOT IN CHARACTER. Warning, or mere information – hard to tell. DEPRESSION IS A FLAW IN CHEMISTRY NOT IN CHARACTER, displayed on five separate lines, one after the other. He stares at the lines of sacred text, his head tilted backward. Jolted out of his reverie, he steps back and finds himself walking along Amsterdam Avenue again. There is an advantage to his new life – immunity. You are no longer chained to all the trivia, as in the previous life, you can walk on in indifference (MANEA, 2003:5-6).

The word *paradise*, used to describe the new society and culture in which the writer has been thrown, has actually an ironic connotation, this fact being also emphasised by one of the lines of "The Report on Paradise", poem written by the Polish poet Zbigniew Herbert: "In Paradise one is better off than in whatever country" (*ibidem*: 41). These words have actually become the leitmotif of the writer's exile, suggesting a desperate attempt of self-suggestion, the new adoptive, receiving culture and society being far from the perfect representation of Eden.

The second part of this autobiographical novel: "The First Return (The Past as Fiction)" focuses on the writer's life initiation up to the age of 50, in a country dominated by two totalitarian systems: fascist and communist. Different snapshots of an oppressive and gloomy society with moments of relative calm, various portraits of different members of the family and other acquaintances or friends who have influenced through their lives and actions the destiny of the main character, and a few historical details, all these create the essence of a repressed past, which no longer accepts to remain hidden.

The third part of the memoir: 'Anamnesis' underlines, once again, the experience of the Romanian Holocaust, Transnistria, inserting a subtle comparison between two oppressive totalitarian systems: Fascism and Communism, while the fourth part, or "The Second Return (Posterity)" presents the writer's actual return to his birth country, accompanying a colleague and friend: Leon Botstein, the president of

Bard College. The chronological events in which the writer participates during his stay in the country are grouped in twelve chapters, suggestively entitled: 'Day One…', 'Day Two…', 'Day Nine…' etc., this fact being significant if we compare this narrative sequence with the writer's first imaginary return (the second part of the book), where all the chapters have a specific title. This small detail might symbolize the fact that posterity occupies a lower position, or at least weighs less in Norman Manea's time balance, the past being felt more profoundly and acutely.

The autobiographic material which constitutes the essence of Norman Manea's memoir focuses on the writer's struggle and constant search for, and development of his own identity. Interpreted from his position of an exile, the entire book becomes nothing but an attempt to come to terms not only with his past but also with his future, his life odyssey revealing the author's continuous quest for self-understanding and identity exploration. The banishment, or exile actually begins during his childhood, the idyllic image of the beginnings being brutally disrupted by Transnistria episode – one of the leitmotifs of this memoir:

> The thunder of October 1941. Thunder and lightning in one stroke split the floor of the stage set. Expulsion, the exiles' convoy, the train, the dark emptiness. The hole into which we had been hurled was no baby's cot. Behind us, only the desperate scream of the Good Fairy Maria, who had not wanted to relinquish me from her arms and was pleading with the guards to let her come with us into the abyss, she, the Christian, the Holy Virgin, together with the sinners whom she could not possibly abandon. Night, shots, screams, plunder, the bayonets, the dead, the river, the bridge, cold hunger, fear, the bodies – the long night of the Initiation. Only there and then was the comedy about to begin (MANEA, 2003: 65).

Although this dark chapter of Romanian history represents a constant of this book, Norman Manea (1999: 30) clearly states: "I'm not a writer of the Holocaust", the whole tragedy being perceived mainly as a warning reference point, rather than a monopolizing theme, the crucial moment of the child's uprooting triggering off a certain metamorphosis, which later materialized in a feeling of uncertainty, anxiety, suspicion, fear and lack of trust in the "solidness" of reality (*ibidem*:194-195).

According to Gaston Bachelard (2005: 37-38) the house represents people's first universe, a real catalyst, a spring of emotions, feelings and experiences, the imagination starting working as soon as the human being has succeeded to find a minimum of shelter. The sheltered being renders sensitivity to the limits of his or her house, inhabiting it not only in its reality, but also in its virtuality, through dreams and thoughts, transforming it into a real home. In a man's life, the house removes affinities, and stresses the urge to continuity. Without it, people would become scattered. It sustains man through the storms of heavens, and the torments of life. It is body and soul, the human being's first world. Under such circumstances, the moment the human being is driven away from this comfortable and fertile universe, the entire world becomes shattered. After their return from Transnistria, in 1945, the writer, a child at the time, and his family settled down in the house of some relatives, the Riemers, in Fălticeni. Moving to Suceava two years later, they found a rented house and decided to stay there. As a student, Manea also had the possibility to experience the new residential regulations of Socialist Romania: eight square meters per persona. In this context, the author's words (2003: 203): "but after my marriage, I finally became officially entitled to a room" are essential in underlining the irony which characterizes the tone and attitude used when presenting the absurd caricature of what we might call everyday life in communism. And yet, although he is constantly refused the tranquillity and privacy

offered by an actual material home, Norman Manea takes refuge in a spiritual dimension, another house, another universe: the book, the language, the literature:

> In the room on Mitropolit Nifon Street, next to Liberty Park, where I lived with Cella in the first year of our marriage, I was finally granted the privilege, in the summer of 1969, of listening to my own voice in my own book. […] I had finally found my true home. Language promised not only a rebirth but also a form of legitimization, real citizenship, and real belonging. Exile from this ultimate place of refuge would have been the most brutal form of extirpation, would have touched the very fiber of my being (*ibidem*: 208).

The title of one of the chapters taken under discussion here, 'The Snail's Shall', is quite emblematic in this context, the metaphor used by the author being the symbol of a writer's home, i.e. his own language, the very means through which he expresses his own feelings and thoughts, the means through which he reaches his final destination, the readers.

The writer's first contact with a book of Romanian folktales coincides with a period of new beginnings and revival, i.e. the family's return from Transnistria, in 1945, the child then experiencing the need of establishing a connection, a dialogue with some invisible friends, literature proving to be the only solution, in the future writer's attempt of staying away from the hideousness of authority. However, the further evolution of language brings Manea in the position of choosing a practical profession to the detriment of literature, the explanation being easily identifiable in the obvious difference and gap between his inner, personal language, or the language of literature, and the public language, a surrogate means of communication imposed by the Party:

> The language of the newspapers, the speeches, the Party communiqués, and socialist legislation operated on the basis of regimental simplification. The 'struggle' demanded simplicity, determination, a restricted language, devoid of surprises. The single Party imposed a single language, official, canonic, without nuance, promoting an impersonal, remote style lacking warmth or wit. Simple and clear though it was, the Party's language remained encoded. Reading between the lines became the normal practice (*ibidem*: 155).

Although practical professions seemed the only possibility of protection against the idiocy of the language, the writer soon finds himself in the position of facing the impossibility of continuing this duplicitous life, betrayed by the inner desire of preserving his real identity. Thus, he returns to his first love: the book, only to be further disappointed by all the restrictions, limitations, and censorship imposed by a totalitarian regime, controlling everything and everyone. So, the feelings of alienation, interdiction, and constraint also continue during communism. Thus, in spite of being aware of the fact that, for a writer, exile is the equivalent of suicide, Manea chooses this final option in an attempt to preserve his freedom of thinking and writing, his freedom of expression:

> Poverty and danger had been the staple diet, delivered to us in abundance by glorious socialism. However, the last years of that hysterical dictatorship had had a catastrophic impact on our capacity to cope. Departure did not mean only dying a little, as we say when trying to mythicize lovers' separations. Departure could also mean suicide, the ultimate voyage. On the other hand, it promised at least a partial, temporary salvation, a fire escape, an emergency exit, a quick solution. Uncertain as to whether the roof of your house will hold, you get out as fast as you can to escape the blaze. The only thing you can do is save yourself from death, not a metaphoric death but a real, imminent, irremediable death. The urgency had its own challenges and

confusions. Was it the survival instinct? My contemplated departure was more bewildering. I simply did not know where I wanted to be (*ibidem*: 129).

Trying to justify the equivalence between exile and the very act of committing suicide, the writer (1999: 90) places the accent on the artist's ordeal of finding his own identity, his own voice, under the circumstances of being dispossessed of his happiness of taking refuge in writing and literature.

According to Eva Behring (*op. cit.:*181), exile has placed Norman Manea in the position of a hermaphrodite being, divided between his mother tongue (from which he will never be able to separate), and the new life which offers him the possibility of preserving his intellectual and artistic freedom. Nevertheless, the most painful loss for a writer is the language, the author constantly underlining this fact, both in his books and in his interviews. When defining his condition of an exile, Manea mentions the term *Hypocrino*, this actually being the exiles' salute. By analysing all the implications and significances gathered in this simple term, the writer defines it as: "a set of meanings sliding from simple speech, to orating, to acting on stage, to feigning or speaking falsely" (2003: 290). Thus, according to this point of view, the newcomers are in the position of learning words and meanings the way children do in nursery schools. The new language no longer represents their own possession, being merely rented, and functioning as a means of survival. Under such circumstances, the position of a writer is far from being simple. As Manea confesses, the main tragedy for an exiled writer is his language, this being both his home and his country, the only thing impossible to abandon and leave behind:

> The mother tongue can hardly be replaced. For a Jewish writer, even more than for other writers, language represents an official recognition, a spiritual home. His handling of the language is more than a simple achievement. Through language he feels rich and stable, and when he finally takes possession of it, he has obtained his citizenship, a sense of belonging (1999: 173 – translation mine).

The author (2008: 398-399) defines the situation of an exiled writer in terms of a bewildering contradiction. The feeling of relaxation and freedom experienced after being released from the penal colony of a communist system is instantaneously suffocated, in a writer's case, by the ghost waiting for him on the border, with the express purpose of cutting off his tongue. Exactly the moment he has got, more than ever, something to say, he loses the possibility of doing it. The writer has earned a freedom which he cannot use, freedom in itself becoming actually a trauma.

In his essay suggestively entitled "Exile" (the text being included in the Romanian edition of the volume *On Clowns: the Dictator and the Artist*, Polirom, 2005), Norman Manea (2005: 265) analyses the complex and, at the same time, complicated position of the *foreigner* in the controversial equation which dominates the whole world nowadays, namely the contradiction between the cosmopolitan, centrifugal modernity, on the one hand, and the centripetal need or nostalgia of belonging, on the other hand. As fundamental experiences of humanity in general, the Holocaust, totalitarianism, and exile are intimately related to the concepts of *foreigner* and *banishment*. If the right-wing ideology of Nazism exercised the most violent negation and the most brutal aggression against the foreigner, seen as a suspect citizen, with impure 'roots', and dangerous opinions, the left-wing policy of Communism transformed the humanist vision of progress, it had initially professed, into a context of terror, economic bankruptcy, hypocrisy and duplicity, in which the foreigner was subjected to a special treatment.

The final solution of exile, although perceived as a possibility of salvation, subsequently transforms the 'convict' into a new *foreigner*, but this time not only for the country he has left behind, but also for his adoptive, or receiving country. As the writer confesses (2005: 271), "the need for a homeland is more profound for those whose belonging to one has always been questioned, its loss troubling them, maybe in a more painful way" (translation mine). If an exile, a refugee becomes a *foreigner* as a result of a change, through his own life and destiny, the foreigner is constantly forced to meditate upon change. From this point of view, Manea's existential experience represents the best example of a foreigner's odyssey, continuously on the road, changing, reformulating the premises of initiation and becoming:

> But the mask was now glued to my face – the classic public enemy, the Other. I had always been an 'other', consciously or not, unmasked or not, even when I could not identify with my mother's ghetto or any other ghetto of identity. Outer adversities can overlap with inner adversities, and with the fatigue of being oneself (MANEA, 2003: 19).

From the very position of an artist determined to find his inspiration in everything that surrounds him, in people's everyday life and experiences, Norman Manea has succeeded to arouse not only the interest and appreciation of various national and international literary circles, but also the former's criticism and controversy. Nevertheless, through its complex of profound psychological analysis, introspection, irony, dream and reality, history and fiction, this book represents not only the testimony of a writer not afraid to reveal his soul and his life experiences, but also the artist's constant attempt to re-invent, re-define, re-position, and re-root himself, if not in material, tangible things, then at least in memories.

REFERENCES

Bachelard, Gaston. *Poetica spațiului*. Piteşti: Paralela 45, 2005

Bammer, Angelika. Introduction. in Angelika Bammer (ed.), *Displacements. Cultural Identities in Question*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994

Behring, E. *Scriitori români din exil 1945-1989. O perspectivă istorico-literară*. Bucureşti: Ed. Fundației Culturale Române, 2001

Deleuze, Gilles. *Negotiations 1972-1990*. Trans. M Joughlin, New York: Columbia University Press, 1995

Hall, Stuart. "Who Needs 'Identity'?". in Stuart Hall and Paul du Gay (ed.), *Questions of Cultural Identity*, London: SAGE Publications, 1996

Lavie, Smadar and Ted Swedenburg. "Introduction: Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity". in Smadar Lavie and Ted Swedenburg (ed.), *Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity*, Durham and London, Duke University Press, 1996

Manea, Norman. *Casa melcului. Dialoguri*. Bucureşti: Hasefer, 1999

---, *The Hooligan's Return*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003

---, *Despre Clovni: Dictatorul şi artistul*. Iaşi: Polirom, 2005

---, *Sertarele exilului. Dialog cu Leon Volovici*. Iaşi: Polirom, 2008

Papastergiadis, Nikos. *The Turbulence of Migration: Globalization, Deterritorialization and Hybridit.*, UK: Polity Press and Blackwell Publishers Ltd, 2000

Spencer, Philip and Howard Wollman. *Nationalism: A Critical Introduction*. London: SAGE Publications, 2002

REBELS AND LIBERTINES IN G. B. SHAW'S PLAYS

Maria-Camelia MANEA
University of Piteşti
Anca POPESCU
University of Bucharest

Abstract: *The present contribution briefly delineates two of the most representative (sub-)types of Shavian characters: the rebels and the libertines, which can be said to be as Shavian as are Shaw's Superman, his cynics, or his unadaptable heroes. Meant to censure whole social classes, institutions and mores, such Shavian characters can be sketchily classified, in keeping with their complexity and factual contents, as: idealistic rebels, eg. Barbara Undershaft ('Major Barbara'), who secedes from the established social order and her family, and Eliza Doolittle, who manifests her nascent personality by rebelliously asserting herself as a human being; anarchists, e.g. Mendoza ('Man and Superman'), a mere caricature of the capitalistic man, and an apt mirror-reflection of the values of capitalist society; hedonistic libertines, e.g. Doolittle; philanderers, e.g. Professor Higgins, the confirmed bachelor in 'Pygmalion' (who is also a "libertine in the spirit"); and no less the "good-for-nothing young men", e.g. Frank ('Mrs. Warren's Profession'). They are all as many instruments, expressing the author's (Ibsenite) artistic and ethical convictions.*

Key words: *Shavian rebel, libertine, idealist.*

The range of characters that we deemed fit to fall under the heading of *Shavian Rebel* can be said to incarnate, by and large, the (literary) figure of Lucifer – with its twofold symbolical load: the *arch-rebel*, i.e. the leader of the rebellion of the angels – being, as such, usually identified with Satan – and the (etymological) *'light-bearer'* (Lat. *lux* 'light' + *ferre* 'to bear').

The Non-Conformist: As a Non-Conformist, Vivie Warren (in 'Mrs. Warren's Profession') represents a novelty in Shaw's play-writing; the evolution of this character can be analyzed as against her predecessor, Trench (in 'Widowers' Houses'); like him, she makes a discovery revealing the shady source of the wealth that lies at the basis of their own comfort as well as social status. Vivie ends by turning her back on a corrupt system, unlike Trench. Likewise, Vivie's relation to her mother (especially in Act II, when she goes against, and challenges her mother's authority) is tackled in the purest Ibsenian terms, Vivie's non-conformism making full use of the dialogue. Shaw's character chart for this play was as follows: "I have made the daughter the heroine and the mother a most deplorable old rip… The great scene will be the crushing of the mother by the daughter. The girl is quite original character".

While Vivie's mother tries to save her child from contact with her own kind of life (based on dependence upon men), ending by turning her into a cold, efficient, automaton, praising work more than anything, smoking cigars and having businesslike relations with the others, the girl's final gesture of disagreement with the material commandments of an excessively pragmatic society, in which money could be turned into the very token of power irrespective of its origin, her tearing up the note, completes her breaking off of human ties, her descent into prospectless, blind work – maybe as a sort of ceremonial castigation, too. Vivie's revelation by her mother's exposition helps her to discard the unconsidered fragments of respectable opinion, which she has taken over without recognizing their

irrelevance to the kind of person she is and has chosen to be. Vivie's conversion – from (non-conformist, of course) lack of involvement in a social *fatum* whose seamy and gloomy sides she cannot perceive, to rebelling isolation, as a form of protest (active, in a way) is achieved with the total exclusion of love. This is an edifyingly bitter conversion. As a rebel, Eliza Doolittle manifests her newly born personality by finally asserting herself as a human being. She stands up against the lack of manners and propriety of proceeding by which Higgins's lack of adherence to reality (in point of treating his fellow-beings) is manifest: up to now, Higgins treated Eliza as if she were a mere object, a product of his trade; he proves himself incapable of understanding her feelings, her wishes and her need for affection and of integrating herself – within the new social (and spiritual) complex for which she was actually trained; this new social status implies great difficulty for Eliza. This perception she has of the fact that she is cast out of the humanly definable, spiritual confines of her newly acquired position makes her revolt against Higgins, throwing to his face the truth that, for her, he was no more than a teacher of phonetics – anyway, less than Colonel Pickering managed to be. The 'puppet' wants independence, fair, kindly treatment, affection ("*Liza*: …I want a little kindness. I know I am a common ignorant girl, and you a book-learned gentleman: but I am not dirt under your feet. What I done… what I did was not for the dresses and the taxis: I did it because we were pleasant together and I come – came – to care for you: not to want you to make love to me, and not forgetting the difference between us, but more friendly like. *Higgins*: Well, of course…. Eliza, you're a fool".

The Idealistic Rebel: Barbara Undershaft, granddaughter of the Earl of Stevenage, daughter of a millionaire, secedes from the established social order (and church) to join the Salvation Army. The sprit of this (literal) army which seems to exert its attraction on Barbara is revolutionary (*cf.* Shaw's definition of the 'revolutionist', in 'Man and Superman'); it is basically Dionysian, a new and peculiar type of enthusiastic illumination, amounting, in fact, to a union / a synthesis of Apollo and Dionysus (*cf.* Cusins's declaration: "[The Salvation Army] is the army of joy, of love, of courage; it has banished the fear and remorse and despair of the old hell-ridden evangelical sects: it marches to fight the devil with trumpet and drum, with music and dancing, with banner and palm, as becomes a sally from heaven by its happy garrison." Barbara, the militant for the Gospel, represents life, seen through the angle of its Apollinic energy, while the armament firm of Undershaft (whom Cusins calls Mephistopheles, Machiavelli, etc.) represents the Nietzschean will (*i.e.* the Dionysian spirit) of fully lived life. To this is added the conflict of generations, ending in Undershaft's (false) conversion (false, as his new humanitarianism is only achieved in terms of socially applied utilitarianism), which can be seen, starting from Freud, as a coming together of the father and the re-found daughter. One of Shaw's devices used in 'Major Barbara' – as most anywhere else in his plays, in fact – is paradox, which Shaw resorts to in order to destroy conventional moral oppositions, finally proving them to be complementary. So, the shock of more carefully reconsidering the characters – Barbara, in the main – has, among other results, the effect of a more comprehensive understanding of the world of the play, including Barbara's revolt and conversion; ambivalence seems to be the rule with Barbara; the characters' actions, most of them quests – one can say even ritual quests – like the parallels established between them are suggested in terms of ambivalence: literal–metaphoric, ironic–straightforward meanings, etc. Therefore, with Barbara, revolt and conversion go hand in hand.

The Anarchist: Mendoza, the bandit in the play 'Man and Superman ', is the caricature of the capitalistic man – which is achieved through the mirror-reflection of the values of that society (compare with Brassbound's stature); Mendoza and the members of his gang are more bandits than revolutionaries, and, as bandits, they have – vague and

anarchic – political ideas. By their figures, Shaw basically intended to draw the caricature of old-fashioned, stale romanticism – it is a burlesque of it – associated in a false manner with the idea of revolution, especially through the opposition with Tanner. Their replies in Act III are memorable: "*Mendoza*: I am a brigand: I live by robbing the rich. *Tanner (promptly)*: I am a gentleman: I live by robbing the poor." 'The revolutionaries' are anarchists with the nostalgia of respectability (for instance, Mendoza's mock-parliament is made up of individuals wearing top-hats; eventually, they will be absorbed by improper dealings with the tycoon Malone). As an ironic piece of false revolutionary exposure, this is maybe the finest creation Shaw managed.

The Libertine: *Motto* (from the *Preface* to 'Overruled'): "…the theoretic libertine is usually a person of blameless family life, whilst the practical libertine is mercilessly severe on all other libertines, and excessively conventional in professions of social principle." **The Hedonist**: In Doolittle ('Pygmalion'), Shaw merged two characters from Dickens's 'Our Mutual Friend': Boffin, the honest serving man who inherits a large fortune made out (even literally) of dust, and Silas Wegg, the villain with philosophical penchants (Doolittle can successfully claim to have his own philosophy, that of 'Undeserving Modesty', or hedonistic surviving); to those features was added the remarkable humour of the dramatist. Doolittle's evolution is achieved in a parallel to the social and spiritual progress of Eliza: his first entrance, as a poor dustman, is at the beginning of the girl's social evolution, when he says he wants to "save her from worse-than-death", but is bought away with five shillings. His second appearance, as a rich man, prone to "middle class morality", is at the climax of Eliza's progress. His prosperous figure, blended with a sincere look of misery because of too rapid and tormenting social success, is symbolic of Eliza's false social success – which seems to bring to nothing Professor Higgins's experiment. The character of Doolittle has a certain closeness to the vitalistic doctrine (it would be too much to say, for instance, that he gets near the stature of a middle-class superman); a perfect embodiment of the type of the impenitently unproviding man, he is a jolly fellow; he expounds the moral of careless, easy-going life, as opposed to the thriftiness and petty (Victorian) satisfaction of deserving restraint, of prudence, economicalness and security; he pleads for the unrestricted happiness and fullness of life; his celebration of 'Undeserving Poverty' is famous; even though unintentionally, he implies through it a certain moral superiority as against the pressure of a system of values to which he will not give up or let himself be trapped by, is implied. Doolittle is the perfect image of the common / average man, the perfect mean – he is not a rogue, yet he is not an honest man, either (and he is the first to admit it: "A little of both, like the rest of us"). His roguishly libertine cynicism is exquisite: he comes to 'save' Eliza from Higgins's 'grip', yet ends by literally selling her to the professor – he is a 'moderate' man, as he does not accept more than five pounds, for fear he might become a provident man, *i.e.* too 'middle class'.

Ironically, the Doolittle experiment clearly demonstrated that, while money can replace manners along the social scale (where no manners are needed, in fact – *v*. Higgins's own lack of manners), with Eliza the new room gained by her 'social re-birth' cannot be simply filled through the new possibilities conferred by the transformation in her social (and material, of course) status: her soul has some other needs, too. As for Doolittle, he can adjust himself in almost any circumstance he has to go through, he is a survivor, a man who "knows what he wants".

The Philanderer: In the Shavian concept of Life Force, the men characters appear as subjugated by the (biological) force of women. "The 'Philanderer' dealt with sex – with the power game of sex that was played in the society of the 1890's, and the vanity, deception and concealed vulnerability of men and women to one another". (MORGAN, 1972: 123)

Although the 'philanderer' was wrongly described as 'the real Don Juan', the Shavian definition of philandering is the following: "A philanderer is a man who is strongly attracted by women, He flirts with them, falls in love with them, makes them fall in love with him, but will not commit himself to any permanent relation with them, and often retreats at the last moment if his suit is successful – loves them but loves himself more – is too cautious, too fastidious, ever to give himself away". (HOLROYD, vol. I, 1988: 92) On the contrary, Don-Juanism is the man's fear of committing himself, deriving from a sort of a default of affective memory – his longing for the new, for continual exploration. And Shaw adds, sympathetically it seems, to round off the image of philandering: "…the innocent and conventional people who regard gallant adventures as crimes of so horrible a nature that only the most depraved and desperate characters engage in them or would listen to advances in that direction without raising an alarm with the noisiest indignation, are clear examples of the fact that most sections of society do not know how the other sections live. Industry is the most effective check on gallantry…" (HOLROYD, 1988: 287)

The following telling excerpts, giving the essentials of Don-Juanism as a 'philosophical' attitude, are from the *Epistle Dedicatory to Arthur Bingham Walkley*, which precedes the play 'Man and Superman': "I have had to ask myself, what is a Don Juan? Vulgarly, a libertine. But your dislike of vulgarity is pushed to the length of a defect (universality of character is impossible without a share of vulgarity); and even if you could acquire the taste, you would find yourself overfed from ordinary sources without troubling me. So I took it that you demanded a Don Juan in the philosophic sense. Philosophically, Don Juan is a man who, though gifted enough to be exceptionally capable of distinguishing between good and evil, follows his own instincts without regard to the common, statute, or canon law; and therefore, whilst gaining the ardent sympathy of our rebellious instincts (which are flattered by the brilliancies with which Don Juan associates them) finds himself in mortal conflict with existing institutions, and defends himself by fraud and force as unscrupulously as a farmer defends his crops by the same means against vermin. The prototypic Don Juan, invented early in the 16th century by a Spanish monk, was presented, according to the ideas of that time, as the enemy of God, the approach of whose vengeance is felt throughout the drama, growing in menace from minute to minute. No anxiety is caused on Don Juan's account by any minor antagonist: he easily eludes the police, temporal and spiritual; and when an indignant father seeks private redress with the sword, Don Juan kills him without an effort. Not until the slain father returns from heaven as the agent of God, in the form of his own statue, does he prevail against his slayer and cast him into hell. The moral is a monkish one: repent and reform now; for tomorrow it may be too late. This is really the only point on which Don Juan is skeptical; for he is a devout believer in an ultimate hell, and risks damnation only because, as he is young, it seems so far off that repentance can be postponed until he has amused himself to his heart's content. But the lesson intended by an author is hardly ever the lesson the world chooses to learn from his book. What attracts and impresses us in *El Burlador de Sevilla* is not the immediate urgency of repentance, but the heroism of daring to be the enemy of God. From Prometheus to my own Devil's Disciple, such enemies have always been popular. Don Juan became such a pet that the world could not bear his damnation. (…) Our vagabond libertines are no more interesting from that point of view than the sailor who has a wife in every port; and Byron's hero is, after all, only a vagabond libertine. And he is dumb: he does not discuss himself with a Sganarelle-Leporello or with the fathers or brothers of his mistresses: he does not even, like Casanova, tell his own story. In fact he is not a true Don Juan at all; for he is no more an enemy of God than any romantic and adventurous young sower of wild oats. Had you and I been in his place at his age, who knows whether we might not have done as he did, unless

indeed your fastidiousness had saved you from the empress Catherine. Byron was as little of a philosopher as Peter the Great: both were instances of that rare and useful, but unedifying variation, an energetic genius born without the prejudices or superstitions of his contemporaries. The resultant unscrupulous freedom of thought made Byron a bolder poet than Wordsworth just as it made Peter a bolder king than George III; but as it was, after all, only a negative qualification, it did not prevent Peter from being an appalling blackguard and an arrant poltroon, nor did it enable Byron to become a religious force like Shelley. Let us, then, leave Byron's Don Juan out of account".

Among Shaw's philanderers, Professor **Higgins**, the confirmed bachelor, holds a really special place; his inveterate bachelorhood (ascribable, in the play, to the mythological inspiration – *cf.* Ovid's Pygmalion, the artist who grew disgusted with the womankind) can more profitably be analyzed in Freudian terms: his 'games of ingenuity' (*v.* the section on the ingenuous artist) have been protected by the maternal presence, his intellectual occupation has evolved under this motherly *aegis*, which he has come to perceive as a transhuman principle; for him, the woman may have the signification it had with the ancient sculptor, if it springs out of his own creation, if it is structured in keeping with his own spiritual coordinates. As a 'philanderer', Higgings does not belong to the category of the 'active' ones, he is rather a 'passive', theorist Philanderer; with him, philandering is only a way to keep away from women: "Oh, I cant be bothered with young women. My idea of a lovable woman is something as like you (*i.e.* Pickering!) as possible. I shall never get into the way of seriously liking young women: some habits lie too deep to be changed".

The Libertine '**in the spirit**': The artist and the work of art – *i.e.* Higgins and his creation of Eliza – live separate lives. In Fact, in 'Pygmalion', the former 'automaton', once getting the awareness of her being a social being on an equal footing with those in the new sphere she has entered, spiritually, cannot be self-reliant before the umbilical cord which used to link her to her creator has been severed. This does not imply, on the other hand, marriage – which does not, anyway, fit into the code of values specific to the professor; but a good, close relationship of fellowship / comradeship. The moral point of the play could be summarized as follows: a new creation is only entitled to a new life if you allow it / her to live as she chooses, in accordance with a certain code of personal values and action (or, at least, an internalized code). As a confirmed bachelor – so, an approximation of the Shavian philanderer – Higgins conceives any future relation / association with Eliza only in terms of good, real fellowship – with the exclusion of any slavery of dependence. Higgins, the artist-libertine, is as 'undemocratic' as his 'spiritual father', Shaw; a character for whom democracy depends on equalizing the advantages of education – by wealth, of course – means hardly anything if it is not accompanied by self-respect and independence of spirit; Higgins's 'undemocratic', spiritual libertinism implies, in a way, living in a kind of paradise: a paradise of high spiritual values.

The good-for-nothing young man: Frank (in 'Mrs. Warren's Profession') is an attempt by Shaw to prevent sympathetic concern rather than interest in the spectator; by doing this, Shaw was establishing an important Shavian type, adding to a shade of practical, easy-going cynicism the 'entirely good-for-nothing' description; the exemplification of the basic trait of being a man of 'agreeably disrespectful manners', Shaw demonstrates that he is fond of "alternately impudent and whinig young men – all of them as destitute of hearts as they are of manners, and all of them endowed with an equal measure of chilly sensuality". The spectator's or the other characters' possible disenchanted view of such good-for-nothing young men (in our case, Vivie's attitude to Frank) do not seem to contravene Shaw's plans to delineate a likeable, although libertine, type of character.

As can be seen, in spite of their seeming disparity and heterogeneousness, Shaw's characters belong to the same generous group of life impersonations that ooze the truths of social and human reality. Their artistic actuality is, one could say, all the more convincing to the public as the latter know these personae are distinguishably "Shavian" – so not mere puppets, but as many dramatic "instruments", expressing the author's (Ibsenite) artistic and ethical convictions.

BIBLIOGRAPHY

Bergonzi, Bernard. *The Twentieth Century Literature*. vol. II, London: Sphere Books Ltd., 1976

Blamires, Harry. *A Short History of English Literature*. London: Routledge, Clays Ltd., 1993

Ford, Boris. *The Penguin History of English Literature* (Vol. VII – *The Modern Age*). Great Britain: Hazel Watson & Viney Ltd., 1994

Holroyd, Michael. *Bernard Shaw*. Vol. I: *The Search for Love*. London, Penguin Books, 1988, Vol. II: *The Pursuit of Power*, London, Chato & Windus, 1989; Vol. III: *The Lure of Fantasy*, London, Chato & Windus, 1991

Kelsall, Malcolm. *Studying Drama. An Introduction*. London, 1989

Morgan, Margery. *The Shavian Playground. An Exploration of the Art of GBS.* London: Methuen & Co. Ltd., 1972

Shaw, George Bernard, *The Complete Plays of G. B. Shaw*. London: Oldhams Press Ltd., 1934.

"MAGICAL" CHARACTERS IN LAWRENCE DURRELL'S THE ALEXANDRIA QUARTET

Amalia MĂRĂŞESCU
University of Piteşti

***Abstract*:** *The paper discusses three characters in Lawrence Durrell's "The Alexandria Quartet": Narouz Hosnani, the Magzub and old Taor, who have been called "magical" on account of the fact that they have superhuman qualities. The last two characters are only episodic, while the first plays a more important part in the plot, being, in addition to that, the one that establishes connections with the other two.*

Key words: *magical, power, fear.*

Among the numerous characters that constitute the humanity of Lawrence Durrell's *The Alexandria Quartet* there are some that I called "magical" on account of the fact that they have superhuman qualities. The archaic mentality divided such persons into two groups. On the one hand, there are the semi-anthropomorphic characters, bearing the signs of the duality man-animal. On the other hand, there are anthropomorphic characters whose knowledge exceeds that of the ordinary people, capable to interpret signs or to heal with the help of herbs, being in possession of eternal truths and of the secrets of survival. Their authority is very strong and people appeal to them in serious circumstances, when other procedures fail. In the first category we can include Narouz Hosnani, in the second the Magzub and old Taor. The last two characters are only episodic, while the first plays a more important part in the plot, being, in addition to that, the one that establishes connections with the other two.

The "magical" characters have certain features, some of which were pointed out by Mircea Muthu or Mircea Eliade, others being noticed by myself when studying the South-Eastern European novel, in which they are much present. First, they are inaccessible, living in hidden places that are difficult to reach, which is why it often happens that their quest is made after the scenario of a ritual hunt. Secondly, they are looked for in the darkness because they are associated with malefic forces, which cannot be invoked in broad daylight. Thirdly, they are feared, by the very people that they are supposed to help. This happens because they live their life far from the human agglomerations, in isolation, and the ordinary men and women are not familiar with them and their habits, but also because of the very magical powers that they are supposed to possess and that make them different from the others. Last, but not least, they might be subjected to various interdictions in order to achieve the respective powers.

I have included Narouz Hosnani among the semi-anthropomorphic characters on account of his hare-lip. According to Chevalier and Gheerbrant (1993), any deformity is a sign of the mystery, either benefic or malefic. The one who presents it is often an intermediary between the known and the unknown, this world and the nether one. Consequently, s/he can be considered as belonging to the dark side and as being endowed with magical powers. On the other hand, if we consider the symbolism of the hare and the rabbit, whose qualities somebody with a hare-lip is supposed to share, we

find that in many mythic traditions, they are "archetypal symbols of femininity, associated with the lunar cycle, fertility, longevity, and rebirth", but also "contradictory, paradoxical creatures: symbols of both cleverness and foolishness, of femininity and androgyny, of cowardice and courage, of rampant sexuality and virginal purity." According to some beliefs, "Hare is the messenger of the Great Goddess, moving by moonlight between the human world and the realm of the gods." According to others, "he is a god himself", a deceiver and a sacred world creator at the same time (WINDLING, 2005).

The hare-lip is the mark that rules Narouz's life "like a dark star", since it is the cause of his utter ugliness. "His upper lip was split literally from the spur of the nose – as if by some terrific punch: it was a hare-lip which had not been caught up and basted in time. It exposed the ends of a white tooth and ended in two little pink tongues of flesh in the centre of his upper lip which were always wet" (DURRELL, 1968: 252). The hare-lip shades his splendid blue eyes and his dark curled hair, prevents him from laughing properly ("He had a curious hissing shy laugh which he always pointed downward into the ground to hide his lip.", DURRELL, 1968: 252) and cannot be hidden by his moustache and beard, which only make things worse. In spite of this, all his movements connote the sensation of "overwhelming strength held rigidly under control" (DURRELL, 1968: 253). Besides his blue eyes, he has another charming feature, a special voice, "deep and thrilling", which "held something of the magic of a woman's contralto" (DURRELL, 1968: 253), none of them managing however, to counteract the effect of the hare-lip.

Because of it, he lives the life of a recluse, since he does not like to be seen by strangers. He lives on the country estate of the family, Karm Abu Girg, taking care of its lands, which "marched with the fringe of the desert, gradually eating into it, expropriating it year by year, spreading their squares of cultivation – carob and melon and corn – and pumping out the salt which poisoned it" (DURRELL, 1968: 251). He takes care of the lands with as much devotion and competence as that with which his brother watches over the banking house. Narouz loves Alexandria with the love of an exile because he does not dare to visit it in broad daylight, only hovering about its outskirts, on horseback and wearing his usual clothes, rarely by car and wearing a suit. He does business through Nessim, whom he loves dearly. The feeling is mutual, though the two brothers never express their feelings and become themselves only when they talk about business.

His family is extremely important to him. He organizes the wedding party for his brother and Justine, whom he loves automatically because of Nessim. But when he considers that the honour of his family is in danger he does not hesitate to kill the one whom he takes for his sister-in-law making advances to him. Of his two parents, he is closer to his father, (while Nessim is their mother's favourite) which is why he suffers because of his mother's relationship to young David Mountolive.

Narouz's great love is Clea, but he does not have the courage to confess his feelings, being afraid that she might reject him. Indeed, when he finally tells her, she is appalled and does not even dare to come to see him when he is dying.

His brother's complementary, Narouz is more primitive than him, being in touch with the land and nature, but also with the Bedouins in the desert. He likes to display his physical force and his skill, his latest hobby being that of catching birds and animals with his whip. He can also tame horses. His favourite pastime is hunting.

But his truly exceptional qualities appear on two occasions: when he talks to the Magzub about Justine's lost child and when he talks in front of his brother's

followers about the role the Copts have to play in the country. It is significant that on each of the occasions, the two charming features that he has, his eyes and his voice, play a special part.

The Magzub (The Inspired One) is a strange, mad and holy man, to whom the little evidence found during the investigation following the disappearance of Justine's daughter pointed. Still, he could not be accused because the police did not have enough proofs. Nessim would like to help his wife find her child, and talks about his plans to Narouz. When Nessim's agents cannot make the Magzub talk, Narouz offers to do it himself.

He goes for the respective man during a hot rank summer night, on the second day of the festivities of Sitna Mariam, a Christian Coptic saint celebrated by all inhabitants of Alexandria, regardless of their religion. On this occasion, there is a fair, a carnival, full of extraordinary creatures. Among these, the Magzub has a "performance", as he is a powerful hypnotist. "The holy man stood in an island of the fallen bodies of those he had hypnotized, some crawling about like scorpions, some screaming or bleating like goats, some braying. From time to time he would leap upon one of them uttering hideous screams and ride him across the ring, thrashing at his buttocks like a maniac, and then suddenly turning, with the foam bursting from between his teeth, he would dart into the crowd and pick upon some unfortunate victim, shouting: 'Are you mocking me?' and catching him by his nose or an ear or an arm, drag him with superhuman force into the ring where with a sudden quick pass of his talons he would 'kill his light' and hurl him down among the victims already crawling about in the sand at his feet, to utter shrill cries for mercy which were snuffled out by the braying and hooting of those already under his spell. One felt the power of his personality shooting out into the tense crowd like sparks from an anvil" (DURRELL, 1968: 319-320). The scene takes place in the darkness, not only on "the outskirts of the light" of the rest of the fair, but also in the shadow of some palm trees, which stresses the idea of obscurity. In this place, "the gaunt and terrible figure of the famous religious maniac stood, shooting out the thunderbolts of hypnotic personality on to a fearful but fascinated crowd" (DURRELL, 1968: 319). Even a sheik falls victim to his mesmerizing eyes, despite the crowd's protests.

It is remarkable that this "strange personage of the darkness" (DURRELL, 1968: 321), as Narouz sees him, is referred to in different ways, being, in turns, a maniac, a fanatic, but also a holy man or even a saint when he is "in his hour".

Narouz does not know how to deal with him and watches him for a while, studying his movements as he might study those of an animal that he intends to hunt. Indeed, the Magzub is compared to a whole menagerie and adopts at times an animal-like behaviour, falling to his knees and crawling. He walks "with the eagerness of a fox that is near its earth" and turns into a deserted yard, "slipping to a hole in the mud-brick wall" (DURRELL, 1968: 321). During the confrontation, Narouz treats him as if he were a cobra. "With his right hand he drove his dagger into the wood, pinning the Magzub's arms to it through the long sleeves of his coarse gown; with his left he seized the beard of the man, as one might seize a cobra above its hood to prevent it striking. Lastly, instinctively, he thrust his face forward, spreading his split lip to the full, and hissing (for deformity also confers magical powers in the East) in almost the form of an obscene kiss, as he whispered 'O beloved of the Prophet'" (DURRELL, 1968: 322). Then, when the Magzub is defeated, Narouz speaks to him and caresses him as if he were "some beloved hunting-dog" (DURRELL, 1968: 323).

Narouz is also compared to a dog: a gun-dog, while he follows the Magzub, then, after the vision, he shakes himself like a dog.

The Magzub's power is in his eyes, therefore Narouz had decided not to look in them. When he does, however, in the confrontation, he sees that they are devoid of any power now that the trance is gone, and is saddened by the observation, as the "fanatic" seems to him now to be a dead man. Narouz asks him about Justine's child and the Magzub shows him what happened. He draws a circle in the dust and orders Narouz to look into the breast of the earth, in a spot that he points. Narouz does look and, though at the beginning he sees nothing, under the Magzub's guidance learns to perceive the house where Justine and her then husband used to live and the child drowning in the river nearby. The scene shows not only the Magzub's powers of making the others see, but also Narouz's capacity of seeing. Not for one moment does he doubt the validity of the information. When he rises to his feet, he feels "as if an electric current were discharging through his loins and thighs" (DURRELL, 1968: 324). and realizes how afraid he was. He goes towards the fair lights trying to warm himself.

All the animals to whom they are compared, the cobra, the dog, and the fox, have an ambivalent symbolism, being civilizing heroes or mythical forefathers, but also messengers of hell, guiding the spirits of the dead towards the nether world. The hare seems to better them all, however, as it appears from the scene when Narouz exposes his lip.

The second time when Narouz's extraordinary qualities come to light is when he is asked by his brother to talk about the Coptic history in front of a group of Copts. Nessim claims that the purpose of the political movement that he is involved in is to rally the Christian Egyptians, to strengthen religious and political ties among them. Actually, as the British fear and will discover later, he is involved in arm smuggling to Palestine. In order to lull Pursewarden's suspicions about his activities, Nessim invites him to a meeting of the group. The meeting takes place in a monastery in the desert on Sitna Damiana. Narouz will speak for the first time, to about a hundred people gathered in a crypt of the monastery.

The whole event is presented through Pursewarden's eyes, in a letter that he writes to Mountolive.

Pursewarden has a low opinion on Narouz, whom he calls "the troglodyte with the *gueule cassée*, Narouz of the broken face", a "black peasant" or a "hirsute savage" (DURRELL, 1968: 485), though he is impressed with his physical strength and qualities of a rider. He will be even more impressed with his capacity of preaching, all the more so that in the beginning nothing had portended anything extraordinary.

Narouz appears in front of the people dressed in white and very pale. He is tense and seems terrified. Nothing comes out of his mouth, until he invokes the divine strength that the dervishes also invoke before falling into a trance. And then a sudden change occurs with him, "all of a sudden it was as if an electric current had begun to pour into his body, into his muscles, his loins. He relaxed his grip on himself and slowly, pantingly began to speak, rolling those amazing eyes as if the power of speech itself was half-involuntary and causing him physical pain to support." At the beginning the performance is terrifying, and he articulates so badly that Pursewarden does not understand anything. Then, gradually, his voice becomes more and more powerful and vibrates "in the candle-light like a musical instrument" (DURRELL, 1968: 490).

He is spontaneous: "It was clear that he had nothing prepared to say – it was not a speech, it was an invocation uttered extempore such as one has sometimes heard – the brilliant spontaneous flight of drunkards, ballad singers, or those professional

mourners who follow burial processions with their shrieks of death-divining poetry." (DURRELL, 1968: 490) And the effect is amazing: "The power and the tension flooded out of him into the room; all of us were electrified, even myself whose Arabic was so bad! The tone, the range and the bottled ferocity and tenderness his words conveyed hit us, sent us sprawling. Like music. It didn't seem to matter whether we understood them or not. It does not even now. Indeed, it would have been impossible to paraphrase the matter." (DURRELL, 1968: 490) Again Narouz is compared to a dog, "smiling" like one. His voice "went out autonomously, rising to a roar, sinking to a whisper, trembling and crooning and wailing. Suddenly snapping out words like chainshot, or rolling them softly about like honey." (DURRELL, 1968: 490) Everybody is surprised and captured by this new Narouz, but the most shocked is his brother, who listens to him trembling and quite white.

He speaks for three quarters of an hour, then suddenly stops. He rushes out of the place with a groan, but leaves behind "a tremendous silence", "the silence which follows some great performance by an actor or orchestra – the germinal silence in which you can hear the very seeds in the human psyche stirring, trying to move towards the light of self-recognition." (DURRELL, 1968: 491) Pursewarden himself feels "deeply moved and utterly exhausted" (DURRELL, 1968: 491).

Nessim cannot believe his ears. He did not expect this of his brother, whom he had asked only to talk about their history. He recognizes a preacher in Narouz, a great religious leader and understands now why his brother spends so much time with old Taor. This is the first of the very few mentions of the old woman, who is a saint living in a tiny cave in the desert. She is famous for her cures that work wonders, but never comes out of her place. Narouz shares dreams with her. They pray together and see each other's visions, and he gets religious fervor from their meetings. Actually, she does not appear as a character in its own right, being only present in several discussions that the other characters (especially Nessim and Narouz) have about her.

When Narouz's trance ends, he starts sobbing like a wounded camel. But the next day he is again completely himself.

This "performance", that is later repeated, changes Narouz completely. He becomes more authoritative, even towards his older brother, whom he no longer listens to. Nessim realizes that his brother sees the world "as a pulse beating within a greater will which only the poetry of the psalms could invoke and body forth" (DURRELL, 1968: 578-579). He sees Narouz as a potential religious leader, but whose time has not come yet. Therefore, he has to die. He is killed on a winter day in Karm Abu Girg, his beloved property. As his death is desired by many (by the Copts, by his brother, by the British and by the Egyptian government), we are left with a mystery regarding his murderer.

It is interesting the way in which he isolates himself once the trances offer him more and more self-assurance. On the day of his death he is alone on the estate, feeling like an anchorite, distant from everything and everybody, even from Clea.

As we can notice, the three characters fit into the description offered at the beginning, being difficult to reach and feared, and displaying certain powers that not everybody possesses. The only characteristic that they do not have is the last, or at least we are not told about any interdiction that they are subjected to. Narouz seems to be the most powerful of them, though he looks for the help of and is influenced by the other two.

BIBLIOGRAPHY

Chevalier, J., Gheerbrant. A. *Dicționar de simboluri*. Bucureşti: Artemis, 1993.
Durrell, L. *The Alexandria Quartet*. London: Faber & Faber, 1968.
Eliade, M. *Imagini şi simboluri*. Bucureşti: Humanitas, 1994.
Mărăşescu, Amalia. *Mihail Sadoveanu şi romanul mitico-istoric European.* Piteşti: Paralela 45, 2008.
Muthu, M. *Balcanismul literar românesc.* Cluj-Napoca: Dacia, 2002.
Windling, T. *The Symbolism of Rabbits and Hares*. 2005, [Online}. Available: http://www.endicott-studio.com/rdrm/rrRabbits4.html [2010, May 7]

THE EMERGENCE OF THE ARCHAIC WITH WILLIAM GOLDING

Paula PÎRVU
University of Piteşti

Abstract: *The return to primitive forms of life reveals not only the eternal repetition, the perfect cycle of human existence, but also the underlying savage side existent in all of us. In Golding's Lord of the Flies, this may be summarized as the battle between the civilizing instinct and the barbarizing instinct. The author expresses his idea regarding the dual nature of man, one trying to obey rules, behave morally and act lawfully and the other dominated by the impulse to gain brute power over others, act selfishly, behave in a way that will gratify one's desires and despise moral rules.*

Key words: *archaic, ritual, choir.*

William Golding's most famous novel *Lord of the Flies* (1954) is a purposive attempt to bring R. M. Ballantyne's *Coral Island* up to date, to dig deeper than the latter into the recesses of the human heart, to survey into the unfathomable psyche of man to prove, as he himself wrote in his volume of essays *The Hot Gates* (1965), that "man produces evil as a bee produces honey" (GOLDING, 1965: 87).

Each novel by Golding is a self-generating piece of work that apparently develops by itself because every novel develops first of all inside the author's mind and fuels itself from within. As Golding himself noticed, his novels "have very little genesis outside myself" (BILES, 1972: 29). He stated on various occasions that the main sources of inspiration for his novels were his war and teaching experiences, best recognizable in *Lord of the Flies* – and his hobbies: Greek literature and history in particular, archaeology, sailing, journeys.

To begin with, we should not ignore the social context, "the systematic destruction of the Jewish race, a world war revealing unnumbered atrocities of what man had done to man, and in 1945 the mushroom cloud of the atomic bomb which has come to dominate all political and moral thinking" (GREGOR, KINKEAD-WEEKES, 1962: 4). On the island, the boys were playing out what was happening in the real world. Through a number of symbolic characters, Golding expresses his idea regarding the dual nature of man, one trying to obey rules, behave morally and act lawfully and the other dominated by the impulse to gain brute power over others, act selfishly, behave in a way that will gratify one's desires and despise moral rules.

This may be summarized as the battle between the *civilizing instinct* and the *barbarizing instinct.* "The boys' division into tribes, their nightmares, their taboos, their retreat behind the mask of paint, their final capitulation to the ritual of hunting that they have evolved - these retrogressive steps towards barbarism owe something to the modern study of primitive peoples, but a great deal more to the vivid factualness of both the boys and the place they find themselves in" (BERGONZI, 1970: 263). The transformation comes gradually: it begins with the boys' dehumanization, it continues with their games and it ends with death.

The overall picture of man's nature which emerges from the novel is that the return to the state of nature, the escape into primitivism, leads only to the unleashing of brutality, greed for power, sadism in the most naked and brutal forms, to the horror of riotous and deadly midnight dances and human heads stuck on poles. It gives an appalling view of human condition. There is no rescue and the ending of the novel is anything but happy.

Nevertheless, Mircea Eliade asserted that the revert to the **archaic** state is not a regression to the animalic stage of humanity, but a reintegration in the paradisiacal phase of the primordial man (ELIADE, 1994: 88). In *Lord of the Flies,* as a physical *topos*, the boys' island is a tropical one, outside the circuit of the known world. There is, therefore, a sort of geographic exotism. As a figural *topos*, it is a tropicalized island, that is, etymologically, distorted. An upside-down tale. Torn from the whole, the marooned boys' island is not only a place of physical isolation caused by natural phenomena, but it can also be viewed as a *utopian* space, the picture of perfection, that paradisiacal stage of humanity. But enframing the beautiful, the good and the truth in reality brings down the utopia to an *eutopia* ("beautiful place") which is to be reached through human effort. The conscious fall can lower even more the horizon of the alternative world which is the island. Therefore, what we get is a **dystopia** in which the open eye in reality, the island, offers the view of hell on earth, the substitute of terrestrial paradise which is the tale.

When the boys realize they are on a deserted island without any adults, they are ecstatic and treat life as a **game**. They have feasts, build a large fire and make up rules by which to govern the island. To them, this is not survival, but a game. "In **ecstasy**, you don't win any kind of explicit certitude or a definite knowledge, but the feeling of an essential participation is so intense that it surpasses all the limits of knowledge… and you gain purification, but in a different way," says Emil Cioran (1993: 41- 42). In *Lord of the Flies,* the protagonist's knowledge, Ralph's, comes with his loss of innocence. He is the only one who has gained maturity. As he tries to escape the vengeance of the **hunters**, lying *there in the darkness*, he realizes he is *an outcast* and rationalizes this by verbally saying to himself: *Cause I had some sense*. At this point of the novel, Ralph has accomplished the mighty task of becoming an adult and furthermore, will never have a childhood similar to the one he had before: *Ralph wept for the end of the innocence, the darkness of man's heart, and the fall through the air of the true, wise friend called Piggy.*

As regards the **game**, Johan Huizinga explained it in his work *Homo Ludens*. The Dutch historian believes that in its early stages, children's play has no cultural or moral function; it is simply "a stepping out of real life into a temporary sphere of activity" (ROSENFIELD, 1961: 3-4). The children who think they are *only pretending* are not aware that these games represent the foundation of a new society which has regressed to a primitive state. The games have a double function: they reflect the child's attitude as a temporary suspension of the activities imposed by the adult world. On the other hand, similarly to the games played before the formation of civilization, they anticipate the **ritual** which reveals a developing society.

Some of the rituals involve fire, hunting, dance, totems and choir. The novel gives surer indication of the author's sustained concern with moral allegory than it does of his subsequent experiments with fictional form. Some of these elements make us think about the ancient tragedy due to the author's studies of ancient Greek language, civilization and culture during the years he spent at Oxford.

The tragedy has in its structure the choral songs and dialogized or narrative episodes. The **Greek chorus** represented on stage the general population of the

particular story, in contrast with many of the themes of the ancient Greek plays which tended to be about individual heroes, gods. The chorus expressed to the audience what the main characters could not say, such as their hidden fears or secrets. It often provided other characters with the insight they needed. It usually communicated in song form, but sometimes spoke their lines in unison to help explain the play. To do this, they used techniques such as synchronization, echo, ripple, physical theatre and the use of masks in their help.

In *Lord of the Flies* the chorus is represented by the hunters (Jack, Roger Maurice, Bill and later on Sam and Eric). The author himself calls them the ***choir***. As hunters they have a ritual, a procession: some boys wear black caps, they dance, and they have a chant (*Kill the pig. Cut her throat. Spill her blood*). Chevalier and Gheerbrant say that such a procession seems to be determined by the idea that man is taken for an animal – the animalist feature is now part of a few children. Figuratively, there is an oxymoron here, as children are supposed to signify innocence. They hide entirely behind the masks. After the first successful pig hunt, the hunters re-enact it in a ritual dance, using a boy as a stand-in for the doomed pigs. This time, however, they get carried away by a kind of "frenzy" and come close to actually killing him. In the same scene, Jack jokes that if they do not kill a pig next time, they can kill a littlun in its place. The repeated substitution of boy for pig in the children's ritual games, and in their conversation, calls to the fact that the boys, concerned only with their own desires, have become unable to see each other as anything more than objects subject to their individual wills. Once they start to paint themselves, their individuality becomes lost again in the same kind of group frenzy, inside of a circle that symbolizes no hope. The group's chant becomes a repeated refrain which seems to have a sort of mesmerizing effect on all involved. It is through repetition that Jack controls, almost hypnotizing the boys:

'Perhaps it's waiting—'
'Hunting—'
'Yes, hunting.'
'Hunting,' said Jack. (1962:181)

or by orders:

'We're going to forget the beast.'
'That's right!'
'Yes!'
'Forget the beast!' (1962:191)

Claire Rosenfield describes the progression of the hunters' dances in psychological terms: "Each time they reenact the same event; their behavior becomes more cruel, less representation than identification" (ROSENFIELD, 1970: 17).

