

MINISTRY OF NATIONAL EDUCATION



UNIVERSITY OF PITEȘTI

FACULTY OF THEOLOGY, LETTERS, HISTORY AND ARTS

AGENCE UNIVERSITAIRE DE LA FRANCOPHONIE

ALLIANCE FRANÇAISE DE PITEȘTI

CENTRE DE RECHERCHE SUR L'IMAGINAIRE. *IMAGINES*

CENTRE DE RÉUSSITE UNIVERSITAIRE

***LANGUAGE AND LITERATURE***  
**EUROPEAN LANDMARKS OF IDENTITY**

---

***LANGUE ET LITTÉRATURE***  
**REPÈRES IDENTITAIRES EN CONTEXTE**  
**EUROPÉEN**

---

***LIMBA ȘI LITERATURA***  
**REPERE IDENTITARE ÎN CONTEXTE EUROPEAN**  
**SELECTED PAPERS OF THE 17<sup>th</sup> INTERNATIONAL**  
**CONFERENCE OF THE FACULTY OF THEOLOGY, LETTERS,**  
**HISTORY AND ARTS**  
Pitești, 22-23 October 2021  
No. 29/2021  
University of Pitești Press

**DIRECTOR / DIRECTEUR DE PUBLICATION:** Ștefan GĂITĂNARU  
**EDITOR-IN-CHIEF / RÉDACTEUR EN CHEF:** Liliana SOARE  
**ASSOCIATE EDITORS-IN-CHIEF / RÉDACTEURS EN CHEF ADJOINTS:**  
Valentina STÎNGĂ, Adriana APOSTOL

**SCIENTIFIC COMMITTEE / COMITÉ SCIENTIFIQUE**

Liliana AGACHE, “I. Iordan – Al. Rosetti” Institute of Linguistics, Bucharest, Romania  
Petre Gheorghe BÂRLEA, “Ovidius” University of Constanța  
Didi-Ionel CENUȘER, “Lucian Blaga” University, Sibiu, Romania  
Mădălina CERBAN, University of Craiova, Romania  
Gheorghe CHIVU, The Romanian Academy, University of Bucharest, Romania  
Francis CLAUDON, Paris XII University, France  
Luc COLLÈS, The Catholic University of Leuven, Belgium  
Jean-Louis COURRIOL, “Jean Moulin” University, “Lyon 3”, Lyon 3, France  
Dan DOBRE, University of Bucharest, Romania  
Cécile FOLSCHWEILLER, INALCO, Paris, France  
Daniela FRUMUȘANI, University of Bucharest, Romania  
Alexandru GAFTON, “Alexandru Ioan Cuza” University of Iași, Romania  
Ravil GARIPOV, Bachkire State Pedagogical University, Russia  
Ștefan GĂITĂNARU, University of Pitești, Romania  
Corina-Amelia GEORGESCU, University of Pitești, Romania  
Yvonne GOGA, “Babeș-Bolyai” University, Romania  
Brian IMHOFF, Texas A&M University, USA  
Andrei IONESCU, University of Bucharest, Romania  
Andres KRISTOL, Neuchâtel University, Switzerland  
Diana Adriana LEFTER, University of Pitești, Romania  
Lucie LEQUIN, Concordia University, Canada  
Milena MILANOVIC, The Institute of Foreign Languages FLS, Belgrade, Serbia  
Mihaela MITU, University of Pitești, Romania  
Alexandrina MUSTĂȚEA, University of Pitești, Romania  
Nasser RASHIDI, Shariz University, Iran  
Cristiana TEODORESCU, University of Craiova, Romania  
Crina Magdalena ZĂRNEȘCU, University of Pitești, Romania