This episode is only a dramatization, but the boys' collective impulse towards complete savagery grows stronger. It is a constant battle between "primitive levels of response and deceptive consciousness, the beast and the human" (SHAPIRO, 1965: 36). Jack, the above-mentioned character, can be considered the brain located in the unconscious mind that "reflects unorganized, instinctual impulses. If unbridled, it seeks immediate gratification of primitive needs" (ATKINSON et al., 1987: 75).

Among these needs: to survive, to light a **fire**, to keep it burning. It is Prometheus – Piggy in the novel – who brings the fire on the island.

'There was pushing and pulling and officious cries. Ralph moved the lenses back and forth, this way and that, till a glossy white image of the declining sun lay on a piece of rotten wood. Almost at once a thin trickle of smoke rose up and made him

cough. Jack knelt too and blew gently, so that the smoke drifted away, thickening, and a tiny flame appeared. The flame, nearly invisible at first in that bright sunlight, enveloped a small twig, grew, was enriched with color and reached up to a branch which exploded with a sharp crack. The flame flapped higher and the boys broke into a cheer.' (1962: 56)

Claire Rosenfield believes that "on a symbolic level, Piggy represents the light of reason and the authority of the **father** on the psychological and literal men, even the most rational or civilized" (1970: 2). The fire is one of the few common things for which the boys fight together.

With the *conch*, Piggy also gave the boys the right to speak. It is a powerful symbol of civilization and order. Before being murdered, Piggy talked to the hunters, reminding of ancient orators; he represents the clear thinker, offering the boys to choose between good and bad, as God gave us this opportunity.

> *'Which is better—to be a pack of painted Indians like you are, or to be sensible like Ralph is?'*
> *A great clamor rose among the savages. Piggy shouted again.*
> *'Which is better—to have rules and agree, or to hunt and kill?'* (1962: 259)

But as the island civilization erodes and the boys descend into savagery, the conch shell loses its power and influence among them. The boulder that Roger rolls onto Piggy also crushes the conch shell, signifying the demise of the civilized instinct among almost all the boys on the island. After being murdered, the sea takes Piggy's body as if to make sure that the hunters will not laugh at him again. It is the symbol of sacrifices offered to the gods.

The fact that the author is always careful about reminding his readers that the characters are children is what makes this book open to interpretations. We believe that no matter how many interpretations this novel will have, it will "still be about the ambiguity of human nature, the tug of primitivism, the presence of evil, the formlessness of experience, the uncertainty of progress; but more than ever they suggest the value of quest, creativity, order and aspiration, however strangely founded in humanity these things may be" (BRADBURY, 1994: 328).

BIBLIOGRAPHY

Atkinson et al. *Introduction to Psychology*. Ninth Edition, Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, 1987

Bergonzi, Bernard. *The Twentieth Century Sphere of Literature in the English Language.* Vol. VII, Sphere Books Limited, 1970

Bradbury, Malcolm. *The Modern British Novel.* London: Penguin Books, 1994

Cioran, E. *On the Heights of Despair*. Third Edition, Bucureşti: Humanitas, 1993

Chevalier, J., Gheerbrant, A. *Dicţionar de Simboluri.* Bucureşti: Editura Artemis, 1994

Eliade, Mircea. *Images and Symbols.* Bucureşti: Humanitas, 1994

Golding, W. *Lord of the Flies*. London: Faber and Faber, 1962

Golding, W. *The Hot Gates.* London: Faber and Faber, 1965

Gregor, Ian, Kinkead-Weekes, Mark in the Introduction to Golding, William., *Lord of the Flies.* London: Faber and Faber, 1962

Huizinga, Johan. *Men of a Smaller Growth: A Psychological Analysis of William Golding's Lord of the Flies*. in Literature and Psychology, No. 11, 1961

Babb, Howard. *The Novels of William Golding.* Ohio: University Press 1970

Shapiro, Charles. *Contemporary British Novelists*. Southern Illinois University Press, 1965

****Literary Sources and William Golding.* South Atlantic Bulletin, vol. 37, no. 2, May, 1972 (Biles, J. I., ed.)

FROM 19th CENTURY PROPAGANDA BY THE DEED TO 20th CENTURY (IM)MEDIATION: JOSEPH CONRAD'S THE SECRET AGENT *AND DON DELILLO'S* MAO II

Valentina STÎNGĂ
University of Piteşti

Abstract: *The present paper is intended to comment on the relation between terrorist violence and the mass media in various temporal segments of human experience. The starting premise is represented by the hypothesis of a symbiosis between the two elements, which has long been one of the essential principles in the field of terrorology. The focus will first be laid on the forms the respective relation assumed at the end of the nineteenth century and on the manner in which literature recorded this relation. The second part of the paper will dwell on the (im)mediating function of the mass media in relation to 20th century terrorist violence.*

Key words: *propaganda by the deed, (im)mediation, terrorism.*

Introduction

Leaving aside the common interpretations of the term that focus on its physicality, *terrorist violence* can also be defined as a *strategy* usually calculated to function as a violent means of *communicating a message* - the "terrorism is theatre" metaphor, stated by Brian Jenkins in his seminal 1974 essay, explains how "terrorist attacks are often carefully choreographed to attract the attention of the electronic media and the international press" (qtd. in SCHMID, 1982: 108). In this regard, the field of terrorology has recorded numerous attempts to link the two phenomena together, i.e. the mass media and terrorist violence; in fact, it is precisely the power of the mass media to move marginalised individuals and messages into the spotlight that has allowed for the alliance between the two ever since the emergence of systematic forms of terrorism, i.e. from the 19th century. It is also the media intervention factor that differentiates between the past manifestations of terrorist violence (*modern* terrorism, or *old* terrorism as exemplified by the nineteenth century *propaganda by the deed* philosophy of action) and contemporary hypostases of the same phenomenon (*postmodern* terrorism, or *new* terrorism - centred on staging a convincing and traumatizing spectacle of violence meant to capture and fascinate public imagination).

Propaganda by the Deed in Joseph Conrad's *The Secret Agent*

As mentioned above, the symbiotic relationship between terrorism and the mass media has existed ever since the 19th century *propaganda by the deed* concept, which is commonly associated with the attempts made "by an intellectual elite to communicate with the masses, who seemed to lack revolutionary fervour and were therefore in need of 'education'" (SCHMID, 1982: 108). The concept as such is central to Joseph Conrad's *The Secret Agent* (1907), a novel which draws inspiration from a real event of anarchist origin that shattered the late nineteenth century London.

According to the 'Author's Preface' published in 1920, *TSA* was inspired by the "*already old story*" (*Author's Note,* 1984: 39) of the Greenwich bombing and the "*criminal futility*" (*Author's Note,* 1984: 39) of anarchist terror, whose attractiveness to an artistic consciousness such as that of Conrad's came "*in the shape of a few words uttered by a friend in a casual conversation about anarchism or rather anarchist activities*" (*Author's Note,* 1984: 39). The real-life casual conversation that Conrad mentions in the Preface leads to the shaping of a fictional plot of undeniable complexity: Adolf Verloc, a secret agent/*agent provocateur* working for a foreign government (represented by Mr. Vladimir) in London, is ordered to plan and execute a terrorist act that would apparently bear the anarchist label; the initiative fails and the development of the plot brings about the death of both the physical and moral perpetrator of the act.

Even though the novel as such is populated by anarchists, whose constant meditating (but not taking action) on the social edifice of the day might contribute to the association between them and the violent event, the true propagandist of the novel, the engine of terrorist violence, is the foreign embassy official, Mr. Vladimir, who articulates his ideas about the use of terrorist violence in a discourse that may be very well described as 'the philosophy of the bomb': "'*A series of outrages', Mr Vladimir continued, calmly, 'executed here in this country; not only planned here - that would not do – they would not mind. Your friends could set half the Continent on fire without influencing the public opinion here in favour of a universal repressive legislation*' " (*TSA,* 1984: 65).

From the passionate discourse of violence and apology of the bomb that he is going to deliver in front of the somewhat disoriented *agent provocateur,* it is obvious that Mr. Vladimir has a concrete scheme in mind. He starts from denying the "*sanguinary"* (*TSA,* 1984: 65) dimension of the event: the point is not killing people to promote an idea, but rather to perform an act of pure violence out of the need to stimulate the vigilance of the authorities and to strengthen their power in front of the social fermentation of the time. Let's not forget that the dialogue takes place in a time when political assassinations were the marker of an age when violence was thought to resolve the most ardent issues. It is in such a context that Mr. Vladimir draws the attention of Verloc as to the normalization of the phenomenon, brought about by its very liquidity at that time and boundaries crossing, and asks the latter to think of the necessary uniqueness of the act he is to perform. In the specific period of Conrad's writing the novel, the assassination of political figures was commonplace and, even though the action might possess a sensational ingredient in some way, "*it has entered into the general conception of the existence of all chiefs of state. It's almost conventional - especially since so many presidents have been assassinated*" (*TSA,* 1984: 66). Vladimir's fear of the public's misinterpreting the event enters the scene when he departs from the political crime against public personalities and approaches the sphere of religion - however important and legitimacy provider religion might be, it is still inadequate as a target for an event of great dimensions that Vladimir wants to happen: "*Now let us take an outrage upon - say, a church. Horrible enough at first sight, no doubt, and yet not so effective as a person of an ordinary mind might think. No matter how revolutionary and anarchist in inception, there would be fools enough to give such an outrage the character of a religious manifestation. And that would detract from the especial alarming significance we wish to give to the act" (TSA,* 1984: 67). The success of any violent attempt is inevitably linked to its surpassing the limits of normal interpretation, of shocking and traumatising: "*A murderous attempt on a restaurant or a theatre would suffer in the same way from the suggestion of non-political passion; the exasperation of a hungry man, an act of social revenge" (TSA,* 1984: 66). Sources of

terroristic inedit are exhausted: "*All this is used up; it is no longer instructive as an object lesson in revolutionary anarchism. Every newspaper has ready-made phrases to explain such manifestations away" (TSA,* 1984: 66). Vladimir's statement shows his sensitivity to the power of the journalistic discourse in the interpretation of terrorist violence, which, in turn, indicates the link established between terrorism and the mass media at that time. The instances of violence to which he has previously referred are a common fact in people's lives, therefore the mass media has clichéd phrases and structures to explain and represent them to the public opinion. The shocking potential is therefore annihilated by the common occurrence of such events, and by the conventional filter of the mass media.

By contrast with the standardization of terrorist discourse, Vladimir conceptualizes his philosophy of the bomb, in such a way as to attract the highest attention possible: a terrorist event must be purely destructive: "*A bomb outrage to have any influence on public opinion now must go beyond the intention of vengeance or terrorism. It must be purely destructive. It must be that, and only that, beyond the faintest suspicion of any other object".* Thus, at the direct order of a foreign state, anarchists should plan and execute a purely destructive terrorist act that is meant to "*make a clean sweep of the whole social creation*" on British soil: "*You anarchists should make it clear that you are perfectly determined to make a clean sweep of the whole social creation* (*TSA,* 1984: 66). The following part of Vladimir's discourse is concentrated on the purely symbolic or expressive side of terrorism: what he wants Verloc to plan and execute is a purely destructive act, with no other meaning but violence itself; there is no need for destruction translated into human deaths, since the act would not be intended as a "*mere butchery*", perhaps because, as he states further, murder itself has become something of a commonality in those times: "*Madness alone is truly terrifying, inasmuch as you cannot placate it either by threats, persuasion, or bribes. (...) But I wouldn't expect from a butchery the result I want. Murder is always with us. It is almost an institution. The demonstration must be against learning - science. But not every science will do. The attack must have all the shocking senselessness of gratuitous blasphemy. Since bombs are your means of expression, it would be really telling if one could throw a bomb into pure mathematics. (...) What do you think of having a go at astronomy?*" (*TSA*, 1984: 67). Confronted with a terrorist attack against astronomy, the mass media would definitely encounter difficulties in trying to interpret and represent the event to the public opinion in those ready-made phrases that Vladimir tries to escape, since it would be hard to deprive the event of its uniqueness through more profane explanations/justifications: "*defy the ingenuity of journalists to persuade their public that any given member of the proletariat can have a personal grievance against astronomy. Starvation itself could hardly be dragged in there--eh*?" (*TSA*, 1984: 68). Moreover, the target being the Greenwich Observatory, the event would present the major advantage of gaining global dimensions: "*The whole civilized world has heard of Greenwich. The very bootblacks in the basement of Charing Cross Station know something of it. See?*" (*TSA,* 1984: 69).

The philosophy of the 'propaganda by the deed' resonates throughout *The Secret Agent* not only at the theoretical level (the anarchist cell constantly addresses the issue in their meetings, and Vladimir creates an entire apology of the theory), but at the level of genuine action as well. The novel includes such a sample of propagandist intervention against the British state of the time that, soon after its actual occurrence, turns into front page news which is "*yelled*" by a "*newspaper boy*" (*TSA,* 1984: 89) under the noses of the passers-by. Though essential to the understanding of Conrad's attitude towards terrorism, being the event from which the plot lines actually evolve, the explosion is something that is first seen via newspaper headlines, from the outside, and only after viewed from the interior psychology of the act. It is never narrated directly, so

that the reader is as ignorant of events as the 'actors' involved in the performance themselves. The place ascribed to the explosion itself in the narrative of the novel is at least interesting. The reader is hardly prepared for it at all. Having discovered that it has happened, one is drawn to discover the inner mechanisms of the event. It is only after its actual happening that we are offered the opportunity to decipher the mystery by separating from the web of significances and following the authorities' trajectory throughout the day. This might be a consequence of Conrad's ironical treatment of his contemporaries' dependence on the constructed discourse of terrorist violence as represented by the mass media accounts of the time. The mass media of his time may be taken to be responsible for constructing a certain image of terrorism, for introducing it to the public culture in a way that they willed. This would be the conclusion encouraged by the fact that the mass media built their discourse of the Greenwich bomb outrage around false premises that led to the false conclusion (not sustained scientifically) that the work belonged to the realm of anarchism.

Mao II and Terrorism (Im)mediation

For many cultural theorists of the day, we live in a postmodern society fashioned around technologies, saturated with advertising, mass media and telecommunications, in a word a society that reproduces the logic of consumer capitalism, as Fredric Jameson argues (JAMESON, 2003: 124-125). In the postmodern condition that is attributed to this kind of society, events tend do be experienced as images, where the distinction between image and reality, reality and representation breaks down. Within such a society, individuals are primarily concerned with the production and consumption of mere 'simulacra', and one of the principal means of creating such simulacra as methods of representing and interpreting reality is constituted by the mass media.

This feeling that the mass media "substitute images for reality" (JAMESON, 2003: 124-125) comes from various cultural sectors and theories, the main preoccupation here being that of insisting on the way in which postmodern literature responded to it. The American writer Don DeLillo is traditionally divided between two directions of his postmodernist writing, not without close interferences between the two spheres: the first one is represented by terror (whose relation to literature activates the need to both differentiate and find the similarities between the two phenomena), and the second by the mass media. According to Christopher Donovan, "DeLillo is clearly depicting the dawn of the media age" (DONOVAN, 2004: 160). His fascination with the mass media is produced, undoubtedly, by his awareness of the fact that any cultural construct is linked to its mediation. Arnold L. Weinstein titles DeLillo "the poet laureate of the media age, for he understands the crucial role that television plays in the American environment, making it possible for us to savour erupting disasters, to watch, with relative impunity and vicarious thrills, the endless parade of world-class miseries visited on others and visiting us in our living rooms" (WEINSTEIN, 1993: 301). Things get further complicated when it comes to analysing the contribution of the mass media to (im)mediating terrorist violence in an age of mass communications, which represents, in fact, one of the principal structuring elements in his most famous novel *Mao II* (1991).

DeLillo's preoccupation with the 'immediating' effects of the mass media is related to two main sectors: first of all, television; secondly, but not less important,

photography, with the former undoubtedly possessing a larger 'immediating' power than the latter. As already mentioned, the novel's opening pages depict a Moonie mass wedding ceremony; one of the participants is Karen Janney, a young woman who later moves with Bill and Scott and whose mother, Maureen, reacts to and internalizes the mass event in a way that exposes the novelist's treatment of the media influence on human lives. In analysing the crowd of parents and relatives who had gathered to witness the event, Maureen feels that the other people were "*city nomads more strange to her than the herdsmen in the Sahel, who at least turn up on the documentary channel*" (*Mao II,* 1991: 4). Normal, flesh and blood people seem strange to Maureen, even stranger than such exotic characters as the Sahel herdsmen, for the single reason that they have never been on television, whereas the latter were familiar to the woman from the documentary channel.

It is but inevitable to draw the conclusion that DeLillo's treatment of television grants it the power to shape identities and reconfigure the selves. DeLillo illustrates this idea with two examples: that of Karen Janney and, secondly, that of Abu Rashid's terrorists. As shown throughout the novel, Karen is very sensitive to televised images: "*She took it all in, she believed it all*" (*Mao II,* 1991: 119). *Mao II* presents many scenes of Karen's watching television; particularly, she watches images of mass crowds, a fact that points to her desire to merge with a crowd, which, in its turn, symbolises a crisis in the notion of individual selfhood. She simply lacks any mechanism of defence or emotional distance, and this is the reason why she is so fascinated by what she sees. The strongest effect on her is provoked by the event and the television footage of the death of the Ayatollah Khomeini. She had learnt of this event from a news billboard on the huge Times Square, but she had failed to learn the identity of that important person. In front of the TV set, Karen suddenly "*knew who had been buried in the news of the day*" (*Mao II,* 1991: 187), which makes her an authentic member of Marshall McLuhan's global village: television has connected her to all other human beings, in this particular case the Iranian nation. She is simply overwhelmed by the images and she is completely involved in the event, so involved that she imagines she can: "*go backwards into their lives, see them coming out of their houses and shanties, streams of people, then go backwards even further, sleeping in their beds, hearing the morning call to prayer, coming out of their houses and meeting in some dusty square to march out of the slums together*" (*Mao II,* 1991: 188).

Televised images have penetrated into the terrorists' den as well. In this restricted space of terrorist identity, the scenes of watching videos of the civil war in Beirut occur with frequency. The explanation for this lies in the fact that the terrorists want to see themselves "*in their scuffed khakis, the vivid streetwise troop, that's us, firing nervous busts at the militia down the block*" (*Mao II,* 1991: 109). Watching the videos is not a simple and meaningless act; the action helps them reconfigure their identity. Their desire to see themselves act on the screen is triggered by their wish to see themselves aestheticised by the medium instruments. The moving images serve a twofold purpose: to glorify them and at the same time to justify their actions. Taken in this context, it is obvious that DeLillo also adhered to the tradition of constructing the terrorist identity through its recourse to media and mediatic representation of their deeds. In this novel, the terrorist is some kind of a media creature, who depends on the media and the attention it gets from it. The initiative of permanently re-watching videos of themselves performing acts of violence serves to reduce their personality to images of violence and hence to annihilate their older selves.

Television is not the sole medium employed to reach this objective; due to the effects it has on private life as well as social life, photography assumes great importance in this context as well. The principal means of introducing such a theme is the photographer Brita Nilsson, who is assigned the task of taking photographs of the reclusive Bill Gray. During her conversation with Bill's assistant, Brita confesses that, formerly, she used to photograph human suffering, but she gave it up when noticing that the camera has the effect of aestheticising the content of the picture: "*...after years of this I began to think this was somehow, strangely – not valid. No matter what I shot, how much horror, reality, misery, ruined bodies, bloody faces, it was all so fucking pretty in the end*" (*Mao II,* 1991: 24-25). Bill's initial decision to receive Brita and allow her to take his picture strengthens DeLillo's constant preoccupation with the reproduction and circulation of media images as commodities. As Gray puts it during the interview with Brita: "*There's the life and there's the consumer event… Nothing happens until it's consumed…Nature has given way to aura. A man cuts himself shaving and someone is signed up to write the biography of the cut*" (*Mao II,* 1991:44-45). The references to Andy Warhol's work (the title of the novel was provided by Warhol's line drawing, *Mao II,* held in New York's Museum of Modern Art) contribute to the development of this theme throughout the novel. In Moran's words, "the purposely flattened style of Warhol's silk-screen prints (…) partly serves to demonstrate, as one critic puts it, 'how fame is transformed into a death mask, how a portrait can freeze the mind behind the face'" (MORAN, 2000: 139).

The tensions involved in the creation and the proliferation of mechanically and electronically reproduced images in twentieth century society do not affect Bill: he does not celebrate image omnipresence, nor does he blame it; he just takes it as a normal consequence of our society's dependence on information technology. Bill Gray says: "*In a mosque, no images. In our world, we sleep and eat the image and pray to it and wear it too*" (*Mao II*, 1991: 37). Thus, more restrictive cultures are reluctant to the image, whereas democratic systems allow themselves to be dominated by it.

DeLillo's novelist from *Mao II* is camera-shy. "*The image world is corrupt, here is a man who hides his face*" (*Mao II*, 1991: 36). He decides to isolate himself from the world and constantly fears that paparazzi are hunting him and trying to expose him. When he finally allows somebody to take his picture, he does it in front of someone who specialised in taking pictures of writers (the journalist describes her work as a "*species count*" (*Mao II*, 1991: 26) of writers). At that moment, he says: "*We're doing this to create a kind of sentimental past for people in the decades to come. It's their past, their history we're reinventing here. And it's not how I look now that matters. It's how I'll look in twenty-five years as clothing and faces change, as photographs change*"(*Mao II*, 1991: 42). Gray' idea is that this particular picture will become more semantically charged and efficient in transmitting an idea once he is dead. A photograph of him is equivalent to offering an image of the author to the people who, in Brita's view, believe that "*a writer's face is the surface of his work*" (*Mao II*, 1991: 26), that a photograph of the writer's face is a clue to the mystery of his soul. Susan Sontag stated that a photograph is a means of knowing the past: "But what photography supplies is not only a record of the past but a new way of dealing with the present" (EVANS, HALL, 1999: 87). Photographs do not only affect the past, but the present too.

The second illustration of the manner in which the media can destroy individual identity is related to Abu Rashid's group of terrorists. After having given up the project of photographing writers, Brita accepts a task of taking photographs of a terrorist leader, Abu Rashid, in Beirut. Being driven to an old factory in a backyard that

serves as the terrorists' den she sees "*two hooded boys standing watch on the stairs with photographs of a gray-haired man pinned to their shirts*" (*Mao II,* 1991:231). The image is that of Rashid, their leader, the man whom Brita is supposed to photograph. "In defiance of the modernist aesthetic and political values of originality, he insists, with much poignancy, through his interpreter, that his replicated image "*gives them a vision they will accept and obey. These children need an identity outside the narrow function of who they are and where they come from. (...) They are all children of Abu Rashid. All men one man. (...) They are not an invention of Europe. They are not making a race on god. We don't train them for paradise. No martyrs here, the image of Rashid is their identity*" (233) – (LENTRICCHIA, 2003: 44). These young men need an identity outside the narrow context of their origin and function within the terrorist group. And the hood that covers their faces serves both as a filter, an instrument of mediating reality and as a protection device: "*the boys who work near Abu Rashid have no face or speech. Their features are identical. They don't need their own features or voices. They are surrendering these to something powerful and great*" (*Mao II,* 1991: 234).

This initiative of having the boys wear their leader's image on their clothes, while hiding their faces under hoods is representative of the process of individual identity annihilation that is typical of terrorist group formation. Rashid wants his followers to be cut off in every possible way from their native environments, and makes them abandon their former selves in view of developing their sense of belonging to something greater than themselves. The sentence "*All men one man*" suggests the boys' taking over a new identity, that of "children of Rashid", whose vision they accept and internalise as their own. This way the old and experienced leader incorporates these younger individuals into his own identity and forces them to surrender their old selves (MARRET, 2002: 71).

Besides being a mark of a common, acquired identity, image is an instrument. Twentieth century terrorists are well aware of the concept of (*im)mediation*: and so are DeLillo's fictional terrorists. The terrorist action in the novel is a kidnapping of a young Swiss by a group of Beiruti Maoist terrorists. The publicity potential of such a deed is enormous, and subsequently a campaign of rescue is launched. Bill Gray travels to London, Athens and even Beirut to try to save the young man. In Athens, he meets George Haddad, who informs him that the terrorists will want to exchange him for the hostage and then "*probably kill you ten minutes later. Then photograph your corpse and keep the picture handy for the time it can be used most effectively*" (*Mao II*, 1991:164).This is the purpose of Rashid's terrorists: to take a photograph of the novelist Bill Gray and then publish it in the mass media in order to gain maximum attention across cultures. Their interest does not lie in the person per se, but only in his *image*, which maintains its value over time, long after the actual death of the subject - this would be the major consequence of twentieth century dependence on the media in various sectors of human activity.

Conclusion

As shown above, the symbiosis between terrorist violence and the mass media should not be approached solely from the scientific point of view and restricted to the field of terrorism studies. The particulars of the terrorism - mass media symbiosis in a certain cultural context can also be revealed by means of a thorough analysis of the

manner in which an artistic consciousness conceptualises it via literary (and not strictly political or social) means.

BIBLIOGRAPHY

Conrad, Joseph. *The Secret Agent. A Simple Tale*. London: Penguin Books, 1984;
DeLillo, Don. *Mao II.* New York: Penguin Books, 1991;
Donovan, Cristopher. *Postmodern Counternarratives: Irony and Audience in the Novels of Paul Auster, Don DeLillo, Charles Johnson and Tim O'Brien*. London: Routledge, 2004,
Evans, Jessica, Hall, Stuart. *Visual Culture: the Reader*. London: Sage Publications, 1999;
Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism.* Duke University Press, 2003;
Laqueur, Walter. *A History of Terrorism.* New Jersey: Transaction Books, 2001;
Moran, Joe. *Don DeLillo and the Myth of the Author-Recluse.* In *Journal of American Studies,* 34. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 137-152;
Marret, Jean Luc. *Tehnicile terorismului.* Bucureşti: Corint, 2002;
Lentricchia, Frank, McAuliffe, Jody. *Crimes of Art and Terror.* Chicago: Chicago University Press, 2003;
Schmid, Alex, de Graaf, Jenny. *Violence as Communication: Insurgent Terrorism and the Western News Media*. London: Sage, 1982;
Weinstein, Arnold. *Nobody's Home: Speech, Self, and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo.* Oxford: Oxford University Press, 1993;
Weir, David. *Anarchy & Culture: the Aesthetic Politics of Modernism.* New Baskerville: Braun Brumfield, Inc., 1997.

ORIENTALISM, OR THE WESTERN APPROACH TO THE ORIENT

Alina VÎLCEANU
"Constantin Brâncuşi" University, Târgu-Jiu

Abstract: *The aim of this paper is to take a closer look at the concept of "Orientalism", as a fundamental concept of postcolonial studies, popularised by Edward Said's hugely influential and controversial text of the same name. In "***Orientalism***", Said examines the ways through which the 'Orient' was, and continues to be constructed through the lens of Europeans, in part defining Orientalism as a Western style for "dominating, restructuring, and having authority over the Orient". However, as Said and others have demonstrated, Orientalism has had its own disciplinary history in the European academy spanning from at least the middle of the eighteenth century, with Western scholars making professional careers out of the study of both Near and Far Eastern societies, cultures, languages and people.*

Key words: *Orientalism, cultures, Edward Said*.

With the publication of "Orientalism" witten by the Edward Said in 1978, contemporary readers and students of social science started the debate on what was broadly understood as the study of Middle Eastern and Islamic worlds.

Since 1978 the debate has continued, through a set of claims and counter-claims, various opponent opinions, so this academic subject has been of much interest for the academic world. It has become not just a concern about how to write about the Middle East, but a debate on how to study the former colonial world in general, and on the politics and conceptualisation of the region.

So, what was orientalism, then? First of all, the term *Orientalism* referred to the academic discipline related to the study of original texts in Asian languages which flourished in the late eighteenth and nineteenth centuries. So, primarily, it was applied to the study of the languages, literatures, and cultures of the Orient.

Prior to the social sciences emergence, orientalism also claimed to be the "science of society" by which Asian civilizations and peoples could be classified according to their level of development. In the nineteenth century when there was the division of academic labour, the orientalists adopted, as their field, the study of societies with writing systems. Scholarly work on orientalism in this primary sense was the principal subject of Said's 1978 book.

During the same century, orientalism acquired a second meaning – as the term equal to the romantic and exotic aspect in the nineteenth century European artistic culture. Orientalist representations of supposedly exotic cultures became commonplace themes in art, literature and music. Orientalist settings and motifs were extensively used by many leading artists of the nineteenth century. With the publication of *Orientalism* in 1978, and *Culture and Imperialism* in 1993, the critical study of orientalism as culture has become a major area of research. Numerous studies have appeared, and the expansion occurred within most fields of interest, from Hollywood movies to high culture, including art, architecture, colonial expositions, music, opera dance and photography.

Finally, orientalism acquired a third meaning during the twentieth century, with the emergence of nationalist movements of decolonization. Some nationalist activists and scholars argued that the academic discipline of orientalism could not be understood apart from the circumstances of its production, more precisely, the western imperialism. This gave birth to the debate on the orientalism notion.

There are two different *worlds* that we take into consideration: "the Orient" and "the Occident". So, the "Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient" (E. W. SAID, 1991: 3-4) derives from the two concepts previously defined as *worlds.* "Orientalism" in this sense is a discourse about the Orient as the "other" of Europe, which confirms Europe's dominant position. Consequently, a determined interest has developed in Europe on how the imperial powers understood and imaged the rest of the world, and on how the range of images they created, could speak about the European metropolis existence. The publication of Edward Said's *Orientalism* represented a paradigmatic change in the thinking about the connection between the West and the non-West. Said tried to clarify how the Western literary and academic representations were influenced by the political power.

Questions upon the role of colonial representation in shaping the discourse of imperialism came to assume an important place in the academic world. Colonial representations played an instrumental role in shaping the culture of the worlds inhabited by colonizers and colonized, because they represented the *power.* Nevertheless, orientalism was presented as the discourse of power, by which imperialism rationalized, justifying its domination while distorting the image of the colonized. Said, in effect, imported the divisions between powerful, active colonizers and passive peoples, he otherwise intended to reject.

Said developed his critique of European discourse on the Orient, by considering the colonial representations in general. From his point of view, Western discourse on the Middle East is determined by the political power. In considering this discourse "orientalism", Said performed two distinct intellectual operations. The first one was Said's incorporation of Foucault's re-visioning of Enlightenment science. Foucault's works describing institutions like the school, the prison, the medical clinic and the mad house provided instances of how knowledge and power were united in Enlightenment thought and practice. Ideas regarding the relationship between knowledge and power developed by Foucault are well known. In *Perceptions of the Orient by Occident. Twisted visions, false dreams and embracing the other*, M. H. Shah argues that, following Foucault's vision, Said shows how colonial knowledge satisfies the needs of imperialist powers, "and are not purely disinterested enquiries on geography, languages, cultures and so forth. But postmodernism, which Foucault himself help usher in the West—is the outgrowth of the internal intellectual and epistemological evolution in the dynamics of western thought. It is no more 'Oriental' than it is 'Occidental'." (M.H.SHAH, 2005: 464). We had rather perceived the Said-Foucault position not in terms of the relation East – West, or Orient –Occident, but more in terms of the modernist – postmodernist distinction. "Said's Orientalism is really postmodernism translated into political terms." The terms *Orientalism*, and its counterpart *Occidentalism*, are accepted and used as "place-makers", in order to bring into discussion the topic of the political domination by the colonial powers, and how colonial knowledge supported that domination.

The second intellectual operation involved, revealed the racist implications of the Enlightenment. Said considered that European representations of the non-West

existed deeply in the discourse of imperialism. And here is where *Orientalism* had its greatest impact, because this permitted him to argue that orientalism was a European discourse of power and domination of the non-West. Said's sophisticated use of Foucauldain and post-structuralist theory enabled his loud voice and analysis to be respected and continually referred to by most students and academics. The political aspect is a continual presence in his works and he was preoccupied with the relationship between the West and the East all his life.

One of his more controversial points of view is that all European orientalists of the colonial period were consciously or unconsciously complicit in the aims of European colonialism. "For any European during the nineteenth century - and I think one can say this almost without qualification - Orientalism was such a system of truths, truths in Nietzsche's sense of the word. It is therefore correct that every European, in what he could say about the Orient, was consequently a racist, an imperialist, and almost totally ethnocentric. My contention is that Orientalism is fundamentally a political doctrine willed over the Orient because the Orient was weaker than the West." (E. W. SAID, 1991: 203-204)

Edward Said tries to demonstrate that all European discourse about the Orient is the same, and all European scholars of the Orient argue for the aim of European imperialism. The author suggests that there could be "manifest" differences in discourse, but the underlying "latent" orientalism is "more or less constant." In *Orientalism*, Said distinguishes between what he calls *latent orientalism*, "an almost unconscious (and certainly an untouchable) positivity" of ideas about the Orient, and *manifest orientalism*, "the various stated views about Oriental society, languages, literatures, history, sociology, and so forth." (E. W. SAID, 1991: 206) In this respect, the author has the possibility to argue varying expressions of orientalism while retaining his core concept.

Said's theory and ideas have been criticized by scholars who study oriental cultures. Many of them object to his approach of combining together of different types of orientalism. In *Max Müller and the Theosophists: The Other Half of Victorian Orientalism,* Denis Vidal insists that colonial orientalism of the nineteenth century and the sort of orientalism highlighted by Said are "two entirely different things." The orientalism of the nineteenth century itself had two sides, one scholastic, the other romantic, and "Said's definitions cannot account for" this distinction. (DENIS VIDAL, 1997: 14-15) In *Orientalist Empiricism: Transformations of Colonial Knowledge*, David Ludden distinguishes the "colonial knowledge" which generated authoritative facts about colonized people, from other forms of orientalism, some of which were explicitly anticolonial (DAVID LUDDEN, 1993: 252).

Colonial experience refers to the experiential world of both the colonizer and the colonized that allowed them to see the *oriental discourse* as a real description of the colonial world. Consequently, the colonizer and the colonized lived according to these descriptions: the colonized as *the Oriental*, and the colonizer as *the Occidental*. In this way, the colonizer did not just transform the Easterner into an Oriental; it also, as Said puts it, "Orientalized" the Oriental. Orientalism refers not only to the discourse about experience, but also to the way of reflecting about and structuring this experience. It is the western way of thinking about its experience of non-western cultures. Orientalism becomes a culturally specific way of expressing the difference between the Orient and the Occident. The cultural specificity lies in the manner in which the discourse about the Orient expresses the specificity of the western culture. Therefore, for Said Orientalism becomes the cultural project of the western culture: "Orientalism . . . has less to do with

the Orient than it does with "our" world'; "That Orientalism makes sense at all depends more on the West than on the Orient. . . Orientalism responded more to the culture that produced it than to its putative object" (E. W. SAID, 1978: 12, 22).

These citations suggest that the way in which the East was transformed into the Orient, the way in which a "discourse" changed an Easterner into an Oriental, expresses something typical of the western culture. That is to say, the Orientalist discourse tells us something important about the culture that produced it, and that was, the western culture. It has been argued for what Orientalism actually describes. It is widely agreed that it is more a western cultural project. In this sense, to study Orientalism implies also to study the western culture itself. Moreover, the Orient is not just an idea; it is constructed as a specific kind of entity. Such an entity is an experiential object which belongs to the experiential world of the West. Members of the western culture develop an experiential world. Orientalism is not only an experiential discourse but also a way of structuring this experience. Edward Said's Orientalism, suggests that Orientalism is more an account of how the West experienced the Orient than it is a description about a place in the world. In this sense, "the Orient" is both a place in the world and an entity that exist in the western experience.

In conclusion, despite the criticisms raised against Said by scholars and specialists in the oriental literature, his theory has gained respect both inside and outside the academy, with the result that "orientalism" is now applied widely to any uncomplimentary Western attitude towards the East. Edward Said popularized the term in his classic book which bears the same name, and argued it at the same time.

It basically refers to western scholarship on the East, but does not simply deal with what is the *Rest*. It involves a more complex construction of a body of knowledge, determined and constructed by interests and power. This happens apart from the desire to develop an intellectual analysis on the subject. It is the nature of this analysis that is contentious, because of its political overtones and implications, as the western scholars carry with them their own epistemological, methodological and intellectual baggage, when constructing their view of the Orient.

Whatever the case, it seems likely that Orientalism will continue to be at the center of lively debates on Western scholarship, the politics of cross-cultural representation, the connection between cultural production and imperial power, and the privileges that refer to *race*.

BIBLIOGRAPHY

Balagangadhara, S. N. & Keppens, M, "Reconceptualizing the Postcolonial Project. Beyond the Strictures and Structures of Orientalism". *Interventions*, 11.1, 2009

Foucault, M., *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. New York: Pantheon Books, 1977

Heehs, P. "Shades of Orientalism: Paradoxes and Problems in Indian Historiography". *History and Theory,* Wesleyan University, 42.2, 2003

Ludden, D., "Orientalist Empiricism: Transformations of Colonial Knowledge". *Orientalism and the Postcolonial Predicament: Perspectives on South Asia,* Carol A. Breckenridge and Peter van der Veer, 1993

Said, E.W. *Orientalism*. New York: Random House, 1978

Said, E.W. *Orientalism, Western Conceptions of the Orient*. London: Penguin Books, 1991

Shah, M. H. "Perceptions of the Orient by Occident. Twisted visions, false dreams and embracing the other". *Asia Europe Journal*, 3.4, Springer Berlin, 2005.

Shohat, E. "Notes on the post-colonial". *Contemporary Postcolonial Theory*, P. Mongia, New Delhi: Oxford India Paperbacks, 2000.

Spivak, G. "Poststructuralism, Marginality, Postcoloniality and Value". *Contemporary Postcolonial Theory*, P. Mongia, London: Arnold, 1990.
Vidal, D. "Max Müller and the Theosophists: The Other Half of Victorian Orientalism". *Orientalism and Anthropology: From Max Müller to Louis Dumont,* Institut Français de Pondichéry, 1997.

REMARKS ON THE DIFFICULTIES ARISEN FROM SEVERAL GRAMMATICAL AND LEXICAL PATTERNS SPECIFIC TO THE LINGO OF CUTTING – EDGE TECHNOLOGY

Gisela Florentina CUMPENAŞU
University of Piteşti

Abstract: *The present paper deals with the presentation of certain grammatical and lexical patterns specific to the lingo used in computer science and which raise problems not only for students but also for teachers. Certain remarks concerning this aspect should be made, taking into consideration the fact that these patterns create difficulties in using and translating. The grammatical and lexical patterns involved here are: the passive constructions and the complex noun phrases. Thus, the aim of this paper is twofold: first, to emphasize the importance of using these grammatical and lexical patterns in technical texts; second, to show the difficulties encountered in translating them into Romanian.*

Key words*: passive voice, complex noun phrase, forming new word.*

I. The Use of Passive Constructions

Generally speaking, *lingo* is defined as "the vocabulary or jargon of a particular subject or group of people" (*The New Oxford Dictionary of English*, 2001), and in this case, it refers to a grammatical as well as a lexical structure used in computer science. This is the field chosen for emphasizing these types of patterns, but obviously, it is not the only field where these grammatical and lexical patterns raise problems.

The first remark goes to the passive constructions which have a high frequency in English computer science texts, in comparison with similar Romanian texts. The difficulty concerns the usage and the translation of these English passive structures into Romanian.

II. Difficulties in Translating Passive Constructions

The tendency, however, to translate them literally into a language which normally uses them less frequently is often criticized (CROITORU, 1996: 135). That is why this formula of substituting the active in Romanian for the passive in English leads to great difficulties and the non-native speakers tend to make use of them, thus causing an imperfect translation of the technical text.

Compare the use of the active construction in Romanian to the more frequent passive construction in English:

e.g. *Utilizatorul poate sa mareasca capacitatea de stocare.*

and not :

e.g. *Se poate mari capacitatea de stocare de catre utilizator.*

The more frequent construction in English is the passive one:

e.g. *Storage capacity can be increased (by the user),* instead of its active counterpart :

e.g. *The user can increase the storage capacity.*

In the above example, one can notice that the agent in the passive construction is mentioned between brackets, which leads to the idea that it is rather useless and unimportant. In technical texts, this method of omitting the agent is preferred, because the doer of the action is unimportant and it is not necessary to mention it.

The use of an animate subject in IT texts, if the sentence is active, could not supply the reader with any significant information, and the subjects would be "repeated in an unhelpful and uninteresting way", as J.Swales affirms in his work (Swales: 41).

Circular disks are stacked on a single spindle.

More …can be used to store data.

The Romanian word order is different, and if in English the sentence begins with the subject, in Romanian the sentence begins most frequently with the predicate, that's why the translation of these sentences will be as follows :

Se asaza discurile circulare pe o axa.

Se pot utiliza mai multe suporturi pentru a pastra date.

Many linguists state that the passive is used to render an impersonal style, but J.Hitchock was of a different opinion, considering that "this view seems to be erroneous and the choice of passive does not seem to be for impersonality in communication, but for focus…Initial position in the English sentence is normally the strongest for focusing the attention of the reader." (*English for specific purposes science and technology,* 1978: 41)

Another reason for choosing a passive structure instead of an active one in IT texts is because the subject takes front position and it is the most important element which bears the most important information. "This is in close connection with the focus, as well as the impersonal, objective nature of the technical and scientific discourse." (CROITORU, 1996 :137).

e.g. *Datele au fost stocate pe discheta.*

Data have been stored on a diskette.

I. The Use of Complex Noun Phrases

The basic task is to convey complex information clearly and concisely. The complex noun phrases represent ways in which the information can be rendered in a concise form. They represent key elements in technical writing, especially in IT texts. Some researchers consider that "the information conveyed in a concise, direct, condensed form has a greater impact upon the reader. Thus, there is a great amount of semantic and syntactic information which is compressed into a highly compact form, such as: nominal compounds, compound nominal phrases or complex nominal groups"[1] (CROITORU : 148). As to the latter, they present major comprehension difficulties for many readers without knowledge of the field and even for native speakers. The occurrence of these combinations in technical texts represents a common feature of this kind of texts. The complexity of these new concepts and the detailed descriptions of new technologies require the use of complex noun phrases, which often incorporate multiple modifiers, thus raising the possibility of ambiguity in their interpretation. In order to disambiguate them, the translator needs knowledge of the subject and/or collaboration with the specialist.

The classification of complex noun phrases in technical writing according to their structure:

I. Simple : determiner + adjective + noun poses no problem for the Romanian reader :

the important components, the processing unit, the control bus

II. Complex : user-written programmes,

III. More complex : software-controlled security features (security features that are controlled by software), this disk-based system (this system that is based on disks)

IV. Highly complex : a high-performance, 32-bit personal computer system, a boot-trap loader-maked cutom controller chip

When structures are complex, one or more commas can be inserted between these adjectives, which does not indicate that it is a separate noun phrase. This error can be avoided by finding the head noun of the complex noun phrase, in this case *system*, with "high-performance", "32-bit", and "personal computer" all having the role of adjectives.

As one can see in these examples, the necessity of paraphrasing these complex structures is appropriate and helpful.

These complex structures are used in technical writing because the information should be condensed and clearly conveyed, which represents the two characteristics of great importance.

II. Difficulties in Translating Complex Noun Phrases

Because of this idea of rendering information in a more concise and condensed way, a lot of problems may arise in translating them. Through their form, complex noun phrases may render certain dynamism to the text and, at the same time, the reader may be more connected to the text. But, on the other hand, they may also create certain difficulties when translating them into Romanian. In order to render the best translation, one should take into account the following remarks on such combinations as:

-noun combinations: datagram service, database management system etc. where the translation variants are: serviciu de datagrame, sistem de gestiune a bazei de date. In this case, the Romanian translation variant is preferable with the preposition "de" and not with the "genitive form".

- adjective + noun combinations : logical access control, logical link control type, variable point representation system, high level language, heterogeneous computer network etc. These are longer combinations of words, their translation being more difficult: control logic al accesului, tip de control al legaturii logice, sistem de reprezentare (numeratie) cu virgula mobila (flotanta), limbaj de nivel inalt, retea eterogena. In the first example, the adjective "logical" is translated before the noun "access" as it was obvious according to the typical way of translation in a complex noun phrase, i.e. from right to left in the way of appearance. Further on, one can see that it is necessary to paraphrase and use prepositions, such as "de", "cu". "pentru", "la", "în" in order to give the best translation of these complex noun phrases into Romanian.

- numeral + noun combinations : a 16-bit expansion board, a 32-bit processor, a 250 MB hard drive, 2.5 inch disk drives etc. In this case, it may be seen that, when a numerical element has the role of an adjective, this element loses the ''s'' it would have if it were the main noun. The translation variants of these complex noun phrases are: placa de extensie de 16 biti, un procesor de 32 de biti, unitati de discuri de 2.5 inci.

- compound adjectives + noun combinations : software-controlled security features, a computer-based simulation etc. In such a case, the complex noun phrase

substitutes the relative clause in order to render the idea already mentioned of clarity and conciseness. The translation variants would be: caracteristici de siguranta care sunt controlate de computer, o simulare bazata pe computer.

In conclusion, the passive constructions as well as the complex noun phrases are used in technical texts to render the information in a more concise and condensed way and their translation should be made according to some translation techniques and with a good knowledge of the respective field.

BIBLIOGRAPHY

English for specific purposes science and technology, Oregon State University, 1978
Croitoru, E, *Interpretation and translation,* Porto-Franco, Galati, 1996
Marinescu, V.(coord.), *Dictionar informatic trilingv*, All, 1999
Swales, J. *Writing Scientific English,* Nelson, London

MODALITY IN THE LEGAL DISCOURSE

Brîndușa DODIȚĂ-FARCAȘ
"Babeș-Bolyai" University, Cluj-Napoca

Abstract : *Law is about what people must (not) or may (not) do; it is about rules and exceptions. The language of law is very different from ordinary speech and is often considered conservative, objective and having a general character. Such texts are written in what is commonly known as legalese.*

All modern legal systems include rules which forbid certain actions, impose duties, confer power and grant rights, but do not impose norms of behaviour. The distinction between rights and obligations is commonly expressed by using modal verbs.

The modernity of law is advanced by the Europeanization of domestic law. The rule of the European Law is applicable to all citizens of the member states, although they speak different languages. In my paper I underlined the difference between rights and obligations in the European law and how modal verbs are used in this respect.

Key words: *language, law, Europe.*

A. Theoretical Aspects of Modality

Christopher Williams starts his paper "Legal English and the 'modal revolution'" with a joke regarding "a Frenchman on holiday in England; he was swimming off the Brighton coast when he suddenly got into difficulties and started shouting *<I will drown and no one shall save me>*. So no one did." (Christopher WILLIAMS, 2009) The poor man did not know anything about the subtleties of *shall* and that it has deontic force in the second and third person.

According to Palmer ***modality*** is a valid cross-language grammatical category closely associated with tense and aspect as they are categories of the clause and are generally, but not always, marked within the verbal complex. These are concerned with the events or situation reported by the utterance. Tense refers to time of the events, while aspect to the nature of the event. Modality is concerned with the status of the proposition that describes the event.

A language deals grammatically with the overall category of modality in two ways, namely the <u>modal system</u> and the <u>mood</u>. The **modal system** contains the modal verbs in a language. In English language we have the following modal verbs:

- can (to show ability, (im)possibility, ask or give permission)
- could (to show past ability, (im)possibility), ask a polite question, suggest a possibility, opportunity)
- may (ask or give permission)
- might (to show possibility)
- should (to show advisability, expectation, obligation)
- ought to (to show obligation, expectation, advisability)
- had better (to show advisability)
- must (to make a logical assumption or to show probability, necessity, prohibition)
- have to (to show necessity, lack of necessity)

- will (to indicate future, make a promise, to ask a polite question)
- would (to ask a polite question, to indicate future in a past sentence).

Modals indicate the speaker's assessment of the likelihood of the proposition being true (e.g. *It's probably the case that the number of authorizations is increasing) or* the degree of desirability (or otherwise) of a proposition becoming true: *I think they should speak with their manager before the meeting.*

The **mood** describes the relationship of a verb with reality and intent; English language includes moods like conditional, imperative, indicative, negative, subjunctive.

The system of **modality in English language** contains:

1. Subjective or interpersonal modality/ modalization
- epistemic modality (probability, possibility, certainty, usuality, typicality)
- deontic modality (obligation, permission)
2. Objective or ideational modality/ modulation
- dynamic modality (willingness, ability)
- deontic modality (obligation, permission) (Liesbet HEYVAERT, 2003).

With ***epistemic modality*** speakers express their judgments about the factual status of the proposition (questioning the certainty or probability of a statement).

Deontic modality relates to obligation or permission emanating from an external source (laying obligations or giving permission to the reader/audience), while ***dynamic modality*** relates to ability or willingness, which comes from the individual concerned.

Let's consider the following example:

1. *The workers should be there by now.*

First we understand that the workers are under an obligation to be there by now – deontic interpretation of the modal verb, and then the fact that it is likely that the workers are there by now - epistemic interpretation of the modal verb.

Halliday (1985) considers that epistemic modality calibrates the area of meaning lying between Yes and No; whereas deontic modality calibrates the area of meaning between Do it! and Don't do it!

It is important to underline that grammatical modal expressions regularly have both uses - epistemic and deontic - and this is considered a universal phenomenon. Various suggested explanations exist in this respect: some of them showing that both are merely special cases of some more general meaning, or showing that the derivation of one from the other (by metaphor, or whatever), is 'natural' and therefore inevitable; however, none of the proposed solutions so far is wholly convincing (Alan CRUSE, 2000: 299-302).

The basic building blocks of normative knowledge are: obligations, prohibitions and permissions. Being obligatory, being forbidden and being permitted are indeed the three fundamental deontic statuses of an action.

If we analyze deontic statuses, we have to take into consideration some aspects of *deontic logic*, the branch of philosophical logic that is specifically concerned with obligations, prohibitions and permissions. The term *deontic,* from the Greek verb *deomai,* means being due or obligatory.

Though some philosophers and legal theorists, such as Wilhelm F. Leibniz, Jeremy Bentham and Wesley N. Hohfeld, anticipated many aspects of deontic logic, the birth of modern deontic logic can be traced back to the beginning of the 1950s. In the following years deontic logic achieved a very high level of technical complexity, being generally approached in the rich framework provided by modal logic, the logic originally intended to deal with necessity and possibility (Enrico PATTARO, 2005).

John Lyons considers that **deontic modality is concerned with the necessity or possibility of acts performed by morally responsible agents**. By imposing upon someone an obligation to perform or to refrain from performing a particular at, we are clearly not describing his present or his future performance of that act. Professor Lyons also agrees that there is a sense in which the sentence we utter can be said to express a proposition, but it is not a proposition which describes that act itself. What it describes is the state-of-affairs that will be obtained if the act in question is performed.

We have the following examples showing obligation (2) and permission (3):

2. *The sanctions, which may comprise the payment of compensation to the victim, must be effective, proportionate and dissuasive.(EC Directive, 2000: Art. 17)*
3. *The concept of harassment may be defined in accordance with the national laws and practice of the Member States.(EC Directive, 2000: Art. 2)*

They lay obligations and give permission to the addressee. Therefore Searle speaks of 'directives', which he defines as 'Where we try to get (others) to do things'.

Directives are utterances which, according to Professor Lyons, impose upon someone the obligation to make a proposition true by bringing about in some future world the state-of-affairs that is described by the proposition. Therefore the notion of truth is an important aspect when analyzing the directives. Also there is an intrinsic connexion between deontic modality and futurity. The truth value of a proposition is determined "relative to some state of the world later than the world-state in which the obligation holds; and the world-state in which the obligation holds cannot precede, though it may be simultaneous with, the world-state in which the obligation is imposed" (John LYONS, 1977: 161-173, 786-848). So we can say that someone was under an obligation to perform a particular act, before the moment of speaking, and so we are not imposing any obligation, but we underline that the respective person was under an obligation to perform or to refrain from performing an obligation. For example:

4. *The important transactions should have been normally evidenced by writing.*

Deontic necessity derives from some source or cause. So if one person must or needs to do something, this means that another person, institution or a principle is responsible for that obligation or they have generated it. In this respect, philosophers were concerned with the notions of moral obligation, duty and right conduct. But from a linguistic point of view the obligation itself is important, irrespective of its nature: moral, legal, etc. The notion of obligation is considered to be culture-dependent and also language-dependent. However, there are some universally valid notions of obligation which are regarded as derived from the modification of a single deontic operator. So the different types of deontic modality can be distinguished by specifying the source or cause of the obligation.

Deontic modality also refers to a future world-state and it is linked with intention, will and desire. In most societies the legal and moral obligations, generally accepted, are associated in the traditions and myths with an identifiable authority which created the obligations by means of a directive. Their force is based upon the understanding of how directives function in everyday social interaction. They do not create an obligation valid all time or on all occasions. This obligation will refer to a certain period of time or moment. A possibility to restrict an obligation explicitly is to use conditional clauses, adverbs or adverbial clauses.

A directive imposes an obligation from the time of the utterance. If the obligation refers to something that needs to be performed, it will remain in force, unless cancelled in the meanwhile by the same authority or by a higher one, until the

performance of the act or until certain circumstances – *force majeure* – render its performance impossible or irrelevant. If the obligation refers to something that needs to be said, it will remain in force as long as the authority imposing it does not modify or cancel the obligation.

Halliday recognizes **three strengths or levels of modality**: **high, median, and low**. For epistemic modality, high means a high probability of the truth of the proposition; in the case of deontic modality, high represents a high degree of obligation. High and low values differ from median values by their behaviour with the negatives. First we need to distinguish between the negation of the modal and the negation of the proposition. Take the case of these examples:

5. *Contracting parties must make public the sponsorship.*

If the modal is negated, the meaning would be that the contracting parties are not obligated to make public the sponsorship; if the proposition is negated, the meaning would be that the contracting parties are obligated to not make public the sponsorship. In English, a straightforward syntactic negation results in the proposition being negated semantically:

6. *Contracting parties must not make public the sponsorship.*

In order to express the negation of the modal, a different verb is needed:

7. *Contracting parties need not (i.e. "not-must") to make public the sponsorship.*

Sometimes the modal or the proposition is negated by a syntactic negative if the modal functions epistemically or deontically. This is the case, for example, with *may*:

8. *The obligations of the parties may not be cancelled.* (epistemic: "it is possible that the obligations are not cancelled"; proposition negated)
9. *Parties may not disclose confidential information*. (deontic: "parties are not allowed to disclose confidential information"; modal negated)

High and low values of modality are distinguished by the marked difference in meaning whether the modal or the proposition is negated; for a median value there is little difference of meaning. In the case of high and low value modals, negation reverses the value, so that a high-value modal assumes a low value, and vice versa:

10. *You must do it.* (high-value modal)
11. *You mustn't do it*. (high-value; proposition negated)
12. *You needn't do it*. (low-value; modal negated)
13. *You may do it.* (low-value modal)
14. *You may not do it.* (deontic: high value; modal negated)
15. *It shouldn't be too difficult.* (epistemic; modal negated; median value)
16. *It should be not-too-difficult.* (epistemic; proposition negated; median value) (Alan CRUSE, 2000:299-302).

Halliday divides modal verbs according to their value as follows:

- **high:** must, ought to, need, have to, is to;
- **median:** will, would, shall, should;
- **low:** may, might, can, could;

B. Modal Verbs in the Language of Law

Law is about what people must (not) or may (not) do; it is about rules and exceptions. The language of the law is very different from ordinary speech and is often considered to be conservative, objective and having a general character. Such texts are

what Austin might have called written performatives; lawyers often call them operative or dispositive; they are written in what is commonly known as legalese, and this because they are considered to be different from ordinary speech.

All modern legal systems include rules which forbid certain actions, impose duties, confer power and grant rights, without imposing norms of behaviour. The distinction between rights and obligations is commonly expressed by using modal verbs. In English the modal verb *may* is used to confer power and *shall* is used to impose an obligation, for example:

17. *The fiscal authorities may disregard a transaction that does not have an economic purpose or may re-characterize the form of a transaction to reflect the economic substance of the transaction.*
18. *The contracting parties shall examine the results of the application of the transitional periods as set out in Articles 2-4.*

Legal texts include documents as contracts, body text of law, orders, decrees, etc. They tend to have stereotypical format and usually contain one or more legal speech acts that are meant to carry out its intended functions. Therefore, a contract usually contains one or more promises, a will contains verbs that transfer property at death, and a law stipulates certain rights and obligations.

There have been important changes in the frequencies of English modals in the course of last decades. Dwight Bolinger has claimed that "the system of modal auxiliaries in English [is] now undergoing wholesale reorganization", so that the observed shifts do not come as a complete surprise. They reflect genuine grammatical change in the English modal system but also they need to be interpreted against the background of their greater synchronic - stylistic variability, and this makes modals prominent markers of textual genre or discourse type.

The two modals namely *shall* and *must* have taken rather pronounced dips in frequency in English. The obsolescence of the shall-future (for the first person singular and plural) is a well-known phenomenon analyzed by British language purists. Researchers consider that there has been a decline in the recent past but that the form was already moribund even back in 1961. Today it seems *shall* is considered a marker of formality.

The main reason for its decline seems to be that its historical core use – expressing strong obligation – dissolved, this function being redistributed to other modals (e.g., must, should) or modal idioms (be supposed to, be to). But legal texts still use *shall* and its negative form to express obligation and prohibition. *Shall* used for 2nd and 3rd person indicates restraint, compulsion or promise:

19. *In determining that question the jury shall take into account everything both and done…* (in this case compulsion)

Shall expresses obligation in legal acts; it expresses the illocutionary force of an order or states the obligations the addressee is subjected to. The addresser – law – instructs the addressee to act in a certain way or stipulates his obligations. Here are some examples from the European Law in force:

20. *Switzerland and Liechtenstein shall not introduce any new restrictive measures concerning entry, employment…*
21. *Obstacles to the mobility of workers shall be eliminated.*

The modal *shall* is also used in directives to state rules according to which the law in question operates without mentioning an agent:

22. *The provisions of Article 28 of the Agreement and of Annex V to the Agreement shall apply to…*

The quasi-modal verb *to be* is observed with a human agent:

23. *Subject to this, it is for those claiming that a party does not deal as consumer to show that he does not. (Anna Trosborg, 1997).*

However, the verb *is/are to* is employed most frequently with non-animate subjects:

24. *A contract term is to be taken…*

Recent studies show that the incidence of modal verbs, individually and as a class, depends on discourse type and that *shall*, while receding, will not disappear completely because of its secure base in specific uses.

In case of *must* the decrease in frequency is corresponding to a growth of *have to* and *have got to*, for which there is solid long-term evidence. Leech speaks about fluctuation rather than directed change. Leech's main point – that, overall, *have (got) to* has not increased to such an extent as to compensate for the decrease of must – seems to be beyond doubt.

Statistically *have to* is the most common form in both varieties, followed (in British English) by *have got to* and *must*, and (in American English) by *need to* and *must*.

Have to replaces *must* in its deontic use, but not in its epistemic function. Nowadays epistemic *must* is secure in British English, as *have to* has a marginal status at best.

In the non-modal sense of expressing possession, *have got* goes back to the seventeenth century while adding the deontic modal sense of obligation ("you've got to be silent"), to which epistemic uses ("it's got to be real") were added.

These two modal verbs – *must and have to* – are usually used to express obligation. But this is not the case when analyzing legal texts. Here directives with *must* do not occur and *have to* cannot be observed too often.

Other two modals – *ought to* and *should* – rarely have illocutionary force in directives, mainly because they express "weak" obligation:

25. *The requirements of this Act should be fair and reasonable to allow reliance on it…*

May is used to express permission and stipulates the rights of legal bodies and citizens, while *can* mostly occurs stating what cannot take place.

26. *Personal data may, if necessary for the above purposes, be transferred to third parties.*
27. *A person cannot be made to indemnify another person.*

The above mentioned examples point out that *may* indicates the illocutionary force of a permission, while *shall* the illocutionary force of an order. Legal writers underlined the need to distinguish between the two modals of legal language - *shall* used with "mandatory" and *may* with "directory" force; *shall* implies obligation or duty and *may* implies permission.

But the legislature is the source for both illocutionary forces of orders and permission. Kurzon pointed out that once an authorized body has given power by the occurrence of *may* to effectuate the legal rights of a person or a group of persons, it is very difficult not to exercise that power.

A newer aspect is the important increase in frequency of *need to*, which seems to take over increasingly modal functions. Auxiliary *need*, on the other hand, is receding. The politeness benefits as a result of its use seem to make *need to* a suitable

substitute for *must* or *have (got) to* is. It is better to tell someone that they need to pay attention rather than that they must or have to pay attention, because fulfilling such an order is presented as a satisfaction of the recipient's "needs".

The legislature only stipulates aspects that the addressees are capable of obeying; otherwise it would become a "dead letter" according to Kurzon. However, the legislature is not concerned with willingness of the addressee to perform or not. The authority of the law is unquestionable. For this reason modals like can/ could/ would are not used in legal texts, but mainly in conversation for politeness – conventional indirectness – and for explicitness.

In conversation, statements with directive intention are, as Anna Trosborg points out, indirect directives as their intended directive force is not explicit and can be neglected by a non-cooperative hearer. But those statements that belong to the body of laws, by means of promulgation formula, come into function as directives and they function as impositive acts with explicit directives.

Therefore the law stipulates obligations, prohibitions and permissions. Being obligatory, being forbidden and being permitted are basic elements of the language of law. In order to express a clear distinction between rights and obligations the modal verbs are used; their frequency is different, some appear more often, while others have the tendency to disappear, according to developments in the evolution of language and law.

BIBLIOGRAPHY

Cruse, Alan, *Meaning in Language - An Introduction to Semantics and Pragmatics*, Oxford University Press, 2000

Heyvaert, Liesbet, A Cognitive-Functional Approach to Nominalization in English, Mouton de Gruyter, 2003

Lyons, John, *Semantics*, Volume 1, Cambridge University Press, 1977

Mair, Christian, T*wentieth Century English – History. Variation and Standardization*, Cambridge University Press, 2006

Palmer, Frank Robert, *Mood and Modality*, Second edition, Cambridge University Press, 2001

Palmer, Frank Robert, *Semantics*, Second edition, Cambridge University Press, 1976

Pattaro, Enrico, *The Law and The Right: A Reappraisal of the Reality that Ought to Be*, Springer Netherlands, 2005

Trosborg, Anna, *Rhetorical Strategies in Legal Language*, Gunter Narr Verlaq Tubingen, 1997

Williams, Christopher, *Legal English and the 'modal revolution' in Modality in English, Theory and Description,* Edited by Salkie, Raphael; Busuttil, Pierre; Auwera, Johan van der Berlin, New York (Mouton de Gruyter) 2009

http://eur-ex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CELEX:32000L0078:EN:NOT, Council Directive 2000/78/EC of 27 November 2000 establishing a general framework for equal treatment in employment and occupation.

SAMPLE TEACHING MATERIAL FOR EMP (ENGLISH FOR MEDICAL PURPOSES)

Iulia Cristina FRÎNCULESCU
"Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy, Timişoara

Abstract: *Materials design is probably one of the most characteristic features of ESP (English for Special Purposes) in practice. This time-consuming activity must be carried out in such a way as to produce clear and systematic materials models, but at the same time flexible enough to allow for creativity and variety. The present article forwards a model of materials design, under the form of a lesson plan, intended for intermediate medical students. This model can be used for materials of any length and could also be applied to other technical faculties (economic, engineering etc.), which include the teaching of specialized English, as it is designed to help technical students develop listening, speaking, reading and writing skills in English. Every stage could be covered in one lesson, if the task is a small one, or the whole unit can be spread over a series of lessons. The topic chosen, that of the cardiovascular system, can be of relevance to a wide range of subjects.*

Key words: *English for medical purposes, materials design, lesson plan.*

1. Introduction

English for Medical Purposes (EMP) is a subset of English for Specific Purposes (ESP) education that focuses on the teaching aspects of medical English, particularly terminology. Generally, English for Specific Purposes materials and courses are designed for adult learners who desire or need to learn a foreign language for use in their specific fields (i.e. science, technology, health care/medicine, and academics). ESP assumes that the target group has a degree of language competence in their first language as well as in English. English for Medical Purposes is even more specific. The expectation is that all EMP learners are health professionals or in the midst of health studies at the college or university level.

By presenting a lesson plan developed for intermediate medical students, this paper focuses on one important aspect that differentiates ESP from EGP (English for General Purposes). It is known that, in practice, "much of the work done by ESP teachers is concerned with designing appropriate courses for various groups of learners. Thus, whereas course design plays a relatively minor part in the life of the General English teacher – courses here usually being determined by tradition, choice of textbook or ministerial decree – for the ESP teacher, course design is often a substantial and important part of the workload" (HUTCHINSON, WATERS, 1987: 21).

Lesson planning is considered by some authors "the art of combining a number of different elements into a coherent whole so that a lesson has an identity which students can recognize, work within, and react to" (HARMER, 2001: 308). More precisely, lesson planning should include a description or outline of both the goals or objectives a teacher has set for a lesson and the activities and procedures the teacher will use to achieve them. Depending on the circumstances of the plan, the teacher may want to detail more information about specific aspects, such as "the time to be allocated

to each activity, and the order to be followed, and the materials and resources which will be used during the lesson" (RICHARDS, SCHMIDT, 2002: 302). But plans, which as seen before, help teachers identify aims and anticipate potential problems, are proposals for action rather than scripts to be followed strictly.

According to Jeremy Harmer, "before we start to make a lesson plan we need to consider a number of crucial factors such as the language level of our students, their educational and cultural background, their likely levels of motivation, and their different learning styles" (HARMER, *op.cit.*: 308). "We also need a knowledge of the content and organization of the syllabus or curriculum we are working with, and the requirements of any exams which the students are working towards" (*ibidem*). Only after having done some pre-planning and made decisions about the type of lesson we want to teach, we can actually draw up the lesson plan.

To throw light upon the actual process of making a lesson plan, I will briefly present how I have proceeded from pre-planning to the final lesson plan for medical students:

- **Pre-planning background:** for this lesson, some of the facts that fell into pre-planning decisions were as follows:
  - The class is at intermediate level.
  - Lessons take place in a course room equipped with multimedia devices with listening and DVD facilities, a computer with Internet access and an overhead projector.
  - The overall topic thread into which the lesson fits involves the body systems. In my syllabus this will change next week to the topic of "symptoms of diseases".
  - The next item on the grammar syllabus is "the foreign plurals".
  - The students have not had any listening skills work recently.
- **Pre-planning decisions:** as a result of the background information listed above I have taken the following decisions:
  - The lesson should include at least one listening activity.
  - The lesson should include the introduction to "foreign plurals".
  - It would be good to have the other language skills in the lesson as well (reading, speaking, and writing).
  - The lesson should continue with the theme of body systems, but make it significantly different in some way.
- **The plan:** on the basis of my pre-planning decisions I now make the plan. To make a connection between the topics discussed in the previous courses and the topics to follow, and at the same time to add a special, extra dimension to the learning experience, I have decided to make use of a video recording in which the physical examination of the cardiovascular system is presented. One of the main advantages of video is that students do not just hear language, they see it too. Attention can be therefore paid to gestures and body language, and the information given on the blackboard, overhead projector and on slides can be captured on the recording. I have also taken the decision to have students listen to a recording about the symptoms of heart disease, and build activities around this. The probable sequence of the lesson will be:
  - A short oral fluency activity in which students are asked to say what they know about the cardiovascular system and a while-watching activity in which students are asked to extract specific information.
  - A series of activities related to listening for prediction and then gist, in which students are asked to say what they expect to find in a meeting presentation on the

symptoms of heart disease, before listening to check their predictions and then listening again for detailed understanding.

- After-listening exercises under the form of a reading activity, in which students work on the text they filled in with the words heard in the recording. They read the complete text for answers to more detailed questions.
- Language focus on vocabulary issues. Students are asked to work on aspects of vocabulary, including the meaning of words, before going to work on the pronunciation of medical terms.
- New grammar structure introduction: "foreign plurals", in which students are encouraged to work out a grammar rule by themselves. The language study technique combines discovery, demonstration, and explanation.
- Language practice in which students are asked to do some exercises related to the language forms which they have been exposed to previously.

2. Lesson Plan

Lesson: ***The Cardiovascular System***
Level: Intermediate
Time: 2 hours
Teaching Aims:

- communicative aims: to promote discussion related to the general topic of cardiovascular system and the more specific topic of symptoms of heart disease;
- vocabulary: words and phrases pertaining to the cardiovascular terminology;
- grammar: the plural of foreign nouns.

Objectives:

- to write to predict the topic of the course;
- to raise expectation and create involvement in listening activities;
- to listen for confirming expectations;
- to listen for extracting general and specific information;
- to read for general understanding;
- to introduce grammar and vocabulary.

Skills: integrated skills – listening, reading, speaking, and writing.
Aids: audio and video recordings, worksheets, power point slides.
Interaction:

- teacher – whole class;
- student – student;
- teacher – student.

Procedure:

A. Warm-up – listening and speaking

Short speaking session related to the topic of cardiovascular system. Teacher asks students to watch a video extract, in which they see part of a presentation on the physical examination of the cardiovascular system. While watching the video they have to:

- work out the names of the neck vessels specified in the video;
- find out what methods can be used to examine the heart;
- elicit the findings after such an examination.

B. Listening

a. Teacher asks students to split into pairs. They are going to listen to a medical meeting presentation on the symptoms of heart disease. Before they listen to it, they have to make a list of possible causes of heart disease. Then they listen and check their predictions.

b. While listening to the presentation, students tick on their worksheets the information they hear.

1. The diastole is the relaxation phase of the heart cycle.
2. Myocardial ischemia is usually manifested as chest pain.
3. The thick muscle layer of the heart wall is the myocardium.
4. Stable angina occurs on effort and is relieved by rest.
5. Decubitus angina occurs on lying down at night.
6. PND is usually accompanied by pink frothy sputum or streaky haemoptysis.
7. A vein is a vessel that carries blood back to the heart.
8. Peripheral cyanosis may be present when there is a poor cardiac output.
9. Another common symptom of heart disease is syncope or loss of consciousness.
10. Tachycardias are often felt as a fluttering sensation in the chest.
11. The right coronary and the left coronary arise from the base of the aorta.

c. Students listen again and while listening, they use the words in the box, taken from the text, to fill in the gaps of the transcript.

thump angioplasty ankles	syncope ischemia arrhythmia	ventricular dyspnea angina	symptoms coronary atrial

Chairman: Good morning, Ladies and Gentlemen and welcome to this cardiology refresher course. Our first speaker this morning is Jeff Gardener who is going to talk about cardiac …… Jeff.

Dr Gardener: Thank you. Good morning Ladies and Gentlemen. This morning I'd like to give you a brief overview of some of the more common symptoms of cardiac disease. Before I begin, I'd just like to say that many ***organic and inorganic diseases*** may mimic the symptoms of heart disease and it is a challenging task for the physician to distinguish between them. Broadly speaking, the symptoms associated with heart disease result from three types of dysfunction: one, myocardial ……; two, ***disturbance of cardiac contraction***; and three, ***abnormal heart rate or rhythm***.

So, to begin, I'd like to look at myocardial ischemia, which is usually manifested as ***chest pain***, and is called …… pectoris. Angina pectoris is central and crushing in nature like a "tight band". It often radiates across the chest and, in about a third of patients, to the arms. On the ECG, there is ***associated ST segment depression***. Stable angina occurs on effort and is relieved by rest. Unstable angina increases on exercise and occurs without warning at rest. Many patients with unstable angina need …… angiography with a view to possible …… or surgery. Decubitus angina occurs on lying down at night. During REM sleep, ***spasm of the coronary vessels sometimes occurs.***

Next, I want to discuss symptoms related to ***deficiencies in the pumping ability of the heart***. Fatigue and weakness are common symptoms, but are difficult to

assess because they are so subjective. …… on effort or at rest is very common and is usually classified according to the New York Heart Association criteria of ***effort tolerance***. As disability increases, orthopnea and ***paroxysmal nocturnal dyspnea***, or PND, can occur. PND is caused by pulmonary edema and is usually accompanied by pink frothy sputum or streaky hemoptysis.

Peripheral cyanosis may be present when there is a ***poor cardiac output*** and central cyanosis of cardiac origin may be caused by ***pulmonary atresia or by right to left shunting***. Pitting edema of the ……, or of the sacrum in the bedridden, is a sign of congestive cardiac failure or pericardial constriction.

Another common symptom of heart disease is …… or loss of consciousness. ***There are many causes of syncope; the most common is vasovagal*** or fainting. Syncope of cardiac origin results from a sudden reduction in cardiac output, often caused by a cardiac …….

Finally, let me say a few words about cardiac rhythm disturbances. Many patients complain of palpitations and will tell you that their heart stopped suddenly and then restarted with a …… . ***Missed beats*** are the commonest type of palpitation and are caused by ectopics or premature beats. They can be …… or …… in origin. Tachycardias are often felt as a fluttering sensation in the chest, sometimes accompanied by pain. ***Supraventricular tachycardias*** tend to start and stop suddenly while bradycardias are less common and the patient may be unaware of them.

I hope that you found this brief summary of some benefit and I would be happy to answer any questions that you might have.

(text amended from the site: http://www.talkingmedicine.com/)

C. Reading

- Teacher asks students to read the complete text and answer the following questions:
  1. What were the phrases Dr. Gardener used as a means to introduce different topics in his speech?
  2. What are the most common symptoms related to the deficiencies in the pumping ability of the heart?
  3. What does PND stand for?
  4. What are the causes of central cyanosis of cardiac origin?
  5. When does decubitus angina occur?
  6. When can spasm of the coronary vessels occur?
  7. What does syncope of cardiac origin result from?

- Students choose the correct answer:

1. According to the lecturer, angina pectoris:
   a. is a manifestation of myocardial ischemia;
   b. results from the disturbance of cardiac contraction;
   c. may be the result of three types of dysfunction.
2. Patients with unstable angina need:
   a. to do physical exercise;
   b. coronary angiography with a view to possible angioplasty or surgery;
   c. to do a colonoscopy.

3. Tachycardias:
   a. are very common in healthy people;
   b. are always accompanied by pain;
   c. are often felt as a fluttering sensation in the chest.

- Students are asked to translate into Romanian the phrases in italic and bold letters from the text.

D. Language Focus: Vocabulary

- Teacher asks students to explain the following words and phrases from the text, and to make up a sentence with each of them: *refresher course, mimic, streaky, challenging task, frothy, broadly speaking, ankle, bedridden, the former, thump, unaware*.
- Teacher asks students to practise repeating the following medical terms aloud, placing the stress on the correct syllable and using a British pronunciation: symptom, symptomatic, asymptomatic, coronary, cardiac, myocardium, myocardial, tachycardia, ischemia, ischemic, angina pectoris, angiopathy, atrial, ventricle, artery, arterial, angioplasty, atrium, ventricular, arrhythmia.

E. Language Focus: Grammar

- Students have to guess on the origin (English, Greco-Latin, Spanish etc.) of the following nouns: *ischemia, angina, sputum, haemoptysis, syncope, tachycardia, arrythmia, dyspnea*.
- Teacher promps students to deduce the plural forms of the fore-mentioned nouns, to double-check them after, by looking them up in a medical dictionary.
- Teacher introduces grammar structure.

Foreign Plurals

- Words of Greek and Latin origin make their plurals according to the rules of Greek and Latin: e.g. *bronchus – bronchi*, *myocardium – myocardia*, *atrium – atria*, *vena – venae*
- Some words of Greek and Latin origin follow the English rule, adding *-s* to the singular form: e.g. *ventricle – ventricles*, *diastole – diastoles*
- There are many Latin and Greek words whose singular forms are almost never used: e.g. *viscera*
- There are Latin and Greek terms whose plural forms are seldom said or written: e.g. *pelvis*

Watch out! Problem areas

If you are not aware of foreign plural rules, you may think that *metastasis* and *metastases* are equivalent terms. It is absolutely wrong, as the difference between *unique liver metastasis* and *multiple liver metastases* is so obvious that no additional comments are needed.

Although there are some exceptions, the following intuitive rules can be helpful with plural terms:

- Words ending in *-us* change to *-i*: *bronchus – bronchi*
- Words ending in *-um* change to *-a*: *acetabulum – acetabula*
- Words ending in *-a* change to *-ae*: *vena – venae*
- Words ending in *-is* change *to -es*: *metastasis – metastases*
- Words ending in *-is* change to *-ides*: *arthritis – arthritides*

- Words ending in *-x* change to *-ces*: *pneumothorax – pneumothoraces*
- Words ending in *-cyx* change to *-cyges*: *coccyx – coccyges*
- Words ending in *-ion* change to *-ia*: *criterion – criteria*.
- Words ending in *-ma* change to *-mata* or *-mas: sarcoma – sarcomata/ sarcomas*

- Students are asked to find the mistakes in the following sentences and correct them. Two sentences are correct.

1. The spleen is probably the least-studied abdominal viscera. Multiple metastasis are relatively uncommon.
2. Each leg has two menisci.
3. Two thrombus were removed through mechanical aspiration.
4. Two iliofemoral thromboses were identified.
5. Both superior and inferior veni cavi were occluded.
6. The only diagnostic criteria was fever.
7. Both humerus were shorter than normal.

- Students write the plural form of the following nouns of Greek and Latin origin: *cervix, apex, myocardium, atrium, diastole, septum, ventricle*.

F. Feedback

Teacher gets feedback from the students on the achievement of the aims and objectives established at the beginning of the lesson.

3. Conclusions

Considering the general principles of ESP, the aim of a particular model for EMP would be "to provide a coherent framework for the integration of the various aspects of learning, while at the same time allowing enough room for creativity and variety to flourish" (HUTCHINSON, WATERS, 1987: 108). Researchers in the ESP field also consider that "language is not an end in itself, but a means of conveying information and feeling about something" (*ibidem*: 109). And in EMP in particular, the concern with linguistic features seems to be secondary to a consideration of topics and concepts. Therefore, it is possible to incorporate opportunities for the learners to use their own knowledge and abilities at any stage of the lesson. That is why taking into account student characteristics, previous knowledge, needs, and interests is the most difficult part of course planning, which deserves special insight.

In addition, a more detailed lesson plan of the sample material presented above could also try to predict potential pitfalls and suggest ways of dealing with them. This would include alternative activities in case it is necessary to divert from the lesson sequence the teacher had hoped to follow.

To conclude, the English medical course given as an example in this article includes the study of medical lexicon and of functional grammar. It gives students the tools to understand and use medical language in a professional setting, providing them with the necessary language skills and specialized vocabulary. It is important that students practise specialized vocabulary so that they can learn to use it more confidently and effectively. The course will help students to expand their knowledge and use of medical vocabulary, to activate passive general vocabulary, to learn the English

pronunciation of medical terms and to increase fluency in using English in professional contexts. Though the focus is on carrying out professional activities in English, attention is also given to grammar as required.

BIBLIOGRAPHY

Alcaraz Ariza, M. A., Navarro, F., "Medicine: Use of English", in Brown (ed.), *Encyclopedia of Language and Linguistics*, 2nd edition, Elsevier Ltd, Oxford, 2006

Bartels, Nat (ed.), *Applied Linguistics and Language Teacher Education*, vol. 4, Springer, Boston, 2005

Busch-Lauer, Ines A., "Languages for Medical Purposes – Results, Projects and Perspectives", in Mayer (ed.), *Language for Special Purposes: Perspectives for the New Millennium*, vol. 2, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2001

Cantillon, Peter, Hutchinson, Linda, Wood, Diana, *ABC of Learning and Teaching in Medicine*, British Medical Journal Publishing, London, 2003

Harmer, Jeremy, *The Practice of English Language Teaching*, 3rd edition, Pearson Longman ELT, New York, 2001

http://www.melodiehull.com/emp_english_for_medical_purposes.php

http://www.talkingmedicine.com/

Hutchinson, Tom, Waters, Alan, *English for Specific Purposes*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987

Kumaravadivelu, B, *Beyond Methods: Macrostrategies for Language Teaching*, Yale University Press, New Haven and London, 2003

Newble, David, Cannon, Robert, *A Handbook for Medical Teachers*, 4th edition, Kluwer Academic Publishers, New York, 2002

Ribes, R., Ros, P.R., *Medical English*, Springer-Verlag, Berlin, 2006

Richards, Jack C., Schmidt, Richard, *Longman Dictionary of Language Teaching and Applied Linguistics*, 3rd edition, Pearson Education Limited, London, 2002

Widdowson, H.G., *Learning Purpose and Language Use,* Oxford Universiy Press, Oxford, 1983

ENGLISH FOR LEGAL PURPOSES: LEGALESE OR PLAIN ENGLISH?

Adina MATROZI MARIN
University of Piteşti

Abstract: *Legal language, which has developed over hundreds of years, is characterised by specific features, making it difficult for non-lawyers to understand. The need to improve the speed and accessibility of civil proceedings and to reduce their cost made the Lord Chancellor to set up the Woolf Inquiry, in March 1994. His recommendations based on extensive consultations in the UK, especially England and Wales, form the framework of the major changes to the system that came into effect in April 1999. The reform also includes the vocabulary used in legal proceedings. These efforts began with an organization of lawyers, joined by the Plain Language Commission and supported by UK government as a result of the growing demands for change in traditional styles of legal drafting.*

Key words*: legal reform, legal drafting, diachrony, legalese*

From the diachronic perspective, the attempts to change the English legal system were made gradually and very slowly. According to a survey by the National Consumer Council in 1995 three out of four people involved in serious legal disputes were dissatisfied with the civil justice system (*Seeking Civil Justice*: *A Survey of People's Needs and Experience*, 1995, NCC, According to SLAPPER, Kelly, 2008: 331). One of these attempts, the report of the Civil Justice Review (CJR) was "largely ignored and, with the exception of a shift in the balance of work from the High Court to County Court (under the Courts and Legal Services Act, CLSA, 1990), no major changes came from its recommendations" (Idem, p. 332).

The process was resumed with the Woolf Review of the civil justice system. The need to improve the speed and accessibility of civil proceedings and to reduce their cost made the Lord Chancellor to set up the Woolf Inquiry, in March 1994. Lord Woolf was invited to the government to review the work of the civil courts in England and Wales. His recommendations based on extensive consultations in the UK and in many other jurisdictions form the framework of the major changes to the system that came into effect in April 1999. Many specialists claimed that these represent the greatest change the civil courts have seen in over a century.

Among the reforms proposed was the improvement of the pre-action contact between the parties and the facilitation of the exchange of information and also of a fuller investigation of a claim at an earlier stage. The reform also includes the vocabulary used in legal proceedings. Legal language, which has developed over hundreds of years, is characterised by specific features including the use of Latin terms (*ad hoc* – for this purpose; *affidavit* – witnessed, signed statement; *caveat* – warning; *de facto* – in fact; *de jure* – by right; *per se* – by itself; *sub judice* – in the course of trial; *ultra vires* – beyond the powers), technical terms (*subsidiary*), old-fashioned words not much in general use (*hereafter* – after this; *herein* – in this (document); *thereby* – in that way/ by that; *therewith* – with that), pairs of words with a reciprocal relationship (*vendor/ vendee; lessor/ lessee*), legal jargon, which includes the use of pairs of words (*terms and conditions*) or triplets (*build, erect or contruct*); it also has special meanings

for words in ordinary use ("*the judge determined the facts of the case*, where "determined" = "decided"), uses vague words ("*provide a sufficient service*"), ponderous phrases *(at slow speed* or *subsequent to*) where a single word would suffice (*slowly; after*), long, complex sentences with little punctuation and more embeddings whose unusual sentence structure results in separating the subject from the verb, or splitting the verb complex, which can reduce comprehension.

Legal language inverts word order (*title absolute*), uses capital letters to signal important or defined terms and avoids personal pronouns as a means of gaining precision. Specialists consider that this technique is beneficial and can enhance precision as pronouns can sometimes have ambiguous reference. Another feature of the legal language is the use of the modal verb "*shall*" with specific functions such as to impose an obligation or duty on someone or in a directory sense (BROWN, Rice, 2007: 42). On the other hand, sometimes legal language is highly compact or dense.

The following sentence is only an excerpt from what was considered the longest sentence found in an official document:

"*In the event that the Purchaser defaults in the payment of any instalment of purchase price, taxes, insurance interest, or the annual charge described elsewhere herein, or shall default in the performance of any other obligations set forth in this Contract, the Seller may: at his option: a) Declare immediately due and payable the entire unpaid balance of purchase price, with accrued interest, taxes, and annual charge, and demand full payment thereof, and enforce conveyance of the land by termination of the contract or according to the terms thereof, in which case the Purchaser shall also be liable to the Seller for reasonable attorney's fees for services rendered by any attorney on behalf of the Seller, or b) sell said land and premises or any part thereof at public auction, in such manner, at such time and place, upon such terms and conditions, and upon such public notice as the Seller may deem best for the interest of all concerned, consisting of advertisement in a newspaper of general circulation in the country or city in which the security property is located at least once a week for Three (3) successive weeks or for such period as applicable law may require..."* (Cambridge Law Studio)

An organization of lawyers suggestively named Clarity added its voice to the growing demands for change in traditional styles of legal drafting. The Plain Language Commission joined their efforts. They were supported by the UK government. Legal language should be more user-friendly, so, what used to be called a *writ* will be a "claim form" and a *guardian ad litem* will be a "litigation friend". Moreover, some familiar terms were discarded to be replaced by new, more accessible ones:

Ex.: *plaintiff* – claimant (from the year 2000, in the UK *plaintiff* has been replaced by *claimant*; *plaintiff* is now only used in American English); *ex parte* – applications witout notice; *discovery* – disclosure

Thus, the organizations mentioned above backed the eradication of legalese from government departments and official forms, and sponsored the main moves towards plainer language in legislation (Butt and Castle, 2001).

The first book written in plain English was *Modern Conveyancing Precedents* by solicitor Anthony Parker, published by Butterworths in 1964. The novelty was that the author used simple English, shunned tautology and avoided excessive caution. His basic aims, which he presented in the preface, were:

1. to produce the full legal effect intended;

2. to make documents more comprehensible to clients and thus to assist in relations between solicitors and the public;
3. to avoid the abuse of the English language found in traditional precedents;
4. to avoid the confusion of thought and expression found in some traditional precedents and to make documents shorter, and
5. to save time and money for the legal profession. (Idem, p. 60)

The legal profession considered his language reforms too radical and did not cope with them. Subsequently, most non-registered conveyancing documents seen today are still in the traditional form, as lawyers, judges and legislators prefer the familiar and the traditional to the new. In 1976 an advice centre was established in Salford, Greater Manchester, England, and in 1979 its founders (who were not lawyers) launched a national initiative: The Plain English Campaign, which has expanded over the years. Plain English awards are given every year and the ceremony gives the organizers the opportunity to ridicule the worst examples of traditional legal writing. The aim of the campaign was not to replace legal jargon with everyday words. Plain English was about content and layout as well. The advice given to the writers of official prose was:

1. to decide what is the essential information and stick to it;
2. to choose words learnt early in life;
3. to select a clear, legible typeface;
4. to construct sentences simply with one or two clauses in a sentence;
5. to create a total effect which is pleasing (Butt and Castle, p. 62).

The Plain English Campaign was efficient in the clarification of legal texts such as regulations, articles of association, consumer contracts, police procedures and shareholder information. A remarkable example was its work on the British Aerospace aircraft lease, "which the campaign rewrote in conjunction with Clifford Chance and Allen and Overy – two of the world's leading law firms. They reduced the lease to one third of its original length." (*Ibidem*)

The booklet designed by the Plain English Campaign suggested that the people writing legal documents should put themselves in the position of their readers: "Then you will see why your letters, minutes, or reports will be more acceptable and more convincing if they are written in Plain English." (according to BUTT and CASTLE, p. 67) The use of plain English also meant to adopt a more logical numbering system and structure of the sentence and to ensure greater consistency of definitions. The drafting committee explained that they prefer shorter sentences written using the active rather than the passive voice, they "replace archaic expressions with more modern ones, taking care not to change the law inadvertently by rewriting words or expressions that have a well understood meaning." They also announced their intent to harmonise definitions across the Acts where possible, and then make it easier for the reader to find defined terms, to group similar rules together in one place and to use different techniques such as formulae, method statements and even tables.

Here are a few examples of legalese, re-written below in plain English:

A. From the rules of membership of a tennis club

Legalese - *Prior to the attainment of the age of 21 years no member of this club may procure alcohol from the club bar for his own or any other member's consumption. Any attempt to do so will constitute a material breach of the rules of membership of this club and the chairman may terminate membership as a consequence.*

Plain English - *You must be 21 years old to request or obtain alcohol from the club bar for yourself or for any other member of the club. If you break this rule, the chairman has the right to end your membership.*

B. From a car insurance policy

Legalese - *Any policy-holder making a claim who is insured hereunder and who is deemed to have exacerbated the damage to the vehicle shall have the aggregate amount paid out under this policy modified accordingly.*

Plain English - *If you are a policy-holder with our company and you have an accident in your vehicle we will pay for any damage. However, if we think that your actions have made the damage worse than it was originally, then we have the right to pay you less than the full cost of repairs. We will reduce the amount paid to you in proportion to the amount of damage that your actions have caused.*

Most words used in the old-fashioned legalese style have equivalent words in plain English:

Ex.*: to deem* – to think/ to consider*; to exacerbate* – to worsen; *to concur* – to agree*; to procure* – to obtain/ to get/ to purchase*; an aggregate* – total*; heretofore* – before this time/ before now/ already*; a vendee* – buyer; *to attain* – to reach*; prior to* – before*; fortwith* – immediately*; to modify* – to change*; expeditiously* – quickly; *to execute (contract law)* – to sign/ carry out your obligation; *vendor* – seller*; to initiate* – to start.

American English has preserved the legalese style:

Am. E.*: In the majority of instances the lessee of real property is obliged to render due remuneration to the lessor each and every month on the date duly set forth in the lease agreement until such time as termination of the same is effectuated.*

Br. E.*: The renter of a house or apartment usually has to pay rent to the owner of the property on the date stated in the contract. This rent must be paid on the correct date until the contract ends.* (Cambridge Law Studio)

Although the language reform is slow, it is supported by a great number of specialists and laymen, whose chief aim is to make legal language more comprehensible avoiding confusion and preserving the essential information.

BIBLIOGRAPHY

Brown, Gillian and Sally Rice, *Professional English in Use, Law*, Cambridge University Press, 2007.

Butt, Peter and Richard Castle, *Modern Legal Drafting: a guide to using clearer language*, Cambridge University Press, 2001.

Mason, Catherine and Rosemary Atkins, *The Lawyer's Language Coursebook*, Global Legal English Ltd, 2007.

Slapper, Gary and David Kelly, *The English Legal System*, Routledge Cavendish, 2008.

Tiersma, Peter, *Legal Language*, University of Chicago Press, 1999, www.googlebooks.com.

METAPHOR AND IDENTITY IN COMPANY MISSION STATEMENTS

Adina Oana NICOLAE
Petroleum-Gas University, Ploieşti

Abstract: *This paper is aimed at analysing the construction of an organization's identity through metaphorical correspondences, within the frame of an established genre - that of mission statements. A corpus investigation is intertwined with a cognitive linguistic analysis, in which conceptual metaphor serves as a primary tool. It is argued that the purposes and constraints of this particular genre have a major impact on the selection and integration of conceptual and linguistic metaphorical patterns into the discourse samples under scrutiny.*

Key words: *conceptual metaphor, identity, mission statement.*

The central issue in the current paper addresses how economic metaphors shape companies' images and identities. This will be achieved by focusing on a relatively undeveloped area of the application of metaphors to organizational identity, that of a specific genre in the contemporary business discourse - the mission statement. This genre has been selected as it may be considered one of the best options of places where to look for a variety of identity-related metaphorical patterns in the written business discourse.

In order to delineate some of the metaphorical patterns recurring in mission statements, I will preface the cognitive-linguistic report with some of the most relevant findings of Swales and Rogers' (1995) genre-based study of the mission statement as an organizational text type. A corpus of 100 mission statements framed within the organization they belonged to informed the two researchers about the key issues they were after, and gave them arguments to consider the text type a proper genre, distinct from other text types. These points are summarized below and will be incorporated in the next stage cognitive research as follows:

- Mission statements are typically signalled via a variety of headings, including 'mission statement', 'our vision', 'our commitment'. These key words could have been used in assembling the corpus, but eventually the corpus was retrieved as a whole from a website devoted to the topic of 'mission statements'.
- The content is typically elaborated with a view to projecting a company's culture and ideology. The overt intention of the authorship (identifiable at the senior management level) is to encourage and foster identification with the corporation. This motivates the particular interest into the metaphorical self-projections of a company's identity.
- It is a management tool mainly addressed to the workforce (potential employees as well) that are invited to adhere to, respect and cherish the company's culture and values. Hence the potential manipulation of metaphor as a persuasive tool falls into place.

To ensure a balanced composition, 109 mission statements were assembled as a corpus (designated under the acronym MSC, which stands for Mission Statements

Corpus), being randomly selected from the Fortune 500 website, where some of the biggest and best run companies are entered. As the reduced scale of the corpus allows it, concordancing and word listing options of *Wordsmith Tools* (Scott 2008) were used as preparatory tools in metaphor exegesis.

- I suggest that the following concordances should be examined: *our, we, company, business(es), corporation, corporate, company's, businesses, companies*. This first line of inquiry will yield metaphors retrieved by Topic terms search.
- Additionally, the concordancing programme nails down a series of concepts that are susceptible of being integrated into the written message as nodes of the metaphorical source domain. These may include: *value, growth, build, health, culture,* etc. Such examples and the number of overall corpus occurrences are given below. The Vehicle-terms search will rescue any patterns that have been missed out through the Topic-based search procedure.

Metaphors Retrieved by Topic-Terms Search

A synthesis of the metaphorical mappings emerging from the mission statement corpus MSC is offered in **Table 1**:

Key-terms in concordances	Total number of concordances	Non-metaphorical language uses	Metaphorical concordances	Metaphorical patterns
Company (company's, companies)	50	31 (62%)	19 (38%)	THE ORGANIZATION IS A BUILDING/ BUILDER THE ORGANIZATION IS A COVETED/ ADMIRED OBJECT THE ORGANIZATION IS A SERVANT THE ORGANIZATION IS A PERSON THE ORGANIZATION IS A MODEL TO FOLLOW THE ORGANIZATION IS A PLANT THE ORGANIZATION IS A PROVIDER
Business	27	23 (85,1%)	4 (14,9%)	THE ORGANIZATION IS AN OBJECT TO BE HANDLED THE ORGANIZATION IS A PERSON THE ORGANIZATION IS A RELIGIOUS/ MILITARY ENTITY
Corporation	29	23 (79,3%)	6	THE ORGANIZATION IS A

(corporate)			(20,7%)	COUNTRY THE ORGANIZATION IS A PERSON
We, our, us	249	97 (38,9%)	152 (61,1%)	THE ORGANIZATION IS A SERVANT THE ORGANIZATION IS A PROVIDER THE ORGANIZATION IS A BUILDER THE ORGANIZATION IS A PERSON/ AN ADMIRABLE PERSON THE ORGANIZATION IS A WARRIOR THE ORGANIZATION IS A VEHICLE/ TRAVELLING ENTITY THE ORGANIZATION IS A CULTURE THE ORGANIZATION IS A WHOLE

Table 1

Two examples are listed below via the actual concordance lines:

- THE ORGANIZATION IS A BUILDING/ BUILDER

1 n. In doing this, we will deliver operational excellence in every corner of the Company and meet or exceed our commitments to the many constituencies we serve.
30 t people and the best ideas. These three pillars have been the hallmarks of our Company since it was founded by Mrs. Estee Lauder in 1946. They remain the found
24 Corporation Mission Statement Devon Energy is a results-oriented oil and gas company that builds value for its shareholders through its employees by creating
6 Exposures facing our customers. We build value for our invest
9 ement The Global Beauty Leader We will build a unique portfo

- THE ORGANIZATION IS A SERVANT

7 not only listen to our customers and booksellers but embrace the idea that the Company is at their service. Becton, Dickinson and Company Mission Stat
8 race the idea that the Company is at their service. Becton, Dickinson and Company Mission Statement To help all people live healthy lives Brist
3 nts to the many constituencies we serve. All of our long-ter
60 ndividual. We treat all those we serve with compassion and k

Metaphors Retrieved by Vehicle-Terms Search

The Topic-based search introduced above is an insufficient strategy for metaphor identification, especially in this small-scale corpus, for it leaves out of the results list implicit metaphor, i.e. metaphor where the Topic is retrievable from the co-text and context, as in:

> 'Profitable ***growth*** through superior customer service, innovation, quality and commitment.' (THE ORGANIZATION IS A LIVING ORGANISM)

Topic-based searches also skip instances of metaphorical correspondences where the T-term is rendered by the very name of the company; consider:

> ‘Applied Materials' ***mission*** is to be the ***leading*** supplier of semiconductor fabrication solutions worldwide-through innovation and enhancement of customer productivity with systems and service solutions.’(THE ORGANIZATION IS A WARRIOR/ RELIGIOUS ENTITY/ VEHICLE/ TRAVELLING ENTITY)

Given these major identification shortcomings, I suggest that a Vehicle-based search may complement the Topic-based patterns and promote a more reliable picture of the metaphors framing the companies’ images in the MSC. Due to the limited and fixed size of the MSC, a bottom-up approach to the Vehicle-based search is presumed to assist the search for complementary metaphorical patterns.

Under these assumptions, the brief inquiry into lexical items that may be bent into a metaphorical interpretation has yielded valuable additional insights.

Further concordancing reveals that the company is portrayed via a host of professional roles, which convey a sense of profound expertise, high authority in the field, dedication to the professional goals and highlight specific attributes (e.g. perseverance, determination, creativity, talent). These roles are found to include teacher, warrior, facilitator, assistant, tailor, sculptor, servant, entertainer, feeder, artist or religious believer. These specific roles are rendered below:

- THE ORGANIZATION IS A TEACHER
  ‘Our friendly, knowledgeable and professional staff will help ***inspire, educate and problem-solve*** for our customers.’
- THE ORGANIZATION IS A WARRIOR
  ‘To combine ***aggressive strategic*** marketing’
  ‘***Undisputed*** Marketplace Leadership’
- THE ORGANIZATION IS A FACILITATOR
  ‘Our purpose is ***to enable*** individuals and businesses to manage financial risk.’
  ‘To ***help*** all people live healthy lives’
- THE ORGANIZATION IS AN ASSISTANT/ A TAILOR
  ‘We provide insurance products and services ***tailored*** to meet the specific and ever-changing financial risk exposures facing our customers.’
  ‘We will ***clothe*** the world.’
- THE ORGANIZATION IS A SCULPTOR
  ‘Avnet will continue to ***shape*** and lead the markets in which it chooses to compete.’
- THE ORGANIZATION IS A SERVANT
  ‘Toward this end we will not only listen to our customers and booksellers but embrace the idea that the Company ***is at their service***.’
  ‘***Serving*** Others’
- THE ORGANIZATION IS A SERVANT/ AN ENTERTAINER/ A FEEDER
  ‘"To ***nourish*** and ***delight*** everyone we ***serve***."’
- THE ORGANIZATION IS AN ARTIST

‘Partnering with charitable organizations dedicated to directly serving children, Mattel ***creates*** joy through the Mattel Children's Foundation […].’

- THE ORGANIZATION IS A RELIGIOUS BELIEVER
  ‘Conseco's ***mission*** is to be a premier provider of insurance products to America's working families and seniors.’

In a contrastive juxtaposition, the Topic- and Vehicle-based searches make up together the varied metaphorical images of the companies whose mission statements they have been extracted from. **Table 2** below reunites these metaphorical patterns in a condensed form:

Metaphorical Patterns in MSC	
Topic-based search	*Vehicle-based search*
➢ THE ORGANIZATION IS AN OBJECT (A BUILDING/ AN OBJECT TO BE HANDLED/ ADMIRED OBJECT) ➢ THE ORGANIZATION IS A HUMAN BEING (A SOCIAL BEING/ A MODEL TO FOLLOW) ➢ THE ORGANIZATION IS A PROFESSIONAL (BUILDER/ PROVIDER/ WARRIOR/ SERVANT/ RELIGIOUS BELIEVER) ➢ THE ORGANIZATION IS A PLANT ➢ THE ORGANIZATION IS A COUNTRY	➢ THE ORGANIZATION IS A PROFESSIONAL (TEACHER/ WARRIOR/ ARTIST/ SCULPTOR/ ENETRTAINER/ FEEDER/ SERVANT/ ASSISTANT/ FACILITATOR/ TAILOR/ RELIGIOUS BELIEVER) ➢ THE ORGANIZATION IS AN INSTRUMENT (MECHANISM/ KEY/ LINK/ VEHICLE) ➢ THE ORGANIZATION IS A HUMAN BEING (LIVING ORGANISM/ SOCIAL BEING/ MESSENGER/ TRAVELLER) ➢ THE ORGANIZATION IS AN ANIMAL ➢ THE ORGANIZATION IS AN ABSTRACT SYSTEM (POLITICAL SYSTEM/ PROCESSUAL ENTITY) ➢ IMPORTANT IS FIRST

Table 2

Since Morgan’s (2006) book-length discussion of metaphors as building blocks of organizational images broke new ground in 1980, many scholars have researched the inextricable links between metaphors and the world of organizations, up to the point when ‘there is a burgeoning literature on metaphors and their role in theoretical representations of organizations’ (CORNELISSEN and KAFOUROS 2008: 957). The thesis all these studies reinforce is that metaphor plays a crucial role in framing the understanding of the business organization (CORNELISSEN 2004, MORGAN 2006). In parallel, Albert and Whetten (1985) initiated another line of research devoted to organizational identity and image. This analysis connects these two strands of research via cognitive linguistics insights, and is supported by what was asserted long ago:

> ‘All theories of organisation and management are based on implicit images or metaphors that persuade us to see, understand, and imagine situations in partial ways. Metaphors create insight. But they also distort. They have strengths. But they also have limitations. In creating ways of seeing, they create ways of *not* seeing. Hence there can be no single theory or metaphor that gives an

all-purpose point of view. There can be no 'correct theory' for structuring everything we do.' (MORGAN 2006: 348)

Overall, these results bear out Eubanks's (2000) proposal that the participants' 'communicative complex', i.e. their communicative goals and generic frame of mind should be weighed in explaining the choice of metaphors in discourse. The far-reaching implication (already ascertained by Holmgreen in 2008) is that metaphorical structuring is not always, as some experiential theses strongly claim, automatic and unconscious, but may be subservient to deliberate and strategic communicative purposes.

A final major implication derives from this analysis. It may be concluded that metaphors are essentially involved in the trade-off between an organization's image(s) and identity. Organizational identity, understood as Gioia et. al. propose (Gioia et. al. 2000), as the central, dynamic and distinctive character of an organization, is constantly renegotiated and revised under the pressure of its ongoing interrelationships with multiple organizational images. The metaphorically constructed images that have been debriefed above are desired future images (visionary perceptions expressly put forward in missions statements), i.e. construed internal images. Their conceptual and linguistic fluidity is capable of acting as 'a de-stabilizing force on identity' (GIOIA et al. 2000: 67).

Concluding Remarks

This cognitive semantic investigation of the MSC leads to the following significant inferences:

- Metaphorical constructions in the mission statements discourse reproduce and promote only some of the metaphorical representations of the organization available in the wider written business and economics discourse. There are a series of factors governing the limitedness of the metaphor range, all circumscribed to the mission statement genre variables and constraints. The empirical findings suggest that the selection of the metaphorical patterns is a consequence of textual constraints, target readership constraints and discursive purposes. Textual constraints drive the mission statement to a condensed and poignant message, where only the most rewarding metaphorical identities will be conveyed. The strategy often encountered in the limited space of the mission statement message is the mixing of metaphors, i.e. the interlocking of conceptually independent metaphorical patterns in the same syntactical frame.

  Target readership constraints compel the message to be maximally effective with a mixed audience. The mission statement is designed so as to attract the confidence and positive feedback from a mixed audience: consumers and non-consumers of the products and services offered by the company; actual or potential shareholders; independent individuals; adults and people under age that may access the site; specialists in the field; government representatives; other business people, etc. With a view to engaging in a positive and beneficial relation with any of these parties, the mission statement content is expected to deliver a consistent and favourable framing of the company and its line of business. This explains why a metaphor such as THE ORGANIZATION IS A PRISON is ruled out from the very beginning.

Ostensive and subdued discursive purposes stretch from attracting investors/ consumers; building consumer confidence in the company brands; motivating the workforce; introducing the company credo; promoting business priorities at a certain moment; blocking audience skepticism under certain circumstances, etc. These communicative goals encumber the choice of metaphorical patterns and squeeze out into the message pervasive organism, personification, culture, instrumentality-based mappings, to the detriment of mechanistic, concrete object, animizing or political models.

- Faced with such a diverse audience, the mission statement message constructs the identity of the parent company as a plurality of images that respond, each on its own and together as a whole, to the interests of the recipients of the message. Chaining and mixing metaphors is one means by which the companies images are projected. Whether they are also professed is a moot question.
- The effectiveness of the identity metaphors encountered in the MSC texts may be ranked as variable. The most rhetorically effective mappings owe their force to the convergence of the focal points promoted by competing metaphors at various points in the messages. Personification (THE ORGANIZATION IS A PERSON, THE COMPANY IS AN ASSISTANT) and animizing metaphors (THE ORGANIZATION IS A LIVING ORGANISM) are rhetorically effective due to their potential to direct the readers' natural emotional involvement and sympathy to living (preferably human) beings, rather than to inanimate entities. Dynamism is framed as a focal point where metaphorical directions meet: the VEHICLE, the MECHANISM, the PROCESSSUAL ENTITY, and the WARRIOR metaphors succeed in making the company stand out as an active social actor. This elicits dense semantic domains (journeys, change, war, etc.) where position and progress are emphasized in various ways. Purposefulness is embedded in the VEHICLE, POLITICAL SYSTEM and WARRIOR metaphors. Whether destinations or goals are in sight, these are appealing rhetorical strategies for characterizing the company. Competence and expertise may result from the PROFESSIONAL, MECHANISM, and POLITICAL SYSTEM mappings. This reassures the public that the company's products are in the hands of manufacturing, trading, financial and management experts. Commitment to principles and values is expressed via the RELIGIOUS FIGURE, CULTURE and POLITICAL SYSTEM facets of the organization; these are discourse opportunities to introduce a the rewarding topic of corporate *values, responsibility, ethical conduct.*
- The two-way metaphor identification procedure tested in this section has a beneficial washback effect: it merges the traditional identification procedures focused on either the Topic or the Vehicle terms, and gains reliability by not excluding implicit metaphor, which remains a challenge in identification proposals.

REFERENCES

Albert, S. and D. A. Whetten. 1985. 'Organizational identity'. In *Research in organizational behavior*, 7: 263-295.

Cornelissen, J. P. 2004. 'What are we playing at? Theatre, organization and the use of metaphor'. In *Organization Studies* 25: 705–726.

Cornelissen, J. P. and M. Kafouros. 2008. The Emergent Organization: Primary and Complex Metaphors in Theorizing about Organizations. In *Organization Studies* 29: 957-978.

Eubanks, P. 2000. *A War of Words in the Discourse of Trade – The Rhetorical Constitution of Metaphor*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.

Fortune 500 Mission Statements. Available at http://www.missionstatements.com/fortune_500_mission_statements.html [14 Jan 2010]
Gioia, D.A., Schultz, M. and K. G. Corley. 2000. 'Organizational identity, image, and adaptive instability'. In *Academy of Management Review*, 25(1): 63-81.
Holmgreen, L. 2008. 'Biotech as 'bio-threat'? Metaphorical constructions in discourse'. In *Discourse & Society* 19(1): 99-119.
Morgan, G. 2006 (1980). *Images of organization*, 2nd edition. Beverly Hills, CA: Sage.
Scott, M. 2008. *Wordsmith Tools* version 5, Liverpool: Lexical Analysis Software.
Swales, J. M. and P. S. Rogers. 1995. 'Discourse and the projection of Corporate Culture: the Mission Statement'. In *Discourse and Society*, 6 (2): 223-242.