## **PEER-REVIEW COMMITTEE / COMITÉ DE LECTURE**

Marinela BURADA, “Transilvania” University of Brașov, Romania  
Diana CÂMPAN, “1 Decembrie 1918” University, Alba Iulia, Romania  
Rodica-Gabriela CHIRĂ, “1 Decembrie 1918” University, Alba Iulia, Romania  
George CONSTATINESCU, University of Craiova, Romania  
Simona Diana CONSTANTINOVICI, West University, Timișoara, Romania  
Oliviu FELECAN, North University of Baia Mare, România  
Mihaela Dana GHEORGHE, “Transilvania” University of Brașov, Romania  
Luminița HOARȚĂ CĂRĂUȘU, “Al. I. Cuza” University, Iași, Romania  
Adrian IANCU, “Lucian Blaga” University, Sibiu, Romania  
Gina MĂCIUCĂ, “Ștefan cel Mare” University, Suceava, Romania  
Ileana MIHAILĂ, “University of Bucharest, Romania  
Ioan MILICĂ, “Al. I. Cuza” University, Iași, Romania  
Cristinel MUNTEANU, “C. Brâncoveanu” University, Pitești, Romania  
Steluța STAN, “Dunărea de Jos” University, Galați, Romania  
Dumitru TUCAN, West University, Timișoara, Romania  
George Bogdan ȚĂRA, West University, Timișoara, Romania

## **EDITORIAL COMMITTEE / COMITÉ DE RÉDACTION**

Diana-Adriana LEFTER  
Cristina MIRON  
Marina TOMESCU

The conference took place under the high patronage of the Agence Universitaire de la Francophonie, and the proceedings were published with its financial assistance.

La conférence s'est déroulée sous le haut patronage de l'Agence Universitaire de la Francophonie, qui a financé la parution des actes.

ISSN 2344-4894  
ISSN-L 1843-1577  
University of Pitești Press  
Târgul din Vale Street, 1, 110040, Pitești, Romania  
Tel.: +40 (0)248 218804, int. 149,150



## CONTENTS / TABLE DES MATIÈRES

### ENGLISH LANGUAGE / LANGUE ANGLAIS

#### **Oana-Florina AVORNICESEI**

<i>Semantic and Pragmatic Approaches to Message Analysis and Rendition in Conference Interpretation</i> .....	<b>9</b>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------

#### **Mădălina CERBAN**

<i>The Importance of Functional External Relations in Evaluating a Text</i> .....	<b>16</b>
-----------------------------------------------------------------------------------	-----------

#### **Constantin MANEA**

<i>Remarks on Two Translation Variants of Agatha Christie's The Mirror Crack'd from Side to Side</i> .....	<b>23</b>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------

#### **Amalia MĂRĂŞESCU**

<i>The Literary Translator as a Re-Creator of the World</i> .....	<b>34</b>
-------------------------------------------------------------------	-----------

### ENGLISH AND AMERICAN LITERATURE / LITTÉRATURE ANGLAISE ET AMÉRICAINE

#### **Cristina Denisa ARSENE-ONU**

<i>Kaleidoscopic Views in the Thriller The Silent Patient by Alex Michaelides</i> .....	<b>41</b>
-----------------------------------------------------------------------------------------	-----------

#### **Georgiana-Elena DILĂ**

<i>Kaleidoscopic Views of The Great Gatsby in Two Film Versions</i> .....	<b>50</b>
---------------------------------------------------------------------------	-----------

#### **Cristina MIRON**

<i>Kaleidoscopic Perspectives in Kate Morton's The Forgotten Garden</i> .....	<b>55</b>
-------------------------------------------------------------------------------	-----------

#### **Mihaela PRIOTEASA**

<i>Perceptions of Reality in Virginia Woolf's Orlando</i> .....	<b>64</b>
-----------------------------------------------------------------	-----------

#### **Valentina STÎNGĂ**

<i>The World as a Fair of Vanities – W.M. Thackeray's Vanity Fair</i> .....	<b>69</b>
-----------------------------------------------------------------------------	-----------

#### **Alina Maria UNGUREANU**

<i>The Conventional and Psychological Perception of The Society in William Golding's The Pyramid</i> .....	<b>75</b>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------

## FRENCH LANGUAGE / LANGUE FRANÇAISE

### Alina GANEA

*Visions kaleidoscopiques sur le vaccin anti-Covid-19. Enjeux discursifs de l'énonce définitoire. Le vaccin c'est.....* **79**

### Delia OPREA

*L'identité numérique. Génétique, avatars et enjeux communicationnels.....* **88**

### Gabriela SCRIPNIC

*Une astuce discursive à visée persuasive : l'autonégation de l'expertise.....* **96**

### Adela-Marinela STANCU

*Le processus de formation des noms de famille en France. Courte histoire.....* **105**