DEFINING ENGLISH AS AN INTERNATIONAL LANGUAGE

Adriana TEODORESCU
"Dimitrie Cantemir" Christian University

Abstract: *Over the last decades English has undoubtedly established as an international language, as a language of wide communication, serving both global and local needs, its role and importance being recognized in almost every country in the world. The fast development of the world economy and technology has increased the use of English worldwide, this language being learned by more and more individuals for a great variety of purposes. This paper aims at examining English as an international language, in terms of number of users and official recognition, its key features and worldwide spread.*

Key words*: English, international language, global.*

The Power of English

These days the domination of the English language at a global level is a recognized and straightforward fact. Over the last decades the use of English worldwide has increased to such an extent that presently it turns out to be the world's first choice of lingua franca. "The term lingua franca has been used to characterize the global functions of the English language (e.g. James, 2000; McArthur, 2001; Seidlhofer, 2001) and there are attempts to define the core (e.g. Jenkins, 2000 is an attempt to do so in the area of the sound system) of this lingua franca English." (Y. KACHRU, SMITH, 2008: 2)

English has become one of the most widely used languages because of the power of its people, their political, military, scientific, technological and cultural power. In his book *The Alchemy of English*, Kachru defines English as a language of power, as it represents the language for twentieth-century science and technology, and because of its demographic distribution, its native and non-native users, and its use in important world forums: "The power of English, then, resides in the domains of its use, the roles its users can play, and – attitudinally – above all, how others view its importance. On all these counts, English excels other world languages. Today […] the English language is a tool of power, domination, and elitist identity, and of communication across continents." (B. KACHRU, 1986: 4)

The global status of a language depends on the power of its speakers, reinforces Crystal in 1997. A language has usually become an international language for one main reason: the power of its people, especially their political and military power. But the global status of a language is not exclusively the result of military power. "It may take a military powerful nation to establish a language, but it takes an economically powerful one to maintain and expand it." (CRYSTAL, 1997: 8) Thus, the position of English around the globe today is the joint result of Britain's colonial expansion and the rise of the US as a world superpower that has spread the English language alongside its economic, technological and cultural influence. "By the end of the 19th century, Britain had established the pre-conditions for English as a global language. Communities of English speakers were settled around the world, and along with them, patterns of trade and communication. Yet the world position of English might have declined with the empire, like the languages of other European colonial powers, such as Portugal and the

Netherlands, had it not been for the dramatic rise of the US in the 20th century as a world superpower." (GRADDOL, 1997: 8)

The Spread of English

"The spread, status, and functions of English around the world are impressive indeed. In recorded human history no other language has had such a position. […] The contexts for the use of English may be academic conferences, business, commerce, diplomacy, educational institutions, manufacturing, mining, print or audio-visual media, or tourism." (Y. KACHRU, SMITH, *op. cit.*: 1) English is used today for more purposes than ever before. It finds itself at the leading edge of scientific and technological development. Undoubtedly, English is the language of international relations and communications, business, tourism, education, science, computer technology, and media. It also dominates the Internet as around 80% of the information stored electronically is in English. Consequently, English dominates the world in all fields of activity, and has invaded the workplaces along with the global economy. English and globalization have spread throughout the globe at the same time. While the English language has sustained the globalization process, globalization has consolidated English as a global language. The number of non-native speakers of English who use the language for cross-cultural communication, for accessing and sharing information, etc. is vast and continues to grow. According to Jenkins, for the first time in the history of the English language, second language speakers outnumber those for whom English is the mother tongue. Moreover, interaction in English increasingly involves non-native speakers. (JENKINS, 2000: 1) Consequently, second language speakers will gradually decide the global future of the language.

The spread and dominance of the English language have been studied by many applied linguists throughout the last decades: e.g. Smith 1976, Kachru 1985, Rampton 1990, Phillipson 1992, Widdowson 1994, Crystal 1997, etc. In 1985, to better exemplify the worldwide distribution of English, Kachru conceived the idea of three concentric circles and divided the use of the language into three categories of English speakers: "The spread of English may be viewed in terms of three concentric circles representing the types of spread, the patterns of acquisition and the functional domains in which English is used across cultures and languages. I have tentatively labelled these: the *inner* circle, the *outer* circle (or *extended* circle), and the *expanding* circle." (B. KACHRU, 1985: 12)

1. The Inner Circle, where English is the native language such as in the United Kingdom, the United States, Canada, and Australia;
2. The Outer Circle, where English is spoken as a second language such as in Singapore, India, and the Philippines;
3. The Expanding Circle, where English is studied as a foreign language such as in China, Japan, and Korea.

Kachru's model emphasizes the unprecedented development of the English language in these three contexts. In the Inner Circle, English spread mostly because of the migration of English speakers. In the Outer Circle, English spread because of colonization by English-speaking nations. Competence in English among second language speakers varies from native-like fluency to extremely poor. The spread of English in the Expanding Circle is mainly a result of foreign language learning, as English stands for the most popular foreign language studied in these countries. The

level of proficiency varies, many countries in the Expanding Circle using English mainly for communication with speakers from other countries. The Expanding Circle provides the greatest potential for the continuing spread of English. According to Graddol, because the number of people using English is growing, second-language speakers are drawn towards the 'inner circle' of first-language speakers and foreign-language speakers to the 'outer circle' of second-language speakers. "In many L2 areas, there is a trend for professional and middle classes who are bilingual in English (a rapidly growing social group in developing countries) to adopt English as the language of the home. English is thus acquiring new first-language speakers outside the traditional 'native-speaking' countries. Yet the number of new second-language speakers probably greatly offsets the children in L2 families who grow up as first-language speakers." (GRADDOL, *op. cit.*: 11)

Features of English as an International Language

International English, also referred to as Global English or World English, is the concept of the English language as a global means of communication, and also the movement towards an international standard for the language. The concept of Global English has been largely debated by many linguists, especially by David Crystal who has stated that a language achieves a truly global status when it develops a special role that is recognized in every country. (CRYSTAL, *op. cit.*) Brutt-Griffler contends that: "World English is the means and results of the spread of English from its historical (perhaps even natural) boundaries to its current position as the preeminent global means of communication." (BRUTT-GRIFFLER, 2002:1)

However, the term "international language" was first defined by Smith in 1976. He proposed that the traditional distinction between English as a second and foreign language be dropped and that English be considered as an International Auxiliary Language. "My operational definition of an *international* language is one which is used by people of different nations to communicate with one another. English is the most frequently used international language. My operational definition for auxiliary language is a language, other than the first language, which is used by nationals of a country for internal communication. English frequently serves this purpose." (SMITH, 1976: 38)

Moreover, Smith makes several assumptions regarding the relationship between an international language and culture. He contends that language and culture are tied together, but one language is not inextricably tied to one culture. Thus, English can be used by anyone to express any cultural heritage and any value system. (SMITH, 1987: 3)

Smith defines several features of an international language:

1. There is no essential relationship between speaking the language and assimilating its culture. Thus, its learners do not need to internalize the cultural norms of native speakers of the language to use it effectively;
2. An international language becomes 'de-nationalized'. It is not the property of its mother tongue speakers;
3. The educational goal of learning it is to enable learners to communicate their ideas and culture to others.

Thus, the users of English as an international language do not need to assimilate the cultural norms of Inner Circle countries in order to use the language

effectively as a means of wider communication. Foreign language speakers use English mainly to communicate with other nations in order to share their ideas and culture.

Applied linguistics have expressed various and sometimes widely divergent views on the concept of International English. In 1987, Smith elaborates on the notion of English as an international language referring to limited fields of English usage, noting that International English is not English for special purposes. On the contrary, Widdowson states that International English comprises varieties of English for specific purposes which allow communication within global expert communities. (WIDDOWSON, 1997: 144)

Brutt-Griffler identifies four main features of an international language:

1. An international language is the result of the development of a world econocultural system, including the development of a world market and business community, as well as the development of a global scientific, cultural, and intellectual life;
2. An international language establishes alongside local languages in multilingual contexts;
3. It is learned by various levels of society, therefore an international language is not limited to socioeconomic elite;
4. It spreads not by native speakers' migration, but rather by many individuals acquiring the language. (BRUTT-GRIFFLER, *op. cit.*)

Nowadays English exemplifies these features of an international language, especially in a global sense. English dominates economic and cultural life, and globalization goes hand in hand with the global spread of the language. It is learned by more and more individuals across the world, it is vital to a developing global economy, and it stands for the main language of a growing mass culture.

Conclusions

As an international language, English is used both in a global sense for international communication between nations and in a local sense as a medium of communication within multilingual communities. In a global sense, its main function is to enable speakers worldwide to share their ideas and culture. In a local sense, English is used as a language of wider communication within one country and it assimilates the culture of the country in which it is used. Thus, the use of English in the Outer Circle is no longer connected to the culture of native-speaking countries.

The future of English as a global language will greatly depend on the political, economic, demographic and cultural trends in the world. However, faster economic globalization entails the growing use of English in a global sense.

BIBLIOGRAPHY

Brutt-Griffler, J., *World English: A Study of its Development*, Clevedon: Multilingual Matters, 2002

Crystal, D., *English as a Global Language*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997

Graddol, D., *The Future of English*, London: The British Council, 1997

Jenkins, J., *The Phonology of English as an International Language*, Oxford: Oxford University Press, 2000

Kachru, B.B., "Standards, codification and sociolinguitic realism: the English language in the outer circle", 1985, *English in the World: Teaching and Learning the Language and Literatures*, in Quirk, R. and H.G. Widdowson, Cambridge: Cambridge University Press

Kachru, B.B., *The Alchemy of English*, Oxford: Pergamon Press, 1986
Kachru, B. B., "Teaching world Englishes", 1989, *Indian Journal of Applied Linguistics*, 15/1: 85-95
Kachru, Y., Smith, L., *Cultures, Contexts, and World Englishes*, Routledge, 2008
McKay, S. L., *Teaching English as an International Language*, Oxford: Oxford University Press, 2002
Smith, L., "English as an international auxiliary language.", 1976, *RELC Journal* 7/2: 38-43
Smith, L., *Discourse across Cultures: Strategies in World Englishes*, New York: Prentice – Hall, 1987
Widdowson, H.G., "EIL, ESL, EFL: global issues and local interests", *World Englishes*, 16/1: 135-146

LES CONSTRUCTIONS CIRCONSTANCIELLES EN FRANÇAIS TECHNIQUE ET SCIENTIFIQUE

Ana-Marina TOMESCU
Université de Piteşti

Résumé: *Les constructions circonstancielles constituent un chapitre qui doit attirer l'attention au professeur intéressé à enseigner le français technique et scientifique. L'apprenant roumain rencontre souvent des difficultés en ce qui concerne l'expression explicite de diverses constructions circonstancielles qui utilisent un vocabulaire technique et scientifique, parce que le déroulement de ce type de discours spécialisé jalonne des relations logiques rigoureuses. Le décodage du message doit être exact, les énoncés clairs et corrects, dans le but de respecter les objectifs de communication poursuivis.*

Dans la démarche que nous nous proposons, nous allons procéder à une analyse visant à comparer les particularités des constructions circonstancielles du discours scientifique à la langue commune, afin d'expliquer les écarts enregistrés entre le français et le roumain.

Mots-clés: *FOS, constructions circonstancielles, contrastivité.*

Le français technique et scientifique fait référence aux disciplines ayant pour objet la description des réalités d'un domaine visé (objets, outils, mécanismes, opérations, fonctions) dans la perspective et avec les instruments des sciences fondamentales. L'enseignement systématique des langues de spécialité représente un instrument indispensable pour la préparation à la traduction spécialisée, peu importe le domaine. « Pour bien préparer les futurs traducteurs à la traduction spécialisée, il faut leur montrer comment mener efficacement une recherche documentaire et comment exploiter utilement un corpus pertinent. Le traducteur doit acquérir une compétence minimale de la langue de spécialité dans laquelle il va exercer sa compétence » (DINCA, 2007 : 14). L'accent y est mis sur la fonction cognitive du texte, c'est-à-dire la capacité d'exprimer tout le contenu, sans omissions et sans ajouts sémantiques.

Les compléments circonstanciels fournissent des informations supplémentaires sur les circonstances dans lesquelles se déroule l'action exprimée par le verbe. Dans les textes de spécialité, techniques et scientifiques en particulier, leur présence devient obligatoire parce qu'ils apportent plus de précisions d'ordre technique sur la présentation des phénomènes.

a. L'expression du temps.

Les difficultés auxquelles l'apprenant est confronté en travaillant avec tel ou tel matériel d'apprentissage appartenant au français technique ou scientifique sont :

- interpréter et produire des énoncés qui expriment la périodicité et qui sont construites en français à l'aide des expression *tout(te)s les + nombre + une division du temps*. Si dans l'interprétation une expression temporelle comme *toutes les deux semaines* déroute certains apprenants, au moment de l'émission on a alors recours à la traduction mot à mot de la structure en roumain :

Exemple : **De deux en deux minutes une nouvelle voiture sort de l'usine.*
(Toutes les deux minutes une nouvelle voiture sort de l'usine.)

- utiliser l'infinitif passé pour exprimer un rapport de postériorité au cas où les deux propositions ont le même sujet. Les apprenants n'utilisent pas fréquemment cette construction.

Exemple : *Après avoir remédié à l'inconvénient, il a expliqué que le fonçage des pieux est nécessaire.*

- utiliser correctement le complément et la proposition qui marque la durée et la postériorité, à l'aide des marqueurs temporels *depuis* et *depuis que*. Dans ce cas, les apprenants manifestent des hésitations, ils ont des difficultés à comprendre correctement le message transmis et, en conséquence, au moment de l'expression orale ou écrite ils transposent la préposition du roumain :

Exemple : *Le système de navigation hydro-énergétique a été mis en service *de trois ans.*

*Le système de navigation hydro-énergétique a été mis en service *depuis trois ans.*

- Les apprennants rencontrent aussi des difficultés au moment où ils doivent utiliser les substituts français des adverbes roumains *altădată*, *odată*, *odinioară*, *demult*, parce que autrefois, jadis, naguère indiquent l'autorité d'une manière absolue et ils peuvent s'employer avec un temps du récit. Mais « *Autrefois* est le terme non marqué de ce triplet, tandis que *naguère* marquait une passé plus récent et *jadis* un passé plus éloigné » (CRISTEA, 1977 : 205). De plus les deux derniers adverbes caractérisent la langue littéraire.

Exemple *: Ce qui soulevait naguère / *jadis / *autrefois un conflit quasi idéologique s'impose aujourd'hui comme une évidence: l'arrêt systématique du moteur lorsque le véhicule est immobilisé contribue à réduire sensiblement les rejets de CO2 dans l'atmosphère.*

- utiliser correctement la conjonction *jusqu'à ce que*. Dans certains énoncés, la proposition qui exprime la durée et l'antériorité, construite à l'aide du marqueur temporel *jusqu'à ce que* contient un verbe au subjonctif. Les apprenants construisent souvent des énoncés déformés :

Exemple : *On va pratiquer le compactage *jusque quand la chaussée devient lisse.*

On va pratiquer le compactage jusqu'à ce que la chaussée devienne lisse.

- en français on distingue les relateurs conjonctionnels aussi du point de vue du registre stylistique : *quand* appartient à la langue courante, *lorsque* à la langue littéraire

b. L'expression de la comparaison.

Soyons francs entre nous : il y a peu d'étudiants / d'apprenants qui, en visite à l'étranger ou en contact avec la langue de spécialité (technique, scientifique, économique, médicale), n'éprouvent pas au moins un malaise, voire l'embarras de ne pas comprendre ou de ne pas être compris. Peu importe la compétence visée (compréhension orale ou écrite, production orale ou écrite), l'étudiant / l'apprenant est sans cesse confronté avec ce qu'il ne sait pas encore, parce qu'il ressent fortement l'écart entre les facultés

d'expression de sa langue maternelle et celles d'une langue étrangère. Les difficultés auxquelles il est confronté sont :

- utiliser le complément de relation introduit par les locutions *par rapport à* et *à la différence de* :

Exemple : **En rapport avec les technologies modernes, la construction de la pyramide a été effectuée sans outils de levage ni échafaudages ni roues.*

Par rapport aux technologies modernes, la construction de la pyramide a été effectuée sans outils de levage ni échafaudages ni roues.

- exprimer la limite maximale / minimale en français par la structure suivante, parfois méconnue aux apprenants :

aussi + adj. + que possible
adv.

Exemple : *Les frais d'entretien doivent être *réduits aussi que possible.*

Les frais d'entretien doivent être aussi réduits que possible.

- positionner correctement l'adverbe d'égalité *aussi* (= également), qui, sous l'influence du roumain, apparaît en tête de phrase. Cette faute est générée aussi par la méconnaissance de la double valeur de *aussi* (adverbe et conjonction de coordination conclusive).

Exemple : **Aussi le bulldozer va niveler le sol.*

Le bulldozer va niveler aussi le sol.

- utiliser de *comme* dans certaines structures (*comme du plomb*). Ici on insiste sur la lourdeur de cette matière qui pèse beaucoup, même en petite quantité;

- connaître les diverses modalités pour exprimer une proposition progressive, très utilisée dans le discours technique et scientifique : *d'autant plus … que* ; *plus … plus* ; *plus … moins*.

Exemple : *Le bois est d'autant plus résistant aux efforts alternés, qu'il est souple.*

Plus l'altitude croît, plus la pression diminue.

Ce chauffard est d'autant plus responsable qu'il conduisait à vive allure.

Ce chauffeur est d'autant moins responsable qu'il roulait en deçà de la vitesse indiquée.

c. L'expression de l'instrument utilisé dans une opération technique.

« Sur le plan linguistique, l'instrument est le complément qui désigne l'instrument, mais ce terme ne comporte plus nécessairement l'attribut fabriqué. Pourtant la distinction *fabriqué* / *non-fabriqué* s'est reflétée dans l'opposition grammaticale traditionnelle *instrument* / *moyen* » (CRISTEA, 1977 : 264).

Instrument : + matériel, +/- fabriqué

Moyen : - matériel, - fabriqué

En général, les apprenants ne manifestent pas de difficultés en ce qui concerne l'idée d'exprimer explicitement l'instrument utilisé dans une opération technique, parce qu'ils connaissent très bien l'emploi des locutions prépositionnelles *à l'aide de* et *au moyen de*. Mais, s'ils doivent mettre en évidence l'apposition valeur générale / valeur plus concrète, exprimée en français par les prépositions *à* et *avec*, il est nécessaire que les apprenants exercent leurs connaissances dans une série d'exercices qui leur

permettent d'acquérir une riche expérience dans le but de sélectionner la préposition adéquate. « Les compléments d'instruments se distribuent avec des prépositions différentes et les déterminants qui les précèdent connaissent certaines contraintes » (DUGAS, 1097 : 56).

Exemple : *Vous ne nettoyez pas les habits au moyen d'une brosse.*
Elle ratisse autour de l'arbre avec un râteau.
Il taille la pierre avec un ciseau.
*Il travaille l'acier *au (à + le) / *par / *du (de + le) laminoir.*
Il travaille l'acier avec le laminoir.
*Il dirige tout d'un geste discret / *avec un geste discret.*

La préposition à est fréquemment utilisée : *forneau **à** gaz* (*maşină de gătit **cu** gaze*), *avion **à** reaction* (*avion **cu** reacție*), *repasser **à** la vapeur* (*a călca **cu** aburi*), *taillé **à** la serpe* (*tăiat **cu** toporul*). La même correspondance est évidente dans les expressions qui expriment des moyens de locomotion : ***à** moto*, ***à** vélo*.

De ce point de vue, la littérature de spécialité a tranché le problème : « Quelques constantes se dégagent de l'analyse des prépositions : la préposition *avec* est celle qui connaît le moins de contraintes et reste possible dans à peu près tous les contextes ; les autres prépositions (*à*, *de*, *par*) s'excluent mutuellement dans la plupart des cas » (DUGAS, 1097 : 58).

d. L'expression de la quantité

Formuler correctement l'idée de la quantité et du rapport quantitatif représente une préoccupation constante pour les apprenants du français technique et scientifique. Ils commencent à améliorer leurs connaissances par des exercices de mathématiques, simples, qui utilisent la terminologie française:

- les opérations arithmétiques (*l'addition*, la *soustraction*, la *multiplication*, la *division*)

- en algèbre, l'opération *puissance* consiste à *multiplier* un nombre *a* par lui-même plusieurs fois de suite. Le nombre de facteurs intervenant dans cette opération est noté à la suite du nombre *a en exposant* au sens typographique de ce terme.

Exemple : 2^2 *(deux au carré / la puissance carrée ou le carré de deux)*
2^3 *(deux au cube / la puissance cubique ou le cube de deux)*
2^4 *(deux à la quatrième puissance / deux exposant quatre)*

- les rapports de dimension posent eux-aussi des problèmes:

Exemple : *a inférieur/supérieur à b; 2,3 (deux virgule trois); un demi; un tiers; un quart; un cinquième ou un sur cinq.*

- l'évolution d'une dimension, d'un prix, d'une quantité:

Exemple : *Le diamètre sera augmenté *avec 9 cm.*
Le diamètre sera augmenté de 9 cm.
*L'indice a été augmenté *de dix fois.*
L'indice a été augmenté – dix fois.
*La production augmentera *avec 25%.*
La production augmentera de 25%.

*Cette règle est respectée aussi dans la langue commune: Elle a grandi de 5 centimètres / *avec 5 centimètres.*

- extraire une certaine quantité de la quantité globale:

Exemple : **Deux de trois ampoules sont grillées.*
Deux sur trois ampoules sont grillées.

- les deux manières d'exprimer l'approximation d'une quantité: le numéral collectif formé à l'aide du suffixe – *aine* d'un côté (à savoir que *duzină*, *chenzină*, *carantină* proviennent des numéraux collectifs français correspondants) et l'adverbe d'approximation *presque* :

Exemple : *presque / environ / quelque* (invariable) *dix minutes*

e. L'expression de la cause

Le français dispose de plusieurs moyens linguistiques pour exprimer la cause, dont certains peuvent être considérés spécifiques à la communication scientifique et technique. Il est généralement connu que la cause est un fait qui se produit avant un autre. Elle entraîne, provoque d'autres événements, c'est la raison pour laquelle elle est considérée la source ou l'origine d'un autre fait. Les principales difficultés concernent :

- l'opposition cause favorable (*grâce à*) / cause explicative (*à cause de*), ignorée assez fréquemment dans les énoncés des apprenants.

Exemple : *L'immeuble s'est écroulé *grâce au tremblement de terre.*
L'immeuble s'est écroulé à cause du tremblement de terre.

- l'utilisation correcte de comme et puisque : *comme* fonctionne comme opérateur de phrase, précédant la conclusion ; *puisque* se laisse distribuer dans les deux positions : après la conclusions et rarement en tête de phrase :

Exemple : *Comme les électrocutés par la haute tension présentent des brûlures internes, on conclut que …*
Puisque le transporteur est constitué par un cylindre en plastique, on a décidé que …

En même temps la littérature de spécialité a attiré l'attention à l'effet que « *comme* et *puisque* se séparent par le fait que le dernier apparaît aussi dans des structures partiellement inorganisées, des structures elliptiques de verbe prédicatif » (MICLAU, 2002 : 186) :

Exemple : *… la puissance est faible dans … puisque convexe …*

- l'utilisation de certaines locutions spécialisées moins fréquentes : *pour cause de, par égard pour, par suite de*.

Exemple : *La construction du bâtiment est arrêtée pour cause de faillite.*
On va visiter le stand professionnel par égard pour son succès aux spécialistes.
Par suite des pluies, la rivière a débordé.

- l'emploi des articulateurs *en vertu de*, *en raison de*, *compte tenu de*, et *vu* (utilisé surtout dans le langage juridique) qui font référence aux résultats antérieurs :

Exemple : *En vertu de la théorie de la vitesse de rotation …*
En raison du fait que ces organismes s'usent si vite …

Compte tenu du fait que le conducteur est composé d'un moteur triphasé accouplé à une machine ...

En guise de conclusion

L'apprenant d'une langue étrangère rencontre beaucoup de difficultés surtout s'il n'a pas réussi à se détacher des structures de sa langue maternelle. Le métier de traducteur spécialisé pose aussi beaucoup de difficultés. Il faut travailler extrêmement vite, ce qui nuit forcément à la qualité. D'une langue à l'autre, les concepts ne se recouvrent jamais tout à fait, ce qui suffit à faire de la traduction, à l'échelle de chaque mot, une tâche difficile. En somme, les dictionnaires, bien qu'ils soient des outils indispensables, ne servent jamais que de source d'inspiration.

BIBLIOGRAPHIE

Cristea, Teodora, *Eléments de grammaire contrastive - domaine français-roumain*, Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1977

Dugas, André, *Les compléments d'instrument*, dans *Cahier de linguistique*, no 2/1973

Dincă, Daniela, *Le français technique et scientifique. De la théorie à la pratique*, Ed. Universitaria, Craiova 2007

Koucourek, Rostislav, *La langue française de la technique et de la science,* Oscar Brandstetter Verlag GMBH & CO. KG Wiesbaden, Zürich, 1982

Lehmann, Denis, *Objectifs spécifiques en langue étrangère,* Hachette FLE, Paris, 1993

Lerat, Pierre, *Les langues spécialisées*, PUF, 1995

Miclău, Paul, *Les langues de spécialité*, Bucureşti, 1982

Vigner, Gérard, MARTIN, Alix, *Le français technique*, BELC, 1976.

DÉMARCHES DE CONSTRUCTION D'UN MODULE FOS POUR LES EMPLOYÉS DE BRD - GROUPE SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Irina ALDEA
Université de Piteşti

Résumé *: Après une courte introduction dans le domaine du FOS, cette étude présente dans un premier temps, les étapes nécessaires pour la construction d'un programme FOS. La deuxième partie représente une étude de cas qui vise l'application de ces étapes dans le but de réaliser un module FOS pour les employés de BRD -Groupe Société Générale.*

Mots-clé : *enseignement, analyse, FOS.*

Français sur objectif spécifique – quelques généralités

Pour établir la place de l'enseignement du FOS dans le champ de la didactique du FLE, nous devons envisager l'analyse de deux situations quasi antinomiques de l'enseignement des langues étrangères :

- une première situation est celle qui vise l'enseignement dans les institutions scolaires (les élèves bénéficient de quelques heures par semaines et l'objectif fondamental est celui de la formation de la personne au même niveau que d'autres matières comme l'histoire, la physique, etc. C'est le type d'enseignement qu'on appelle généraliste.
- la deuxième situation vise les demandes spécifiques provenant du monde professionnel. Les objectifs d'apprentissage que le public professionnel doit atteindre ne dépassent pas en général quelques mois et ils sont précisément identifiés et analysés ; par conséquent, ces deux contraintes, le temps et la précision de l'objectif déterminent la réalisation des programmes d'enseignement différents de ceux spécifiques pour l'enseignement généraliste. Le FOS implique finalement la construction des programmes qui doivent être adaptés au type de demande, au contexte et à toutes les contraintes qui surgissent. Ce type d'enseignement, en fonction du domaine auquel il s'impose doit aussi tenir compte de la composante culturelle car : « l'acquisition d'une autre langue ne constitue que l'un des facteurs de communication et de coopération avec les étrangers. Car il y a l'étrange dans le concept d'étranger. C'est-à-dire non seulement quelqu'un qui est d'une autre nation ; mais aussi, comme le dit le Larousse, quelqu'un qui n'appartient pas à la chose dont on parle...qui peut agir de façon contraire à l'usage, à l'ordre, au bon sens ! Travailler, communiquer, créer avec d'autres implique donc que d'autres conditions soient réunies que la seule possession d'une langue commune. La première condition consiste à faire l'effort de connaître et de comprendre, à minima, les fondements et les déterminants de la culture de l'autre. C'est donc un véritable travail de reconnaissance et de décodage qu'il s'agit de conduire pour sentir ce qui détermine les raisons d'être et de se comporter dans les échanges techniques, commerciaux ou relationnels. Car il faudra sans cesse y réintégrer des relations, peut-être très différentes, aux hommes et aux femmes, au temps, à l'argent, à la face, à l'autorité, d'autres logiques de l'honneur. » (P. CASPAR, 1991 :13).

Dans le livre intitulé *Le Français sur objectif spécifique : de l'analyse des besoins à l'élaboration d'un cours* J-M Magiante et C. Parpette énoncent les cinq étapes afférentes à la construction d'un module FOS.

- La première étape vise la demande de formation : une institution d'enseignement reçoit une demande de la part d'un organisme ; elle doit donc assurer une formation linguistique avec un objectif spécifique en fonction de plusieurs paramètres comme : la durée, les horaires, le nombre de personne, etc.

- La deuxième étape concerne l'analyse des besoins : l'enseignant ou l'équipe d'enseignants qui doivent s'occuper de la formation cherchent à identifier les besoins de formation : les situations de communication auxquelles devront faire face les apprenants, ce qui permet la schématisation des connaissances et des savoir-faire langagiers qu'ils devront acquérir au cours de la formation.

- La troisième étape porte sur la collecte des données. Chaque demande ayant bien sur son spécifique, l'enseignant est plus ou moins familier avec les situations qu'il aura à « traiter ». Donc, la réalisation du programme de formation implique une prise de contact avec les sujets visés, l'identification des situations de communication, des types de discours qu'ils auront à produire. Cette étape est évidemment, étroitement liée à l'analyse des besoins car elle valide ou non les observations antérieures faites par l'enseignant.

- La quatrième étape se rapporte à l'analyse des données. Dans le contexte de l'analyse des données, l'enseignant rencontre différentes situations de communication dont il doit identifier, ordonner et schématiser tous les aspects.

- La cinquième étape envisage l'élaboration effective des activités. Après avoir collecté et analysé les données, l'enseignant classifie les situations de communication qu'il abordera, les aspects culturels qui doivent être étudiés et les savoir-faire langagiers les plus importants pour réaliser les activités d'enseignement.

Démarches de construction d'un module FOS pour les employés de BRD- Groupe Société Générale

A partir des étapes mentionnées ci-dessus, nous allons essayer de présenter dans ce qui suit quelques démarches entreprises dans le but de construire un module FOS pour les employés de BRD. Nous précisons aussi que nous allons décrire ici seulement les lignes directrices de ces démarches.

L'idée de cette étude et sa mise en œuvre n'est pas aléatoire ; elle repose sur des demandes précises qui nous ont été adressées par la Banque Roumaine de Développement visant une formation en français pour le personnel de la banque. Le public cible est ainsi clairement désigné.

Le Groupe Société Générale est l'un des premiers groupes de services financiers de la zone euro et une entreprise française importante du point de vue de sa capitalisation boursière.

Le développement de cette banque en Roumanie a eu comme résultat la création d'un nombre élevé d'emplois pour les spécialistes en sciences économiques et non seulement.

Dans notre étude, nous allons nous rapporter exclusivement aux demandes de formation en français qui visent le personnel de la filiale BRD Piteşti-Argeş pour pouvoir présenter la trame curriculaire et la conception de notre syllabus.

La trame curriculaire contiendra les objectifs pédagogiques, les savoir-faire langagiers, le syllabus, les supports, les activités (démarche pédagogique), l'aspect interculturel, l'évaluation.

Une bonne formation en français du personnel BRD devra prendre en considération au moins deux raisons principales dont l'une est évidente :

- même si la BRD est une banque de personnalité juridique roumaine, elle fonctionne en partenariat avec des actionnaires français ;
- l'emplacement de l'usine automobile Dacia-Renault à Piteşti fait qu'une importante communauté de Français est présente dans la région. Cette communauté représente aussi un taux important de la clientèle de la banque.

Ces considérations préliminaires sur le contexte nous ont permis de cerner de façon assez précise les besoins du public concerné (besoins langagiers, institutionnels, personnels) et d'inventorier les objectifs visés.

Nous avons aussi soumis à l'analyse les éléments communs à aborder dans le processus d'apprentissage conformément au CECR et le nombre d'heures nécessaires pour atteindre les niveaux CECR : nous sommes arrivés au constat que le niveau à atteindre était A 2, en partant du niveau A 1, ce qui requérrait un nombre de 45 heures de cours.

Dans un premier temps, nous avons entrepris une enquête sur le terrain afin de dresser une liste des situations de communication auxquelles seront confrontés les apprenants dans leur activité professionnelle. Le second volet de cette enquête porta sur l'estimation du niveau des connaissances de spécialité nécessaire à atteindre pour le formateur.

Nous avons utilisé dans le cadre de cette enquête deux moyens d'investigation :

i. un questionnaire destiné aux employés, portant sur leur pratique professionnelle, le contenu des échanges communicationnels avec les partenaires et les clients et leurs tâches à accomplir. A titre d'exemples, nous avons inclus dans ce questionnaire des items tels que :

- à quelle utilisation du français l'apprenant sera-t-il confronté au moment de son activité professionnelle ?
- a-t-il déjà eu une formation en français ou dans une autre langue étrangère ?
- avec qui parlera-t-il ?
- à quel sujet ?
- de quelle manière ?
- quels types de documents aura-t-il à lire ?;
- qu'aura-t-il à écrire ? etc.

ii. une interview avec le directeur de la BRD Piteşti au sujet de la politique de formation linguistique du personnel de la banque concernant le but à atteindre : nous avons ainsi recueilli des données supplémentaires (formation à court, moyen ou long terme). Ces informations nous permettrons de concevoir le travail en autonomie.

L'étape suivante de l'élaboration du cours sera gouvernée par deux éléments : le souci de la progression de l'apprentissage et la collecte des supports pédagogiques :

- structure d'une séquence pédagogique ;
- distribution de la quantité de notions afférente à chaque séquence pédagogique ;
- les types de documents : sonores, vidéo et écrits ;
- les sources- sites, livres, méthodes, CD ;

- l'évaluation : tests.

Tout l'ensemble des informations sera soumis à une profonde réflexion personnelle et aux adaptations nécessaires pour arriver à l'élaboration, répondant aux nécessités du public visé : les employés de la BRD.

Pour rendre efficace notre programme, nous allons procéder également à divers types d'évaluation : initiale, formative, sommative.

Nous espérons que la dynamique et le contenu du programme envisagé, suivant les paramètres envisagés ci-dessus, garantissent l'efficacité du produit pédagogique.

Sitographie :

www.canalU.com
www.cla.com
www.cnrs.com
www.le-fos.com
www. fdlm.org.

BIBLIOGRAPHIE

Berchoud M.-J., Rolland D., 2004, *Français sur objectifs spécifiques : de la langue aux métiers*, FDM recherches et applications, Clé international, Paris, 2004

Carras C., Tolas J., Kohler P., et Szilagyi E., *Le français sur Objectifs Spécifiques et la classe de langue*, CLE International, Paris, 2007

Challe O., *Enseigner le français de spécialité*, Economica, Paris, 2002

Chiss J.-L., David J., Reuter Y., *Didactique du français, Fondements d'une discipline*, De Boeck Université, Bruxelles, 2005

Lehmann D., *Objectifs spécifiques en langue étrangère*, Hachette, Paris, 1993

Mangiante J.-M., Parpette C., *Le français sur objectif spécifique : de l'analyse des besoins à l'élaboration d'un cours*, Hachette, Paris, 2004

Moirand S., *Enseigner à communiquer en langue étrangère*, Hachette, Paris, 2002

Mourlhon-Dallies F., *Enseigner une langue à des fins professionnels*, Didier, Paris, 2008

Pollet M.-C., *Pour une didactique des discours universitaires*, De Boeck Université, Bruxelles, 2001

Vigner G., *Didactique fonctionnelle du français*, Hachette, Paris, 1980

DIDACTIQUE LITTÉRAIRE ET FORMATION DES COMPÉTENCES DE COMMUNICATION INTERCULTURELLE

Sanda-Marina BĂDULESCU
Université de Piteşti

Résumé: *Le nouveau contexte sociopolitique de la globalisation et ses conséquences, en particulier la dissolution des frontières culturelles et identitaires, ouvre de larges perspectives à la demarche interculturelle en tant que passage obligé pour la didactique littéraire. La sensibilisation interculturelle et le développement des aptitudes et des compétences de communication interculturelle devraient être contenues obligatoirement dans le processus d'enseignement de la littérature en classe FLE. Nous allons présenter quelques méthodes et procédés pour atteindre ce but.*

Mots-clés: *Didactique littéraire, compétence, communication interculturelle*.

« La littérature [est] en péril» (Tzvetan Todorov, 2007)

Tant que la formation littéraire en classe de FLE, qui fait l'objet de la didactique littéraire, ne fera que respecter une logique de matières, tant que l'enseignant concevra son cours exclusivement selon l'ordre d'exposition des savoirs dans ses ouvrages de référence, en négligeant, d'une part, la question de la transformation de ces savoirs en connaissances, d'autre part, la question de la structuration de ces connaissances en compétences, il lui sera impossible d'articuler savoirs et compétences, connaissances sur la littérature, d'une part, et, d'autre part, communication sur une expérience de la littérature qui s'enrichit progressivement de ces connaissances-là.

Formation littéraire et formation des compétences

Le succès de la formation littéraire dépend essentiellement de la capacité des enseignants à concevoir des tâches-problèmes, des séquences de tâches-problèmes, un plan de formation longitudinal par séquences de tâches-problèmes relatives à la communication sur les usages de la littérature: les usages institués en classe – les variétés de la lecture littéraire scolaire, entre autres, et les pratiques sociales dont ces derniers devraient tenir compte. Mais, nous devons le souligner une fois de plus, si, dans la perspective nouvelle créée par la redéfinition des objectifs d'apprentissage en termes de compétences, les savoirs littéraires sont à envisager comme les moyens d'accomplir les tâches, celles-ci sont elles-mêmes à envisager comme des moyens de s'approprier des connaissances et d'acquérir des dispositions permettant de tirer bénéfice de la production littéraire.

En Communauté française de Belgique par exemple, où les objectifs d'apprentissage ont été redéfinis en termes de compétences depuis déjà une dizaine d'années, les tâches scolaires complexes censées être les principaux moyens d'acquérir des compétences d'ordre littéraire trouvant à s'exercer dans des situations extrascolaires, à savoir dans des situations de communication réelle, sont devenues des

fins en soi. Mais la nécessaire évaluation des acquis ne doit pas devenir une obsession qui renforce le pilotage du système scolaire sur la base quasi exclusive des résultats de l'apprentissage, suivant le modèle des fameux "*learning outcomes*" de la littérature de spécialité anglaise. Car cela peut aboutir à détourner l'attention de la majorité des enseignants de la question fondamentale portant sur l'apport spécifique de la littérature française que nous enseignons à l'humanisation de nos étudiants, pour la centrer exclusivement sur l'effort de rendre tous nos étudiants capables d'effectuer les tâches complexes qui constituent aujourd'hui la charpente de cette discipline. Ce n'est assurément pas une question dérisoire que cette dernière: il y va de la réussite scolaire. L'essentiel est de garder l'équilibre entre les fins poursuivis, et de ne jamais oublier à mettre l'accent sur le pouvoir émancipateur des saviors littéraires, leur vertu d'élucider l'environnement matériel comme humain et d'éclairer les choix qui concourent au bonheur individuel comme à l'harmonie collective. La focalisation sur les tâches, sur les techniques d'enseignement les plus aptes à rendre possible l'appropriation des savoirs permettant d'accomplir ces dernières, dévoie la réforme pédagogique dont les compétences sont la clé de voûte et elle fait obstacle à la réflexion des enseignants sur les bénéfices potentiels de ce qu'ils enseignent, s'agissant de l'épanouissement intellectuel et affectif de leurs étudiants.

Pour assurer l'acquisition ou le développement de compétences de *production* et *de compréhension* de discours portant sur l'individu dans le monde, par exemple, l'apprentissage de la littérature française doit rendre possible et désirable l'appropriation de connaissances sur certains genres de discours. Elle doit également rendre possible et désirable l'appropriation de connaissances sur les usages de la langue conformes aux règles ou aux conventions qui définissent ces genres de discours.

Par « compréhension en lecture », on désigne « *une opération de l'esprit complexe consistant à produire un modèle mental de ce que le texte donne à connaître, à saisir l'intention de l'auteur et à réagir, intellectuellement et affectivement, à la fois à ce modèle et à l'écrit qui le donne à connaître* » (DUMORTIER, 2001: 15-20).

La bonne ou la haute compétence de lecture de l'étudiant permet à l'enseignant de s' éloigner d'une lecture uniquement guidée par son expérience d'enseignement ou de tendre à proposer des questions autour du texte d'après les critères qui lui confère sa propre lecture. Il est grand temps à nous rappeler les dires que : « *apprendre à lire, c'est d'abord apprendre à proposer des questions pertinentes à un texte et non à répondre à celle du maître* » (VIGNER, 1984: 147). De ce point de vue, tout en nous appuyant sur les outils que la pédagogie de la créativité nous offre aujourd'hui, il serait souhaitable qu'on agisse de la sorte que tous nos étudiants, sans exception, se dégagent de notre aide directe pour qu'il puissent arriver à un gré de maturité à travers l'exercice de lecture. De ce point de vue, avec le choix du texte littéraire le défi nous semble alors incontestable.

Pour cerner des compétences, il faut croiser deux catégories de variables dont les valeurs particulières influencent la compréhension d'une oeuvre littéraire et la manifestation de cette compréhension en contexte pédagogique: celles qui concernent l'oeuvre elle-même et celles qui concernent le contexte dans lequel tâche est imposée et accomplie. Ce sont les valeurs récurrentes de ces variables qui permettent de dire que *n* pratiques de lecture scolaires sont apparentées, qu'elles appartiennent à la même famille de situations ou de tâches de lecture. À chacune de ces familles correspond une compétence, une virtualité de mobiliser les ressources nécessaires à l'accomplissement de la double activité de compréhension et de manifestation de la compréhension. Ces ressources nécessaires au niveau de chacun de nos étudiants sont, d'après Dumortier, les

suivantes: « *l'habitus culturel ou les habitudes culturelles de l'élève, ses connaissances linguistiques lato sensu, ses connaissances du domaine dont traite l'écrit, ses connaissances des conventions ou des codes additionnels intervenant dans l'élaboration de l'écrit, ses connaissances relatives à la tâche de compréhension et à la tâche de manifestation de la compréhension, ses structures affectives et son intérêt pour le domaine dont traite l'écrit, ses ressources métacognitives.* » (DUMORTIER, 2000: 82).

Tout ce qu'on peut dire à nos étudiants, c'est que ce qu'ils apprennent sur l'homme et sur l'art, par l'intermédiaire des tâches ayant trait à la littérature, est bénéfique à leur épanouissement intellectuel et socio-affectif. Tout ce qu'on peut leur faire constater, en choisissant les oeuvres ou les fragments littéraires adéquats, en les leur présentant de façon propice, en centrant leur attention et en exerçant leur réflexion sur les aspects qui conviennent, c'est que ces écrits donnent à connaître la «vie» comme ne le fait aucun de ceux qui véhiculent les autres savoirs disciplinaires, et qu'ils donnent autant à réfléchir sur le mode d'exposition de leurs thèmes respectifs que sur ces thèmes eux-mêmes, autant à réfléchir sur les questions d'énonciation et de perspective, notamment, que sur les questions de contenu. Les tâches scolaires que l'on peut estimer propres à l'acquisition et au développement de compétences relatives aux pratiques littéraires n'impliquent jamais des activités identiques à celles qui se déroulent dans les situations extrascolaires.

Maints spécialistes des compétences attirent l'attention sur le fait que les possibilités de mobilisation d'une compétence sont liées à la conscience du sujet de se retrouver dans une situation problématique semblable ou apparentée à celle dans laquelle il a acquis cette compétence-là. À défaut de cette conscience, la compétence n'est pas actualisée, et les connaissances qu'elle implique ne sont pas mises en oeuvre. On comprend dès lors combien il est important que l'enseignant en tant que concepteur de tâches-problèmes par l'intermédiaire desquelles s'acquerront, progressivement, les compétences, mette en lumière les situations problématiques analogues, celles qui ont trait aux activités scolaires et celles qui ont trait aux pratiques sociales de référence. S'agissant de la formation littéraire, l'une des plus importantes conséquences de la redéfinition des objectifs d'apprentissage en termes de compétences est, à notre avis, d'attirer l'attention des enseignants – focalisée, d'habitude, sur une organisation généralement chronologique des savoirs littéraires, sur les ressources nécessaires à l'accomplissement des tâches, à la résolution des difficultés qu'elles comportent. C'est la didactique des langues étrangères qui a répandu la conception des quatre compétences, parfois appelées macro-compétences: savoir lire, écrire, parler, écouter. L'enseignant de FLE doit veiller à ce que ses étudiants soient, dans ces quatre domaines, également apte à comprendre ou à produire des messages. Leur aptitude relative dépend, notamment, de variables comme leur rapport à la matière du message, à sa nature, à sa forme, à l'énonciateur ou au destinataire. Cela étant, nous devons préciser que leurs compétences de lecture, d'écriture, de parole et d'écoute sont souvent fluctuantes ou que, dans chacun de ces secteurs de la communication, nos étudiants acquièrent certaines compétences mais que d'autres peuvent leur faire encore défaut.

De leurs différents coins du monde, certains chercheurs s'entendent pour recommander l'utilisation du texte littéraire en classe de langue et la transposition des pratiques pédagogiques de la classe de langue à l'enseignement de la littérature afin de consolider les compétences communes telles les compétences linguistiques, communicationnelles et culturelles, ou encore les compétences de lecture et d'écriture dans la langue cible (cf. Scott, TUCKER, 2001; STIVALE, 2004). Les enseignants et

les étudiants ont donc intérêt à ce que ces deux domaines de la didactique s'unissent dans le dialogue et l'échange.

Formation littéraire et compétence culturelle

La compétence culturelle fait l'objet d'études toujours plus nombreuses de la part des didacticiens. Les exercices que ceux-ci conçoivent pour les classes de Français Langue Etrangère ont pour but de favoriser l'accès, à travers la langue, à une culture comportementale francophone. Selon les études de nombreux didacticiens et surtout selon celles publiées par l'Unité de Linguistique appliquée de l'Université de Liège en Belgique, la didactique de la littérature peut contribuer au développement de cette compétence culturelle. À cet effet, le rôle de l'enseignant est d'analyser les textes littéraires à la lumière de la microsociologie goffmanienne et de la linguistique interactionniste. Une analyse anthropo-sociologique d'un texte littéraire particulier permet d'exposer quel type de lecture il pratique en classe de Français Langue Étrangère.

Il y a de ceux qui s'attachent à mettre en évidence la manière dont les récits fondateurs et les oeuvres mythologiques fondent la transmission culturelle de la mémoire communautaire grâce à une sensibilisation à la littérature loisible dès le début de l'enseignement qui se poursuit ensuite à travers la familiarisation avec des figures emblématiques (cf. THIBAULT, 2004: 5-10).

Les compétences culturelles et interculturelles dont on parle tant trouvent dans le texte littéraire un excellent support et source d'apparition. Les poèmes de Baudelaire, de Verlaine et de Rimbaud ou une pièce de Musset peuvent permettre aux étudiants de découvrir de nouvelles manières de s'exprimer et de communiquer, de nouveaux codes sociaux et des modèles culturels différents. Nos étudiants ont la liberté de s'en distancier, car ces codes et ces modèles sont «autres», d'un autre siècle, mais ils peuvent également s'en sentir bien proches. Cette proximité, un atout de la littérature du XIXe siècle, il faut le reconnaître, se négocie quand les étudiants acceptent d'entrer dans la lecture du nouvel univers littéraire que l'enseignant-formateur lui propose et de se l'approprier à l'aide d'exercices divers et parfois lourds. On peut déplorer la rareté, à côté d'exercices de développement des compétences langagières, des compétences de lecture et d'écriture, d'exercices qui visent à développer des compétences culturelles au sein du cours de français langue étrangère, parce que l'insuffisance de ces compétences nuit à la compréhension du texte littéraire, et donc au plaisir qu'il peut amener. Il ne s'agit pas de diluer ou de perdre le texte littéraire dans une pratique langagière, ni d'éviter l'apprentissage de notions ou de théories littéraires, mais plutôt d'éclairer le texte à l'aide de l'utilisation d'outils didactiques appropriés. C'est qu'une autre manière d'être, une autre manière de dire, une rencontre littéraire représente une étape enrichissante dans le monde des savoirs et des savoir-faire qui contribue au développement de chacun de nos étudiants.

La démarche interculturelle

La démarche interculturelle est un passage obligé pour la didactique littéraire ou la didactique du texte littéraire dû à la dimension anthropologique des textes. C'est

justement cette dimension anthropologique qui constitue la voie d'accès privilégié aux modèles culturels.

Une telle démarche concerne à la fois le fond et la forme des textes et évoque la fonction sociale de la littérature**,** fonction qui figure sa dimension représentative des références culturelles d'une communauté donné et partant son important rôle intégratif et identitaire. De plus, la complexité des problèmes identitaires au lieu d'entamer l'intérêt didactique qui leur est porté aujourd'hui, permet plutôt d'établir un lien étroit entre l'école et la vie, un lien qui se joue dans la réalité. C'est pour cette raison qu' « *il faut avoir déjà conscience que l'interculturel est un passage obligé parce qu'aussi, à y regarder de plus près, tout rapport avec le texte est dans son essence interculturel, en F.L.E. (...), compte tenu évidemment de la "pluralité" culturelle, de la multiplicité des croisements culturels, caractéristiques de la civilisation d'aujourd'hui et même, par-delà cette pluralité et cette multiplicité.* » (SEOUD, 1997: 137).

Cette thèse que nous partageons vivement est aussi soutenue par beaucoup d'autres didacticiens parmi lesquels Collès (1992) et Charaudeau (1987). Cette démarche est aussi nommée par ailleurs ***pédagogie interculturelle*** et s'inscrit dans l'optique d'une méthodologie éclectique dont la nécessité se justifie par le fait que « *le plaisir n'est pas le seul enjeu de la reconnaissance-découverte de soi en lecture: la conscience d'une identité aussi. C'est pourquoi il importe d'inscrire dans notre perspective didactique, aussi bien en FLE qu'en FLM, un passage par ce qui s'appelle aujourd'hui l'interculturel.* » (SEOUD, 1997: 137).

Il faut aussi préciser que la démarche interculturelle ne relève pas essentiellement de l'actualité au regard des exigences vitales que crée en nous la société de l'information et l'internationalisation, la mondialisation et ses contingences. Elle est une nécessité ancienne, car le rapport de l'homme au texte littéraire existe et a existé depuis leur apparition, dès que l'homme a commencé à communiquer avec ses semblables. Dans ce sens, parce que la démarche interculturelle aide à cerner les manières par lesquelles les interlocuteurs expriment leurs pensées, leurs émotions, en un mot leur vision du monde, l' « *analyse textuelle est par définition interculturelle, puisque même si l'on reste dans une culture de départ, elle nous invite à rendre visible une mémoire et une identité, enfouies sous l'éphémère identité du présent.* » (Bertrand-Gastaldy, 1993: 53).

La démarche interculturelle est rendue possible grâce à la confrontation, à la comparaison avec d'autres sujets, d'autres cultures. Dans ce contexte, l'Autre devient un miroir pour Soi et le Soi un miroir pour l'Autre**.** En effet, grâce à sa position ***d'****extériorité* (BAKHTINE, 1984) que Todorov (1989) traduit par *exotopie*, seul l'Autre peut nous voir dans notre totalité, seul l'Autre peut nous permettre de nous voir dans notre totalité. De la même façon, c'est cette position qui permet de voir l'Autre dans sa totalité. Ainsi la culture étrangère - française dans notre cas a-t-elle besoin de la culture maternelle - roumaine, pour s'élucider et vice-versa. À cet égard, Bakhtine précise que «*dans le domaine de la culture, l'exotopie est le moteur le plus puissant de la compréhension. Une culture étrangère ne se révèle dans sa complétude et dans sa profondeur qu'au regard d'une autre culture (et elle ne se livre pas dans toute sa plénitude car d'autres cultures viendront qui verront et comprendront davantage encore). Un sens se révèle dans sa profondeur pour avoir rencontré et s'être frotté à un autre sens, à un sens étranger: entre les deux s'instaure comme un dialogue qui a raison du caractère clos et univoque, inhérent au sens et à la culture pris isolément.*» (BAKHTINE, 1984: 140).

Tout en étant définie pour enseigner la littérature, la démarche interculturelle semble négliger un tout petit peu le texte en lui-même, bien qu'on parle d'une pédagogie axée à la fois sur la forme et le fond du texte. Comment confronter les faits sans accorder au préalable une place à la lecture et à l'analyse formelle et profonde des textes? La focalisation sur la comparaison des données culturelles qui sont pour la plupart du domaine du symbolique, avec croisements de regards, ne peut se faire de manière objective que si elle s'appuie sur les faits de langue, ces derniers constituant les moyens primordiaux par lesquels la culture est véhiculée.

La découverte objective des propriétés culturelles, la place et les aptitudes de l'enseignant mises en oeuvre lors de la démarche interculturelle sont tout aussi d'autres éléments essentiels qui sont définis par la mise en place d'une méthodologie interculturelle, comme par exemple celle fondée par Andreas Rittau.

La démarche interculturelle en didactique littéraire entraîne la question d'une « *pédagogie de l'interculturel* » (SEOUD, 1997: 149). La création d'une méthodologie spécialisée, au regard de la civilisation mondiale, mondialisée ou transfrontalière qu `elle implique, permet bien d'aborder les nouvelles écritures de partout quel que soit leur degré de polyculturalité, de multiculturalité, ou de pluralité culturelle. Dans cette perspective, la pédagogie interculturelle imaginée par Séoud comprend trois étapes:

- la *comparaison* à travers un croisement de regards et une combinaison de possibles multipliés à souhait,
- la *distanciation* ou *décentrement* ou encore *décentration* à travers une attitude objective qui implique critique pour la découverte des valeurs de cultures autres,
- la *compréhension empathique* qui permet de comprendre l'autre en se mettant au besoin à sa place.

La démarche interculturelle est donc axée sur l'analyse et l'exploitation du texte littéraire en particulier et du discours en général, tout en s'appuyant sur une méthodologie appropriée.

Formation littéraire et compétence de communication interculturelle

Dans notre société présente de l'information et de la communication, en contexte européen, le Conseil de l'Europe s'attache à promouvoir la diversité linguistique et culturelle dans le cadre de sa politique en vue de construire une identité européenne. L'enseignement des langues étrangères, y compris du français langue étrangère, est considéré englober, dans cette vision, non seulement la performance linguistique et la communication verbale, mais aussi les aspects tels que la conscience interculturelle et les aptitudes interculturelles. Il s'agit de développer chez nos étudiants le «savoir-être» et la capacité de découvrir l'«altérité», et plus que cela de découvrir «l'autre ami». Dans ces conditions, l'enseignant du français langue étrangère, devenu formateur et modérateur, tout en gardant son rôle d'épine dorsale du système d'enseignement, devient donc aussi un médiateur entre les deux cultures, française et roumaine. En effet, la manière dont l'enseignement se passe en classe dépend largement de ce que les différents enseignants de FLE jugent approprié.

Il y a certains éléments de la culture française qu'on peut enseigner à travers la littérature pour développer les compétences en communication interculturelle qui sont particulièrement importants en didactique de la littérature: les traditions et les coutumes; l'histoire et la civilisation; la culture populaire, les mythes et légendes; les stéréotypes; la géographie; la religion, les croyances, les différentes façons de penser et de réagir; la théorie et la pratique de la démocratie et des droits individuels; la vie quotidienne et familiale, le mode de vie et les habitudes – notamment des personnes de même âge que

nos étudiants; les aspects sociopolitiques; les beaux arts, la musique, l'architecture, le cinéma, la littérature et les festivals; la vie et la civilisation contemporaine; l'alimentation; les règles et comportements sociaux; la politesse, les bonnes manières, les savoir-faire, les degrés de formalité; les systèmes éducatifs. Tous ces éléments qui ne sont jamais suffisamment exploités, favorisent la communication et l'interaction interpersonnelles et interculturelles.

En effet, la communication des traditions, des coutumes, des croyances et du mode de vie des Français aide beaucoup nos étudiants à mieux comprendre la littérature et les expose à davantage de vocabulaire utilisé dans des contextes appropriés. La découverte des différences et des similitudes dans la manière de penser et de réagir donne aux étudiants de tout âge un meilleur sens de la tolérance, de la compassion et de la générosité et développe leur acceptation d'autrui, la compréhension mutuelle et la flexibilité dans leur façon de penser. L'histoire et la géographie, le mode de vie quotidien et les habitudes, la musique, les beaux arts, l'architecture, le cinéma, la presse sont des aspects importants dans l'enseignement de la littérature française, car ils constituent *l'*« *identité de l'interlocuteur* » qui est pour sa part « *essentielle pour le processus d'enseignement d'une langue étrangère* » (DRAGHICESCU, 2005 : 23). C'est par identification culturelle avec son interlocuteur que notre étudiant peut et pourra agir correctement dans l'environnement cible, en utilisant le langage et le comportement appropriés.

Pour synthétiser, il est évident que la mondialisation exige une compréhension plus complète d'autres cultures; partant, l'enseignement de la littérature française favorise et exige une attention particulière accordée à la formation des compétences de communication interculturelle.

Développer les aptitudes concernant le comportement quotidien et enseigner le contexte historique représentent aussi des repères essentiels dans la formation littéraire de nos étudiants. Enseigner les aspects sociaux de la culture, tels que la communication interpersonnelle et non-verbale, aide à développer des sentiments positifs envers les gens de l'autre culture. Le choix des aspects culturels à introduire en classe de FLE à travers l'enseignement de la littérature découle de l'opinion de chaque enseignant à part quant à l'importance de ces sujets pour la formation et le développement des compétences de communication interculturelle. Il est important que ces sujets stimulent la motivation et le désir d'apprendre de nos étudiants. À cette fin, il y a un tas de procédés qu'on peut appliquer en classe :

- la création de *situations d'apprentissage de la compétence de communication interculturelle*, qui s'appuie avant tout sur des matériels et documents authentiques. Qu'il s'agisse de textes littéraires dans les manuels ou les méthodes utilisées, illustrant des productions culturelles marquées par le filtrage de l'auteur, d'articles de presse, bandes dessinées, photos et films, enregistrements, cassettes vidéo ou cédéroms, ils peuvent introduire en classe des éléments socioculturels authentiques, tant en termes de contenu que du fait qu'ils sont courants;
- les *simulations* dans un environnement d'enseignement ouvert à transposer les explications théorique dans la pratique, et explicitement à illustrer et à consolider certains comportements marqués par une spécificité culturelle;
- l'initiation de *situations ou de contextes appropriés* pour la mise en pratique de certains contenus culturels, fonction de l'expérience et de l'expertise de l'enseignant, de l'âge et des connaissances déjà acquises des étudiants;

- *améliorer* d'une manière continue la *formation des enseignants* de *FLE* dans un environnement de langue et de culture française, pour assurer le succès de la compétence de communication interculturelle;
- se servir de la *présence des natifs*, soit en chaire et os, soit dans des enregistrements audio et visuels pour résoudre certains problèmes associés à l'interculturel et à la formation des compétences de communication interculturelle.

Conclusions ouvertes

On s'accorde en général à dire que la sensibilisation interculturelle et le développement des aptitudes et des compétences de communication interculturelle devraient être contenues obligatoirement dans le processus d'enseignement de la littérature en classe de FLE. L'âge des étudiants, leur expérience langagière et de vie, le contexte de l'enseignement, la formation des enseignants sont des répères importants dans cette démarche moderne.

Il apparaît urgent que la méthodologie cherche à harmoniser toutes les composantes de l'enseignement de la littérature en classe de FLE.Tout cela en tenant compte des apports de dix à quinze ans de recherches en didactique littéraire qui ont jusqu'à présent peu pénétré le domaine. Non que la solution réside dans la description de la littérature à enseigner en français, mais on admettra que l'intégration «littérature – compétences culturelles et interculturelles» ne puisse que tirer profit de la multiplicité des perspectives à envisager.

BIBLIOGRAPHIE

Bakhtine, M.M., *The Dialogical Principle*, The U.M. Press, W.G.Mineapolis, 1984.
Beacco, J.C, *Dimensions culturelles des enseignements des langues* , Hachette, Paris, 2000.
Bertrand-Gastaldy, S., *Analyse et gestion de textes et de documents*, ICO93- Colloque international en informatique cognitive des organisations, Montréal, Canada, 4-7 mai 1993.
Charaudeau, P., *La situation de communication comme lieu de conditionnement du surgissement interdiscursif*, Seuil, Paris, 1987.
Collès, L., *Interculturel, des questions vives pour le temps présent* , E.M.E., Paris, 2007.
Conseil de l'Europe/Conseil de la coopération culturelle, *Cadre européen commun de référence pour les langues: apprendre, enseigner, évaluer - CECR*, Didier, Paris, 2001.
Drăghicescu, J., Lázár I. (coord.), *Intégrer la compétence en communication interculturelle dans la formation des enseignants*, Éditions du Conseil de l'Europe, Strasbourg, France, 2005.
Dumortier, J.- L., *Formation littéraire et compétences de communication*, Enjeux, n°49, 2000.
Dumortier, J.- L., *Formation des enseignants de français et compétences de communication*, Puzzle, n°10, 2001.
Ferréol G. et Jacquois G. (dir.), *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, A. Colin, Paris, 2003
Rittau, A., Traversées culturelles franco-allemandes**,** *Éditions de l'Harmattan, Paris, 2007.*
Scott, V.M., Tucker, H. (ed)., *SLA and the Literature Classroom: Fostering Dialogues*, Heinle and Heinle, Boston, 2001.
Séoud, A., *Pour une didactique de la littérature*, Hatier/Didier, "Coll. LAL", Paris, 1997
Stivale, Ch. J. (ed.), *Modern French Literary Studies in the Classroom: Pedagogical Strategies*, MLA of America, New York, 2004.
Thibault, G.R., *Une initiation aux récits fondateurs dès l'école maternelle*, Skhole, hors-série 1, Rouen, France.
Todorov, T., *La littérature en péril,* Flammarion, Paris, 2007.
Vigner, G., *L'exercice dans la classe de français,* Hachette, Paris, 1984.

L'ESSAI ARGUMENTATIF ET SON APPROCHE DIDACTIQUE

Liviu CĂLBUREAN
Braşov

Résumé: *L'essai argumentatif fait fortune dans la didactique du FLE d'aujourd'hui. Il implique à la fois les résultats de la réflexion philosophique (étant l'application de la formule célèbre « Développez l'opinion contraire »), de la théorie de l'argumentation (surtout par la portée des connecteurs argumentatifs comme « mais », « cependant ») et des préoccupations de la didactique (étant un des types de texte les plus exploités lorsqu'il est question de la compréhension du message écrit et de la production du même message).*

La présente communication se propose de dégager les traits fondamentaux de l'essai argumentatif ainsi que de rendre compte de son approche au niveau de la classe de FLE.

Mots-clés: *Essai, argumentation, connecteurs.*

1.Introduction[1]

Dans le contexte de la réforme curriculaire, tout doit changer : non seulement les stratégies didactiques ou les objectifs de l'enseignement, mais aussi le contenu lui-même, qui doit s'adapter aux exigences de la société moderne, informationnelle.

Développer les habitudes et les habiletés des enseignants devient de plus en plus l'exigence fondamentale de l'école contemporaine. A la fin d'une étape de formation, l'enseigné doit pouvoir utiliser l'appareil conceptuel de chaque domaine afin de l'appliquer dans des situations diverses qui imposent une haute capacité d'adaptation.

L'apprentissage de français, qui se voit dernièrement obligé d'accepter le statut de seconde langue moderne, après l'anglais, doit répondre aux exigences antérieurement mentionnées. L'approche du texte nouveau, les démarches à suivre pour l'interpréter et le valoriser dans les productions textuelles personnelles, voilà un des points d'intérêt de l'activité dans la classe de FLE.

Bien sûr que toute volée de l'éducation contemporaine est contestable. En France, la linguistique textuelle et ses applications dans l'apprentissage de français se voient soumises aux critiques du linguiste Alain Bentolila et de l'écrivain Erik Orsenna qui ont rédigé « le rapport de mission sur l'enseignement de la grammaire ». Ce rapport, remis à l'ancien Ministre de l'Education Nationale Gilles de Robien propose l'abandon des notions comme les « connecteurs spatio-temporels », au profit de la terminologie consacrée par la grammaire traditionnelle (sujet, complément, verbe). Il s'ensuit que l'étude de la grammaire doit être immanente et rigoureuse et qu'on doit renoncer à l'étude de la langue au fil des textes. Ce qu'on appelle un changement radical dans l'enseignement de français n'est qu'une tentative de revenir aux modèles d'analyse proposés par les grammairiens d'autrefois.

Reconnaître un verbe ou un adverbe c'est une démarche théorique qui n'a aucun rapport avec le développement des compétences de communication orale ou

[1] On reprend ici quelques idées récemment exposées dans un ouvrage dédié à la découverte et à l'exploitation didactique du texte non littéraire (L. Călburean, 2009:5-6).

écrite ou bien avec la capacité de produire un texte après avoir suivi des modèles permettant de repérer les particularités des différentes productions textuelles.

La vision curriculaire de l'enseignement des langues étrangères est axée justement sur ce que l'apprenant *est à même de faire* en utilisant les acquis langagiers et grammaticaux et non pas uniquement sur ce qu'*il connaît*. Cette tendance de l'éducation va de pair avec les efforts de globalisation et la nécessité de contrôler et d'évaluer les résultats des démarches didactiques.

La pédagogie moderne plaide pour l'adéquation de la logique scientifique à la logique didactique, donc pour l'abandon du métalangage spécifique à chaque science. La solution que nous proposons et de traiter des notions de la grammaire textuelle, sans en donner de définitions strictes. On peut parler, par exemple, d'une structure argumentative telle que « *Certes, il a mis la graine mais ne m'a pas élevée 24 heures sur 24* », sans pour autant définir la nature anti-implicative ou compensatoire du connecteur d'opposition *mais*. Ce sera pourtant à l'apprenant de saisir qu'entre les connecteurs *certes* et *mais* il y a corrélation et que l'argument introduit par *mais* est contraire à celui introduit par *certes.*

2. Une approche didactique de l'essai argumentatif

L'approche que nous avons proposée dans l'ouvrage mentionnée en bas de page a pour but de développer la **réflexivité** chez l'apprenant. Il n'y a plus d'algorithme immuable, plus de solution unique, comme dans le cas des exercices grammaticaux traditionnels. Il faut donner à l'apprentissage du français le sens d'une exploration permanente, et non pas d'un travail toujours dirigé, qui a pour acteur principal l'enseignant.

Nous allons recourir à un exemple de texte argumentatif pour exposer nos idées :

Le progrès de l'humanité

D'où nous vient, en effet, le concept de progrès ? Il n'est apparu comme tel qu'au XVIIIe siècle. Mais ses origines sont beaucoup plus anciennes et remontent incontestablement au christianisme primitif.

L'idée que le lendemain puisse apporter des innovations bénéfiques, que les petits-fils puissent être plus heureux que leurs ancêtres, était étrangère aux Anciens. Leur nostalgie n'était pas dans l'avenir, mais dans le temps mythique des origines Survient alors le christianisme. D'ici là, nous nous avançons dans l'inconnu que nous créons nous-mêmes, dans l'incertitude et l'espoir. Les catastrophes restent toujours possibles, mais le progrès aussi devient possible: il traduit notre volonté d'échapper aux fatalités. Et nous l'imaginons comme le produit de toutes les créations accumulées par les grands hommes, héros, savants, législateurs ou saints. Nous pensons que tout cela rendra la vie meilleure. Nous nous trompons peut-être, mais nous le pensons, et depuis près de deux mille ans.

Cependant, de nos jours, notre foi dans le progrès a cessé d'être une foi naïve. Nous nous posons à son sujet des questions parfois angoissantes. Comment mesurer le progrès ? Qui peut affirmer qu'au total il ait un sens positif ? Dans l'ensemble, il se peut qu'il n'en ait point, qu'il n'ait aucune direction vérifiable, et que la somme des modifications qu'il nous apporte, en bien et en mal, s'annule. La croyance au progrès collectif demeure un pur et simple acte de foi, devant lequel il est permis de rester sceptique ... En vérité, l'idée de progrès ne peut reprendre un sens certain que par rapport à notre vie individuelle. Car le progrès à l'origine signifiait une libération, et, de nos jours encore, la liberté ne peut avoir de sens que pour l'individu. Je définirai

donc le progrès véritable comme « l'augmentation continuelle des possibilités de choix qui sont offertes, tant matérielles que culturelles, à un nombre sans cesse croissant d'individus. » Et la mesure de ce progrès, ce ne sera pas seulement l'augmentation de notre sécurité, de notre confort, mais aussi et peut-être surtout celle de nos risques personnels, des occasions et des moyens de nous décider nous-mêmes, donc d'être libres.

Car la seule liberté qui compte pour moi – dira tout véritable Européen – c'est celle de me réaliser; de chercher, de trouver et de vivre ma vérité, non celle des autres, et non celle que l'État ou le parti a décidé de m'imposer toute faite. Si je perdais cette liberté fondamentale, alors vraiment ma vie n'aurait plus aucun sens.

D'après Denis de Rougemont, ***Lettre ouverte aux Européens***

Comme la définition classique d'un essai insiste sur le fait qu'on aborde un sujet sans l'épuiser, notre proposition est de choisir soigneusement son point de vue, en l'argumentant de manière aussi compétente que possible. De plus, il ne faut pas oublier que tout argument peut être battu en brèche par un contre-argument, il serait raisonnable d'exposer ce dernier également.

Dans une tradition philosophique française inaugurée par René Descartes, nous devons toujours développer l'opinion contraire. Dans ce sens et, compte tenu de ce qu'on appelle la *bona fides* des émetteurs de deux opinions, une approche convenable du sujet à traiter sera la suivante :

ARGUMENT – CONTRE-ARGUMENT - CONCLUSION se proposant de réconcilier les deux points de vue

Le texte qui fait l'objet cette analyse présente deux points de vue contraires:

Dans le premier paragraphe, l'attitude positive au sujet de l'idée de progrès est illustrée par la différence entre le monde antique et le christianisme. Le « mais » compensatoire de la structure « *Les catastrophes restent toujours possibles, mais le progrès aussi devient possible: il traduit notre volonté d'échapper aux fatalités* » met en évidence les vertus du progrès (celles de rendre notre vie meilleure).

Par contre, le début du troisième paragraphe relève les inconvénients de ce dernier: la naïveté de notre conception sur le progrès, son sens qui n'est pas toujours positif, etc.

Cette opposition est marquée par le connecteur concessif « cependant » (dont le sens est « *Malgré les bienfaits du progrès, il y a des risques »*).

L'auteur de cet essai fait partie des partisans de l'idée de progrès. Sa conclusion place ce dernier dans le présent, en le mettant en rapport avec l'idée de liberté dans le nouveau contexte européen[1].

Nous proposons maintenant une approche analytico-inductive de cet essai:

L'enseignant commencera par une série de questions préliminaires qui sont en rapport avec la thématique du texte proposé, pour tenter une sorte de survol du terrain qui va être exploré par ce dernier :

1. Peut-on, par l'écriture, défendre une cause ? Si oui, comment ? Sinon, commentez.

[1] Pour une analyse détaillée de ce texte, se rapporter à L. Călburean, 2010 : 89-93. C'est d'ici que nous avons extrait le questionnaire à choix multiple qu'on trouvera à la fin de cet article.

2. Quelles sont les marques d'objectivité et, respectivement, de subjectivité dans le traitement d'un sujet ? Peut-on l'épuiser totalement ?
3. Est-ce qu'une tendance économique, politique ou sociale témoigne toujours du progrès ? Argumentez en vous servant d'exemples de la vie quotidienne.
*4. Etudiez l'étymologie du mot « **progrès** ». Pourquoi est-ce que ce mot désigne une aspiration de notre contemporanéité ?*

Ce questionnaire orientera délicatement l'attention du lecteur vers la thématique abordée.

Après une lecture soigneuse du texte, l'apprenant sera confronté à un second questionnaire, de compréhension cette fois-ci, mettant l'accent sur les ressorts argumentatifs de l'essai.

On devra insister de nouveau sur la nécessité d'une réflexion personnelle. C'est pour cela qu'on exclura toute réponse pré-établie, en donnant au lecteur la possibilité de construire sa propre démarche analytique. Voilà maintenant ces questions :

1. Le texte présente deux points de vue différents de l'idée de progrès. Lesquels ?
2. Le connecteur de concession « cependant » permet à l'auteur de passer d'une vision du progrès à l'autre. De quelle manière ?
3. Quel est le synonyme de l'expression « en effet » ?
4. Qu'est-ce qui a marqué dans l'histoire de l'humanité l'origine de l'idée de progrès ? Comment expliqueriez-vous cela ?
5. Peut-on trouver le juste milieu entre les deux conceptions du progrès ? Peuvent-elles co-exister ?

La suite du questionnaire comprendra des questions à choix multiple :

6) Le texte est:
- *a) un essai sur l'idée de progrès.*
- *b) une recherche sur l'étymologie du mot « progrès ».*
- *c) un passage en revue des grands progrès de l'humanité.*
- *d) un fragment de science-fiction.*

7) Le regard vers l'avenir a été la préoccupation:
- *a) du monde antique.*
- *b) du Moyen Age.*
- *c) du christianisme.*
- *d) de la contemporanéité.*

8) Le second paragraphe:
- *a) plaide pour l'idée de progrès.*
- *b) fait un plaidoyer contre toute idée de progrès.*
- *c) est neutre quant à l'idée de progrès.*
- *d) présente les adversaires de l'idée de progrès.*

9) Le troisième paragraphe:
- *a) justifie au moyen d'arguments l'optimisme sans réserves à l'égard de l'avenir de l'humanité.*
- *b) apporte des arguments contre l'idée de progrès.*
- *c) postule que le progrès est toujours collectif.*
- *d) affirme que le progrès est toujours mesurable.*

10) La définition du progrès:

a) met l'accent sur la composante psychologique.
b) insiste sur le caractère temporaire du progrès.
c) accentue des aspects d'ordre économique et culturel.
d) souligne les implications politiques du progrès.

11) L'idée de progrès individuel est à mettre en rapport avec:
a) le hasard.
b) le progrès de la société.
c) le libre choix.
d) le passé.

12) A l'origine, le progrès menait à:
a) une aliénation de l'individu.
b) la démocratisation de la société.
c) une libération de l'individu.
d) la pauvreté.

13) La fin du second paragraphe:
a) revient aux limites du progrès.
b) rend compte des seuls avantages du progrès.
c) rend compte des risques du progrès.
d) présente à la fois les avantages et les désavantages du progrès.

14) Dans la structure « Leur nostalgie n'était pas dans l'avenir, mais dans le temps mythique des origines », le connecteur argumentatif « mais »[1] *est:*
a) adversatif
b) anti-implicatif
c) disjonctif
d) compensatoire

15) Dans la structure « Les catastrophes restent toujours possibles, mais le progrès aussi devient possible », le connecteur argumentatif « mais » est:
a) adversatif
b) anti- implicatif
c) disjonctif
d) compensatoire

La dernière tâche que nous proposons à l'apprenant c'est un sujet de rédaction étroitement lié à la thématique de l'essai que nous venons d'analyser :
« Un pessimiste ne peut jamais croire au progrès ». Etes-vous pour ou contre cette idée ?

L'apprenant exposera ses idées toujours sous la forme d'un essai.

3. Conclusion

La nouvelle approche didactique du texte non littéraire et, en particulier, de l'essai repose sur l'implication active de l'apprenant. Il n'y a plus de solution « définitive » et le scénario didactique est censé se servir de l'heuristique.

---

[1] Dans la théorie de l'argumentation, il y a deux types de *mais:* anti-implicatif et compensatoire. Dans un exemple comme « *Il est paresseux, mais il réussira dans la vie* », le premier argument n'attaque pas le second. C'est ce dernier qui comptera finalement. C'est un cas typique de *mais compensatoire.* Dans les autres cas, on a affaire à un *mais anti-implicatif*, comme dans l'exemple « *Il gagne beaucoup d'argent MAIS il n'est pas content* ». Pour plus de détails, se rapporter à Tutescu, M (1998).

BIBLIOGRAPHIE

Călburean, L., *Vers la découverte du texte non littéraire*, Editura Paradigme, Piteşti, 2009.
Călburean, L., *Bac 2010. Evaluarea competențelor lingvistice la limba franceză*, Editura Nomina şi Editura Paradigme, Piteşti, 2010.
Ducrot, O. et Schaeffer, J.-M., *Noul dicționar enciclopedic al ştiințelor limbajului*, Editura Babel, Bucureşti, 1996 (version roumaine - A. Măgureanu, M. Păunescu et V. Vişan - de Ducrot, Oswald et Schaeffer, Jean-Marie, *Le Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Le Seuil, Paris, 1995.
Mœschler, J., et Reboul, A., *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Seuil, Paris.
Riegel, M., Pellat, J-C., Rioul, R., *Grammaire méthodique du français,* PUF, 1996.
Tagliante, C., *Techniques de classe : La classe de langue*, CLE International, 1994.
Tuțescu, Mariana, *L'argumentation. Introduction à l'étude du discours*, Editura Universității din Bucureşti, 1998, et la version électronique, Universitatea din Bucuresti, 2003.

COMMENT ENSEIGNER LA CIVILISATION EN COURS DE LANGUE?

Ina Alexandra CIODARU
Université de Piteşti

Résumé : *La présente étude propose une analyse des principaux éléments qui définissent la civilisation comme objet d'étude. Le fait d'apprendre une langue étrangère ne doit pas se limiter à apprendre à parler. Cela implique l'existence d'un système de valeurs, la création des repères. La langue acquiert donc d'autres propriétés qui dépassent le champ de la communication proprement dite ; elle facilite l'assimilation des connaissances permettant à l'apprenant l'accès à des informations variées. L'enseignement de la civilisation diminue le phénomène de l'ethnocentrisme, développe le sens du relatif, aide les apprenants à construire leurs savoirs.*

Mots-clé : *civilisation, culture, FLE.*

Définir la civilisation

Apprendre la culture et la civilisation s'avère une démarche très importante, étant donné qu'elle mène les apprenants à saisir et à comprendre à la fois ce que leur société partage avec une autre et ce qui constitue les originalités de leur société par rapport à cette même société.

Le mot « civilisation » provient du verbe « civiliser » et «il n'est dans le Dictionnaire de l'Académie qu'à partir de l'édition de 1835, et n'a été beaucoup employé que par les écrivains modernes, quand la pensée publique s'est fixée sur le développement de l'histoire. » (XMLittré, Le dictionnaire Littré en ligne)

À partir des définitions des mots « culture » et « civilisation », le professeur essaie de trouver des réponses à des questions concernant les caractères d'une civilisation, son système de valeurs, ses particularités et son originalité :

Civilisation =	Ensemble	des phénomènes sociaux (religieux, moraux, esthétiques, scientifiques, techniques)	communes à	une grande société ou à un groupe de société. (Petit Robert)
Culture =	Ensemble	des aspects intellectuels	propres à	une civilisation, une nation. (Petit Robert)

Le rapport langue-civilisation

L'importance de l'aspect culturel s'avère de taille puisqu'il est à la base de l'apprentissage de toute langue étrangère ; il est impossible de s'approprier une langue

étrangère sans connaître toutes ses manifestations dans son environnement culturel. En partant de l'idée que la langue reste « l'accès privilégié à la culture et le principal moyen de communication », (DEFAYS, J-M., 2003 : 22) nous pouvons affirmer que l'enseignement d'une langue passe obligatoirement par l'enseignement de la culture et de la civilisation.

Nous pourrions substituer la langue à l'identité, vu que toute personne se définit par rapport à sa langue et si nous voulons aboutir à une éducation interculturelle, cela doit commencer par l'étude de la langue. « Chacun […] s'approprie sa langue comme une partie de son héritage socio-culturel. Comme, de surcroît, les systèmes symboliques des langues sont partiellement immotivés, ils s'apprennent et se pratiquent au même titre que les codes conventionnels qui règlent notre vie en société ». (RIEGEL, M., PELLAT, J-C., RIOUL, R., 1994 : 18) Par conséquent, il faut noter que la langue et la culture sont des éléments indissociables.

« Les langues contribuent à assurer l'identité et l'unité à l'intérieur des communautés humaines, mais aussi – car ce qui réunit peut aussi exclure – la différence et la ségrégation. Sensibles aux divers facteurs de différenciation qui traversent et travaillent le tissu social, elles reflètent les clivages internes qui tiennent à la localisation géographique et à l'appartenance à une classe sociale, à un milieu culturel, à un groupe professionnel ou à une classe d'âge ». (RIEGEL, M., PELLAT, J-C., RIOUL, R., *ibidem* : 18-19). C'est pourquoi, en cours de civilisation il s'agit aussi de pourvoir à l'avance, de résoudre les situations difficiles qui interviennent pendant la communication, de supprimer les malentendus.

L'évolution du langage est en concordance avec les conditions sociales et le milieu dans lesquels se trouve un peuple ; les langues sont vivantes, elles subissent des modifications à travers le temps. Les changements linguistiques se produisent en même temps que les changements de la société ; de ce fait, le cours de culture et civilisation s'appuiera sur la diversité culturelle et linguistique. Selon la formule de Saussure, la langue représente « tout système spécifique de signes articulés, servant à transmettre des messages humains. La langue est de nature sociale : elle est partagée par une communauté qui en admet les conventions mais qui, peu à peu, les modifie, d'où son caractère évolutif » (*Dictionnaire des didactiques des langues*, 1976 : 306)

Par conséquent, le professeur mettra l'accent sur les articulations de la langue et de la culture dans le discours, il sera préoccupé par la manière dont la culture se manifeste dans la langue, puisque, indubitablement, le cours de civilisation représente un moyen d'enrichissement linguistique. En exploitant des matériaux ludiques, le professeur favorisera les jeux de langue, conduira l'apprenant à découvrir les subtilités de la langue. Des devinettes culturelles, des tests et quiz, accompagnés de supports sonores ou d'images, adaptés aux niveaux du CECR ; ce genre d'exercices entraîne les apprenants à des activités orales et écrites. « Une langue étrangère représente non seulement une chance d'explorer de nouveaux domaines, mais aussi de s'étonner de choses que l'on croyait pourtant familières ». (DEFAYS, J-M., *ibidem* : 24)

Les activités ludiques sont à la base de l'apprentissage et des phénomènes culturels et nous pouvons aussi tirer profit des jeux en ligne s'appuyant sur les divers aspects de la civilisation.

Compétences de l'enseignant

Dans l'enseignement de la civilisation, il faut tenir compte de deux aspects très importants : le langage spécialisé introduit dans le domaine de la civilisation par

filiation avec d'autres domaines qui y se rejoignent, ce qui oblige l'enseignant à acquérir des connaissances approfondies dans les domaines respectifs et deuxièmement, la compétence linguistique des apprenants. Par conséquent, l'enseignant de la culture et de la civilisation est perpétuellement en formation, non seulement à cause des éléments spécialisés présents dans le champ de ce domaine, mais aussi à cause du fait qu'une société évolue sans cesse et avec elle, l'environnement culturel. De toute évidence, il fera recours aux méthodes et aux procédés employés par d'autres disciplines.

La compétence interculturelle doit être développée chez le professeur, il doit être le premier à connaître le code et les valeurs de la société dont il enseigne la civilisation.

Enseigner la civilisation suppose tenir compte des évolutions récentes, se documenter sur les événements actuels, se tenir informé des situations nouvelles, savoir connecter les valeurs traditionnelles à celles de notre époque, mettre en évidence l'originalité de la culture d'un peuple.

Les enseignants de la civilisation doivent être formés de façon qu'ils puissent être les médiateurs des échanges culturels. Ils doivent être capables de réaliser des stratégies qui conduisent les apprenants à se familiariser avec une culture différente et à établir des relations entre les deux cultures. Afin d'insuffler le multiculturel aux apprenants, l'enseignant doit non seulement apporter des éléments extérieurs à la culture de l'apprenant, mais lui susciter l'intérêt en lui montrant les aspects différents qui caractérisent l'autre culture, voire des aspects qui puissent le bouleverser. Pour cela, l'enseignant doit réfléchir à l'élaboration d'un plan concernant les opérations à suivre, les moyens à utiliser, les tâches, l'évaluation.

Ainsi, le premier aspect important dont l'enseignant doit tenir compte sera celui de motiver les apprenants, éveiller la connaissance d'une culture différente, savoir sur quelles valeurs s'appuyer, tout en élaborant un programme cohérent et homogène. Pour y aboutir, le professeur doit actualiser son matériel pédagogique, enseigner avec les nouvelles technologies, intégrer le multimédia dans les cours, utiliser tous les moyens afin d'exploiter le terrain d'enrichissement de la culture en question. Les cursus devraient donc s'appuyer sur ce qui est différent, sur les aspects qui distinguent chaque société, en comprenant ainsi des éléments de divers domaines : systèmes de valeurs, enseignement, économie, santé, coutumes, fêtes, etc. et cela en passant par plusieurs registres de langue et en essayant de développer l'esprit de découverte des apprenants.

« La découverte peut autant porter sur la langue : avant la règle ou la traduction, l'apprenant doit avoir l'occasion de déchiffrer, de deviner, de supposer. La meilleure manière de comprendre une règle de grammaire, l'idée principale d'un texte, la clé d'un problème culturel est de les découvrir soi-même ». (DEFAYS, J-M., *op. cit.*: 153)

Les apprenants seront capables de se débrouiller dans des situations pluriculturelles, d'être en contact avec les autres, d'échanger. L'enseignant doit privilégier le travail en équipe et proposer aux apprenants des thèmes de réflexion, sous forme de projets. La problématique à aborder peut porter par exemple sur un sujet d'actualité, un aspect social ou une personnalité marquante francophone, c'est un bon moyen pour décrypter les caractéristiques d'une culture à travers toutes ses composantes : artistique, économique, sociale, etc. Ces projets de classe ou d'équipe ont le but d'éveiller l'intérêt des apprenants, tout en renforçant leur capacité de retenir, en consolidant leurs acquisitions.

Sur le plan anthropologique, E. T. Halle, qui a étudié les relations interculturelles, distingue 10 « Systèmes de Communication Primaire », étroitement liés :

1. l'interaction (avec le monde, avec autrui, notamment grâce au langage),
2. l'association (les groupements, les communautés),
3. la subsistance (la nourriture, les moyens de se la procurer, le travail, l'économie),
4. la bisexualité (la reproduction, la différenciation des sexes, la répartition des rôles),
5. la territorialité (la gestion de l'espace, la propriété),
6. la temporalité (la gestion du temps, les cycles de la vie, le rythme de la journée),
7. l'acquisition de connaissances (l'éducation, l'enseignement, ses objectifs et ses méthodes),
8. le jeu (la compétition, l'humour),
9. la défense (la guerre, la médicine, la religion, le droit),
10. l'exploitation de l'environnement (les techniques, les outils, l'argent).
(DEFAYS, J-M., *op. cit.*: 79)

Outils pédagogiques en cours de civilisation

Ces dernières années, nous avons observé que les enseignants intégraient de plus en plus les TICE (Technologies de l'Information et de la Communication pour l'Education) dans les cours, mettant l'accent sur l'audio-visuel ou sur les ressources informatiques. Une importante tâche des enseignants est celle de savoir choisir les documents appropriés et de trouver le meilleur moyen pour les exploiter, mais, en plus, ils doivent posséder de très bonnes compétences dans l'emploi de l'outil multimédia. « Les enseignants de langue devraient être dotés d'outils leur permettant d'accéder à une connaissance approfondie de leur public, dans ses composantes culturelles autant que linguistiques. » (DABENE, L., 1994 : 171)

L'enseignant a désormais la possibilité de faire des recherches en ligne, l'Internet constituant une source très importante d'information.

Ainsi, les ressources en ligne pour les professeurs sont à profusion, des activités en ligne, des fiches pédagogiques, des travaux interactifs pour les apprenants. En outre, les enseignants ont l'opportunité d'être en contact avec d'autres professeurs, de communiquer sur Internet, de partager leurs expériences, de participer à des forums. L'échange de bonnes pratiques a un rôle très important et l'Internet met à la disposition des professeurs des outils spécifiques comme les blogs, les wikis, des moyens qui favorisent le partage de photos, de vidéos, la possibilité de réaliser des visioconférences.

Les médias sont actuellement accessibles sur Internet, cette technique de diffusion étant très appréciée : nous pouvons trouver en ligne des journaux, des revues, des radios. Par exemple, à partir de 2010, le professeur qui enseigne la civilisation, intéressé par le sujet de la francophonie, a la possibilité d'accéder à une Web Tv, institué par le ministère français des Affaires étrangères et européennes, dédié à la francophonie ; il s'agit de Francophonie 2010.tv. De même, TV5 Monde a inauguré, suite au Festival de Cannes, une plate-forme numérique de cinéma francophone à la demande qui comprend des films, des interviews, des bandes annonces.

L'accès à la documentation est facilité par plusieurs moyens et les outils de travail multipliés, une fois avec l'immense apport des technologies.

Il existe des sites spécialisés, où les professeurs peuvent trouver des documents pédagogiques, classés par genre, par compétence et aussi par niveaux du Cadre Commun de Référence pour les Langues étrangères comme: Franc-parler, Le point du FLE, CITO, etc.) Par exemple, Encyclopadia Universalis en ligne offre une vaste gamme d'articles et médias très utiles en cours de civilisation et non seulement.

Désormais, il y a un bon nombre d'éditeurs qui font connaître les méthodes de FLE numériques par l'intermédiaire des tableaux blancs interactifs (TBI), où les apprenants ont accès à des sources et dossiers sonores et vidéo.

Nous avons aussi accès à des ressources sous licence libre : exemple : encyclopédies : Wikipédia, Agora, Larousse, photos, audio, vidéo ; à des ressources en ligne et actualités francophones : infothèque francophone – site de l'Agence Universitaire de la Francophonie, à des revues francophones en accès libre (exemple le site Cairn, où nous pouvons trouver les revues classifiées par discipline).

Conclusion

Dans l'enseignement de la civilisation en cours de langue l'accent porte sur plusieurs volets : afin de mieux partager les pratiques culturelles, l'enseignant doit travailler avec des outils pédagogiques diversifiés, il doit actualiser ses connaissances sans cesse et exploiter des supports pédagogiques authentiques, user de savoirs factuels.

L'apprentissage de la civilisation est un processus qui commence à partir des besoins du monde contemporain, des réalités dont chaque société se charge moyennant sa langue et passe par la découverte des interférences, des différences et peut-être des conflits entre deux cultures en présence. Ces éléments sont évidents une fois avec l'analyse des deux systèmes linguistiques ; par conséquent c'est légitime qu'il y ait des usages sociaux différents.

BIBLIOGRAPHIE

Beacco, J-C., *Les dimensions culturelles des enseignements de langue*, Hachette Livre/Français Langue Étrangère, Paris, 2000

Blanchet, P., *Introduction à la complexité de l'enseignement du Français Langue Étrangère*, Louvain, Peeters, 1998

Blanchet, P., *Linguistique de terrain, méthode et théorie (une approche ethno-sociolinguistique)*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2000

Castelloti,V. & Py, B., *La Notion de compétence en langue*, ENS-éditions, Lyon, 2002.

Castelloti, V. (Dir.), *D'une langue à l'autre : pratiques et représentations*, Publications de l'université de Rouen, Rouen, 2001.

Chiss J.-L., David J., Reuter Y., *Didactique du français, Fondements d'une discipline*, De Boeck Université, Bruxelles, 2005

Courtillon, J., *Elaborer un cours de FLE*, Hachette, Paris, 2003

Cuq, J-P., Gruca, I., Cours de didactique du français langue étrangère et seconde, PUG, Paris, 2008

Dabène, L., *Repères sociolinguistiques pour l'enseignement des langues*, Hachette supérieur, Paris, 1994

Defays, J-M., *Le français, langue étrangère et seconde*, Pierre Mardaga éditeur, Sprimont (Belgique), 2003

Desmons, F. et al., 2005, *Enseigner le FLE (français langue étrangère) : Pratiques de classe*, Belin, Paris, 2005
Ferréol, G., Jucquois, G., (dir.), *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, A. Colin, 2003
Mauchamp, N., Santomauro, A., *La France de toujours : civilisation : guide pédagogique*, Clé international, Paris, 1988
Moirand, S., *Enseigner à communiquer en langue étrangère*, Hachette, Paris, 2002
Pollet, M.-C., *Pour une didactique des discours universitaires*, De Boeck Université, Bruxelles, 2001
Riegel, M., Pellat, J-C., Rioul, R., *Grammaire méthodique du français*, PUF, Paris, 1994
Vigner, G., *Didactique fonctionnelle du français*, Hachette, Paris, 1980
Vinsonneau, G., *L'identité culturelle*, Armand Colin, Paris, 2002
Dictionnaire des didactiques des langues, Hachette, Paris, 1976
Robert, P., Le Petit Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Editions Le Robert, Paris, 1989.
http://www.franc-parler.org.
http://francois.gannaz.free.fr/Littre/accueil.php

ANALYSE DE L'ERREUR ET APPRENTISSAGE DU FRANÇAIS SUR OBJECTIFS SPECIFIQUES

Laura CÎȚU
Université de Piteşti

Résumé : *Le statut de la faute dans le processus d'apprentissage mérite constamment d'être réévalué, à mesure que les acquis de la pratique et de la recherche scientifique mettent en évidence de nouvelles perspectives à exploiter. Le cognitivisme est en ce sens particulièrement profitable au progrès de la didactique. La définition de la faute, si délicate à élaborer, la réflexion sur les types d'erreurs présentes dans l'acquisition, les attitudes à adopter face à l'erreur, c'est ce qui fait l'objet de la présente étude.*

Mots-clé : *faute, erreur, norme.*

1. La réflexion menée dans le cadre de cette approche fut déclenchée par la nécessité de revisiter la notion générique de *déviance* sous l'angle de son impact sur l'enseignement /apprentissage du français général et, en particulier, du français sur objectifs spécifiques. Il s'agit de reconsidérer le rôle que l'interprétation et le traitement de l'erreur devraientt jouer dans la didactique du français, vu le nouveau contexte global, éducationnel et scientifique, dans lequel se déroule le processus d'enseignement. Les nouveaux défis du monde actuel auxquels enseignants et apprenants doivent faire face lorsqu'ils engagent le partenariat didactique obligent à une perpétuelle adaptation des méthodes, techniques, moyens et attitudes face à l'appropriation d'une langue étrangère, en l'occurrence le français.

Une première remarque qui fonde le propos de cette étude est que la déviance[1] présente dans les productions des apprenants est encore insuffisamment exploitée de façon rigoureuse et systématique dans le processus didactique, afin que son potentiel heuristique soit mis au service de la performance. Aussi doit-on insister sur cet aspect, dont les retombées sont évidentes sur la conception que chaque enseignant se forgera avant de projeter un cursus et un syllabus de cours.

2. Les résultats obtenus à la suite de l'interprétation de l'erreur chez les apprenants devraient par conséquent être exploités dans la didactique. Or, le potentiel mélioratif de ces résultats dépend du traitement qu'on applique aux erreurs, à partir de la conception que l'enseignant a de la notion d'erreur dans la langue jusqu'à la façon dont il l'envisage dans l'étape d'évaluation. Au-delà du champ de partage commun à tous les enseignants de français, il est à souligner que chacun devrait se forger sa propre méthodologie quant à l'erreur, douée de souplesse, à même d'être adaptée à chaque groupe particulier d'apprenants. Une première étape dans la constitution de ce modèle d'approche suppose une réflexion sur la définition et la nature même de l'erreur, sur les concepts auxquels la notion est reliée, ainsi que sur les choix à opérer dans les différentes positions théoriques qui existent dans ce domaine.

---

[1] On s'en tient encore à ce terme générique, avant qu'il soit étayé sous la forme des notions plus précises de *faute* et d'*erreur*.

2.1. Erreur/ vs/ **faute**. Il y a des distinctions et des précisions terminologiques indispensables pour le didacticien de la langue qui se propose d'investir de valeur opérationnelle les inventaires de fautes des apprenants. Il en est ainsi de l'opposition 'erreur'/ 'faute'. Longtemps véhiculé dans la tradition linguistique, aussi bien dans la recherche théorique[1] que dans la pratique didactique, le terme 'faute' est nettement privilégié de nos jours dans le discours des enseignants. Or, si les deux termes sont perçus à une première vue comme des synonymes partiels, leur usage dans le processus didactique est accompagné d'effets sensiblement différents, pendant les interactions avec les apprenants. La psychologie cognitive a mis en évidence l'effet inhibiteur que déclenche l'emploi du terme 'faute', à la différence du terme 'erreur'. Le premier est culturellement plus marqué du trait de culpabilité (cf. M. M. LARRUY : 2002), toute une histoire de l'humanité y contribue, à partir de la « faute » du péché originel jusqu'à la littérature des temps modernes. 'Faute' rappelle 'correction', mais aussi 'sanction'. En plus, avoir commis une faute éveille à l'esprit le caractère irréversible de l'acte. En revanche, le mot 'erreur' est plus neutre. L'apprenant ne perçoit plus une 'erreur' comme un acte définitif, ce qui éloigne l'idée de punition et encourage à l'autocorrection. Dans la didactique cognitive, le geste de l'autocorrection est significatif pour le progrès de l'apprentissage. Embrasser cette option didactique suppose que l'erreur chez l'apprenant n'est plus envisagée nécessairement comme un échec, mais comme le signe d'une étape transitoire et provisoire dans l'acquisition. Dans le domaine de la didactique, les erreurs sont potentiellement investies de force créatrice.

2.2. Norme, règle et erreur. Un aspect essentiel qui conditionne tout le mode de fonctionnement du partenariat enseignant – apprenant est relatif à la notion de 'norme'. Chaque enseignant, au moment de l'élaboration d'un cours de français, doit prendre en considération un certain nombre de paramètres spécifiques en fonction desquels la structure et l'organisation du cours seront projetées. Dans le domaine du *français sur objectifs spécifiques* (FOS), sous - champ du *français langue étrangère* (FLE), ces paramètres sont plus faciles à inventorier, car un cours de FOS est élaboré à la demande d'une institution, il est ciblé sur un certain public assez homogène et doit répondre à des besoins immédiats. Cela permet de définir les objectifs et de procéder à l'élaboration du syllabus proprement dit. Les objectifs majeurs que se donne l'enseignant par rapport à un apprenant en cours de FOS sont de lui faire *parler*, *comprendre* et *exécuter* la tâche professionnelle. Si les deux premiers objectifs se retrouvent dans les domaines plus généraux du FLE, du FP (*français professionnel*) et du FS (*français de spécialité*), le dernier est spécifique au FOS. A part la compétence linguistique et la compétence communicationnelle, impliquées dans n'importe quel cours de langue, à quelque niveau qu'il se déroule, seul l'enseignant de FOS est confronté au défi de la *compétence de spécialité*. Un des sujets controversés en matière d'enseignement du FOS porte sur le degré de connaissances de spécialité que l'enseignant est censé posséder pour qu'il aboutisse à gérer efficacement son cours. La conception que l'on en a varie sur une échelle qui part du point de vue le plus modéré, celui qui prône que l'enseignant n'est tenu de manifester qu'un minimum d'intérêt pour le domaine spécialisé dont il enseigne la langue, et la position radicale de ceux qui réclament que le professeur de FOS ne travaille que conjointement avec le spécialiste du domaine.

---

[1] Voir à ce sujet la célèbre *Grammaire des fautes* d'Henri Frei (1929) ainsi que toutes les recherches menées dans le cadre du programme générativiste initié par N. Chomsky.

A cette complexité de la problématique concernant la didactique du FLE et du FOS, et qui polarise l'attention de l'enseignant, il faut ajouter un élément essentiel qui doit être pris en compte et soumis à la réflexion constante tout le long du déroulement d'un cours : la question de la *norme*. Chaque enseignant, avant de projeter son parcours, doit se situer par rapport à celle-ci, être au courant de ce que ce concept recouvre, décider dans les diverses étapes de l'apprentissage quelle norme il prendra en considération, et adopter par conséquent une certaine attitude pédagogique, laquelle peut varier le long d'un module, d'une unité pédagogique à l'autre, sinon au niveau des diverses activités effectuées à l'intérieur d'une même séquence de syllabus. Ce n'est que par rapport à une norme précise, consciemment adoptée dans des contextes précis, qu'un enseignant doit mettre le qualificatif « erreur » à une production d'apprenant. Car, ce qui peut en effet constituer une transgression de règle - linguistique, culturelle, communicationnelle – dans un contexte donné peut, en revanche, représenter une forme légitime dans tel autre contexte.

La norme linguistique, de loin la plus privilégiée dans les préoccupations des enseignants, est en même temps responsable de la plupart des erreurs que commettent les apprenants de FLE et de FOS. La grande majorité des manuels et cours proposés prennent comme référence le 'français standard'[1] ou 'français hexagonal'. Sans adhérer à la conception que le français standard n'est qu'un mythe[2], il est vrai que toutes les variétés du français et tous les registres de langue ne peuvent pas être pratiqués dans un cours de langue. Cependant il est souhaitable que l'apprenant soit exposé de façon systématique à plus d'une variété du français, autres que le français standard. Le processus de mondialisation et les politiques du mouvement de la Francophonie, la dynamique des échanges et des interactions et les besoins de compréhension qui en découlent, l'imposent de plus en plus. La didactique doit aménager une place à cette diversité.

D'autre part, il est certain que tout enseignant a intériorisé une certaine représentation de la langue et de la norme qui la gouverne. Cette subjectivité inéluctable influera sur son comportement pédagogique face à l'erreur. Il est important que l'enseignant adapte en permanence sa conscience linguistique aux objectifs de son enseignement, aux publics cible et aux situations de communication. Pour ce faire, les normes présentes dans la typologie suivante pourraient servir de point de repère (*ap*. M. M. Larruy, *op.cit*.):

1) Normes de **fonctionnement**. Celles-ci concernent les règles correspondant aux pratiques linguistiques des membres d'une communauté ;

2) Normes **descriptives**. Présentes dans les travaux théoriques des linguistes, celles-ci décrivent objectivement les normes de fonctionnement, sans donner lieu à des jugements de valeur. Les règles ainsi décrites font l'objet de modèles présents dans une catégorie spécifique de grammaires, appelées 'grammaires descriptives'[3] ;

---

[1] On a proposé comme variantes du syntagme 'français standard', jugé comme trop restrictif et inadéquat, le 'français de référence' (C. Poirier : 1995) ou 'français zéro' (R. Chaudenson : 1993).

[2] Tout comme le *locuteur-auditeur idéal* de Chomsky.

[3] Une des plus remarquables grammaires descriptives contemporaines du français est la *Grammaire méthodique du français* (1994), appartenant à Martin Riegel et alii.

3) Normes **prescriptives**. Celles-ci fondent ce que l'on comprend communément par LA norme, c'est-à-dire un modèle choisi parmi les normes de fonctionnement, institutionnalisé par des mesures officielles.[1]

4) Normes **évaluatives**. Celles-ci sont fondées sur des critères de nature subjective, le plus souvent esthétiques ou moraux, qui conduisent au rejet ou à l'acceptation de formes de langue selon qu'elles sont belles ou laides, vraies ou non, etc. Cette catégorie de normes est responsable du purisme linguistique, attitude extrémiste et contraire au véritable esprit de la langue. Sous le prétexte de garder le « génie » et la « pureté » de celle-ci, le purisme arrive en effet à nier la réalité de l'évolution des langues et à préjudicier aussi bien le trésor linguistique que ses utilisateurs. Un certain nombre de jugements linguistiques est même basé sur des normes fantasmées, lesquelles soit ne correspondent à aucune pratique langagière, soit contredisent des pratiques généralisées et acceptées.

Avant d'émettre un jugement négatif, l'enseignant de langue doit d'une part se situer avec pertinence par rapport à ce complexe de normes, et apprécier, d'autre part, la portée de l'erreur par rapport au contexte d'apprentissage particulier où elle est produite.

2.3. Erreurs contre le système et erreurs contre la norme. Une distinction importante dont il faut tenir compte dans le traitement didactique des erreurs est celle instituée entre le *système* de la langue et la *norme*. Dans toute la littérature linguistique de souche générativiste, cette distinction correspond aux notions de *grammaticalité*, correspondant à la bonne formation par rapport aux règles du système de la langue, respectivement de *correction*, qui impose la conformité au 'bon usage', c'est-à-dire à la norme. Si les apprenants natifs sont moins exposés aux erreurs de grammaticalité, les étrangers le sont davantage, surtout au début de l'apprentissage. Comment réagir en tant qu'enseignant ? Là aussi il faut adapter le comportement pédagogique devant l'erreur au type particulier de contexte d'apprentissage. L'enseignant doit toujours garder le juste équilibre dans le maniement des techniques et moyens destinés à faire atteindre ses objectifs. Certes, il est obligé de corriger. Mais il faut garder à l'esprit deux aspect : i.l'excès de correction peut générer inhibition, perte de motivation et, finalement, abandon ; ii. l'absence de correction risque de conduire à la stabilisation, et même à la « fossilisation » des erreurs et affecter ainsi la qualité de la langue acquise. La bonne réaction devant l'erreur de l'apprenant repose sur un calcul mental qui convoque des questions telles que *qui* ?, *quoi* ?, *quand* ?, *dans quel but* ?. A priori, on pourrait considérer qu'une erreur contre le système de la langue doit être toujours corrigée. Par exemple, la séquence **le mon frère* est agrammaticale en français, langue où les déterminants définis ne peuvent pas s'associer devant le même nom[2]. Faut-il corriger cette erreur et expliquer la règle sous-jacente dans n'importe quel contexte où un apprenant la produirait ? La réponse est plutôt non. Pendant des activités centrés sur l'objectif 'grammaire', oui, mais si la même erreur apparaît dans une production orale centrée sur un objectif communicationnel, on gagne plus à ne pas la corriger sur place.

---

[1] *Le Bon Usage* de Maurice Grevisse (révisé par André Goosse) en est, comme le titre le prouve, le modèle normatif prescriptif le plus célèbre du français actuel.

[2] De telles erreurs, dues le plus souvent au phénomène de l'*interférence*, sont susceptibles d'être produites systématiquement par les apprenants de FLE et de FOS. A remarquer qu'à la différence du français, l'article défini et le possessif sont obligatoires devant le nom *frate* en roumain. En même temps, ce type d'erreurs a l'avantage de se situer dans la classe d'*erreurs prédictibles*, plus faciles à exploiter du point de vue didactique, grâce aussi aux travaux de l'analyse contrastive.

Inversement, une erreur contre la norme, du type « aller au coiffeur », « *émotionner* pour *émouvoir* », « *solutionner* pour *résoudre* », « amener qqch. » ou « s'en rappeler », tellement répandues dans l'usage qu'on s'attend d'un jour à l'autre qu'elles soient officialisées, seront constamment acceptées par un enseignant averti. Et pourtant, présentes par exemple dans un mémoire de licence, dont le discours est tenu de respecter la norme prescriptive, ces erreurs devront être corrigées. Klauss Vogel (1995) ajoute à ce titre :

> *Prise individuellement et isolément, l'erreur ne fournit aucune indication sur ce qu'un apprenant a appris dans sa L2 ni sur la manière dont il a organisé ses connaissances. Seule la prise en compte de contextes interlinguaux plus vastes peut nous amener à mieux comprendre ce qu'est une erreur et ce qu'elle n'est pas, et en apprécier la « gravité ».*

D'ailleurs, il faut aussi avoir en vue le fait qu'entre le système de la langue et la norme linguistique, malgré une certaine tension qui s'inscrit, selon nous, dans la logique de fonctionnement d'une langue, il n'y a pas de vraie relation dichotomique. Au fond, le système et la norme se nourrissent et se soutiennent réciproquement.

L'enseignant de FOS est confronté, en plus, à un type particulier d'erreur, tenant à la spécificité de son objet pédagogique. L'entrée terminologique et les domaines de connaissance impliqués dans le cours de FOS exposent à un type particulier d'erreur, que nous appellerions 'erreur référentielle'. Elle est plus spécieuse que l'erreur linguistique, car elle mobilise la compétence de spécialité de l'enseignant, laquelle reste nécessairement limitée. L'erreur référentielle pose d'abord des problèmes d'identification. Les erreurs référentielles sont plus proches des erreurs enfreignant les rites de l'interaction et les règles de la politesse, puisqu'elles reposent sur le savoir culturel et encyclopédique. Dans tous les cas, il faut remarquer que le pouvoir créatif de l'erreur reste intact.

3. Pour une pédagogie de l'erreur. L'argumentaire développé le long de cette étude poursuit deux objectifs essentiels : i. rendre l'enseignant plus sensible au besoin d'une approche nuancée de l'erreur pendant le processus didactique ; ii. développer chez l'apprenant une réflexion métalinguistique. A la question « Faut-il se donner pour but, enseignant comme apprenant, un apprentissage sans erreurs ? » la réponse ne peut être que négative. Il ne s'agit que de réévaluer constamment le statut de l'erreur dans la didactique et de lui assigner un rôle créateur, dynamiseur, par un traitement adéquat.

BIBLIOGRAPHIE

Carras, C., Tolas, J., Kohler, P., Szilagyi, E., *Le français sur objectifs spécifiques et la classe de langue*, CLE International, Paris, 2007

Chaudenson, R., « Francophonie, ''français zéro'', et français régional », in de Robillard D., Beniamo M., Bavoux Cl. (dir.), *Le français dans l'espace francophone*, t.1, Champion-Slatkine, Paris-Genève, 1993

Larruy, M. M, *L'interprétation de l'erreur*, CLE International, Saint-Germain-du-Puy, 2003

Poirier, Cl., « Les variantes topolectales du lexique français. Propositions de classement à partir d'exemples québécois », in Francard M. et Latin D (dir.)., *Le Régionalisme lexical*, Duculot, Louvain-la-Neuve, 1995

Vogel, K., *L'Interlangue, la langue de l'apprenant* (trad. de Confais et Bohée), Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1995

TEACHING BUSINESS VOCABULARY

Bianca DABU
University of Piteşti

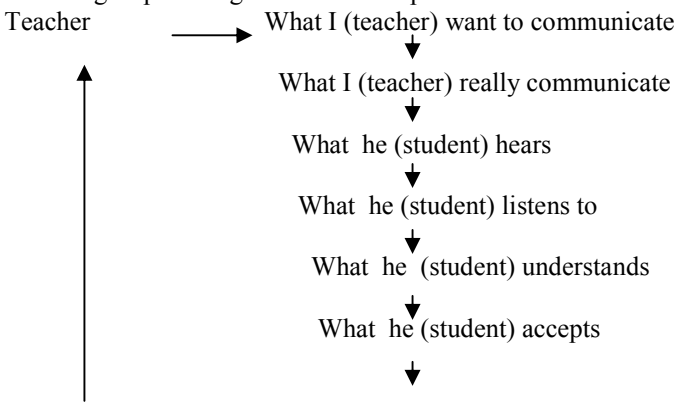
Abstract: *A competent group communicator is one who is able to interact appropriately and effectively with others in small groups. The teacher becomes the group communicator when interacting with student groups. That is why clear communication is essential in teaching business English. The teacher has to consider students' pre-experience and to display a wide range of personal skills, knowledge, experience and attitude when teaching English. At the same time, the need to emphasize performance is essential to motivate the students for final grading.*

Key words: *communicator, interaction, skills*.

Communication scholars, sociologists, psychologists and anthropologists have reached a similar conclusion about humankind: we are social creatures and therefore, we need to associate with others in groups and establish meaningful relations with them. (BEEBE, MASTERSON 1997:2). Using a variety of research methods they succeeded to display a whole range of group-based activities such as education, work, and entertainment all involving a certain type of communication.

A broad understanding of group communication process will help the people involved in educational system become more effective in establishing a correct feedback between the transmitter and the receiver of the message. Whether it is intentional or unintentional, verbal or non-verbal, the feedback demonstrates that communication is an interactive, action-reaction process. In order to be effective communication should achieve three goals: the message should be understood, the communication should have an intended effect and the communication must be ethical (BEEBE, MASTERSON 1997:4).

Small group communication is a feature of academic activity. The professor involved in such an interactive process targeting the teaching of English should undergo a transactive process of communication that is the capacity of a message to generate an answer. As the process of communication begins with a clear thinking and an adequate sequence of ideas (GEORGESCU 1992: 51) the teacher should not disregard the following steps during the transactive process:



Student ← What he (student) keeps in mind

The idea is that only one third of what the teacher communicates has an efficient impact on student's mind. That is why a good transactive communication takes into account the global volume of information and the selection of important items that should be delivered at a certain time; such an approach involves the understanding of the message on behalf of both the teacher and the student (SCOTT, 1996:143).

In such a situation the teacher should consider the student's pre-experience when approaching the methodology of teaching business vocabulary. "Methodologies should range according to the needs of the student as beginners need a different approach from those who have been learning the language for a long time" (SESNAN, 2005: 99). The teacher should also take into account that business English is a field of specific purposes and that students are more or less prepared to receive integrated information.

When teaching business English the teacher should recognize that there are four language skills: speaking, listening, reading and writing, all of them of the same importance. These are often divided into two types. *Receptive skills* is a term used for reading and listening, skills where meaning is extracted from the discourse. *Productive skills* is a term for speaking and writing, skills where students actually have to produce language themselves" (HARMER, 2007:265). It makes little sense to speak about skills in isolation since "in meaningful communication, people employ incremental language skills not in isolation but in tandem' (HINKEL, 2006:113).

Students engaged in conversation are bound to listen and speak as otherwise there would be no transactive involvement. Writing is not performed in isolation as it is in a tight connection with reading. "Making sure that all the four skills are taught by one teacher and that they are taught so that they support each other is all part of the concept of integrated English" (SESNAN, 2005:99). Still, non-native students show preference especially to reading and writing as these activities seem more comfortable with them while spoken (oral) and listening skills are often forgotten.

Harmer (2007: 267) thinks that "in order to replicate the natural processes of skill-mixing […] and also because we want to provide maximum learning opportunities for the different students in our classes, it makes sense to integrate different skills. That is why so many learning sequences are more like Patchwork model […] rather than Boomerang lesson types". The four integrated skills are useful in teaching business English considering the following aspects: speaking could be used as introduction for settling some theoretical notions and engaging the students in a topic that they are going to read or hear about; business texts in English provide models for reading, listening to the others when reading and making comments and writing on focused similar or different topics. It is understandable that when students approach a business text, they have to deal with two kinds of difficulties: first of all the concept itself belonging to the respective field and then the specific terminology involved constituting a challenge when translating and memorising. Most language production work grows out of texts that students see or hear. A controversial reading passage may be the springboard for discussion but at the same time an opportunity for them to write whatever they think important. Task-based learning or working on some single task is predicated on the idea of skill integration. But all above-mentions skills rely on the acquisition of specific vocabulary.

The language in which the teacher and the student produce the message is commonly agreed upon in order to constitute a perfect ground for decoding it. In

addition, various techniques or devices may also supplement the understanding of the message and help to get a quicker significance. Thus, one of the most important aspects of teaching business English is developing vocabulary. The teacher should focus on assessing the passive vocabulary of the students and find methods of activating it. At the same time he should consider that business English is less accessible to most of the students than general English. For beginners in business English the active vocabulary in this field may be virtually zero (SESNAN, 2005:124) but their passive vocabulary will allow them acquire a certain number of specialised words constituting a core vocabulary for their needs. A preoccupation with vocabulary size, however, overlooks the importance of vocabulary depth. Vocabulary knowledge is not an all-or-nothing phenomenon but a productive and receptive knowledge process (THORNBURY, 2007:22). This means that the student needs not only to learn a lot of words but to remember them, as well.

Teaching business vocabulary is not an easy task as it does not involve only the teacher's teaching skills but also the student's motivation for acquiring the specific vocabulary. It is essentially a question of memory: short-term store, working memory and long-term memory (THORNBURY, 2007:23). To repeat a word that the student has just heard the teacher modelling is not a successful method for vocabulary learning. For words to be integrated into long-term memory they have to be subjected to different kinds of operations depending on working memory. Words coming from external sources are manipulated and integrated in specific situational patterns. Also linked to working memory is a kind of mental sketch pad. "Here images – such as visual mnemonics (or memory prompts) – can be placed and scanned in order to elicit words from long-term memory into working memory" (THORNBURY, 2007: 145). In order to transfer the words from a short or working memory into the long-term memory the student (and the teacher) should practice the vocabulary in pairs or small groups using or not dictionaries at first (HARMER, 2007: 235) mainly for beginners. For intermediates and upper-intermediates some more complex lexical devices can be used. For example, the student already knows the word ‚brand' belonging to common vocabulary; with the help of the prefix *re-* the student can build the words *rebrand* (as verb and noun), *rebranding* (noun), *rebranded* (adjective) belonging to business vocabulary: "*to rebrand a product or organization means to present it to the public in a new way, for example by changing its name or appearance. Rebranding is a process of giving a product or an organization a new image, in order to make it more attractive or successful. There are plans to rebrand many Texas stores.*" (ROBBINS, 2004:118)

Combination between words is another lexical device for enriching business vocabulary (SESNAN, 2005:125). For example, the verb *to trade* and the noun *mark* form the compound *trademark* (Wikipedia Free Dictionary)

1. *Abbr.* **TM** A name, symbol, or other device identifying a product, officially registered and legally restricted to the use of the owner or manufacturer.

2. A distinctive characteristic by which a person or thing comes to be known: *the shuffle and snicker that became the comedian's trademark.*

tr.v. **trade·marked**, **trade·mark·ing**, **trade·marks**

3. To label (a product) with proprietary identification.

4. To register (something) as a trademark

In a small number of cases the differentiation by gender is also used in achieving long-term business vocabulary. For example according to the usual pattern of compounds belonging to general English: *policeman-policewoman*, the student can also provide feminine forms starting from a masculine one: *businessman – businesswoman.*

These are but few examples to illustrate some findings for the teaching of business vocabulary. Thornbury (2007:30) thinks that students need strategies and tasks to help them organise their mental lexicon by building networks of associations – the more the better. Harmer (2007:100) believes that motivation has an important role in achieving vocabulary. The teacher may have a powerful effect on how or even whether the students remain motivated after whatever initial enthusiasm they brought to the course has dissipated. But self-motivation is also indispensable. Sesnan (2005:186) acknowledges that the final purpose of this bipolar process is the assessment that measures the change from a start-out point to a certain level envisaged. In the process of teaching-learning activity the teacher and the student should achieve the highest level of competence in using business vocabulary: the unconscious competence which allows the student to handle business vocabulary in a natural and comfortable manner in relation with other of the same group.

BIBLIOGRAPHY

Beebe, S., Masterson, J., *Communicating in Small Groups*, Longman, NY, 1997
Georgescu, T., *Negocierea Afacerilor*, Editura Porto Franco, Galati, 1992
Harmer, J., *The Practice of English Language Teaching*, Longman, 2007
Hinkel, E., *Current perspectives in teaching the four skills*, TESOL Quaterly, 40/1, 2006
Robbins, S., *Business Vocabulary in Practice*, Cillins Cobuild, Glasgow, 2004
Scott, B., *Arta negocierilor*, Editura Tehnica, Bucuresti, 1996
Sesnan, B., *How to Teach English*, OUP, Oxford, 2005
Thornbury, S., *How to Teach Vocabulary*, Longman, UK, 2007
Wikipedia Free Dictionary

QUELQUES CONSIDERATIONS SUR L'ENSEIGNEMENT DE LA PHONETIQUE FRANCAISE

Silvia DOBRIN
Université de Piteşti

Résumé : *Les processus de perception et de compréhension de la parole nécessitent la segmentation d'un signal acoustique continu où il y a souvent une absence de marques acoustiques claires de frontière de mot ou de frontière de syllabe, notamment à l'intérieur des groupes rythmiques en français, par exemple, où se produisent les phénomènes de liaison et d'enchaînement. La resyllabation due à ces phénomènes crée souvent l'ambiguïté, ce qui nous mène à chercher des méthodes de phonétique corrective ainsi que leurs avantages pour les locuteurs non-natifs.*

Mots-clés : *phonétique corrective, intonation, rythme.*

Introduction

Le présent travail est consacré à la problématique de l'enseignement de la phonétique parce qu'il poursuit la maîtrise de la communication orale. L'on peut résumer les problèmes de prononciation que les apprenants rencontrent de la façon suivante :

1. Problèmes de rythme : mauvais placement de la syllabe accentuée qui se traduit par un déséquilibre dans le schéma rythmique et mélodique.
2. Problèmes d'enchaînement et de liaisons, dus à la tendance à la syllabation ouverte du français.
3. Problèmes mélodiques : mauvaise reproduction des patrons mélodiques de base du français, mauvais découpage en groupes rythmiques et donc mauvais placement des syllabes accentuées.
4. Problèmes d'articulation des consonnes et voyelles : un mauvais placement des organes articulatoires (langue, lèvres, mâchoire) provoquant un changement dans le timbre de la voyelle et de la consonne.

Il existe plusieurs méthodes pour corriger la prononciation en cours de langue et nous allons en faire, dans ce qui suit, une présentation critique. Nous nous proposons ensuite de présenter quelques avantages de la phonétique corrective pour les apprenants de FLE.

1. Méthodes de phonétique corrective

L'une des méthodes utilisées dans l'enseignement/l'apprentissage du français est la méthode articulatoire. Elle s'appuie sur une description traditionnelle des sons à base de phonétique articulatoire et se retrouve dans les manuels de correction phonétique disponibles sur le marché. La méthode articulatoire présente cependant plusieurs carences : elle propose des descriptions figées des sons ; elle crée chez l'apprenant un réflexe articulatoire unique alors que les sons s'influencent

réciproquement dans la syllabe et subissent des modifications ; elle accorde peu d'importance aux paramètres prosodiques – rythme et intonation ; elle propose des exercices décontextualisés se résumant aux listes de mots.

Une autre méthode est celle comparatiste. En tenant compte des similitudes entre deux systèmes phonologiques (le français et le roumain), on se sert des sons communs ou prochains pour favoriser ou corriger certaines articulations. Par exemple, pour faire la différence entre une voyelle orale en roumain et une voyelle nasale en français : *lampa-lampe*, etc.

La méthode des oppositions phonologiques emploie la correction basée sur l'audition de modèles. L'utilisation du laboratoire de langues y est essentielle. L'on propose des exercices d'opposition entre deux ou plusieurs phonèmes. Les étudiants écoutent et répètent des sons (phonèmes, mots, textes) enregistrés où le changement d'un seul son apporte un changement de sens. Par exemple, *le/les*, *basse/base*, *bon/vont*, etc.

Les méthodes présentées ci-dessus sont des méthodes efficaces si nous les employons en complémentarité, mais elles ne sont pas suffisantes dans la correction phonétique.

Une autre méthode cherche à apporter une approche plus approfondie de l'enseignement d'une langue étrangère, une approche plus adéquate aux besoins des apprenants. C'est la méthode verbo-tonale qui souligne l'importance de la langue comme instrument de communication et, par conséquent, de la perception.

La méthode verbo-tonale s'appuie non seulement sur la phonétique articulatoire, mais aussi sur la phonétique acoustique et perceptive ; elle a recours également à la psychologie cognitive et à la psycholinguistique. Le principe en est que l'on prononce mal les sonorités d'une langue étrangère parce qu'on les entend mal. En effet, chacun d'entre nous perçoit le monde sonore d'une langue étrangère par rapport au système sonore de notre langue maternelle. Par conséquent, on n'entend pas certains sons de la langue cible. La correction phonétique par la méthode verbo-tonale consiste justement à rendre l'apprenant sensible aux spécificités sonores de la langue cible. Les procédés de correction affinent sa perception auditive. Par conséquent, il percevra et prononcera mieux les sons. Les avantages de la méthode verbo-tonale sont les suivants : elle accorde la priorité à la prosodie parce que le rythme et l'intonation servent à la correction des voyelles et des consonnes et elle propose des procédés pour remédier à chaque erreur de prononciation.

L'intonation structure la communication orale par sa fonction démarcative et facilite ainsi l'appréhension de la construction de la phrase. Par sa fonction contrastive, elle met en avant ce qui est important dans le message. L'intonation traduit l'intention du locuteur. Elle joue un rôle très important dans le processus de compréhension parce qu'elle contribue à la perception de la signification du message qu'elle influence de manière décisive. Elle peut même transformer le sens dénotatif d'un énoncé en son contraire : « Tu es fou » peut être une critique ou un compliment, par exemple, lorsqu'un ami offre un cadeau inattendu.

Le travail sur l'intonation stimule la mémoire et facilite le processus de rétention qui consiste à retenir de manière volontaire ou involontaire certaines données. Les contenus linguistiques sont ainsi mieux intégrés. Ils ne sont plus transmis de manière neutre, comme il arrive souvent dans les manuels et méthodes de langue en raison de leur fonctionnalité pédagogique, mais ils sont rendus plus vivants. La méthode verbo-tonale a bien intégré les caractéristiques de l'oral parce qu'elle recrée des conditions qui sont plus proches de la réalité. C'est la raison pour laquelle les aspects

phonétiques sont essentiels. En effet, une perception claire des caractéristiques phoniques de la langue étrangère est essentielle pour mieux comprendre les locuteurs de la langue cible parce que la compréhension implique la perception correcte de ce que l'interlocuteur dit.

2. Avantages de l'acquisition d'une bonne prononciation

Nous allons résumer plus loin quelques avantages de l'acquisition d'une bonne prononciation en FLE.

2.1. Compréhension du message

Le décodage de la communication verbale ne se situe pas seulement à un niveau intellectuel dans un processus de décodage strictement linguistique, mais il se situe en même temps à un niveau affectif. L'attention ne porte donc pas uniquement vers les mots, mais elle englobe aussi les tonalités de l'énoncé. La perception des informations portées par l'intonation permet d'accéder aux composantes implicites de l'énoncé et de développer un meilleur niveau de communication.

Des malentendus peuvent être évités, par exemple, grâce à la maîtrise de l'intonation de la langue étrangère. Lorsque le locuteur dit « tu m'étonnes », il veut dire exactement le contraire, c'est-à-dire qu'il n'est pas du tout étonné, qu'il pense pareil. Il s'agit d'une antiphrase et c'est l'intonation qui fait toute la différence. Il serait donc inapproprié qu'il reçoive une réponse telle que « pourquoi ? ». De même, grâce à l'intonation, l'on peut nuancer et exprimer le contraire dans « il est gentil » qui peut vouloir dire, sur un certain ton, « il est désagréable ».

L'on se rend aussi compte de l'importance de la prononciation au niveau segmental. La maîtrise des différences entre les sons d'une langue facilite beaucoup la compréhension des énoncés. Un étudiant qui ne perçoit pas la différence entre (z) et (s) a des difficultés de comprendre des énoncés tels que : *ils ont/ils sont*, *vous avez/vous savez*, *ils entendent bien/ils s'entendent bien*, *six heures/six sœurs*, *ils aiment/ils sèment*, *les ruses/les Russes*, etc. Ce sont, pour lui, des homophones et il doit souvent avoir recours au contexte afin de se rendre compte de quel mot il s'agit, mais même le contexte peut parfois comporter des ambiguïtés : *ils sont six/ils ont six*, *vous avez tout /vous savez tout*, etc.

Quand on pense à l'enseignement/l'apprentissage de la prononciation, on pense souvent au fait que le locuteur sera mieux compris, mais cet apprentissage a aussi une importance sur la capacité de compréhension du locuteur lui-même. Il peut, en effet, arriver qu'un entraînement insuffisant de la prononciation n'atteigne pas son objectif principal, en revanche, il a un effet secondaire : une meilleure capacité de perception auditive de la langue étrangère. Le participant n'est pas mieux compris, mais il comprend mieux.

2.2. Production du sens

Une bonne compétence communicationnelle n'est pas seulement une bonne maîtrise de la syntaxe et un lexique riche. Selon Pagel (1996), il s'agit aussi d'une

maîtrise des aspects phonétiques et, avant tout, des éléments prosodiques. La sémantique a un rapport étroit avec la phonétique parce que tous les sons que nous produisons pour communiquer transmettent un sens. Produire des sons, c'est produire du sens, et pour identifier le sens, il faut surtout avoir identifié correctement le support phonique.

Sans une bonne phonétique, nous n'avons, à l'oral, aucune chance de transmettre un message qui sera bien compris, même si les mots ont été bien choisis et si la syntaxe est correcte. Borrel (1991) ajoute que le support phonique avec ses sons, son intonation et son rythme représente ce qui a du sens pour un étranger. Il aura ainsi plus envie d'échanger de l'information s'il est certain d'être compris et s'il comprend bien ce qu'on lui dit.

2.3. Meilleure approche de l'écrit

En raison du travail de précision qu'exige l'apprentissage de la prononciation, les étudiants apprennent à développer leurs capacités d'observation. Cela se transpose ensuite à l'écrit, soit pour ce qui est de l'accord, de la morphologie ou de l'orthographe. Une prononciation correcte permet, en effet, d'éviter des fautes d'orthographe telles que les fautes d'accent commises souvent par les étudiants : rélation*, réligion*, dérriere*, etc.

En outre, la différence entre la question, l'énonciation simple et un ordre, par exemple, qui disposent de la même structure syntaxique est marquée par une différence de la courbe mélodique à l'oral : *Tu t'en vas ? Tu t'en vas. Tu t'en vas !* Les courbes mélodiques permettent aussi de structurer la différence entre thème et rhème et, par conséquent, de mieux saisir la structure de la phrase.

Conclusion

Nous pouvons affirmer, en guise de conclusion, que la maîtrise de la prononciation mène à une acquisition des aspects grammaticaux et lexicaux de manière plus efficace. Une bonne maîtrise phonétique, même si les acquisitions syntaxiques et lexicales sont faibles, est un facteur décisif dans la mesure où elle lève les inhibitions en cours de langue, parce que l'apprenant prend confiance en lui. Avoir une bonne prononciation donne l'impression à l'apprenant de bien maîtriser la langue étrangère. Une prononciation correcte peut, par exemple, masquer des erreurs syntaxiques.

A l'aide d'exercices ciblés, les apprenants sont sensibilisés à une écoute plus précise et apprennent à percevoir ce qui est sous-jacent dans les énoncés. La perception de la manière de communiquer le message peut aussi permettre une meilleure compréhension du contenu linguistique du message. Un grand nombre d'exercices de prononciation conduisent au développement d'une précision dans la perception et à l'augmentation de la réceptivité, ce qui peut être ensuite transposé dans l'apprentissage de la syntaxe et du lexique de la langue étrangère.

BIBLIOGRAPHIE

Berri, A., *Interférences vocaliques du portugais du Brésil en français parlé*, Strasbourg, 2001.

Borrel, A., « Importance de la phonétique dans l'enseignement/apprentissage des langues secondes et étrangères », *Revue de Phonétique Appliquée*, 99-101, Université de l'Etat de Mons, Belgique, 1991.

Dufeu, B., *Les approches non conventionnelles*, Hachette, Paris, 1996.

Léon, P. R., *Phonétisme et prononciation du français*, Nathan, 1992.

Lepetit, D., *Intonation française*, Canadian Scholars' Press, Toronto, 1992.

Lhote, E., *Enseigner l'oral en interaction : enseigner, percevoir, comprendre*, Hachette, Paris, 1995.

Pagel, D., *Prononciation du français par des étudiants brésiliens. Principales tendances à partir d'un test de perception*, Imprensa Universitaria – UFSC, Florianopolis, Brésil, 1996.

Renard, R., *Apprentissage d'une langue étrangère seconde. La phonétique verbo-tonale,* De Boeck Université, Bruxelles, 2002.

Wioland, F., *Prononcer les mots du français : des sons et des rythmes*, Hachette, Paris, 1991.

L'EXPRESSION DE LA POSSESSION DANS LA DIDACTIQUE DU FRANÇAIS-LANGUE ÉTRANGÈRE

Angela ICONARU
Université de Piteşti

Résumé *: L'étude propose une analyse de l'expression de la possession en français et en roumain, afin de déceler les dissemblances, et des solutions pour éviter les fautes interférentielles. Avec des exemples de faits de langue du français et du roumain, on se propose de réaliser une systématisation des moyens d'expression de la possession dans les deux langues et la manière dont il faut analyser les structures concernées, afin d'éviter les fautes dues aux interférences grammaticales.*

Mots-clé *: possession aliénable / inaliénable, valeurs sémantiques, interférences grammaticales.*

1. Dans la pratique du français langue étrangère on rencontre bon nombre d'inventaires d'unités comparables, beaucoup de structures syntaxiques qui se ressemblent, des règles analogues, de sorte que les apprenants ont tendance à faire une règle de ces similitudes. L'étude du prédéterminant possessif dans les deux langues révèle bon nombre de valeurs du possessif dans le discours, valeurs qui parfois ne se retrouvent pas dans les deux langues, un comportement morphosyntaxique pareil en grandes lignes, mais qui manifeste aussi un grand nombre de dissemblances dont il faut tenir compte dans le processus d'apprentissage du FLE. Finalement, on va enregistrer quelques erreurs des plus fréquentes des apprenants du français, dues en particulier aux dissemblances morphosyntaxiques entre les deux langues.

2. Valeurs du possessif dans le discours

L'emploi du possessif pour exprimer un trait accidentel / un trait permanent :
Trait accidentel : Il leur donna la nouvelle d'une voix grave. – El le dădu vestea cu o voce gravă.
Trait permanent : Il leur donna la nouvelle de sa voix grave. – El le dădu vestea cu vocea sa gravă.

Le possessif peut aussi participer à réaliser l'opposition emphase / non emphase :
Non emphase : Elle lui a donné la main. (sens propre)
Emphase : Elle lui a donné sa main. (elle a accepté de devenir son épouse)
En roumain, cette opposition n'est pas décelable à l'aide d'un contexte pareil par l'opposition article défini / adjectif possessif, étant donné que les deux énoncés ont le même équivalent, *Ea i-a dat mâna.*

Lorsqu'il accompagne un nom propre, le possessif sert à exprimer l'affectivité ou l'ironie. Cet emploi est rencontré dans les deux langues, la différence est que le roumain utilise le pronom possessif, le français l'adjectif : *Son Jean lui téléphonait chaque soir. – Ion al ei o suna în fiecare seară.*

Les grammaires enregistrent le possessif *d'itération / vs / possessif de non itération* (CRISTEA, 1979:126), ou le *possessif descriptif* (CHARAUDEAU, 1992 :

209), un possessif qui « souligne le caractère habituel de l'action » : *Paul a manqué le train. (*= « le train qu'il devait prendre »*)/ Paul a manqué son train.* (le train qu'il prend d'habitude, celui de 7 heures). Dans ce cas, le roumain n'enregistre pas un emploi « spécialisé » du possessif, sa présence étant même moins probable que celle de l'article défini : *Paul a pierdut trenul. / Paul a pierdut trenul său. (?) / Paul şi-a pierdut trenul. (?)*

Un emploi spécifique du possessif en français est celui devant les noms désignant des dignités militaires (*mon colonel, mon lieutenant* etc.) ou civiles (surtout dans le registre populaire de la langue : *mon président*). En roumain, dans cette situation on n'emploie pas le possessif, on utilise le nom *«domnule »* .

3. Le possessif et son comportement morphosyntaxique

En roumain, le complément possessif (cf.GALR, II, 2005: 441 et suiv.) est « une composante du groupe verbal, qui s'actualise dans une structure ternaire, exprimant la possession par un clitique de pronom réflexif ou personnel, établissant par l'intermède du verbe une relation sémantique de possession et d'autres relations telles l'appartenance, la dépendance ». Le complément possessif n'est donc plus une composante du groupe nominal, un déterminant du nom, mais une valence du verbe.

Les structures dans lesquelles apparaît le complément possessif du roumain, actualisé par un pronom en datif, sont du type :

a)V+ sujet+CPos : *I-a venit fratele. – Son fère est venu. Ți s-a stricat televizorul. – Ta télé ne marche plus.*

b)V+ attribut+sujet+CPos : *Mâinile îi sunt reci. – Ses mains sont froides. Care îți e numele ? – Quel est ton nom ?*

c)V+ sujet + OD + CPos : *Îşi iubeşte copilul. – Il aime son enfant. Mi-a murit pisica. – Mon chat est mort.*

d)V+sujet+Circ + CPos : *Îi bate cineva la uşă. – Quelqu'un frappe à sa porte.*

Les structures à complément possessif, dans lesquelles le possesseur est déplacé du groupe nominal, où il occupait la position syntaxique de complément du nom (roum : atribut), dans le groupe verbal, comme adjoint du verbe, donc dans une position syntaxique hiérarchiquement supérieure, représente une forme de mise en évidence de cette composante sémantique de l'énoncé. De ce point de vue, de la hiérarchie dans la phrase, les énoncés ci-dessous ne sont pas équivalents.

Le complément possessif est la forme prédominante d'expression de la possession en roumain. L'emploi de l'adjectif possessif ou du pronom personnel en génitif semble actuellement être en déclin. On préfère l'emploi du complément possessif pour exprimer, par exemple, la « possession inaliénable » : *Mi-au mărit salariul. - *Au mărit salariul meu. – On a augmenté mon salaire.*

Fr :double expression : Un hoț de buzunare îi furase portofelul. – Un pickpocket lui avait volé son portefeuille.

La relation de possession qui existe entre le complément d'objet direct et le complément possessif demeure implicite dans la phrase roumaine, alors qu'elle est souvent explicitée par un déterminant possessif dans la construction française équivalente : *Il lui demanda sa main. – I-a cerut mâna.*

L'emploi du datif possessif en français rend compte de l'opposition *possession aliénable / vs / possession inaliénable*, « la possession aliénable imposant le choix obligatoire du prédéterminant possessif », pendant que « dans le cas de la possession

inaliénable, le prédéterminant possessif est en variation sémantique avec le datif possessif » (CRISTEA, 1979 : 265). Il y a des situations de langue où le datif possessif et le prédéterminant possessif se combinent , en français familier ou populaire surtout, l'énoncé ayant une valeur affective et péjorative en même temps : *Je te ferai regretter ton attitude. Ils se sont cassé leurs mains.* Cet emploi du pronom personnel et du possessif en même temps, considéré « négligé » par les grammaires, est fréquent dans la littérature aussi.

En français, l'emploi du prédéterminant possessif est obligatoire dans une construction où le nom objet possédé est déterminé par un autre déterminant : *Ce vieillard traîne la jambe. – Ce vieillard traîne sa jambe malade.* En roumain, dans les deux situations, on emploie le complément possessif : *Acest bătrân îşi târăşte piciorul. – Acest bătrân îşi târăşte piciorul bolnav.*

Il est aussi obligatoire d'employer le prédéterminant possessif si le nom objet possédé est sujet de la phrase : *Son cœur était plein d'espoir et d'inquiétude.* Dans ce cas, le roumain enregistre deux emplois, soit avec complément possessif (*Inima îi era plină de speranță şi de îngrijorare.*), soit avec adjectif possessif (*Inima sa era plină de speranță şi de îngrijorare.*), ce dernier étant pourtant moins recommandé, surtout si on a une « possession inaliénable ».

Le prédéterminant possessif est remplacé, en français, par l'article défini « quand le rapport d'appartenance est assez nettement marqué par le contexte, notamment devant les noms désignant les parties du corps, les facultés intellectuelles. » (GREVISSE, 1993 : 910) : *Il ferme les yeux. Il a mal à la tête.*

Les grammaires enregistrent aussi, en français, la situation où « le déterminant possessif de la troisième personne qui a pour antécédent un nom (ou un pronom) ne désignant pas une personne est souvent remplacé par l'article, et l'antécédent est représenté par le pronom *en* placé devant le verbe » (GREVISSE, 1993 : 911) :

Le guide nous a montré le château et nous en a raconté la légende. – Ghidul ne-a arătat castelul şi ne-a povestit legenda (lui / acestuia).

Je connais très bien cette ville et j'en sais toutes les rues. – Cunosc foarte bine acest oraş şi îi ştiu toate străzile.

En roumain, la possession exprimée par *en* est rendue soit par un pronom personnel (*lui*), soit par un démonstratif (*acestuia*), soit par un datif possessif (*îi*). P. Charaudeau (op.cit, p.197) remarque le fait que, « parfois, la situation de communication ne justifie pas une telle exigence lorsque l'emploi du possessif ne prête pas à l'ambiguité ».

Il est obligatoire d'employer le prédéterminant possessif et *en* est exclu lorsque le possessif attaché à un complément a pour antécédent le sujet du verbe : *Cette rivière a sa source dans les Alpes. – Acest râu îşi are izvorul. ….*

Finalement, il y a des cas où , dans les deux langues, le rapport d'appartenance est exprimé par un pronom personnel complément du verbe, non pas par une possessif attaché au nom : *Essuyez-vous les pieds. – Ştergeți-vă pe picioare. Il me prit la main. – El îmi luă mâna.*

En français on enregistre aussi une forme du prédéterminant possessif appelée *tonique*, constituée à partir du pronom possessif, mais sans article (*mien, mienne, tien, tienne etc.*). Ces formes, « d'un usage limité à certains emplois techniques (juridiques, littéraires), sont susceptibles de produire un effet discursif recherché ou affecté. […] *Je vous présente un mien cousin »* (CHARAUDEAU, op.cit., p.197). Le roumain emploie dans ce cas le pronom possessif : *Vă prezint un văr de-al meu.*

4.Les erreurs que les apprenants du FLE commettent le plus souvent dans le cas de l'emploi du prédéterminant possessif sont dues soit à un approfondissement insuffisant de la valeur sémantique et des différences morphosyntaxiques du comportement du possessif dans les deux langues (voir les faits mentionnés aux points 2 et 3), soit, très fréquemment, à la méconnaissance de la règle morphologique qui interdit l'emploi des formes *ma, ta, sa* devant une voyelle ou un *h* muet. Dans ce dernier cas, il est très fréquent de rencontrer des exemples tels **ma amie Simone, *sa héroïne principale* etc.

Du fait des interférences grammaticales enregistrées ci-dessus, il est très fréquent de rencontrer, pour un énoncé tel « *J'aime mon enfant.* » des équivalents comme : a) *Îmi iubesc copilul.* b)*Iubesc copilul meu.* c)*Îmi iubesc copilul meu.* Du point de vue grammatical, les trois énoncés du roumain sont corrects, mais du point de vue de leur signification, *« J'aime mon enfant. »* n'équivaut pas à *« Iubesc copilul meu. »,* qui englobe une valeur de renforcement, un effet d'insistance, qui correspond à *« J'aime mon enfant à moi. ».* La même valeur d'insistance est rendue par l'énoncé *c)*, en combinant le pronom personnel et le déterminant possessif.

Il faut aussi s'arrêter sur une situation particulière du roumain, lorsque l'impersonnel, le générique est rendu par la deuxième personne du singulier : *« În viață e bine să-ți vezi de drumul tău, de familia ta. »*, situation dans laquelle la traduction littérale *« ....ta famille, ton chemin »* fait perdre la valeur générique, qu'on aurait dû rendre par la troisième personne : *« son chemin, sa famille ».*

5.Conclusions

L'étude du comportement du déterminant possessif en français et en roumain révèle, à part les ressemblances dont les apprenants ont la tendance de faire une règle, de nombreuses situations où la simple équivalence ne vaut pas. Le rôle de l'enseignant est de faire voir ces aspects, de souligner les valeurs sémantiques et le comportement morphosyntaxique du déterminant possessif dans les deux langues, d'insister surtout sur les dissemblances, afin d'éviter les fautes interférentielles. A partir des faits les plus simples (ex. l'emploi des formes *mon, ton, son* devant un féminin en voyelle ou un *h* muet) jusqu'aux plus complexes, la principale règle qu'il faut suivre est que ressemblance ne signifie pas identité, surtout lorsqu'on parle de deux langues apparentées, comme le français et le roumain.

BIBLIOGRAPHIE

Charaudeau, P., *Grammaire du sens et de l'expression*, Hachette, Paris, 1992.
Cristea, T., *Grammaire structurale du français contemporain,* Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1979.
Gramatica limbii române, I, Cuvântul, II, Enunțul, Editura Academiei, Bucureşti, 2005.
Grevisse, M., *Le Bon Usage*, treizième édition par André Goosse, de Boeck Duculot,1993.
Riegel, M., Pellat, J.-C., Rioul, R., *Grammaire méthodique du français,* PUF, Paris, 2004.

SOME REMARKS ON THE EFL TEACHER'S TASK IN THE FIELD OF PHONETICS AND PHONOLOGY

Constantin MANEA
University of Piteşti

***Abstract**: As the students' basic motivation in their study of English is effective communication in that language, both production and comprehension of messages are involved in the process, i.e. both correctly speaking and understanding the language; the two aspects of learning pronunciation – perception and production – are jointly studied by articulatory, acoustic and auditory phonetics. It has been often pointed out that, though articulatory, acoustic and auditory facts have to be correlated, in both EFL teaching and learning (through careful and selective analysis), audio comprehension usually poses many more problems. Educationalists must make use of the advances scored by phoneticians' learning to recognize the different sounds occurring in the parole of the English language, while training their own, and the students' ears to catch the fine sound distinctions in actual speech, whether those are related to the phonemes of the language, or to the combination rules, or patterns of conventions. Since contrastivity is an indispensable element of any class-teaching attempt, contrastive analysis should be one of the many 'filters' meant to ascertain the main sources of errors, and prevent such errors from occurring with our students. The present paper aims to give some sidelights, based on the author's own observations and didactic reflective writing, as to the main stumbling blocks, prejudices and paradoxes current in the area. e.g. the different status or prevalence of some phonological elements in English and Romanian, or the biased relative currency of some types of procedures in classroom practice. The present paper only refers to the pronunciation of vowel sounds.*

***Key words.** phonetics, didactic, contrastive.*

The great complexity of human language makes the didactic importance of phonetics and phonology self-evident. Phonetics is essentially an "art of (good) pronunciation", having a special value and a pre-eminent status for those wanting to have a good command of the audible elements of a language. Speech sounds, but also suprasegmental elements, challenge, and, if well learnt, help along the foreign learners of English; the main job of the learner is recognizing and decoding the phonemes and the superordinate speech structures, out of the apparently unintelligible chaos of sounds one is faced with, as well as correctly reproducing them. In the process, the astounding diversity of phonetic means is an undeniable challenge: various natural languages have hundreds of specific combinations of sound features, and, while the speech organs are the same with natives of every language, different languages have different phonological codes. Since each language has a specific inventory of phonemes, in order to be able to pronounce them correctly, learners must acquire their use in a way as correct and natural as humanly possible, in all their original specificity. For educationalists and learners alike, the first stumbling block seems to be the fact that some phonemes are (to various degrees, it is true) specific to certain languages. Correctly apprehending and discriminating speech sounds is one of the essential questions of foreign language learning and teaching; the string of phonemes is actualized as a string of physical sounds, so the issue of phoneme analyzability is vitally

important. The primary type of analysis is, of course, a physiological or articulatory one, but the psychological interpretation of the sensation of hearing is also necessary: the analysis is made, by the brain, of these sound features that are relevant for communication. The selection of those relevant sound features is done in keeping with the linguistic system – the natural language – to which the listener belongs. Thus, a Romanian will have difficulties in distinguishing between /i/ and /i:/, /u/ and /u:/, or catching the specificity of the English interdental /θ/, thus mistaking it for either /f/, /s/, or /t/. Personal experience and use of a (foreign or native) language have an essential role in creating auditory feedback, as well as kinaesthetic feedback. "The means by which, and the extent to which, we discriminate sounds are relevant". (O'Connor, 1991: 17). So, one must recognize the centrality of the functional correlation of articulatory, acoustic and auditory facts – and their careful and selective analysis.

The importance of the didactic remarks in this field is materialized by the numerous books published in Romania in the field of English-Romanian contrastive studies, and it manifests itself mainly as far as teaching practice is concerned; such observations necessarily interrelate with the experience gathered by teachers of English at various levels. The usefulness of such works, both theoretical and normative as well as methodological, is actually confronted with, and ultimately validated by, didactic activity itself; the theoretical generalizations made serve as valuable guidelines for the teachers, as the illustrative material represents food for further thought over possible better systematization.

Such teaching-oriented analyses, having a primarily practical character, are, in spite of the general opinion assessing the greater importance of suprasegmental matters, illustrative of such traditional preoccupations relating to the acquisition of segmental elements, largely due to the inherent difficulty of a number of English phonemes, as well as the imperfect correspondence between sounds and the written word, a thing of terror for most Romanian learners of English. Among the difficulties related to the acquisition of a foreign language, those resulting from the interferences at work at various levels between any two languages in contact are certainly the most important. Contrastive analysis aims to find common elements – going as far as postulating items meant to construe linguistic universals – and no less marking out a body of instances, which could be used for teaching purposes, in which the characteristic features of the two languages stand out as hindrances to correctly acquiring the respective foreign language.

In analyzing English vowels, contrastive studies present as major difficulties for Romanians – besides the acoustic features resulting from different formants – length and tenseness, which are non-distinctive in Romanian. It is a fact, though, that "a correct description of the position of the tongue in producing vowels is extremely difficult" (SER, 1978: 26). The description made, as well as the data extracted from practical experience, indicated the phenomenon of *negative interference* to be responsible for the erroneous perception or reproduction of vowels; yet, personal experiences may lead to the rather odd observation that there are English vowels (viz. /æ/) that are perfectly uttered, after practising with minimal pairs and decomposing the sound in order to acquire the essentials of its articulation, while other neighbouring phonemes will be incorrectly produced because they are approximated as one single (very familiar) Romanian phoneme (*e.g.* Eng. /u/ and /u:/ approximated as Rom. /u/). Unlike that, the members of the /i/:/i:/ pair are hard to discriminate by beginners: Eng. vowel 2 (/i/) is almost universally mispronounced, being mistaken for either Eng. /i:/, or Eng. /e/ – or else, approximated by Rom. /i/. In much the same way, we have noticed

that young native speakers of English have no insurmountable difficulties in reproducing Rom. /î/; moreover, there are a number of phonemic items that do not exist in Romanian and still are perfectly pronounced by the overwhelming majority of the Romanians; such is the case of the semivowel + vowel sequence /we/ which is under constraint in such anomalous grammatical forms as: *ouă, să plouă*, yet is fully accessible to any Romanian, like /wi/ in fact; we believe that every Romanian can properly utter such words as *western, window.*

As phoneticians agree on the point that the vowel-system of English is trapezium-shaped, *i.e.* less fronted than the triangle-shaped Romanian vowel-chart, the practice involving the /i:/:/i/ pair, which is the most likely to cause mistakes, must be done accordingly. Romanians should compare /i:/ with Rom. /i/ in such words as: *bine, lină, zi* (*i.e.* under stress, followed by a voiced consonant or in final position), or *ii* in *fii, vii*. It should not be palatalized: Romanian learners should carefully keep the preceding consonant and /i:/ apart in words like: *keel, geese, peel, beak, heel, meal.*

Yet, it was pointed out – and confirmed by didactic experience – that erroneous perceptions (or else, "prejudices") may arise out of such remarks: thus, an empirical conviction exists that Eng. /e/ is more open than Rom. /e/, materialized in some students' confusing the former with Eng. vowel no. 4 /æ/, *e.g.* /pen/ for /pæn/. Eng. /e/ is laxer than Rom. /e/, which is slightly closer than the former; compare Rom. *set* and Eng. *set*. In spite of the fact that some dictionaries (for instance, the *Collins Concise Dictionary of English*) use a (graphically) "opener" variant in the phonetic transcription of such words as *pencil* /'pɛnsl/, Romanian learners should not be misled into overdoing vowel no. 3 (in words like *head, many*), and thus create confusions with words containing vowel no. 4 /æ/ (*e.g. had, manly)*. The Romanian perception of Eng. vowel no. 2 /i/ bears the mark of an almost general confusion between /e/ and /i/, while in fact Rom. /e/ in *tren* being as retracted as Eng. /i/ in *pin.* The flatness of Eng. /i/ is wrongly perceived as extra openness – so that for most Romanians' ears /pin/ will have the sound of /pen/. What makes that sound be misrepresented by Romanian learners / beginners is the prejudice that it is "a sort of /e/". Moreover, Romanians must cope with the fact that the vowel is retracted, lower than Rom. /i/; there is no tenseness, as in Rom. /i/.

It was demonstrated that the most important source of errors in acquiring English vowels is the relatively narrow space in which their articulation is "jammed". All the methods used in order to acquire them correctly take as a starting point the necessity for the student to become aware of these (imperceptible, by Romanian standards) differences, subsequently developing the ability to refine their actualization; this is generally done by minimal pairs. Minimal pairs in sentences likely to occur in actual communication are, as proved by experience in teaching, an indispensable tool in acquiring such tricky pairs as /i:/ : /i/, or /u:/ : /u/, in which a "simplified version" actualization is to be met with – *e.g. boon* pronounced like Rom. *bun*. Romanian learners should bear in mind that the Romanian type of /u/ is closer, more tense and not so central. Its rounding bears the mark of lip-protrusion, which is not the case of the /u/ vowel in English. So, the central Romanian vowel /ă/, and even /î/, may be taken as an appropriate starting point when acquiring the pronunciation of English /u/. Contrarily, English /u:/ is opener, longer, less rounded and more advanced (*i.e.* centralized) than Romanian /u/. It may be said to have the sound of Romanian /u/ in words like *iunie*. It was shown that the existence of a high central phoneme /î/ in Romanian does not pose obstacles to the correct acquisition of English central vowels by Romanian students; likewise, the fact that Romanian has no corresponding sound for Eng. vowel no. 10 /^/

in *hut* raises no major problems (despite the fact that its – dialectal and individual – variants are numerous in English) as long as learners are aware that the Romanian starting-point in producing it (/a/ as in *rană*) is more open and tense. The common mistake is reproducing its shortness through almost complete laxness, the vowel sounding, mainly when opposed to Eng. vowel no. 5 /ɑ/ in such pairs as *hut : heart*, like a "sigh". Since /^/ is very short, it could be compared with Rom. /a/ in unstressed syllables, *e.g. castan.*

Romanian learners should not mistake English vowel no. 4 for, or replace it with, either Rom. /a/ or Rom. /e/; or else pronounce it as a kind of diphthong: */mɛan/ for *man*. It will be pronounced with the mouth wide open (as for Rom. /a/), while trying to utter /e/, or /ɛ/; a notable pharyngeal quality will be added: by and large, it may be said to sound like a sort of bleating. With respect to the perception of the back vowel /ɑ/, difficulties arise from the fact that the central position of Rom. /a/ (which is, moreover, *the* Romanian vowel in point of sonority) makes the Romanians' way of uttering the /ɑ:/ sound somewhat fronter (*e.g.* /a:nt/ instead of /ɑ:nt/); to which is added the influence of the American way of rendering the English vowel /ɑ:/ as /æ/, *e.g. pass* /pæs/, *bath* /bæθ/. Romanian learners should aim at producing a back (not a central) vowel sound: compare Rom. *cart* and Eng. *cart*, as /a/ is in Romanian the lowest point of the vowel *triangle*, which is not the case in English, where /ɑ:/ is essentially *back* (the most graphical description would in fact be that of the dentist-cabinet aperture of the mouth).

The same foreign tinge can be noticed with the Romanians' way of rendering the central vowels /ə/ and /ə:/, *e.g.* in *an : earn*, although the unique corresponding phoneme in Romanian, *i.e.* /ă/, holds quite a representative position. The slight differences existing between the two vowels are typically reduced by Romanians to that of length. Moreover, in an attempt to keep its length as well as tenseness, they sometimes add unwelcome rounding (a rather puzzling fact, since the typically British variant is uttered with lip-spreading). Another possible explanation would be that such rounded utterance – *e.g.* /sør/ – is due to an exaggerated perception of the American way of articulation in such sequences containing the *'retroflex r'* as *sir, fur*. On the other hand, /ə/ is in most cases pronounced like Rom. /ă/, irrespective of its positional variants – which are definitely characteristic and even dissimilar (*e.g. above, never, comfort, it was Tom*). In vowel + *r* sequences, the American influence is again obvious, pronunciations of the *teacher* type being contrasted to the /a/ realization of Eng. vowel no. 12 in *villa, veranda(h)*; in much the same way, there are major problems with the 'schwa' in unaccented positions (especially in the so-called weak forms – mainly form-words appearing in connected speech), whose erroneous pronunciation is also a result of the Romanian way of rendering the native word – and sentence-stress in English utterances.

Experience demonstrates that, among the back vowels, efforts are mainly required to get a correct sense of the minimal pair /u/ : /u:/ (as in *full : fool*) – illustrated by rather few occurrences in actual speech. While /u:/ is given a closer and backer articulatory place, /u/, by far the more difficult of the pair, is drawn closer to Rom. /u/ in *bun*. The best practice experience as well as theoretical approaches are directed towards the learner's becoming aware of the raising of the tongue (which is inferior for Eng. /u/ to that of Rom. /u/), as well as the part of it that is raised. In fact, this open sound is rather close to Rom /o/ – which is reflected in its perception by beginners as such, *e.g.* /bok/ for *book*; thus, the need is felt to practise in pairs opposing Eng. vowel no. 6 /]/ to Eng. vowel no. 8 /u/, as in *god : good*).

As in the case of the /ən/ : /ə:n/ pair, the /p]t/ : /p]:t/ pair proved easy to acquire,

mainly when the American pronunciation was chosen as a "peg" in *o+r* sequences (*e.g. port*), while /]/ was perceived, precisely on account of the influence of the American type of pronunciation (*e.g.* /hΨ:t/ for *hot*), as Rom. /a/ – which can be additionally demonstrated if we consider such recent loan words as *bax* for *box*. At his point, there are certain difficulties for the Romanian learners / students, who may either tend to increase rounding and / or lip protrusion (cf. Rom. *om* /wom/), or to utter a closer variety of Eng. vowel no. 6 (disregarding the /]/ *vs.* /]:/ opposition, very obvious in minimal pairs such as *pot : port*). Romanian learners should aim at producing a short open vowel (a sort of rounded /a/), while taking care to add needed roundness and, at the same time, avoid lip-protrusion. Likewise, diphthongization should be avoided: *Tom* pronounced as */t]am/. In addition, the type of open roundness applied should by no means result – maybe under the influence of the American model of pronunciation (see below) – in /a/: */tam/. Lip-protruding is generally felt as the main cause for mispronouncing the rounded back vowels: Romanians – not only users of a regional accent – will begin with a /w/-type sound (*e.g.* /won/ for /]n/, *cf.* the mispronunciation of *Tom* as */toam/). Tenseness is usually replaced by such gliding sounds, as in *all, ooze*, pronounced approximately as /wo:l/, /wu:z/. It is a general fact that vowel length and tenseness are rendered by beginners through diphthongation.

Romanian /ă/ has a similar quality to Engl. vowel no. 11, the main difference being length. The spreading of the lips is significant (so as to show the teeth); also, the tenseness in the tongue is an important characteristic of the /ə:/ vowel. Sometimes, Romanians tend to approximate it by applying lip-rounding, the result being a sort of Frenchified /œ/ (maybe under the influence of the now very common American pronunciation of /ə/ when followed by *r*. The sound of Engl. vowel no. 12 is similar to Rom. /ă/ in unstressed positions: compare *metre* and *mită.*

Diphthongs do not really pose problems to Romanian learners as far as vocalic nuclei are concerned; problems only arise with respect to the relative quantity of the two elements – as Romanians pronounce the second vocalic element as a full vowel (the Romanian diphthongs /ai/, /ei/ can occasionally have the final /i/ prolonged – in folk songs, for instance). Moreover, there is a tendency towards pronouncing them with a hiatus, *e.g.* /'da-un/, /'ple-it/ – thence, Romanian learners will have difficulties in perceiving and / or decoding such words as *down, there*, especially when pronounced in the (Southern) British way, and the more so for three-vowel sequences, *e.g. flower, fire*, etc.

When pronouncing the diphthong no. 1 [ei], one of the two possible mistakes Romanians can make (the loss of the glide, e.g. [pein] pronounced as [pen], and the intensification of the glide to an independent full sound, making up the vowel sound of a subsequent syllable, e.g. [peil] pronounced as [pe-il]), the latter is really serious. To learn English diphthong no. 2 [ai], Romanians should pay attention to the length of the starting point, which has to be longer than Romanian *plai* [plai]. They should aim at a sort of [ae] diphthong; on the other hand, they must not construe a two-syllable sequence of the type *[ma-il] *mile*. As far as diphthong no. 3 [oi] is concerned, Romanian students must not produce the nucleus too rounded (like Rom. [oi], cf. the pronunciation of vowel no. 6), and the glide must not be as close as Rom. *doi*. The glide should have a 'fading' quality; for didactic purposes, students should aim at a kind of [e] sound for the glide. In pronouncing diphthong no 4 [əu], Romanian learners should be aware of the fact that the English starting point is more retracted and rather 'vague',

while the second element is tensely articulated in Romanian (and it can sometimes be prolonged).

For practical or didactic purposes, the English diphthong [au] can be made to correspond to the Romanian diphthongal sequence [au], e.g. *au, dau, sau*, since the back advanced quality of its nucleus gets it close to the Romanian central vowel [a]. The Romanian students should however remember that the first element of the English diphthong is longer than the corresponding Romanian [a], while the second element is much shorter. The lip-rounding of the English diphthong is much more reduced. Learners should aim at a sort of [a:o] sequence, while trying to 'forget' that in Romanian there also exists the hiatus sequence [a-u], e.g. *aur, faur*, etc.

Since Romanian does not have a phoneme similar to Eng. diphthong no. 6 [iə], the following mistakes can be made by learners of English: considering as a starting point an [i], e.g. *period*, or replacing it by [i]; actually, American English displays pronunciations like [bir] *beer*, [hir] *here*, [pir] *pier*. In pronouncing Eng. diphthong no. 7 [εə], Romanians should be careful to liken – and consequently realize – the initial element to [æ] rather than [e]; also, they should avoid both the monophthongization of the diphthong (viz. its pronunciation as [ε], e.g. ['pε:rənts] *parents*), and the pronunciation of the two elements in a hiatus (e.g. [δe-ə] *there*).

Although it is generally considered that Romanians do not have considerable difficulties in pronouncing Eng. diphthong no. 8 [uə] (as the two component elements do exist in quite similar forms in the Romanian language, as well as in the diphthongal sequence, e.g. *continuă, două, nouă, plouă*), the danger of uttering closer variants of the two elements is real. Likewise, the hiatus pronunciation of the two vowel-sounds should be avoided (as [u-ə]); that is why taking as a model of (approximate) pronunciation Romanian words such as *continuă* is not recommended; nor is, on the contrary, omitting the glide, especially when the following sound is an [r], e.g. ['dju:riŋ] instead of ['djuəriŋ] *during*, etc.

Triphthongs are usually recognized by phonetics books as mere sequences of a diphthong plus a vowel element, namely [ə] (most textbooks call them "diphthongs + [ə]"). In actual fact, this kind of combination can be seen as a union between a diphthong and a semivowel (i.e. a falling diphthong + the "neutral" vowel [ə], or no. 12), viz. [aiə] and [auə]. These elements seem rather to belong to different syllables. Unlike Romanian, one cannot talk about English triphthongs made up of a semi-vowel plus a diphthong, as the functional part of the semi-vowel / semi-consonant puts these in the class of the consonants proper (compare with words like *yea* [jei], etc.). Their pronunciation can pose serious problems to Romanian students, mainly if one also considers the rapid speech delivery characteristic of English.

Although the number of hindrances Romanian students have to cope with in the field of (segmental) phonetics and phonology is really great, especially in point of vowel pronunciation, the well-directed, conjoined efforts made by educationalists and learners alike can lead to good results; therefore, the teachers' guidelines and advice must be on a par with their disciples' earnest practical endeavours.

BIBLIOGRAPHY

Chițoran, Dumitru, Augerot, James, Pârlog, Hortensia, eds., *The Sounds of English and Romanian*, Ed. Acad. Române, Bucureşti, 1978 – (SER)

Chițoran, Dumitru, Pârlog, Hortensia, *Ghid de pronunție a limbii engleze*, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989

Crystal, David, *Linguistics*, Penguin Books, Harmondsworth, 1990

Gimson, A.C., *The Pronunciation of English*, 5th edition, Arnold – Hodder Headline Group, New York, 1994
Jones, Daniel, Gimson, A.C., *Everyman's English Pronouncing Dictionary*, 14th edition, J.M. Dent & Sons Ltd., London, 1980
Macarenco, Tatiana, *Contemporary English Phonetics*, Ed. Echinox, Cluj, 1998
Manea, Constantin, *A Handbook of English Phonetics and Phonology*, Editura Fundației „România de Mâine", Bucureşti, 1999
Miroiu, Mihai (coord.), *Further Studies in English Language and Literature*, T.U.B., Bucureşti, 1987
O'Connor, J. D., *Phonetics*, Penguin Books, 1991
Pârlog, Hortensia, *English Phonetics and Phonology*, B.I.C. ALL, Bucureşti, 1997
Roach, Peter, *English Phonetics and Phonology*, Cambridge University Press, New York, 1989
Wells, J.C., *Longman Pronunciation Dictionary*, Longman Group UK Ltd, London, 1990.

READING: SOME LISTENING-BASED TECHNIQUES

Nicoleta Florina MINCĂ
University of Piteşti

Abstract: *Although reading is the ultimate objective, teachers find that they need to relate it to other skills in order to reinforce it. To enable students to read large amounts of text rapidly and effectively, we have to teach them to process the written message in English. The listening activity seems to require from the foreign-language learner more of a recognition vocabulary for good comprehension than a sophisticated knowledge of syntax. An advantage of listening is also the commonalty of processing that seems to exist between listening and reading. Teachers have to choose materials that consist of passages of extended discourse instead of conversations. Listening after reading helps learners recognize acoustically what they can already comprehend in print and instils confidence and satisfaction in listening.*

Key words: *listening-based techniques; extended discourse; phonological information.*

In the teaching of English as a foreign language a division of language skills is inevitable, when the time allotted for foreign-language instruction is limited and the student's immediate need is for a particular skill. As concerns reading, teachers find that they need to relate it to other skills in order to reinforce it and help students overcome the characteristic reading problems that result from the grammar-translation methodology. In spite of having amassed a sizable vocabulary, the student still approaches reading word by word because of his/her need to have a word-by-word translated version of the text.

The literature on foreign language learning speaks about the slowing-down effect that translating has on reading comprehension, preventing the student from reading large amounts of text rapidly and effectively. It is obvious that those who have translated a text and are later asked to recall its content show significantly more errors than another group who have been asked not to translate but to study the text and then recall its content at a later date.

It appears that by reading word-by-word one cannot maintain the minimum rate of input required for linguistic synthesis. When speech is slowed down by inclusion of a pause after each word, it is hard for the listener to put the whole sentence together, even when individual words are completely intelligible. If a reader can maintain the required minimum rate of input, many of his perceptual errors can be smoothed over in synthesis. But if the reader goes too slowly, he may well be unable to keep up with his own processes of linguistic synthesis and therefore will be unable to make any sense at all out of what he reads. If this is so, the process of linguistic synthesis is even less probable in a situation in which the student translates what he reads and at the same time tries to make sense out of what he has translated.

Language research tends to deal with the complex information-processing skills in reading, since it is generally assumed that more mechanical decoding strategies are transferred automatically from the native language and that the problems that may arise will eventually take care of themselves with a better knowledge of the foreign language. Anyway, it is not very encouraging, either for students or teachers in non-native situations, to be told that when a certain level of proficiency is reached these

mechanical problems will be solved. This is as disheartening as being told that a good pronunciation is acquired if you have a good ear or if you live for a couple of years in an English speaking country.

This decoding problem could be solved by making students conscious of the problem, "demonstrating to them their success in getting the gist of a written passage without laboriously translating every word." (SILBERSTEIN, 1997: 32). These demonstrations, however, usually end up by being exercises similar to timed readings. They may serve their purpose, but not before students are really compelled to process information directly in English and in meaningful "chunks". Otherwise, they will not only resent being forced to read faster, but the timed reading might train them just to translate faster.

Visual information that is processed directly in English seems to require familiarity with the phonological code of the language. It has been demonstrated that for languages such as English, Spanish, Arabic, etc., in which the fundamental unit of representation is the phoneme or the syllable, second-language reading is seriously impaired when the essential phonological information is inaccessible. There is also very strong evidence that profoundly deaf children have great difficulty in learning to read because of the absence of a phonological code as an aid to comprehension. It seems that the primary function of the phonological code in reading is to facilitate information register in short-term memory (STM). Koda concludes from a series of studies on the subject that: "to comprehend longer and more complex linguistic units, segmental information must be held in STM in order to be integrated into higher order processing such as syntactic and discourse analysis. Since the phonological mode is far better suited for representing linguistic materials in STM than the visual mode, visually presented materials are more efficiently processed when converted into their phonological forms." (KODA, 1990: 395).

If our purpose in teaching reading comprehension is to enable students to read large amounts of text rapidly and effectively, we have to teach them to process the written message in English. And if this requires control of the phonological system, the Romanian speaker who has been mostly exposed to written English would need to be given the necessary phonological information to strengthen visual and auditory images, since the association between sound patterns and spelling patterns in English and Romanian are significantly different.

However, conveying this phonological information in an ESP reading program, limited in time, in a non-native situation, and for students who have learnt the language through the medium of the written word, might become an unattainable and frustrating task unless we deal only with those aspects that are crucial for the learner at this level and present them in the least demanding way.

The phonological information that the student needs for reading purposes does not necessarily require precise production of the sounds. In the same way that we do not need to be good spellers in order to read fluently, there is no need to vocalize a text adequately in order to process it phonologically for reading purposes. Reading aloud for its own sake has more to do with the oral production of the language than with reading. In reading aloud, articulation is forced upon the reader. This is not only a difficult task, since every word has to be enunciated, but it has also been suggested that it is possible to develop the so-called "speaking ability" and yet be incompetent in understanding the spoken language. Although reading aloud is to be rejected as a practice, this does not imply that effective reading occurs without reference to the sounds of language, nor that a reading program should give attention to the skill of reading alone.

The difference between good and poor readers seems to lie in the way they subvocalize. In the poor reader, subvocalization is frequently overt – that is, all articulatory processes are involved except those required for making sounds. Lips visibly move to form speech sounds, and movement of the speech organs can easily be felt with the fingers. Subvocalizing while reading is usually taken as an undesirable habit because the term is usually interpreted as referring to this overt subvocalization, and in this case there is obviously a lack of reading fluency. However, overt subvocalization itself does not seem to be the cause of lack of comprehension in reading but rather a result or a symptom of it. It seems that a reader uses a great deal of overt subvocalization when needed for effective contact with semantic levels, but uses little, if any, when it is not needed.

The more fluent we are as readers, the less we will need to subvocalize overtly. In the proficient reader there is a complete absence of detectable speech-motor activity. However, this lack of oral articulation does not preclude the occurrence of silent speech in the form of speech imagery. This silent speech has been acknowledged as part of the reading process: "The fact of inner speech forming a part of silent reading has not been disputed, so far as I am aware, by any one who has experimentally investigated the process of reading…Purely visual reading is quite possible theoretically; and Secor, in a study made at Cornell University, found that some readers could read visually while whistling or doing other motor tasks that would hinder inner speech. But although there is an occasional reader in whom the inner speech is not noticeable, and although it is a foreshortened and incomplete speech in most of us, yet it is perfectly certain that the inner hearing or pronunciation, or both, of what is read, is a constituent part of reading by far the most of people, as they ordinarily and actually read." (GIBSON and LEVIN, 1980: 342).

Gibson and Levin report on a number of experiments in which the subjects were instructed to read an interesting novel and to report on their inner process as they read. Most readers said that the pronunciation was "up in the head". Inner speech was a combination of auditory and motor elements, depending on the subject's usual mode of imagining. It is emphasized that subvocalization is not reading aloud, which in a great number of experiments was found to be 66 per cent slower than reading silently. In subvocalization there is slurring of words, only beginnings of words are pronounced, and in fastest reading certain words are not pronounced.

Time limitations in the ESP reading programs and the little exposure students have had to oral language compel us to set our goals carefully and choose appropriate methodology and classroom procedures in order to successfully impart the phonological information the students need to strengthen their visual and auditory images of the languages. Since the phonological information necessary to decode visual material does not need to reach the accuracy required for the oral production of the language, we can draw forth this phonological awareness by means of listening activities. Listening seems more convenient than speaking for our ESP course not only because the immediate goal is not oral production, but also because the listening activity seems to require from the foreign-language learner more of a recognition vocabulary for rapid comprehension than a sophisticated knowledge of syntax. Thus, we seem to move directly from apprehension of semantic elements to the comprehension level.

An advantage of listening is also the commonalty of processing that seems to exist between listening and reading. Much of the research in reading comprehension and listening comprehension in first-language acquisition makes the assumption that after a word is identified, the cognitive processes and the mental representations elicited by

these two modes of input are the same. This assumption has led to a number of hypotheses. It has been suggested, for instance, that information processing in listening influences processing in reading and vice versa. It is also clear that gains from instruction in a listening skill (e.g., listening for the main idea) should transfer to performance in the same skill in reading.

To integrate the listening activity with the rest of our program, we have to choose materials that consist of passages of extended discourse instead of conversations, graded according to the level of the course taught, presented in clearly enunciated, slow-paced English, and related to the technical-scientific content of the program. The stress of the listening activity is lowered by not making demands on speaking and writing.

There are courses that should cover part of the requirements, but adaptation always has to be made, since most of the materials available are meant for students who have had more exposure to the spoken language. The materials may include rhetorical patterns of expository discourse, which the students are familiar with, as well as the vocabulary and syntactic structures used in the course. The program could be adapted in such a way that the input is understood by the students. This has been achieved by means of pre-listening activities that deal with the content of the script, and the immediate needs of vocabulary and pronunciation.

As the immediate objective of this listening activity is not so much the comprehension but the strengthening of the visual and auditory images, the main focus of the activity can be directed towards the aural recognition of vocabulary that has been learnt mostly in written form. In terms of a skills taxonomy, we would be dealing with the basic skill, that is, the literal recognition of details, sequences, comparisons, character traits, etc – the response being always overtly stated in the stimulus. Furthermore, the student is not asked to rely on memory for the response of the tasks given after hearing the stimulus – he can return to it (i.e. the recording) for the answers as many times as necessary. The response depends more on reading than on listening. The students, for example, read rather than listen to a sentence to determine whether it is true or false according to what they have just heard in the stimulus.

Besides strengthening the visual and auditory images, the reading tasks also lower the stress of the listening activity, since the student has to concentrate only on the stimulus. Lund goes even further to suggest listening after reading the whole script when the assigned listening function does not match the proficiency level in reading: "Listening after reading helps learners recognize acoustically what they can already comprehend in print and instils satisfaction and confidence in listening." (LUND, 1998: 202) This procedure is especially useful when the script is long. Besides giving a pre-listening activity dealing with immediate vocabulary, the student is asked to read the script before going to the laboratory. This, together with the phonological practice of the immediate vocabulary, makes the listening activity easier and delightful.

The phonological information included in the pre-listening activity deals only with those aspects required to understand extended discourse read aloud in slow-paced English. This means that we do not necessarily have to get involved with acoustic signals characteristic of spontaneous speech, such as assimilations, elisions, and certain aspects of intonation. Furthermore, this pre-listening activity is also directed towards those aspects that cause special aural difficulty for our students.

Reading words that occur in both languages, such as *memorable*, *capital*, *chocolate*, etc., will show the students that the main difference does not lie only in the shifting of the stress to the first syllable. The difference that causes more difficulty for

audio-comprehension has to do with the unstressed syllables in English, which lose their vowel quality and become obscure sounds.

Once the stressing of words is understood, sentence stress becomes clearer. The fact that the sentence *I would have come if I had known* takes more or less the same time to pronounce as *I'll bring it back*, since only two words are stressed in each of the sentences, shows the student that the same phonological process occurring in the unstressed syllables of a word like *memorable* is present in the unstressed words of a sentence. In unemphatic situations only the words that convey semantic meaning – *come* and *known* in the first sentence and *bring* and *back* in the second – are stressed and therefore pronounced more clearly. The other words are pronounced rapidly and indistinctly. Once students understand and are able to discriminate word and sentence stress, grammatical intonation – which differentiates a question from an affirmative sentence, a pause from the end of the sentence, etc. – causes hardly any difficulty in audio-comprehension and could be left out of the pre-listening phonological practice.

Besides word and sentence stress, the other phonological aspect that needs to be included in the pre-listening practice in order to help students recognize aurally vocabulary learnt mostly in written form is the English vowel sounds and their relation to their orthographic representation. Most of the vocabulary used to illustrate the above phonological aspects in the pre-listening activity is taken from the script itself. We may take a passage such as the following from Dunkel and Lim's program:

"A microscope is a scientific instrument that is used to help see *things* that are too small to see with the naked eye.

It consists of a series of lenses in a hollow tube. A lens is a transparent *piece* of *glass* that makes an object larger or smaller. The lenses in a microscope *make* things look larger; so they are called magnifying lenses.

To use the microscope, you put the object, or the specimen you want to look at, on a slide. Next you place the slide on the stage of the microscope. A mirror under the stage reflects *light up through* the specimen and then *up through* the lens to your eye. Now the specimen appears a lot larger, and you can see many of the details you *couldn't* see with the naked eye.

A microscope has many uses. Medical scientists use microscopes to see tiny organisms like bacteria that cause diseases. Scientists also use microscopes to look at the structure of metals and at the *cells* of plants and animals. Microscopes are used in science, medicine, and industry." (DUNKEL and LIM, 1996:152)

The sounds that need to be compared and discriminated are the /i:/ as in *piece*, /i/ as in *things*, /e/ as in *cell*, /ae/ as in *glass*, /u:/ as in *through*, /u/ as in *could*, /ai/ as in *light*, /ei/ as in *make.* The student can be asked to discriminate aurally the vowel sounds in a number of words taken from the script and adding, if necessary, some other words to complete the auditory practice. The teacher should first read some examples in minimal pairs and ask the students to discriminate them. Then some other 20 words are read and the students place them in the correct column.

Another exercise in discriminatory vowel sounds can be given with the same vocabulary, but in such a way that the visual and auditory representations of the sounds are strengthened more effectively. Model words are contrasted with others that have the same spellings but are pronounced differently, or have different spellings but the same pronunciation:

E.g. *piece* /i:/ (model word) *live* - *leave* - *Greek* - *thing* - *field*

Word stress is practised by asking students to group some of the vocabulary from the script according to their pattern of stresses. From the passage shown above, enough

examples could be found with two and three syllables and with different positions of the stressed syllable.

An additional way of exposing aurally the vocabulary from the script is to practise the pronunciation of the *–s* and *–es* endings in plural nouns and third person singular of regular verbs as well as the *–ed* ending of the regular past tense:

	/s/ - /z/	/iz/		/t/ - /d/	/id/
E.g. *makes*	X		*combined*	X	
sentences		X	*reflected*		X

Sentence stress is practised by asking the students to fill in grammatical or function words left out of an extract taken from the script. The exercise shows the students that the words that are clearly heard usually convey the meaning of the sentences and those that are not so clear can usually be worked out in spite of their lack of accuracy when pronounced. It is advisable for the students to fill in the blank spaces before hearing the text. Exercises like this one might eventually help students to read in meaningful units and might also discourage them from giving equal importance to all words.

Although no direct study has been carried out yet to determine the effects of the phonological code on the decoding process of the students' reading program we can test their reading comprehension and compare it to the reading ability of other EFL students. The results that have been obtained from an ESP group are significantly better than those obtained from other reading programs at university level where instruction is mainly based on a grammar-translation methodology. The results may also be similar to those obtained from an EFL program which includes the four skills but where no special attention was paid to reading or listening comprehension as such.

An ESP reading program, limited in time and in a non-native environment, will benefit if it is complemented with listening-based techniques related to the reading material and to the students' level in audio-comprehension.

BIBLIOGRAPHY

Brophy, Jere, *Motivating Students to Learn,* Chicago, Lawrence Erlbaum Publishing, 2004

Dunkel, P., Lim, P., *Intermediate Listening Comprehension: Understanding and Recalling Spoken English,* Rowley, Mass.: Newbury House, 1996

Gibson, E. J. and Levin, H., *The Psychology of Reading*, Cambridge, Mass.:The MIT Press, 1980

Koda, K., "The Use of L1 Reading Strategies in L2 Reading", *Studies in Second Language Acquisition*, 12, pp. 393-410, 1990

Lund, R. J., "A Comparison of Second Language Listening and Reading Comprehension", *The Modern Language Journal*, 75, pp. 196-204, 1998

Silberstein, S., "Let's Take Another Look at Reading: Twenty-five Years of Reading Instruction", *English Teaching Forum*, 25, pp. 28-35, 1997

Spratt, Mary, *English for the Teacher*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994

Ur, P., *Teaching of English as a Second or Foreign Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984

Willis, J., *Teaching English through English*, London, Longman Publishing, 1991

LES STRATEGIES DANS LA DIDACTIQUE DU FOS

Carmen-Elena ONEL
Université de Piteşti

Résumé : *En FOS, le FLE est adapté à des publics spécialisés, dont le but est d'acquérir les compétences linguistiques nécessaires à l'emploi du français au travail ou dans des situations bien concrètes et spécifiques à des domaines d'activité divers.*

Afin d'atteindre ce but, l'enseignant et l'apprenant doivent nécessairement coopérer et employer des stratégies plus ou moins différentes, mais qui visent à amener l'étudiant à faire face à des problèmes semblables à ceux de sa vie professionnelle.

Mots clés : *stratégie, enseignant, apprenant.*

Dans tout dictionnaire général de la langue française, on va remarquer la tendance à envisager la **stratégie** en tant que terme spécifique au domaine militaire. Le Petit Robert, par exemple, présente cette notion en la définissant comme « partie de la science militaire qui concerne la conduite générale de la guerre et l'organisation de la défense d'un pays. » Il rappelle aussi un sens figuré du terme, à savoir « ensemble d'actions coordonnées, de manœuvres en vue d'une victoire » (*Petit Robert*, 2004 : 2494)

Par analogie, en didactique du FLE, on pourrait remplacer le théâtre d'opérations de la guerre par la salle de classe, la lutte par le déroulement du processus d'enseignement-apprentissage et la victoire par l'atteinte du but proposé. La conduite générale de la guerre sera dirigée non pas par un général, mais par l'enseignant qui doit nécessairement avoir des buts communs avec son apprenant et le déterminer à agir de manière qu'ils réussissent tous les deux à atteindre ces mêmes buts.

Ayant pour point de départ ce parallèle, on peut envisager la stratégie didactique en tant qu'ensemble de méthodes qui permet à l'enseignant de choisir et de proposer aux apprenants les ressources techniques et les situations pédagogiques en fonction de l'objet et du but de l'apprentissage.

En ce sens, Louis Porcher parle d'une coopération essentielle entre les deux actants du processus d'enseignement : « L'animation de la classe relève du professeur, mais la participation des élèves y est aussi indispensable et il leur faut à eux tous trouver des modalités de coopération qui permettent d'allier apprentissage et agrément, travail et plaisir. » (PORCHER, 2004 : 40)

Il y a donc, des stratégies de l'enseignant et des stratégies de l'apprenant. Les premières visent tout d'abord la cohérence et la progression des connaissances. L'enseignant devra toujours lier ses cours successifs et y introduire de nouvelles connaissances en s'appuyant sur celles déjà acquises pendant les cours antérieurs. Il distribuera à ses apprenants des activités concrètes et variées qui leur permettent de travailler seuls ou en équipe, d'utiliser de divers supports et d'agir de diverses manières. Il va établir les priorités de son activité en veillant à l'équilibre de l'écrit et de l'oral en FLE et il va « proposer un enseignement centré sur les élèves correspondant à sa propre personnalité, et non pas à appliquer une technique qui ne lui convient pas, même si elle est prescrite, ou à utiliser un outil pédagogique toujours présenté comme complet. » (PORCHER, 2004 : 46) Pour que son cours soit efficace, l'enseignant « doit puiser

partout, sans tenir compte des théories et des modèles toujours totalitaires : il met éventuellement ensemble ce qui est censé être incompatible, fabrique sa propre cuisine pédagogique. Telle est de loin, la principale composante de la stratégie enseignante. » (PORCHER, 2004 : 45)

Les stratégies de l'apprenant visent l'adaptation de celui-ci aux stratégies de son enseignant afin de gagner son autonomie « d'abord en s'appropriant l'objectif visé, les compétences et les savoir-faire recherchés au cours de chaque leçon, ensuite dans les chemins méthodologiques qu'il entreprend de suivre pour les atteindre et pour lesquels il n'est nullement contraint de respecter les consignes du professeur. » (PORCHER, 2004 : 45)

Ainsi est-il question d'une interdépendance entre l'enseignant et l'apprenant, qui s'adaptent l'un à l'autre en employant des stratégies plus ou moins différentes, en fonction du rôle de chacun dans le processus d'enseignement-apprentissage, mais en visant nécessairement le même but.

En FOS, le FLE est adapté à des publics qui souhaitent acquérir des compétences linguistiques en français à des fins bien particuliers, tel leur emploi au travail ou dans des domaines spécialisés.

L'enseignant de FOS doit créer des stratégies qui visent à amener les étudiants à faire face à des problèmes semblables à ceux de la vie professionnelle qu'ils ont choisie et son rôle et tout d'abord de bien déterminer la compétence dominante pour chaque profession : dans le domaine scientifique, c'est la compréhension écrite qui doit être travailler le plus, dans le domaine touristique, ce sera l'expression orale etc. Pourtant, à notre avis, afin de bien se débrouiller dans des situations professionnelles futures et diverses, les apprenants doivent maîtriser les quatre compétences linguistiques.

Chaque compétence tire sa valeur du but et des objectifs à atteindre par le cours et c'est toujours en fonction de ces objectifs que l'enseignant va choisir les méthodes de travail, le matériel et les exercices à résoudre.

En mathématiques, par exemple, peut-être la seule science où l'apprenant n'a pas besoin de connaissances linguistiques particulières afin de bien comprendre le message, la langue occupe une place minime, y étant présente en tant que formes stéréotypées ou marqueurs, devenus déjà internationaux.

Le problème que pose cette science et qu'il faut quand même oraliser les exemples, les graphiques, les équations, les formules etc. et l'enseignant devra proposer des exercices visant la prononciation des lettres, chiffres et symboles, aussi que l'emploi des différents marqueurs et du raisonnement logique.

Jouant le rôle de l'enseignant de FOS, en sciences mathématiques, on a établi une stratégie d'ensemble, qui comprend plusieurs stratégies ponctuelles, pour toute une année d'étude. Le premier but de la stratégie dont on parle est **l'acquisition de l'oralisation** et l'un de ses derniers serait la **consolidation de l'emploi des marqueurs**.

Voilà un exemple de stratégie didactique ponctuelle qui vise l'acquisition des marqueurs utilisés dans les démonstrations et qui amène l'étudiant à exercer toutes les compétences linguistiques :

Les nombres congruents

On dit qu*'un nombre entier est congruent s'il est égal à l'aire d'un triangle rectangle dont les côtés sont des nombres rationnels,* ***c'est-à-dire*** *des quotients entiers positifs ou négatifs.* ***Montrons que*** *les nombres congruents sont tous les entiers n qui s'écrivent sous la forme* $n=pq(p^2-q^2)/s^2$*, où p,q et s sont des nombres entiers positifs. Un tel nombre n est entièrement caractérisé par les valeurs des côtés a, b, c du triangle*

rectangle correspondant, lesquels vérifient la célèbre relation de Pythagore : $a^2+b^2=c^2$. ***Notre problème revient donc à*** *trouver les points du cercle dont les coordonnées sont rationnelles.* ***Si*** *(.)* ***est*** *le point du cercle de coordonnées -1 et 0, un point M du cercle est à coordonnées rationnelles,* ***on dit alors que*** *M est rationnel,* ***si et seulement si*** *la pente t de la droite (.) M est un nombre rationnel.* ***En effet,*** *l'aire du triangle rectangle dont les côtés sont a, b, c est égale à ab/2, soit $(c/(1+t^2))2t(1-t^2)$.*

Si nous notons *$x=c/(1+t^2)$,* ***nous voyons*** *qu'il existe deux nombre rationnels x et t tels que $n=x2t(1-t^2)$.* ***Puisque*** *t* ***est un*** *rationnel, notons $t=p/q$, où p et q* ***sont des*** *entiers ; n* ***est donc égal à*** *pq $(q^2-p^2)/s^2$, ce que nous voulions démontrer.* ***Si****, dans la formule $n=x2t\ (1-t^2)$* ***nous posons*** *$y = n^2/x$ et $x = -nt$,* ***nous obtenons*** *$y^2 = x^2-n^2x$ qui est l'équation d'une courbe elliptique.(* Balmet, de Legge, 1992 : 202)

Objet de l'apprentissage : les marqueurs utilisés dans les démonstrations
But : acquérir et consolider les marqueurs de la démonstration
Objectifs : - identifier les étapes de la démonstration
- identifier les marqueurs de chaque étape
- employer les marqueurs de la démonstration dans des contextes nouveaux (phrases)
- créer sa propre démonstration en employant les marqueurs spécifiques

Méthodes : conversation, explication, exercice
Matériel didactique : documents audio, fiches individuelles de travail

Démarche didactique :

Compréhension / Expression orale

En employant la conversation, l'enseignant amène les étudiants à énumérer les étapes d'une démonstration mathématique, étapes déjà étudiées pendant le dernier cours de FOS. Ensuite, ils écoutent un document audio, qui présente la démonstration du fait que les nombres congruents *sont tous les entiers n qui s'écrivent sous la forme $n=pq(p^2-q^2)/s^2$, où p, q et s sont des nombres entiers positifs* et ils notent les mots clés du message, afin de pouvoir répondre aux questions de l'enseignant :

- *Quel type de message avez-vous écouté ?*
- *Quelle est l'intention du locuteur ?*
- *Quelles sont les étapes de la démonstration que vous avez pu remarquer dans le message écouté ?*

Pendant qu'ils écoutent encore une fois le message, les étudiants vont compléter les points en employant les expressions et les mots tirés de celui-ci :

Si nous posons…, nous obtenons, On dit que, Montrons que, Si et seulement si, En effet, Si nous notons …nous voyons, Puisque, C'est-à-dire, Si…est, on dit alors que

Les nombres congruents

… *un nombre entier est congruent s'il est égal à l'aire d'un triangle rectangle dont les côtés sont des nombres rationnels,* ***…*** *des quotients entiers positifs ou négatifs.* ***…*** *les nombres congruents sont tous les entiers n qui s'écrivent sous la forme $n=pq(p^2-q^2)/s^2$, où p,q et s sont des nombres entiers positifs. Un tel nombre n est entièrement caractérisé par les valeurs des côtés a, b, c du triangle rectangle correspondant, lesquels vérifient la célèbre relation de Pythagore : $a^2+b^2=c^2$. Notre*

problème revient donc ***à*** *trouver les points du cercle dont les coordonnées sont rationnelles.* ***…*** *le point du cercle de coordonnées -1 et 0, un point M du cercle est à coordonnées rationnelles,* ***…*** *M est rationnel,* ***…*** *la pente t de la droite (.) M est un nombre rationnel …* ***,*** *l'aire du triangle rectangle dont les côtés sont a, b, c est égale à ab/2, soit* $(c/(1+t^2))2t(1-t^2)$.

… $x=c/(1+t^2)$, ***…*** *qu'il existe deux nombre rationnels x et t tels que* $n=x2t(1-t^2)$. *…* *t est un rationnel, notons* $t=p/q$, *où p et q sont des entiers ; n est donc égal à pq* $(q^2-p^2)/s^2$, *ce que nous voulions démontrer. … , dans la formule* $n=x2t\ (1-t^2)$ ***…*** $y = n^2/x$ *et* $x = -nt$, ***…*** $y^2 = x^2-n^2x$ *qui est l'équation d'une courbe elliptique.*

Compréhension / Expression écrite

Le pas suivant de la démarche didactique sera la lecture du texte : les apprenants lisent à haute voix le texte proposé et l'enseignant leur propose d'y identifier toutes les étapes de la démonstration. Ils remarqueront ainsi que tous les mots utilisés afin de compléter les lacunes du texte sont des marqueurs, « formes linguistiques récurrentes qui permettent d'articuler » (BALMET, de Legge, 1992 : 202) ces étapes mêmes. Les étudiants vont traduire les marqueurs et vont les introduire dans des phrases, pour qu'ensuite, ils travaillent en équipe de deux, afin de construire une démonstration suivant le modèle offert par l'enseignant.

Les étapes de la démonstration	Les marqueurs
• Définition préalable /rappel • Reprise/explication • Enoncé de ce que l'on veut démontrer • Reformulation • Raisonnement logique hypothèse/déduction • Déduction/explication • Hypothèse/déduction • Reformulation	• On dit que • C'est-à-dire • Montrons que • Notre problème revient donc à • Si…est, on dit alors que Si et seulement si • En effet Si nous notons …nous voyons • Puisque…est un…sont des… et donc égal à • Si nous posons…, nous obtenons

Il est facile à remarquer que le texte qu'on a choisi afin d'enseigner les marqueurs de la démonstration, propose en même temps la réactualisation des connaissances déjà acquises : oralisation des chiffres, lettres et symboles, identification des étapes déjà étudiées et même le problème du **si conditionnel.** En plus, la lecture à haute voix offre à l'enseignant la possibilité d'identifier et corriger les fautes que font les apprenants en utilisant le français. Car, en FOS, à part le langage de spécialité, les apprenants ont la possibilité d'arriver à la fois, à bien maîtriser les quatre compétences de la langue française générale. Une seule condition à respecter : les deux actants du processus d'enseignement-apprentissage doivent suivre le même but et accorder leurs stratégies afin de bien l'atteindre.

BIBLIOGRAPHIE

Cosăceanu, A., *Linguistique et didactique,* Cavallioti, Bucuresti, 2006
Cristea, T., *Linguistique et techniques d'enseignement,* TUB, 1984
Cyr, P., *Les stratégies d'apprentissage,* Cle International, Paris, 1996
Collès, L., Dufays, J.-L., Fabry, G. et Maeder, C., *Didactique des langues romanes : le développement des compétences chez l'apprenant,* De Boeck/Duculot, Bruxelles, 2001
Dalcq, A.-E., *Lire, comprendre, écrire le français scientifique,* De Boeck&Larcier, Paris, Bruxelles, 1999
Eurin-Balmet, S., Henao de Legge, M. *Pratiques du français scientifique*, Hachette, Paris, 1992
Porcher, L., *L'enseignement des langues étrangères,* Hachette, paris, 2004
Vigner, G., *Enseigner le français comme langue seconde,* Cle International, Paris, 2001

ETUDE CONCERNANT LA MOTIVATION DANS L'APPRENTISSAGE DES LANGUES ETRANGERES CHEZ L'APPRENANT

Mihaela PĂIŞI LĂZĂRESCU
Université de Piteşti

Résumé : *La motivation représente l'un des outils les plus importants de l'apprentissage scolaire ; c'est un élément qui régit le comportement scolaire le stimulant et lui donnant de l'énergie.*

Cet ouvrage se propose d'analyser l'ensemble des motifs qui déclenchent, soutiennent et dirigent le comportement des élèves dans l'apprentissage des langues étrangères. L'étude à caractère constitutif, et réalisée à base de l'interview structuré et du questionnaire a compris des élèves âgés de 7 à 18 ans.

Les élèves apprennent à communiquer dans une langue étrangère soit par intérêt, soit parce qu'il le faut, par peur de l'échec et du malaise d'être réprimandé, sermonné, sanctionné, etc., mais, les ressorts de l'apprentissage de la communication dans une langue étrangère s'organisent autour d'un motif dominant.

Mots-clé : *motifs extrinsèques, intrinsèques, affectifs, cognitifs, sociaux.*

Introduction

La capacité de comprendre et de communiquer dans plusieurs langues est déjà devenue une réalité quotidienne pour la majorité de la population. La compétence de communication dont la compétence de communication dans une langue étrangère est une dimension, comprend des domaines de connaissance des plus vastes : compétence linguistique, compétence socio - linguistique, compétence discursive, compétence socio - culturelle, compétence stratégique et compétence sociale.

Apprendre des langues étrangères (comme une autre langue de communication que la langue maternelle) est synonyme de re-apprendre à parler et a comme des finalités plus ou moins explicites l'acquisition d'un vocabulaire riche, vaste et varié, l'aisance dans l'expression orale et écrite, l'automatisation du processus de reconnaissance et de mémorisation des mots et l'emploi de règles explicites de communication. De cette manière, à l'aide d'une langue étrangère, on ouvre des chemins nouveaux vers le monde, ce qui suppose une méthodologie particulière capable d'améliorer le système de connaissances de l'individu et en même temps de préparer une compétence de communication plus performante.

Dans ce contexte, on pense que la langue étrangère (de même que la langue maternelle d'ailleurs) doit être enseignée et comprise sous tous ses trois aspects :

- ✓ comme construction identitaire, une identité individuelle et collective à la fois ;
- ✓ comme possibilité de communication – celui qui parle exprime ses intentions qui correspondent à ses images communicatives dans des diverses situations (pensées, états affectifs, motifs, intérêts, aspirations, etc.) ;

- ✓ établir des divers types de discours qui seront témoins de la relation qui existe entre le locuteur et son partenaire de dialogue, y inclus le type d'influence que le locuteur tentera d'exercer.

1. **La motivation de l'apprentissage scolaire**

Pour acquérir un niveau supérieur dans la compétence de communication dans une langue étrangère on doit tenir compte des stratégies didactiques d'apprentissage efficace et des facteurs intérieurs qui déclenchent et soutiennent les efforts de formation et de développement de cette compétence : des facteurs psychologiques d'aptitude, des facteurs affectifs, des traits de personnalité et des facteurs de motivation.

Toute activité, l'apprentissage y inclus, est déterminée par certaines causes, elle se déroule dans un certain contexte motivationnel. Il n'y a pas d'action sans but, sans raison, sans un intérêt de moment ou de perspective, direct ou supérieur, sans une certaine aspiration. Dans la vie de tous les jours, on essaye souvent de trouver des explications pour chaque action, on se demande pourquoi un individu accomplit une certaine action, quels sont les ressorts qui le déterminent à agir d'une manière ou d'une autre.

L'étude de la motivation a apporté une diversité de définitions qui ont conduit à l'élaboration de plusieurs modèles théoriques dont la connaissance constitue un cadre applicatif et un repère très utile pour l'action concrète.

Dans sa définition de la motivation, A. Maslow (MASLOW, 2008:73) reconnaît l'existence de cinq catégories de besoins organisées de manière hiérarchique : des besoins physiologiques, des besoins de sécurité, des besoins d'appartenance, des besoins d'estime et des besoins d'actualisation, tandis que C.P. Alderfer ne trouve pas une hiérarchie stricte des besoins comparable à celle de Maslow et choisit de classer les besoins dans trois grandes catégorie : des besoins d'existence (qui sont satisfaits par des conditions matérielles), des besoins de communication (qui sont satisfaits par la communication libre et l'échange de sentiments avec les autres) et des besoins de développement (qui sont satisfaits par la forte implication dans les activités qu'on choisit). (*cf.* CONSTANTIN, 2004_ 156).

D.McClelland (*cf.* VINTILESCU, 1977: 33) considère que l'intervention de la société et de la culture se définit justement par l'interprétation des besoins et des motivations individuels et identifie trois besoins étroitement liés au milieu de travail (des besoins de réussite, d'affiliation et de pouvoir, parmi lesquels le besoin d'accomplissement et la peur de l'échec occupent une place importante), tandis que V. H. Vroom **(***cf.* ARĂDĂVOAICEI, NIȚĂ, 1996: 86**)** soutient, selon la *théorie de l'expectative,* que les individus choisissent plutôt de manière rationnelle les comportements qu'ils estiment étant les plus appropriés pour atteindre leurs objectifs en fonction de l'effort investi, de l'utilité et de la valeur perçue du comportement.

A différence du modèle de Vroom, analysé dans la perspective du choix individuel et rationnel des comportements, le modèle behavioriste se situe dans la perspective du contrôle des comportements par la manipulation des conséquences qui lui sont associées. S. Adams part du principe de la dissonance cognitive et propose *la théorie de l'équité*, conformément à laquelle lorsqu'il se présente une situation d'iniquité, l'individu perçoit l'apparition d'un déséquilibre et il se sentira motivé à entreprendre une action censée à rétablir l'équilibre qu'il cherche. F. Herzberg constate l'existence d'une discontinuité entre les facteurs qui produisent la satisfaction et ceux

qui produisent l'insatisfaction dans une activité, la théorie bi - factorielle soutenant que la satisfaction dans une activité est déterminée seulement par un certain type de facteurs (de motivation), tandis que l'insatisfaction serait produite par un autre type de facteurs (d'hygiène). (CONSTANTIN, *op. cit.*, 125).

Dans cet article , nous avons présenté brièvement quelques unes des plus importantes théories « classiques » de la motivation, mais la liste pourrait continuer avec d'autres exemples.

La motivation représente un ressort intérieur subjectif qui donne au psychique de la sélectivité et de l'activisme, déclanchant un certain genre de comportement. Grâce à la motivation dans le travail et dans d'autres domaines, l'homme n'agit pas au hasard. Parfois dans un état de confusion, d'autres fois comme un système bien déterminé et conscient, la motivation nous accompagne dans la profession jusqu'à ce qu'on ait atteint notre but. Loin d'être un processus strictement psychologique et individuel, la motivation comporte une dimension sociale exprimée par la manière dont une société, une organisation ou un groupe social sont capables de déterminer les motifs propres au comportement humain. La motivation a une dimension axiologique qui résulte de la nécessité de transformer les valeurs désignées dans des ressorts intérieurs pour déclencher et orienter l'activité professionnelle de certains groupes ou individus. La motivation explique pourquoi l'être humain agit d'une certaine manière, pourquoi on se propose des objectifs et on les poursuit.

La motivation constitue une force motrice de l'activité et du développement de l'individu. Celui-là agit d'habitude sous l'influence d'une constellation motivationnelle, le comportement humain étant régit par des motivations multiples. Ces motivations s'organisent dans une sorte de parallélogramme des forces, dans une résultante qui acquiert son expression à un certain niveau d'activation ou de mobilisation énergétique. Plus concrètement, sous l'influence de l'expérience, la motivation agit différemment sur chaque individu ; la même situation produit, dans chaque individu, des réactions différentes (POPESCU NEVEANU, 1979: 238).

En se servant d'un terme de la physique – « vecteur » - pour définir l'action du facteur motivationnel, on considère que la motivation a trois caractéristiques fondamentales (CONSTANTIN, *op. cit.*: 156): l'orientation, l'effort et la persistance .

L'orientation porte sur la direction des actions humaines dans l'accomplissement d'une tâche, dans le dépassement d'un obstacle. Elle porte sur ce qui canalise l'attention et l'intérêt motivationnel d'un individu vers son but motivationnel, vers le genre de récompense attendue ou la satisfaction qui l'intéresse et l'implique personnellement. « La voie », « le chemin » choisi, l'ensemble des actions successives d'un individu doivent conduire à la satisfaction de ses besoins, à l'accomplissement des buts qu'il s'est proposé.

L'effort représente la force ou l'énergie investie par un individu dans la poursuite de ses objectifs. Il ne suffit pas qu'on choisisse une certaine direction. Il faut y mettre de l'effort, de l'énergie émotionnelle et physique et aussi initier des comportements conformes à l'objectif choisi. L'effort est ensuite influencé à la fois par des traits innés (par exemple : le tempérament) et par des caractéristiques contextuelles (par exemple : la force de séduction de l'objectif motivationnel ou l'urgence de l'atteindre).

La persistance renvoie aux notions de persévérance et constance dans le comportement ou dans l'accomplissement de la tâche. Il ne suffit pas qu'un individu choisisse une certaine direction d'implication motivationnelle et qu'il initie des comportements visant à atteindre les objectifs proposés. Il doit aussi disposer de la

capacité de résister à long terme dans son choix motivationnel, malgré la routine, les obstacles, la fatigue ou les désillusions (aussi petites ou grandes fussent-elles). La persistance motivationnelle ne se contente pas de la seule persévérance comportementale visant l'atteinte des objectifs préétablis. Elle doit être accompagnée par la capacité de rester motivé (impliqué du point de vue motivationnel) à long terme, de trouver de l'intérêt et de la satisfaction même lorsque l'accomplissement de la tâche a perdu sa nouveauté et ne rapporte plus la même satisfaction qu'au début.

« Etre motivé à apprendre » exprime en plan comportemental un état présent dynamogène, mobilisateur et dirigé vers l'atteinte des objectifs. Il s'agit de ces éléments stimulateurs que les enseignants appellent souvent « envie ». On doit donc, logiquement, accepter l'idée que ces chemins motivationnels portent l'élève vers une implication profonde dans les tâches d'apprentissage et qu'il sera orienté généralement de manière consciente vers les finalités proposées. Il transfère dans l'apprentissage, de manière relativement constante et dans une période de temps déterminée, son potentiel cognitif, ses états affectifs et cognitifs – actionnels, son expérience de vie, etc. (ASUBEL, ROBINSON, 1981: 163)

Bien au contraire, l'état de « ne pas être motivé à apprendre » se reconnaît par le manque de « l'envie » de participer aux activités qui supposent des activités d'apprentissage. L'élève se montrera passif, inactif, il aura du mal à se concentrer sur une tâche d'apprentissage, il manquera de spontanéité et il éprouvera des états anxieux. La participation subjective de l'élève dans l'action projetée est pleine d'hésitations et, par conséquent, le rendement sera, lui - aussi, beaucoup diminué.

Une recherche réelle sur la motivation de l'apprentissage ne peut pas se réaliser sans surprendre les ressorts intérieurs ou extérieurs qui déclenchent une envie, un penchant, un intérêt immédiat pour l'apprentissage, mais il faut surtout s'intéresser au caractère mobilisateur qui engage le potentiel psychique dans le processus de résoudre ou de s'adapter aux finalités de l'apprentissage, sans oublier la participation, l'organisation et l'auto – ajustement intérieur de la personnalité de l'élève.

Les motifs qui déterminent les élèves à apprendre sont sociaux, cognitifs, affectifs, professionnels, de réussite personnelle, le succès ou l'insuccès scolaire etc**.** (NEACŞU, 1978:38)]

La catégorie des motifs sociaux comprend des finalités sociales : « j'apprends pour faire mon devoir vers mes collègues », « en étudiant, je contribue au prestige de ma classe », « je veux me rendre utile aux autres ». Les élèves déclarent aussi un motif de la réciprocité : « j'aime étudier à l'école parce que je suis à côté des autres élèves », « lorsqu'on est entre copains on apprend plus facilement parce que c'est plus agréable », « parfois, on apprend plus vite à l'aide des autres », « les autres savent plus que toi et ils peuvent te l'enseigner ».

La catégorie des motifs cognitifs comprend l'envie des élèves de connaître (la curiosité) qui est connue comme un facteur dynamique fondamental des activités d'apprentissage (« j'apprends parce que je veux connaître le plus possible »; « j'apprends à toutes les matières parce que l'étude me donne des satisfactions » ; « l'étude m'intéresse, il me plaît ») . Il faut compter aussi le penchant (l'intérêt théorique) exprimé par les élèves pour une ou plusieurs matières d'étude (« j'éprouve un grande satisfaction à résoudre des problèmes de mathématique » ; « je m'intéresse surtout à la psychologie » ; « la musique m'emporte »)

Les motifs affectifs supposent une base émotionnelle, fût-elle positive ou négative : l'amour et le respect pour les parents, le sentiment du devoir envers les parents, l'envie de rendre les parents contents, heureux, la sympathie envers le

professeur (parce qu' »il explique bien », « il se montre compréhensif » , « il nous aide beaucoup ») la peur des sanctions appliquées par les parents, l'anxiété provoquée par l'attitude rigide de certains enseignants, le sentiment de regret ou de honte envers les professeurs, les parents ou les collègues.

L'éloge, l'encouragement, l'appréciation objective, les relations socio – affectives toniques, le respect de l'opinion, l'organisation logique et systématique des informations, voilà des ressorts qui stimulent l'activité d'apprentissage (motifs stimulants) ; tandis que les situations contradictoires, l'appréhension de la note, les accusations, la réprimande, l'appréciation subjective, l'indifférence, la monotonie, constituent des motifs inhibiteurs, qui freinent l'activité d'apprentissage. L'influence de ces motifs est déterminée par l'âge des élèves, par la structure et les particularités de leur personnalité, par les relations socio - affectives qui existent dans la collectivité scolaire.

Tous ces motifs constituent des états affectifs des élèves issus des relations avec les différents facteurs impliqués dans l'apprentissage scolaire : enseignants, collègues, parents. Ils reflètent l'attitude des élèves face à ces facteurs, aux tâches et aux demandes qui leurs sont adressées dans l'apprentissage de tous les jours.

« Si l'enseignant ne tient pas compte des impulsions, des désirs, des intérêts et des aspirations de l'élève, s'il ne cherche pas (ou s'il ne sait pas) à les modeler et à les canaliser vers une direction constructive, alors son activité professionnelle sera non seulement perturbée, mais elle risque de devenir dangereuse ». (ROŞCA, 1943: 96)

2. Etude sur les ressorts de l'apprentissage d'une langue étrangère

Le succès scolaire n'est pas uniquement le résultat des aptitudes et des capacités de l'élève. Il arrive parfois que des élèves doués d'aptitudes intellectuelles supérieures n'aient pas de performances scolaires remarquables. Voilà donc une bonne raison de faire une étude sur le système des ressorts de l'apprentissage d'une langue étrangère.

La recherche à caractère d'observation part de l'hypothèse que l'hiérarchie des ressorts de l'apprentissage change au long de la période de scolarisation. Il est donc essentiel pour les enseignants d'identifier les facteurs qui déterminent ces changements.

Le groupe étudié a compté 126 élèves âgés de 7 à 18 ans (Ière – XIIème année d'étude), des garçons et des filles provenant de milieux divers, autant urbains que ruraux.

Pour réaliser une hiérarchie des ressorts de l'apprentissage chez les élèves et en tenant compte des différences d'âge existantes, nous avons employé deux catégorie d'épreuves : chez les élèves de primaire, dans le cas desquels les questionnaires ne sont pas pertinents, nos avons appliqué la méthode de l'interview structurée, tandis que chez les sujets âgés de plus de 10 ans nous avons recouru au questionnaire avec des questions aux réponses au choix et des questions ouvertes.

Les deux méthodes ont été destinées à identifier les dimensions de la motivation de l'apprentissage et le poids des facteurs qui agissent sur ces ressorts (*item questions au choix* – « J'aime aller à l'école parce que : je suis avec mes copains, pour obtenir des notes, pour avoir un diplôme, pour lire et pour écrire, etc. » ; *item de réponse dichotomique* – vrai ou faux – « J'apprends parce que je veux connaître un tas de choses », « J'apprends parce que je sais que de cette manière je gagnerai beaucoup

d'argent », « J'apprends pour ne pas contrarier mes parents », « Je suis bien quand je remporte des succès à l'école », « J'aime être apprécié par les professeurs », etc.

L'analyse et l'interprétation des réponses ont tenu compte des formes de motivation de l'apprentissage suivantes : motifs extrinsèques, motifs intrinsèques, motifs sociaux, motifs affectifs, motifs du succès ou de l'insuccès scolaire et motifs de réussite personnelle.

Une analyse globale des réponses a révélé l'intérêt des élèves pour les activités scolaires en général et tout particulièrement pour l'apprentissage scolaire : 23% affirment apprendre avec intérêt et déclarent que les activités scolaires sont intéressantes, qu'elles répondent à leurs aspirations personnelles, 47% s'efforcent à s'intégrer dans ces activités mais celles-ci ne répondent pas à leurs intérêts personnels, 24 % se rendent à l'école par obligation, car l'école n'a rien à voir avec leurs aspirations personnelles et chaque fois que l'occasion s'y présente ils quittent l'école et évitent autant que possible toute acticité initiée par l'école ; 6% des sujets ne savent pas répondre, ils n'ont jamais pensé à ce problème. Si en ce qui concerne les élèves du premier groupe on peut parler de motivation pour l'activité scolaire, on doit admettre que les élèves des autres groupes font preuve d'une motivation faible (ceux qui font des efforts sans montrer de l'intérêt) ou ils sont démotivés (ceux qui se rendent à l'école par obligation, mais aussi ceux qui n'ont pas été capables de donner une réponse).

Afin d' identifier la dynamique de l'intérêt des élèves pour l'activité scolaire, nous avons procédé à une analyse comparative des réponses classées par groupes d'âge. Ainsi, on constate un intérêt plus fort chez les élèves de primaire (tous les élèves en Ière année déclarent qu'ils aiment apprendre, même ceux qui sont confrontés à des difficultés d'apprentissage ; pas un n'affirme apprendre par obligation ou pour éviter les sanctions ; seulement 2% (élèves en IV$^{-ème}$) se rendent à l'école sans s'intéresser aux activités scolaires. Les statistiques changent à partir de 14 ans : la grande majorité des élèves apprennent par obligation, par peur d'être sanctionnés par leur parents ou par l'école, tandis que les autres se rendent à l'école, s'efforcent à apprendre, mais sans manifester un intérêt particulier pour les matières à étudier. Les élèves qui n'ont pas été capables de répondre sont des collégiens en classe terminale (une possible explication serait le négativisme propre à leur âge, mais aussi un état de démotivation non seulement face à l'activité scolaire, mais face a toute forme d'activité).

Nous avons fait une analyse de la dynamique de l'hiérarchie des ressorts de l'apprentissage et nous avons constaté que à chaque niveau d'âge on peut identifier des motifs et des finalités qui reflètent à la fois les capacités et les aspirations des élèves et de leurs parents. La plupart des élèves de tous les âges ont une motivation extrinsèque à l'apprentissage et témoignent des finalités pragmatiques bien définies (obtenir un diplôme, recevoir des avantages matériels de la part des parents, pour recevoir de bonnes notes, pour gagner des prix, etc.). Seulement 2% des sujets (élèves de XI$^{-ème}$ – XII$^{-ème}$) apprennent par plaisir, désirent être informés et manifestent de l'intérêt pour certaines matières scolaires.

Si pour les élèves en classes primaires la motivation de l'apprentissage comporte des valences affectives et sociales positives (se faire apprécier par l'instituteur, faire plaisir aux parents, recevoir de bons qualificatifs, etc.), pour la majorité des élèves plus âgés la motivation de l'apprentissage a des valences négatives (je ne veux pas contrarier mes parents, je veux recevoir de bonnes notes au BAC, etc.). Le plaisir d'apprendre, la curiosité pour les connaissances que leur offre l'école occupent les dernières places dans l'hiérarchie des motifs de l'apprentissage. Une importance particulière comportent les réponses des élèves de 12 à 13 ans qui semblent

être motivés cognitivement à apprendre en plus grand nombre que les autres catégories d'âge.

Chez les garçons, la première place est occupée par les raisons cognitifs qui apparaissent même à partir de 12 ans et par les raisons professionnels. Les filles s'orientent plutôt vers des raisons affectifs et sociales (le plaisir d'apprendre, éviter une sanction, l'approbation et le respect des autres, la satisfaction intellectuelle, l'autorité devant les collègues, etc.)

Notre suppositions que chez les adolescents – collégiens l'apprentissage est généralement déterminée par des raisons de réussite personnelle n'a pas été confirmée. A notre avis, seulement un segment très faible d'élèves sont poussés par de telles raisons (« la réussite ne dépend pas des résultats scolaires « , « la réussite est déterminée par le nombre des biens matériels), « ce n'est pas en apprenant qu'on devient heureux », etc.)

Conclusions

Le rôle de la motivation dans l'apprentissage scolaire est fortement complexe. Elle explique non seulement la situation scolaire de l'élève à un moment donné, mais aussi son développement d'une étape à autre.

La motivation de l'apprentissage présente une structure relativement constante à l'intérieur de laquelle il y a plusieurs catégories de raisons dont l'importance varie en fonction du genre, ce qui détermine une certaine hiérarchie.

Si l'enseignant connaît les raisons véritables de l'apprentissage chez les élèves, il a la possibilité d'intervenir d'une manière correcte et opportune pour assurer le succès scolaire de chaque apprenant et il peut diriger consciemment la formation des diverses catégories de motivation efficaces dans l'apprentissage scolaire dont les contenus lui permettent une bonne intégration sociale.

Pour l'enseignant, les motivations de l'activité d'apprentissage sont beaucoup plus complexes, elles comportent une multitude de nuances plus ou moins directement liées aux finalités de l'apprentissage et dont la valeur temporelle et d'orientation est plus variée que dans le cas qui vient d'être présenté. La dynamique de ces catégories dépend de l'âge et du genre des sujets, du sens et de la signification qu'ils accordent à l'activité d'apprentissage dans leur univers de vie.

BIBLIOGRAPHIE

Ausubel, D.P., Robinson, F.G., *Apprendre à l'école. Une introduction à la psychologie de l'éducation*, EDP, Bucureşti, 1981

Arădăvoaicei, Gh., Niţă, L.D., *La motivation et la motivation dans l'armée*, Editura Academiei de Înalte Studii Militare, Bucureşti, 1996

Constantin T., L'évaluation psychologique du personnel, Polirom, Iaşi, 2004

Maslow, A.H., La motivation et la personnalité, Editura Trei, Bucureşti, 2008

Neacşu, I., *La motivation et l'apprentissage* , EDP, Bucureşti, 1978

Popescu Neveanu, P, *Dictionnaire de psychologie*, Albatros, 1978

Roşca, A., *Les raisons de l'action humaine*, Institutul de psihologie din Sibiu, Sibiu, 1943

Vintilescu, D., *École de la motivation à apprendre*, Ed. Facla, Timişoara, 1977

TEACHING WRITING SKILLS

Anca Marina RĂDULESCU
University of Medicine and Pharmacy, Craiova

Abstract: *Compared with speech, effective writing requires a number of things: a high degree of organization in the development of ideas and information; a high degree of accuracy so that there is no ambiguity of meaning; the use of complex grammar devices for focus and emphasis; and a careful choice of vocabulary, grammatical patterns, and sentence structures to create a style which is appropriate to the subject matter and the prospective readers.*

Students are aware of their own problems in writing, and they have attitudes and feelings about the writing process. Teachers can play a valuable part in raising awareness of the process of composition by talking explicitly about the stages of writing as well as by structuring tasks to take account of this.

Teachers can play a support role during the early stages of the composition process by helping students to get their ideas together. This can be done by talking about things to generate ideas, by doing things such as interviewing other students, by pooling information, ideas, or opinions in the class, or by reading texts of various kinds.

The teacher can also provide good models for writing, indirectly, by encouraging good reading habits but also directly, when appropriate, by analysing textual structure, particularly with some types of more formal academic writing.

Planning activities structured by the teacher can help students to develop a sense of direction in their writing, though they should always be encouraged to regard a plan as an enabling device or support rather than as a rigid control.

Teachers can encourage the drafting process by creating a workshop atmosphere in their classrooms, to the extent of providing rough paper, scissors, paste, erasers, etc. And while monitoring writing in progress, they can suggest that these are used for chopping and changing the structure of the text. Teachers can support the drafting process in various ways. They can intervene quietly, questioning and advising, in order to help writers get their ideas down on paper in English. Or they can encourage students to read each other's work and suggest restructurings and revisions. Giving help during writing proves far more effective than giving it afterwards

Key words: *writing, skills, accuracy.*

Using language for communication, both oral and written, is the main reason why people learn a foreign language nowadays. In this context, few skills are more important for a person to master than writing. Mastering writing is not an easy endeavour. Nevertheless there are ways in which teacher can facilitate developing writing skills in their students, be they native or foreign. My article focuses on presenting some of the ways in which teachers can support their students to develop their writing skills and become better at communicating via the written word.

Writing as an Individual Effort

Writing is more of an individual effort than a group one. Individuals compose their thoughts often in privacy and then reduce their thoughts to writing, using the strict conventions followed in the language. An individual effort as it may be, writing must,

nevertheless, follow the rules laid down. The development of writing even in native English speaking people is conscious and is thus non-spontaneous.

Oral language differs from written language in structure and mode of functioning. The acquisition of oral speech in itself is the acquisition of signs or symbols. The acquisition of writing is a step further and the student must now transfer the symbolization he/she acquired in the process of speech acquisition to written language.

The writing process is developed through the conscious appreciation of the discrete nature of the linguistic signs. The learner must recognize the sound structure of each word, and assign an alphabetical symbol to each sound contained in that word. This same deliberate preparedness is needed to put words in a certain sequence to form a sentence.

Teaching writing to native speakers of English has always been a major concern of education. More often than not, most students, both native speakers and second language learners of English, feel inadequate in the face of the writing task. Modern world demands some efficiency in writing skills. However, when one can learn to speak the first or second language with little or no conscious thought, switch from the spoken to writing poses greater difficulty.

The writing classes can help to consolidate and improve students' speaking and reading skills. Focusing on writing as an independent skill helps us to identify the specific problems faced by learners, and to identify the learners' specific needs relating to writing.

Mechanics of writing are distinct from the mechanics of other skills such as speaking and reading. While reading involves seeing and pronouncing, writing involves association of sounds with mental composition of thoughts and their orderly presentation, and hand movements.

Writing can be viewed and taught as a developmental process just as reading. Teachers can view writing from four perspectives: Mechanics, emphasized in the low beginner stages (beginning); Extended Use of Language, emphasized in the high beginner and low intermediate stages (elementary); Writing with Purpose, emphasized in the high intermediate and low advanced stages (intermediate); and Full Expository Prose, emphasized in the terminal stage (advanced).

Some linguists and methodologists classify approaches to teaching writing into five types: controlled to free, free writing, paragraph pattern, grammar-syntax-organization, communicative, and process approaches. In the controlled to free approach, students are first given sentence exercises, then paragraphs to copy or manipulate grammatically by, for instance, changing questions to statements, present to past, or plural to singular. They might also change words or clauses or combine sentences.

Roles of Writing in the learning and User of Language

In the English language classroom, writing activities serve two different purposes. On the one hand, they help students to learn the kinds of personal, academic, or professional writing that they will use in their daily lives. On the other hand, writing in English has a more purely pedagogical role. It reinforces the learning that goes on through the medium of the listening, speaking, and reading skills.

In language learning classes, whether for beginners or more advanced learners, writing assignments are given as a way of following up on listening and speaking

exercises or reading activities. In addition, students in the higher levels may need to learn how to write well-organized, carefully reasoned essays. The writing of one or more essays is often a requirement on international examinations. Widely used standardized English proficiency examinations require such advanced writing tasks. (For example, The Cambridge First Certificate in English has a one and a half hour composition paper.)

Approaches to Writing

In the free writing approach, students are asked to write freely on any topic without worrying about grammar and spelling for five or ten minutes. Teachers do not correct these short pieces of free writing; they simply read them and perhaps comment on the ideas the writer expressed.

In the paragraph pattern approach, students copy paragraphs, analyse the form of model paragraphs, and imitate model passages. They put scrambled sentences into paragraph order, they identify general specific statements, they choose or invent an appropriate topic sentence, and they insert or delete sentences.

In the communicative approach to writing, students are asked to assume the role of a writer who is writing for an audience to read. Whatever is written by a student is modified in some way by other students for better communicative effect.

In the process approach to writing, students move away from concentration on the written product to an emphasis on the process of writing. They ask not only questions about purpose and audience, but also the crucial questions: How do I write this? How do I get started?

A proper blend of these approaches to writing will give us the best results. For example, the controlled to free approach to writing helps teachers to focus on proper mechanics in the beginning level, whereas communicative approach to writing will be very effective once our students have some control over the mechanics and have acquired a good number of words and sentence structures to help them match these with their thoughts. All successful text writers and teachers have always tried to take the best and relevant aspects of every method to suit the learner's level and need.

Intermediate Writing: Emphasis on Writing with a Purpose

At the intermediate level, students acquire a lot of words, and begin to write English for specific purposes. They will continue to demonstrate errors in their writing. They begin to focus on the use of pronoun links, connecting words for the progress of the thoughts they express, such as *also*, *therefore*, *but*, *however*, use of specific grammatical points such as conditional clause with or without negation, double negatives, modals, tense, etc. Punctuation, arrangement of sentences within a paragraph, transformation of one sentence type into another with or without change in the meaning, stylistic improvements, summarizing the ideas found in a passage in their own sentences, completion of sentences and paragraphs to match the ideas contained therein or which they want to express, writing with the appropriate tone, style and organization for the topic focused upon, are some of the things which will be considered in the intermediate level. All this may be achieved with some guided practice.

Students organise their thoughts in three main types. They can take content from one's own experience or the results of one's own information gathering, and arrange it into a logical format. They can analyse a prose model, reconstruct its outline,

and use the outline as a model for writing another passage, using parallel or analogous information. They can also follow an outline prepared by someone else, e.g., teacher or textbook.

At the intermediate level, the technique of dicto-comp is recommended. The teacher reads a passage all the way through, not broken into segments. Students listen to the passage two or three times. Then they pick up their pens and write down as close a version as possible. This makes them pay attention to the meaning of the passage more than to the form of the individual words or the structure of the individual sentences. At the end of the passage, the students gather in small groups to compare what they have written down. After they have assembled everything they can remember, they listen to the passage again, make revisions and then check their grammar, spelling, and punctuation.

Note-taking and story-telling are two other ways in which the language learners are encouraged to do some free but controlled writing. When elementary level students take notes, they can be given a skeleton outline to work with and expand, so that their listening is more directed. Advanced students can listen to long passages and make notes as they listen. Both groups need to be alerted to the signals that speakers use: pauses, raising the head and the voice to make an important point, or using words like *first*, *finally*, *most important* to signal separation and priority of the points made.

Filling in forms of general nature, filling in money order forms, forms for registered or certified mail in the post office, writing letters to friends, newspapers, and other organizations, writing business letters, writing instructions for some one to perform a particular task, writing a journal, and even writing some creative short stories are all given at the intermediate writing level.

Modelling is another way. Most students are reluctant to write. Apart from the fact that writing needs more deliberate involvement than reading, students are afraid that what they write may be full of errors in a language with which they have just begun to gain some acquaintance. They may have a lot of reluctance to write even in their first language. Students will face great difficulty in composing their thoughts in English, a second or foreign language to them. As standards of writing are more stringent than in other skills, students need to be trained to proceed from writing short passages to writing longer essays. Exposure to standard written materials and explanation of the form and character of such materials is required.

Language is one of the most useful tools we have as humans. Without it we could not think thoughts expressible to others, nor could we engage in the activities that commonly take place in the societies we build for ourselves. Thanks to language we are granted access to the knowledge that is accumulated in books and other publications. If we are lucky enough to acquire skills in a language beyond the one we already know, we vastly increase our capacity to do things with our lives.

BIBLIOGRAPHY

Bountin, Marie-Christine and Brinand, Suzanne and Grellet, Françoise - *Writing-Intermediate*, *Oxford Supplementary Skills*, Oxford University Press, 1990

Gairns, Ruth and Redman, Stuart, *Working With Words – A Guide To Teaching And Learning Vocabulary*, Cambridge University Press, 1991

Gruber, Dianne and Dunn, Viviane – *Writing – Elementary*, *Oxford Supplementary Skills*, Oxford University Press

Haycraft, John – *An Introduction to English Language Teaching*, Longman Handbooks for Language Teachers, Longman Group UK Limited, 1991

PRAGMATICS AND CONTEXT - A KEY PERSPECTIVE FOR FUTURE TRANSLATORS

Ana-Maria STOICA
University of Piteşti

Abstract: *The article expands upon the importance of a pragmatics-based approach in translation practice. It also emphasizes the fact that the students who are to become translators or interpreters must become aware of the relationship between the extralinguistic context, the source text and the target text. The theoretical ideas are further exemplified and integrated into practical teaching/learning activities.*

Key words: *Pragmatics, Context, Translation.*

Pragmatics is generally defined as the study of language in use, in contrast with the study of language structure or, to put it differently, pragmatics deals with context-dependent features of language. In Charles Sanders Peirce's terms, pragmatics is concerned not with the study of *types* (sentences out of context), but with the study of *tokens* (sentences in the contexts in which they were uttered). It is obvious that such a definition widens the borders of the so-called *pragmalinguistics* (LEECH 1983) which thus meets psycholinguistics and sociolinguistics. The most recent studies in the field of philosophy of language and semiotics have however succeeded in solving such theoretical delimitations. Pragmatics and enunciation theory, both possible objects of language philosophy and semiotics, and specific methods thereof, are now viewed as a new perspective on language, a perspective which defines itself in opposition with structuralism. (M. NEȚ 2005:15, 29, 171). Thus, pragmatics offers a common background to a series of fields of research for which language remains the point of convergence.

Translation and interpreting are essentially communicative events. A pragmatics-based approach in dealing with translation and interpreting is supported by the fact that translators and interpreters very often confront with cultural issues and culture-bound world views, such as social distance or closeness, which reflect in language and thus they have to capture both the linguistic and the non-linguistic aspects of verbal communication. It is commonly agreed that only a pragmatics-based approach can explain certain aspects of communication such as irony, politeness, allusion, what is presupposed and what is openly affirmed, aspects which syntax or morphology cannot explain. Students who are to become translators or interpreters must become aware of the fact that a certain utterance can produce different corresponding translations depending on the context, that speech acts may differ cross-culturally, that sometimes the translator or the interpreter has to make explicit what is linguistically implicit or vice versa, has to operate additions, substitutions or deletions, in a word they should develop *pragmatic competence.*

The *Common European Framework of Reference for Languages* defines *pragmatic competences* as "being concerned with the functional use of linguistic resources (production of language functions, speech acts), drawing on scenarios or scripts of interactional exchanges. It also concerns the mastery of discourse, cohesion

and coherence, the identification of text types and forms, irony, and parody. For this component even more than the linguistic component, it is hardly necessary to stress the major impact of interactions and cultural environments in which such abilities are constructed."

It is to be noted that the pragmatic component is situated at the intersection between linguistic competence, communicative competence, socio-cultural competence and intercultural competence.

Regarding the intercultural competence, the *Common European Framework of Reference for Languages* states that it represents the 'knowledge, awareness and understanding of the relation (similarities and distinctive differences) between the 'world of origin' and the 'world of the target community'. […] Intercultural awareness includes an awareness of regional and social diversity in both worlds. It is also enriched by awareness of a wider range of cultures than those carried by the learner's L1 and L2. This wider awareness helps to place both in context […]'. It further specifies the fact that 'The learner of a second or foreign language and culture does not cease to be competent in his or her mother tongue and the associated culture. Nor is the new competence kept entirely separate from the old. The learner does not simply acquire two distinct, unrelated ways of acting and communicating. The language learner becomes ***plurilingual*** and develops ***interculturality***. The linguistic and cultural competences in respect of each language are modified by knowledge of the other and contribute to intercultural awareness, skills and know-how.'(CEFRL: 43)

Intercultural skills and know-how include:

• the ability to bring the culture of origin and the foreign culture into relation with each other;

• cultural sensitivity and the ability to identify and use a variety of strategies for contact with those from other cultures;

• the capacity to fulfill the role of cultural intermediary between one's own culture and the foreign culture and to deal effectively with intercultural misunderstanding and conflict situations;

• the ability to overcome stereotyped relationships. (CEFRL: 104-105).

Pragmatic competence can be developed in class, in context awareness-raising activities implemented in analyzing texts, in cultural relevance and cross cultural translation activities, in communicative teaching activities etc.

Context awareness-raising activities could be built taking into account the famous *Speaking* model designed by the American sociolinguist Dell Hymes (1972: 35-71). The model describes the following contextual coordinates of a communicative situation:

● *Setting and Scene*: the *Setting* refers to the time and place while the *Scene* describes the environment of a communicative situation;

● *Participants*: who are involved in the communicative situation, the speakers and the audience, the relationship between them;

● *Ends*: the purpose and the intentions of a communicative situation, along with its outcomes;

● *Acts*: the order of the events that took place during a communicative situation;

● *Key*: the overall tone or manner of the speech;

● *Instrumentalities*: the form and style of the speech being produced;

● *Norms*: define what is socially acceptable at the communicative event;

● *Genre*: the type of speech.

Thus, students should primarily be given tasks designed with the purpose of identifying the basic coordinates of the immediate context or situation, both in L1 and L2. Further, the activities should integrate an exploration of the register of a series of preselected texts or communicative situations, an activity which involves: building knowledge of the topic of a model text and knowledge of the social activity in which the text is used, e.g. job seeking; understanding the roles and relationships between the people involved in a communicative situation and how these are established and maintained, e.g. the relationship between a job seeker and a prospective employer; understanding the channel of communication being used, e.g. using the telephone, speaking face-to-face with members of an interview panel etc. Context building activities should also include the comparison of a model text/communicative situation with other texts/communicative situations of the same or a contrasting type e.g. comparing a job interview with a complex spoken exchange involving close friends, a work colleague or a stranger in a service encounter.

The exploration of the *Norms* from the *Speaking* model should be integrated into cultural and cross cultural activities such as comparing differences in the use of a text/in a communicative situation in two cultures.

Considering that 'if it isn't tested it's not taught', M. Byram (2000: 8-13) comes with the proposal of assessing cultural and intercultural competence in language teaching, as the first step in developing cross-cultural awareness. The assessment includes both a record of the learner's cultural/intercultural experience and a self-assessment of his/hers cultural/intercultural experience and comprises such aspects as: customs and conventions, topics of conversation to be avoided, topics of interest, the daily experience of a variety of social groups within a society, how to resolve misunderstandings which arise from people's lack of awareness of the view point of another culture etc.

The activities M. Byram (2000: 8-13) proposes are of course useful, but their utility is restricted to those situations in which the learners already have experience outside their own culture. However, there are situations in which the trainer may want to prepare the learners to communicate with people from other cultures, especially when they have not travelled much, or don't have enough experience outside their own culture. In this case, the selection of the methods used to develop interculturality are generally similar to the specific methods of the communicative approach: case studies, role-plays, simulations, elicited conversation etc.

G. Kasper (1997:6) summarized the data-based research on pragmatic instruction (House, Kasper 1981; Wildner-Basset 1984; House 1996; Morrow 1996), in order to point out what pragmatic aspects can be taught and which instructional approaches are the most effective. The studies comprised in her chart extend over a large range of pragmatic features and abilities: speech acts, discourse markers and strategies; introduce, sustain and change topics of conversation; organize turn-taking and keep a conversation going; back-channeling, etc:

Teaching goal	Proficiency	Research goal	Design	Assessment/Procedure/Instrument
Discourse markers & strategies	advanced	explicit vs implicit	pre-test/ post-test control group L2 baseline	role-play

Pragmatic routines	intermediate	eclectic vs suggesto-pedia	pre-test/ post-test control group	role-play
Compliment	high intermediate	+/- instruction	pre-test/ post-test control group L2 baseline	elicited conversation
Apology	advanced	teachability	pre-test/ post-test L2 baseline	discourse completion question.
Pragmatic routines & strategies	beginning	teachability to beginning FL students	pre-test/ post-test	questionnaires role-play
Implicature	advanced	+/- instruction	pre-test/ post-test control group	multiple choice question
Implicature	intermediate	deductive vs inductive vs zero	pre-test/ post-test/ delayed post-test control group	multiple choice & sentence combining question
Pragmatic fluency	advanced	explicit vs implicit	pre-test/ post-test control group	role-play
Complaint & refusal	intermediate	teachability/ explicit	pre-test/ post-test/ delayed post-test L2 baseline	role-play holistic ratings
Pragmatic routines	beginning	explicit vs implicit	pre-test/ post-test control group	multi-method

A provisional observation resulting from this bird's eye view could classify the teaching/learning activities we mentioned into two main types: context awareness-raising activities and activities which offer communicative practice. A partial theoretical conclusion would be that a pragmatics-based approach takes into account a crucial factor, the context. In the processes of translating/interpreting source language utterances and producing target language correlatives, the translator and/or the interpreter has to capture the contextual variables which include the social, the cultural and the intercultural varieties.

REFERENCES

BYRAM, M., ‘Assessing Intercultural Competence in Language Teaching’ in *Sprogforum*, No. 18, vol. 6, 2000;

CEFR The Common European Framework of Reference for Languages http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/Framework_EN.pdf

KASPER, G., *Can pragmatic competence be taught?* Honolulu: University of Hawaii, Second Language Teaching & Curriculum Center, 1997. Retrieved [29. 06.2010] from the World Wide Web:
http://www.nflrc.hawaii.edu/NetWorks/NW06/

HYMES, D., 'Models of the interaction of language and social life', in *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication*, eds John. J. Gumperz & Dell Hymes, Holt, Rinehart, & Winston, New York, 1972;

LEECH, G., *Principles of Pragmatics*. London: Longman, 1983;

NEȚ, M., *Lingvistică generală, semiotică, mentalități,* Institutul European, 2005.

ACQUERIR LA COMPETENCE INTERCULTURELLE DANS UNE INTERACTION EXOLINGUE

Angelica VÂLCU
Université « Dunărea de Jos », Galați

Résumé : *La présente communication porte sur l'analyse des méthodes qui peuvent être utilisées par l'enseignant en vue d'atteindre l'un des objectifs essentiels de la classe de langue étrangère (interaction exolingue) : former et développer chez les apprenants l'esprit interculturel.*

La compétence interculturelle aidera l'apprenant à se débrouiller dans le monde d'aujourd'hui qui est celui de l'intercommunication et de l'intercompréhension.

Mots-clés : *culture/interculture, interaction exolingue, compétence interculturelle.*

Culture /interculture

Dans les conditions d'une Europe plurilingue, l'objectif de l'internationalisation de l'enseignement et de la formation interculturelle est le développement de la mobilité des étudiants et des enseignants, de la force de travail, etc. La communication interculturelle est devenue un syntagme qui retrouve sa légitimité seulement au moment où des partenaires appartenant à des cultures différentes sont conscients du fait que l'Autre est différent et reconnaissent, réciproquement, leur Altérité. L'interculturel est la conséquence de la rencontre de deux cultures, conséquence qui doit être analysée pour préparer les apprenants à devenir citoyens de l'Europe et du monde.

Selon G. Rocher la culture est « un ensemble lié de manières de penser, de sentir et d'agir plus ou moins spécialisées qui, étant apprises et partagées par une pluralité de personnes, servent, d'une manière à la fois objective et symbolique à constituer ces personnes en une collectivité particulière et distincte » [ROCHER, 1969 : 88]. Le même auteur simplifie les choses et considère la culture comme un ensemble d'aspects d'une civilisation, comme un ensemble de formes acquises de comportements formant « un dénominateur commun entre les membres d'une société » [ROCHER, 1969 :89]

Le dialogue interculturel a un rôle essentiel dans ce contexte. Premièrement, il sert à prévenir les clivages ethniques, religieux, linguistiques et culturels, et deuxièmement il nous permet de reconnaître réciproquement nos identités différentes à partir des valeurs universelles partagées.

La langue et la culture ne peuvent pas être séparées. Dans l'enseignement d'une langue étrangère, l'acquisition de la compétence de communication implique automatiquement l'acquisition des connaissances culturelles sur le pays dont on apprend la langue. Les langages font partie de la culture tout comme la musique, la danse ou l'art font partie de la culture. Mais le contraire est valable aussi : la culture existe par le langage, est inclue dans le langage car le langage est la mémoire de la culture. Par l'enseignement des langues, l'enseignement interculturel crée des points de référence à d'autres cultures, compare la culture de l'Autre à la nôtre, facilite la compréhension de

la spécificité et de la diversité. La construction du « sujet culturel » constitue l'objectif essentiel de toute activité éducative. L'enseignement / apprentissage d'une langue étrangère est un processus complexe au sein duquel prend contour et se forme l'identité culturelle et la conscience interculturelle des apprenants.

La dimension culturelle de l'enseignement des langues a en vue de faire des apprenants (qui apprennent la langue étrangère), « des locuteurs ou des médiateurs interculturels, capables de s'engager dans un cadre complexe et un contexte d'identités multiples, et d'éviter les stéréotypes accompagnant généralement la perception de l'autre dans une seule et unique identité » [BYRAM, M., GRIBOVA, B., STARKEY, H., 2002 : 10]

L'institution scolaire assure aux apprenants la maîtrise de plusieurs codes communicatifs, l'appropriation des systèmes de pensée et de procédure de catégorisation et en même temps elle enseigne aux apprenants de lutter contre la xénophobie, contre les préjugés et la discrimination et de respecter les droits de l'homme et de s'assumer les responsabilités sociales.

L'objectif de la classe de langue étrangère est de faire imiter à l'élève un locuteur national de la langue qu'il apprend. Cela veut dire que l'apprenant devra s'approprier non seulement la compétence linguistique mais aussi le langage adéquat de la culture du pays de la langue qu'il apprend. Il faut mentionner que le concept de culture a évolué de la sphère littéraire et artistique au concept de mode de vie d'un peuple.

L'interaction exolingue

Un enseignement dans une interaction exolingue et qui respecte la dimension interculturelle doit offrir au non-natif, d'une part, les conditions convenables pour l'acquisition de la compétence linguistique nécessaire à tout type de communication orale ou écrite, et d'autre part, lui permettre de développer sa compétence interculturelle, à savoir le préparer pour des relations avec des personnes appartenant à d'autres cultures, personnes ayant des opinions, des valeurs et des comportements différents.

L'approche interactionnelle démontre que le langage est un objet complexe que l'on peut envisager de différents points de vue qui ont tous, au départ, leur légitimité et qui, tous, peuvent contribuer à une compréhension du phénomène. Il y a plusieurs disciplines qui s'intéressent au langage et ce sont les interactionnistes qui sont interdisciplinaires.

Le but des interactionnistes est de rendre compte de la manière dont des individus concrets entrent en contact dans des situations concrètes et interagissent pour atteindre des objectifs concrets – convergents ou divergents – notamment, mais pas uniquement, à travers le langage. Cette orientation est centrée sur le processus de communication, considéré comme phénomène global qui intègre plusieurs modes de communication – parole, mimique, regards, gestes, distance interpersonnelle – et choisit comme unité de base *la relation entre les individus et non pas l'individu pris à l'état isolé.*

L'interaction est un lieu où se construisent le social, les représentations et le rapport de places entre les interactants. Tout comportement modifie les données de l'interaction. Dans une interaction tout est rejoué même s'il y a l'impression que tout était préétabli. Le sujet se construit au fur et à mesure qu'on construit l'ordre social.

Chaque sujet se trouve constamment dans la situation de confronter les représentations antérieurement acquises avec des représentations générées par le fonctionnement de l'échange communicatif. De cette manière, quels que soient les rôles et les places que les sujets occupent *a priori*, l'interaction permet à chacun d'eux de se situer dans un espace qui n'était pas absolument prévisible.

Dans une interaction verbale où deux personnes de nationalités différentes parlent des langues différentes, les identités sociales des interlocuteurs se trouvent, inévitablement, impliquées dans le rapport social qui a lieu. C'est dans ce contexte que les partenaires de la conversation ont la conscience que l'Autre parle une langue étrangère, et que l'Autre est le représentant d'un autre pays et d'une autre nation.

L'interaction verbale ne peut plus être considérée comme simple transmission d'un message pré-agencé mais « comme négociation permanente du sens, par et sur la langue et les autres sémiotiques, comme effort, de la part des protagonistes, d'adaptation de leur discours et de leurs interprétations à l'autre, à la situation et aux effets recherchés dans le cadre précis qui les réunit. Car la négociation du sens est indissociable de l'interprétation dynamique des situations et de la négociation des positionnements sociaux ». [ARDITTI, Jo, Marie –Thérèse VASSEUR, 1999 : 5]

La communication exolingue a été décrite comme une interaction marquée d'une asymétrie des compétences linguistiques et communicationnelles, entre un locuteur natif (langue maternelle, langue première) et un locuteur non-natif ou alloglotte (langue étrangère – langue deuxième). Il est évident que ces appellations sont relatives : par exemple la langue dominante d'un individu, qui définit son identité à un moment donné, n'est pas obligatoirement la langue maternelle (sa langue peut être celle du pays où l'individu réside ou celle d'un autre membre de la communauté familiale ou sociale). De la même manière, la langue seconde n'est pas obligatoirement une langue étrangère (elle peut faire partie de l'aire linguistique familière au locuteur).

Un locuteur peut apprendre plusieurs langues en même temps et, évidemment, on ne pourra pas établir une hiérarchisation, tout comme, parfois, ce ne sont pas les natifs qui maîtrisent le mieux, enrichissent et perfectionnent leur langue. Le bilinguisme est un phénomène qui relève le fait qu'une société n'utilise pas une seule langue (un exemple c'est la Belgique). Bilinguisme veut dire la connaissance et l'utilisation par un individu de plus d'une langue étrangère. Ce phénomène se manifeste sur plusieurs niveaux : celui de la compétence de l'organisation cognitive, de l'âge d'enseignement, du statut des langues, respectivement de l'appartenance et l'identité culturelles de l'individu. De nos jours, l'un des facteurs les plus importants qui détermine l'apprentissage d'une langue étrangère est la motivation.

Le type de motivation peut être imaginé sur un axe sur lequel, à un bout, se trouve la motivation *intégrative* (qui implique le désir de s'intégrer dans un groupe qui parle une langue étrangère – L2 - pour le contact avec les gens de ce groupe et leur culture) et à l'autre bout, la motivation *instrumentale* (qui implique le désir d'apprendre une langue étrangère-L2- pour des raisons purement pratiques, tel que celui d'obtenir un lieu de travail). Le degré de motivation influence directement l'apprentissage d'une langue étrangère.

Beaucoup d'études sur la communication exolingue mettent en évidence les procédés utilisés par les natifs pour faciliter la compréhension de leur langue, et aussi des procédés de sollicitation de la part des non-natifs (alloglottes). [Voir Jean Luc ALBER, Bernard PY, 1986 : 78-81 ; Jean François DE PIETRO, Marinette MATTHEY, Bernard PY, 1988 : 99-124]

La communication exolingue a des caractéristiques mises en évidence par le fait que les thèmes traités sont plus restreintes, plus prédictibles et plus discontinus que la conversation entre les natifs. Ces thèmes de communication sont initiés par les natifs, rarement par les non-natifs, car, généralement, ce sont les natifs sont qui structurent la conversation.

Acquérir la compétence interculturelle

Une interaction entre deux culture, exolingue, permet à l'individu de comprendre et d'agir les (dans) deux espaces de la communication : celui de la langue source et de la langue cible. Pour réussir la communication dans les deux espaces, le natif et le non natif doivent négocier une interprétation qui soit acceptée par les deux locuteurs et qui soit enrichie par les savoirs et les interrogations de chacun d'eux.

Isabelle Audras et Thierry Chanier [2008 :178] précisent, dans leur communication, quels sont les constituants de la compétence interculturelle, constituants qui sont nommés « savoirs ». Ces savoirs sont placés sur les cinq axes suivants:

- *savoir-être* qui estime « la posture d'ouverture et de réflexion sur les deux cultures » ;
- *savoir connaissance* [1] qui « englobe les contenus transmissifs cités précédemment avec une ouverture sur la connaissance des processus de communication dans l'autre culture » ;
- *savoir-comprendre* et *savoir-apprendre-et-faire* qui « mobilisent les habiletés (*skills*) à comprendre les documents ou évènements de l'autre culture, à acquérir de nouvelles connaissances à ce propos et à agir de façon appropriée en situation de communication exolingue » ;
- *savoir-s'engager* qui « qui fait appel à des aptitudes d'évaluation critique (*critical cultural awareness*) des deux cultures et d'engagement à négocier des compromis pour soi-même et avec les autres ».

L'acquisition de la compétence interculturelle n'a pas comme objectif la recherche d'un mimétisme culturel ou la compréhension de toutes les altérités mais plutôt *« c'est admettre qu'elles existent et être capable d'en supporter l'existence, même incomprise, parce qu'incomprise »* [2]

Le simple respect de l'Autre ou l'exhortation à la tolérance ne résout pas le problème de l'intercompréhension des interlocuteurs allophones. Il intervient souvent, dans une interaction exolingue, des « incidents » qui ne sont nullement la preuve d'un raté dans la communication, au contraire ces soit-dits « conflits » doivent faire l'objet d'une tâche pédagogique particulière nommée dans la littérature de spécialité « l'éducation au conflit » [ABDALLAH-PRETCEILLE, M., 1996 : 186]. Le locuteur interculturel, possesseur des compétences mentionnées ci-dessus, devient un médiateur entre sa culture d'origine et la culture cible.

L'apprentissage de l'interculturel dans la classe de langue étrangère, en tant qu'interaction exolingue, doit commencer par l'établissement de la priorité des objectifs pédagogiques. Pour le dialogue interculturel la condition minimum indispensable à assurer est l'intercompréhension entre les non-natifs et le natif (l'enseignant).

L'enseignement de la culture dans la classe de langue remplit plusieurs fonctions. Une première fonction et peut-être la plus importante est la motivation sans

laquelle il n'est pas possible un enseignement efficace. Attirer la curiosité intellectuelle des apprenants sur la langue, la culture et la civilisation d'un peuple conduit à l'éveil de l'envie d'apprendre cette langue et de connaitre la vie sociale, économique, politique, littéraire, etc. de ce peuple. Une deuxième fonction est celle de réussir une meilleure compréhension entre les interlocuteurs, natif et alloglotte. En tant qu'enseignants du FLE, nous savons très bien qu'il y a des cas où, à cause d'un nom de ville, ou de personne, le sens de l'énoncé devient difficile à décoder.

D'habitude le débit de parole lent et la langue approximative du locuteur non natif conduit l'interlocuteur natif (le Français dans notre cas) à ne pas s'intéresser à la communication proprement-dite « que si le message du destinateur porte sur un certain sens culturel ; d'ailleurs, le degré d'acquisition du français dépend de la connaissance et de l'intégration des comportements des Français » [3]

Acquérir les compétences interactionnelle et communicative signifie savoir et pouvoir moduler son discours, le reformuler si besoin en fonction de son interlocuteur tout en négociant le sens. Pour maîtriser les diverses formes discursives il est important que l'apprenant soit placé dans des situations où les types de discours soient variés. En ce qui nous concerne, les activités qui nous semblent profitables pour assurer la réussite du dialogue interculturel en situation exolingue (FLE), sont celles qui simulent les situations de la vie quotidienne telles que : les conversations, discussions, improvisations, débats, entretiens, simulations, etc.

Pour exemplifier, considérons les activités connues sous le nom de simulation et de simulation globale. *La simulation* se distingue des autres types d'activités didactiques par le fait qu'elle s'oriente plutôt vers la vie professionnelle (tandis que le jeu de rôle, par exemple, est destiné à un public de non-natifs (alloglottes).L'enseignant imagine une situation (ou un ensemble de situations) semblable à celle que devra rencontrer un apprenant après (ou pendant) sa formation. Une simulation en classe de langue contient trois phases : a) l'explication de ce qu'est une simulation ; b) l'action ; c) le commentaire en groupe sur les productions analysées à différents niveaux, en d'autres mots l'évaluation de l'activité.

Nous analysons, ensuite, quels types de compétences développent, dans la classe de FLE, les tâches didactiques mentionnées ci-dessus.

Eva van Iren dans son article *La Mobilité étudiante. Quelles compétences pour une optimisation de sa qualité? Étude de cas des étudiants néerlandais partis en France* [10], établit les principaux problèmes difficiles rencontrés par les étudiants partis en mobilité (ou en vacances, ou en visite) en France. Ces problèmes sont liés à des situations de communication où sont nécessaires les compétences :

- de prévoir le comportement d'un Français, dans diverses situations de communication, compte tenant de sa culture et de savoir comment se comporter comme un Français, lorsque c'est le cas ;
- de déceler les différences existantes dans le système d'enseignement français : manières d'enseignement/d'apprentissage, d'évaluation, d'inscription dans une forme d'enseignement, etc. et d'agir conformément ;
- d'écrire des textes universitaires, des textes de recherches scientifiques, de présenter une exposition, un compte – rendu, etc.
- de reprendre une conversation en utilisant une stratégie différente au moment où la communication s'est bloquée ;
- de converser et de participer, sans être préalablement préparé, à une conversation sur des sujets connus ou quotidiens.

En analysant attentivement ces compétences nécessaires aux étudiants partis à l'étranger (en France et non seulement), nous avons essayé de dresser une classification des situations de communication prioritaires pour établir quelles compétences développer dans l'enseignement de la langue étrangère à l'université. Les plus fréquentes situations de communication auxquelles a affaire l'étudiant en mobilité appartiennent au domaine a) administratif, b) de la vie universitaire et c) de la vie quotidienne.

En ce qui concerne le domaine administratif, l'étudiant doit être capable de rédiger des documents et des formulaires pour obtenir un logement, de rédiger et de négocier un contrat, de préparer les documents nécessaires à l'obtention d'une aide financière (pour un logement, par exemple), de souscrire une assurance, d'ouvrir un compte bancaire, de signer un bail, etc.

Pour un étudiant, les aspects les plus importants de la vie universitaire sont : l'inscription à une forme d'enseignement ou certains cours, la compétence de rédiger la documentation nécessaire à l'obtention d'un logement accordé par l'institution d'enseignement, le contact avec les enseignants, les cours et les relations avec les autres étudiants.

Au niveau de la vie quotidienne, le plus souvent sont cités les cas où l'étudiant non-natif se trouve dans la situation de faire des achats, de payer à la caisse, de se rencontrer et d'interagir avec des personnes qui logent dans le même immeuble (voisins, concierge, femme de ménage, etc.), ou dans d'autres endroits : restaurant, café-bar, salle de sport, terrains de sport, tout comme les situations où interviennent le transport en commun, les conversations téléphoniques avec un natif, etc.

Dans un enseignement moderne, enseigner l'interculturel signifie acquérir la compétence linguistique utile à la communication orale ou écrite mais, en même temps, la compétence interculturelle indispensable à la compréhension et à l'acceptation de l'autre en tant qu'individu ayant des points de vue, des valeurs et des comportements différents.

Il est évident que l'apprentissage de la langue est la motivation essentielle pour nos étudiants et c'est pour cela qu'il faut développer les compétences qui y contribuent ; l'autre motivation, qui se trouve sur le même niveau d'importance, est la découverte d'une autre culture. Le rôle de l'enseignant implique une position intermédiaire, de médiateur qui insistera sur le développement des connaissances sur les deux cultures, l'élaboration d'un système intermédiaire entre la culture de la langue source et celle de la langue cible et d'un ensemble d'habiletés qui permettent le développement de l'autonomie et de l'indépendance du non-natif.

La compétence interculturelle n'est pas l'aptitude de décrire la culture de l'Autre comme discipline d'étude mais la capacité de se modeler en modifiant justement ses propres critères et ses repères.

En guise de conclusions. Pour découvrir et vivre la culture étrangère (française), pour acquérir des connaissances concernant l'histoire, l'économie, la politique, la vie sociale, etc. du pays, il est absolument indispensable d'acquérir des connaissances référant aux caractéristiques des modèles culturels roumain et français. Nous sommes convaincus que pour acquérir tous ces savoir-connaissances, savoirs - être, savoir-agir, etc., il ne suffit pas d'aller à l'étranger mais il est obligatoire un travail personnel soutenu de la part de l'étudiant, du non-natif, pour acquérir la capacité de s'adapter et de s'intégrer dans la société, de gérer sa vie quotidienne et de cette manière, réussir son expérience interculturelle.

NOTES ET REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

[1] les auteurs cités préfèrent le terme de « savoir connaissance » (correspondant à l'anglais «*knowledge*. » au terme de « savoir », pour ne pas le confondre avec le terme générique « savoir » ;

[2] Tardy, M. (1983), « De la réconciliation à la quotidienneté des relations interculturelles. Les échanges franco-allemands de 1963 à 1983 », *Colloque OFAJ (Office Franco-Allemand de la Jeunesse)*, Paris, 14-18 novembre 1983, apud Isabelle Audras et Thierry Chanier, « Observation de la construction d'une compétence interculturelle dans des groupes exolingues en ligne », *Alsic*, Vol. 11, n° 1 | 2008, [En ligne], mis en ligne le 28 novembre 2008. URL : http://alsic.revues.org/index865.html , Consulté le 16 mai 2009

[3] Agnesa Fanová, « Professeur de FLE, médiateur culturel et interculturel », http://pagesperso-orange.fr/chevrel/civifle.htm

[4] Van Iren, Eva, *La Mobilité étudiante. Quelles compétences pour une optimisation de sa qualité? Étude de cas des étudiants néerlandais partis en France* http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:TsuHtOLBZTgJ:www.ethesis.net/mobilite/mobilite.htm+Eva+van+Iren&cd=3&hl=fr&ct=clnk&gl=fr&lr=lang_fr

Alber, Jean Luc, Py, Bernard, « Vers un modèle exolingue de la communication interculturelle : interparole, coopération et conversation », in vol. *Etudes de linguistique appliquée*, no. 61, Didier, Paris, 1986, pp.78-81

Abdallah-Pretceille, M., *Vers une pédagogie de l'interculturel*, Paris : Anthropos, 1996

Audras Isabelle**,** et Chanier, Thierry « Observation de la construction d'une compétence interculturelle dans des groupes exolingues en ligne », *Alsic*, Vol. 11, n° 1 | 2008, [En ligne], mis en ligne le 28 novembre 2008, p. 175-204, URL : http://alsic.revues.org/index865.html , Consulté le 16 mai 2009

Arditty, Jo, Marie –Thérèse Vasseur, Interaction et langue étrangère : présentation, p.5, in *Langages,* juin, nr.134 pp. 3-19, Larousse, Bordas, 1999

Byram, M., Gribova, B., Starkey, H., *Développer la dimension interculturelle de l'enseignement des langues. Une introduction à l'usage des enseignants*, Conseil de l'Europe, Strasbourg, 2002, http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/source/guide_dimintercult_fr.pdf

De Pietro, Jean François, Matthey, Marinette, Py, Bernard « Acquisition et contrat didactique : les séquences potentiellement acquisitionnelles de la conversation exolingue », in D. Weil, H. Fugier (éds.) : *Actes du troisième colloque régional de linguistique*, Université des Sciences Humaines et Université : Louis Pasteur », Strasbourg, 1988, pp.99-124

Dionne, Pierre, et Gilles Ouellet, *La communication interpersonnelle et organisationnelle : l'effet Palo Alto*. Québec: Éditions d'Organisation, 1990

Fanová, Agnesa, Professeur de FLE, médiateur culturel et interculturel, http://pagesperso-orange.fr/chevrel/civifle.htm, adresse Internet consultée le 30 mai 2010

Goffman, Erving. *Les Rites d'interaction*. Paris: Minuit, 1974

Hall, Edward T. *Au-delà de la culture*. Paris: Seuil, 1979. 237 p., *La Dimension cachée*, Paris: Seuil/Points, 1971

Perotti, Antonio. *Plaidoyer pour l'interculturel*. Bruxelles: Éditions du Conseil de l'Europe, 1994

Rocher, G., *Introduction à la sociologie générale*, Tome 1, Montréal, Hurtubise, 1969

Rosen, Évelyne, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, Simuler ou ne pas simuler, telle est la question : à propos d'un continuum didactique en matière d'oral entre Fle et Flm, *Didactiques de l'oral les 14 et 15 juin* , 2002 *http://eduscol.education.fr/cid46404/simuler-ou-ne-pas-simuler-telle-est-la-question -a-propos-d-un-continuum-didactique-en-matiere-d-oral-entre-fle-et-flm.html*

Winkin, Yves (éd.). *La Nouvelle Communication*. Paris : Seuil, 1981

http://eduscol.education.fr/cid46411/interagir-oralement-pour-comprendre-un-recit-litteraire-en-cycle-2.html

http://alsic.revues.org/index865.html

WRITING REQUIREMENTS IN TEACHING ENGLISH TO MEDICAL STUDENTS

Rodica VELEA
University of Medicine and Pharmacy Craiova

Abstract: *Writing was not long ago one of the ignored language skills. Many changes in attitude transformed teaching writing in a second language in a useful and even attractive work. The substance of our teaching becomes more and more complex. Naturally the changes in the acquisition of the new language occurred through newer and newer methods.*

Key words*: confidence, audience, purpose, attitude, challenging enterprise.*

Teachers of languages already know that writing is and has to be one of the important language skills. Newer and newer methods in the acquisition of the English language brought many changes in the attitude when speaking about teaching reading and writing in a second language. With the new methods this began to be both a useful, attractive, and funny work. The substance of the teaching itself became a complex one, richer and richer every day. The new methods in the acquisition of the new language involve naturally some changes.

Writing in the Second Language

In the traditional way when students write in a second language, the purpose of the writing activity is to obey to grammar, spelling, and punctuation rules and consequently to avoid mistakes. So, the only writing activity that students do is formed by grammar exercises. The previous methods of ESL disguises those grammar exercises into *composition writing* or guided *writing*.

In those activities students are given different short or even longer texts and their task is to :

- to change all the feminine pronouns to masculine ones,
- to change all singular nouns and verbs to plural ones,
- to change from one tense to another,
- to put the right tense of the given verb,
- to put the right adjectives or adverbs etc.

That happens because the traditional philosophy of teaching a foreign language has persuaded teachers that students were not ready to create in another language as they were doing in their own language. Students are not asked to create new texts with the tools they already have at their disposal. It is supposed that students after they have learned a good part of the theory they are only ready to change one form into another. This kind of writing is all the time very carefully but easily checked, the purpose being that the students see only correct language and practice the structures they have learned. Students learning a second language often do not do real writing at all even if they already write a lot in their language.

When speaking about the more advanced students, in the same light, students are assigned compositions or other different types of texts to write. Teacher uses to read the student papers and mark all the grammatical errors in their writing. When the papers are returned to the students, often the students are asked to correct all the errors, to rewrite again the corrected exercise without thinking of the possibility of being more creative, more confident or put in the situation to create real texts for the real life.

In that type of writing exercises the focus is mainly on language structure. The good marks are easy to get if the students write texts with no or few possible errors. Students, in order to avoid errors, try to write with great attention and in a conservative way in their second language. When they have to say something they didn't experience before in the language practice or something which they do not know how to say, they simply write something easier which they know and they are sure of. The result is a written text filled with clichés, the whole work being partially without benefit both for the student and the teacher.

New Attitudes

1. The Importance of Developing Confidence

In the last 20 years attitudes changed when speaking about the role of writing in teaching a second language. Writing is not any more the last skill in the process of the language acquisition and is not only another grammar exercise; writing has now become much more important in the ESL and the ESP curriculum. It is finally as it should be. The natural purpose for the students' reflections on their speaking, listening, and reading experiences in their second language become the writing. When students are not focused on grammatical error but on what they really want to say, when they are instead, writing freely, writing or trying to write what they think they want to say, they develop confidence together with a sense of power over the language. When we think of the importance of the "written thing" we realize that no other skills can do that. Writing in a second language is as important for anyone as writing in his own language.

Widdowson (1984) has this to say about the role of the language teacher: "No matter how concerned teachers may be with the immediate practicalities of the classroom, their techniques are based on some principle or other which is accountable to theory. We have the responsibility of representing teaching as a *challenging intellectual enterprise*."
Now with the new methods of teaching EFL students have not to be advanced users of English before they can feel a small satisfaction at being able to hold a conversation in English, understand a conversation in English or a radio broadcast, or even read a newspaper or short story. Writing is of much help for all the other skills

The writing skill gives students time to think what they want to say, to look for the proper word until it seems to reflect what they think, and to feel their influence over the second language, and this becomes true even from the elementary levels of English proficiency. Anyone who writes does it for a real or imaginary reader to whom the writer is addressing the text. English language students, too, have that reader in their mind, the reader of their English production. Writing is the one language skill where the language student has, while the text is being created, complete control over that new linguistic code. That can be an invigorating and satisfying feeling of completely being in charge.

With every successful step students improve their second language acquisition. Here are some of the emphases in teaching writing that allow students to develop the meaning of their work with the second language.

1. An emphasis is on the *context* in which the students are writing can be one of the most important, since the kinds of writing and the reasons for writing are so many.

It is important for us as second-language teachers to figure out exactly what we are training our students for.

The students will write in English at any moment, now and in future, since English is one of the official languages of the European Union and of the scientific world to which they belong.

The students will perhaps correspond with native English speakers.

They will be writing to apply for visas or applications for admission to universities in English-speaking countries.

They will be writing to English-speaking agencies to inform themselves.

The basic question in teachers' mind has to be: how will writing in English be useful to our students?

In the past the role of writing in the curriculums was taught only as reinforcement for English speaking. This was and can still certainly be a reasonable goal for English classes, but we must go further and create writing activities that support goals like:

- doing interviews in English or,
- taking notes for oral reports or,
- writing dialogues and acting them out in real life.

For the medical students we must go even further and imagine writing activities useful for their specific like:

- giving instructions and writing them for their real readers- the patients,
- describing situations, diets, treatments, diseases,
- replacing scientific English by ordinary English words for the real reader since explanations should be given in words the patient understands avoiding medical jargon,
- writing surveys based on the typical questions in taking a social and personal history
- writing scientific articles,
- writing abstracts for the research performed in laboratories or in hospitals
- writing case and conference presentations .

2. As a second emphasis we mention *the content* of the student writing since teaching writing nowadays has other purposes than :

- having students do grammar exercises in writing;
- having students working with strange texts that have no special meaning for them.

First of all students must write about what their real interests are and about what they deal with in their present activities and in their future domain, especially about what they have to communicate to real persons, to their future partners of dialogue, what they want a specific reader to make aware of,.

It is already known that it is difficult to think, to read and write in a foreign language That is why the student writer has to be confronted with real objectives, his own objectives to communicate something which is important, being more difficult for students to write about something they have no interest in—whether they don't have

knowledge or even information on a subject to write or they have not any reason to send a written message.

From the intellectual point of view the student writer must be committed to express meaningful thoughts in writing, and then writing can be successful and have the desired quality.

In this case the role of the teacher in order to guide the students on the right track to the target is to develop an analytical strategy to the foreign language or to the specific language, in some cases, which is not possible without a study of the characteristic features of the language used. The purpose of such study should be to investigate" how the resources of a language code are put to use in the production of messages" (WIDDOWSON, 1979c: 202) Of course, such an approach presupposes that, in our case, the medical language is a form of discourse through which we are able to communicate with the reader. As Widdowson (WIDDOWSON, 1980: 162) said about the language of the poetry we can extend and say that although medical English is a special and specific form of communication the procedures to be followed in revealing the message cannot be much different from those we employ in understanding any discourse.

2. The Importance of the Audience and Purpose

When writing is meant for or to be read by real people, then it often becomes much easier. That is why the context and the content of student writing is determined by:

- the audience of the writing ,
- the purpose of the writing and
- the commitment of the students to what they write

Students must write thinking of real persons who may read their production

When students are given tasks to write for an ordinary public or only for the teacher to read and correct, it is more difficult to write than when students have an idea about a specific audience, which usually has to be closer to real life. The content of the writing differs very much depending on the public to whom it is directed. Knowing the type of audience the students may write to explore, to inform, to indicate or to describe something to a real partner.

In the case of the medical students they are preparing themselves to write to inform the patients, to describe disease or cases, to inform the officialities, to indicate treatments, to communicate with the society and with the medical environment

If the students are always writing for the teacher, they will try to write what the teacher wants to read and produce the written paragraph without bringing a personal touch and without exploring their intellect as much as they would do in real life. It is possible to fulfill their duty, without thinking too much about what they have written.

Language students are confronted with this possibility to write without being committed to the topic and that might be another problem for them. If students don't think too seriously to what they are writing, they will not explore the whole linguistic luggage they have; they will use the structures they already know and they are sure of, rather than trying to put into words what they really want to say or even learn and search to discover new possibilities. When it comes to expand the horizons of their ability to communicate in writing in their second language there will always be some barriers.

When they are beginners or even intermediate, students are writing what it is called "writer based prose" (FLOWER, 1979)That means they do not take into consideration the fact they have a real reader on the other side of the communication channel, with some needs and expectations , with his own level of understanding of the linguistic code.

If the language student thinks the audience is a real one and is reading for real purposes of cooperating in the act of communication the student writer will be more courageous and make a commitment to what he is writing and consequently push the limits of the linguistic luggage. Audiences should be as real as possible, not imaginary readers but types of characters from real life.

With the time when the language student grow, he learns to think more of his audience and take it into consideration which helps him to produce" *reader-based prose*" that type of writing that has a virtual but potential reader. That helps the student keep the reader's needs in mind (according to the given situation and the type of reader).
For that purpose, language student writer must try:

- to put himself into the reader's place and define his expectations**.**
- to keep in mind to take into consideration the type of reader and its linguistic luggage together with his culture background
- to try to evaluate the problems the reader may encounter when decoding a written text

When teaching writing we must think and try to create tasks for our students which are meant for a real audience.

3. The Importance of the Creativity in Writing

Teaching writing in a second language has to be a creative activity. Teachers should keep writing as it has always been:

- a means of creating,
- of developing ideas, and
- of putting together information.

Through the writing methods, students are now taught creative techniques which give them the capacity to analyze, to gather the information, to remember and sort it in order to be able to write about different subjects.
It is important to know that the act of writing itself means to remember, to analyze, and to think through ideas, facts and it has its moments: the before writing, the while writing and the after writing. Through writing the language students learn to think in the second language

The Teaching Writing Process

These emphases form together the process of the teaching writing. What was important previously for a student when he wrote it was the final product. The main concern of the language student was to avoid making errors in what he produced. The emphasis in the process approach is more on the creative way to the final product. Now students learn strategies that help them to create and write in the same time. In those strategies, the grammatical accuracy remains as important as always. The writing class

tends to become an exploration laboratory, the student writer being free to create and share with the group of learners.

The writing class becomes a communication class, as students work in groups, write, read each other's writing, comment.

This process encourages several types of writing tasks. We have experimented with content-based writing courses. In such courses there is a body of material to be learned, for example, the material in a medical course: a physiology or anatomy course and the writing in the English class is represented by tasks that might be made for that medical students class. With these tasks, the students can learn medicine through English and English through medicine. Content-based approaches to teaching writing usually include reading in the studied subject. The reading is cautiously selected to learn or to communicate interesting or important things about the scientific subject and to practice English. In this way the curiosity for the subject helps the English language learner.

Writing is Challenging

Teachers of English as a second language and of course teachers of English for specific purposes have changed their attitudes in the writing classes. They have become more humanistic, friendlier, and consequently they now help students be more creative through activities in which they are closer to each other in a relaxed atmosphere when they work together. Learners can write in their second language, and have during their language class a greater variety of writing tasks with more interesting opportunities to write. With the help of newer and newer methods the writing class activity becomes a fruitful collaboration with great satisfactions for both parts, teachers and learners.

When teaching writing in English as a second-language it is important to give the students clear tasks to write for a purpose which belongs to reality. Students must have in mind the idea that writing in a second language is usually done for the purpose to communicate with a real reader. The other reasons for writing in a second language are also writing activities but they are not as real writing. Writing make a language student feel a sense of reality over the language.

Writing activities have a specific and clear role to develop a great sense of reality while at the same time give language students the necessary confidence in their force and capacity to use the new linguistic luggage.

BIBLIOGRAPHY

Bryne, D.*Teaching writing skills*, London : Longman, 1979

Di Pietro, Robert J., *Strategic interaction*, Cambridge : Cambridge University Press, 1987

Flower, Linda, Writer-based prose*: A cognitive basis for problems in writing*. College English*, 41, pp.* 19-37, 1979

Fox, Deborah and Charles Suho*, Limitations of free writing*, English Journal,75 ,8, pp. 34-36,1986

Spolsky, Bernard. *Conditions for Second Language Learning*, New York : Oxford University Press,1989

Harmer, J. *The practice of English language teaching*, London : Longman, 1983

Widdowson, H.G., a. *The incentive value of theory in teacher education*. English Language Teaching Journal, 38, 2, pp.86-90, 1984

Widdowson, H.G., *Stylistics and teaching of literature*, London : Longman1979

Widdowson, H.G., *Techniques in applied linguistics*, ed. J.P.B. Allenand S.Pit Corder London, Oxford University Press,1979

Widdowson,H.G.,d. *Explorationsin applied linguistics*, London : Oxford University Press,1980