## FRENCH AND FRANCOPHONE LITERATURE / LITTÉRATURE FRANÇAISE ET FRANCOPHONE

### Carmen ANDREI

*Kaleidoscope de la modélisation identitaire dans le Bonheur dans le crime de Jacqueline Harpman.....* **110**

### Silvia-Adriana APOSTOL

*Transparence du visage et images de soi. Une métamorphose ayméenne: La belle image.....* **118**

### Maroua DEROUICHE

*La Sicile polychromique : visions plurielles de l'île dans Où les eaux se partagent de Dominique Fernandez.....* **131**

### Mirela DRĂGOI

*Reflets de l'histoire dans L'Espionne de Constantin Virgil Gheorghiu.....* **140**

### Corina Amelia GEORGESCU

*Proust - les instruments optiques ou comment métamorphoser la réalité.....* **147**

### Yvonne GOGA

*Rendre compte du monde, une vision houellebecquienne.....* **155**

### Luiza Venera SÂRBU

*Monstre de la vérité: le paradoxe hugolien.....*

**162**

### Maria SIMOTA

*Vision(s) cartographique(s) dans Sur les chemins noirs de Sylvain Tesson.....* **167**

### Adelina-Elena SORESCU

*Le couple djebarien - représentation littéraire et filmique.....* **173**

**Liliana VOICULESCU**

<i>Le romantisme en littérature et arts : une vue kaléidoscope du XIX<sup>eme</sup> siècle.....</i>	<b>180</b>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------	------------

**DIDACTICS / DIDACTIQUE****Violeta Conduruță MĂZĂROAIE**

<i>Le texte littéraire en contexte didactique.....</i>	<b>187</b>
--------------------------------------------------------	------------

**Valentin CREȚU**

<i>L'approche actionnelle - apprendre pour utiliser la langue.....</i>	<b>194</b>
------------------------------------------------------------------------	------------

**Ruxandra Daniela GHÎȚULESCU**

<i>Défis du mentorat : enseigner le français pendant la pandémie.....</i>	<b>198</b>
---------------------------------------------------------------------------	------------

**Anca-Elena FLOREA**

<i>Kaléidoscope de l'enseignement professionnel technique.....</i>	<b>203</b>
--------------------------------------------------------------------	------------

**Adila MEHYAOUI**

<i>Approche globale des textes longs, vers une littératie des écrits universitaires.....</i>	<b>206</b>
----------------------------------------------------------------------------------------------	------------

**Aurelia IORDACHE**

<i>Mise en scène kaléidoscopique de la littérature dans la perspective de l'enseignement des langues.....</i>	<b>216</b>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------

**Cătălina ȘERBAN (BURCEA)**

<i>Enseigner la littérature en classe de FLE – plaidoyer pour la présence des textes littéraires dans les méthodes de français utilisées en Roumanie au cycle secondaire.....</i>	<b>226</b>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------

**SPANISH LANGUAGE AND LITERATURE / LANGUE ET LITTÉRATURE ESPAGNOLES****Carmen-Valentina CANDALE**

<i>Particularidades de la comunicación mediada por el ordenador en TikTok.....</i>	<b>233</b>
------------------------------------------------------------------------------------	------------

**Victor-Emanuel CIUCIUC**

<i>Aproximación a la enseñanza de la expresión ¡qué cutre! y otras expresiones en ELE.....</i>	<b>240</b>
------------------------------------------------------------------------------------------------	------------

**Lavinia SIMILARU**

<i>El caleidoscopio de existencias infantiles en las novelas contemporáneas de Benito Pérez Galdós.....</i>	<b>263</b>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------

**Sorina Dora SIMION**

<i>La narrativa caleidoscópica de Enrique Vila-Matas.....</i>	<b>269</b>
---------------------------------------------------------------	------------

## TRANSLATION STUDIES; SPECIALISED LANGUAGES / TRADUCTOLOGIE ; LANGAGES DE SPECIALITE

### Mirela COSTELEANU

*Perspectives on Teaching Idioms in ESL Classes*..... 277

### Bianca DABU

*(Un)Translatability in Television Drama Series. A Brief Overview*..... 281

### Annamária GYORFI

*Facereader by Noldus Used to Assess Emotional Language in People with Aphasia*..... 288

### Laura IONICĂ

*Face-to-Face Versus Online Communication - A New Perspective on the Current Educational Setting*..... 296

### Adina MATROZI

*The Kaleidoscope of Medical Interpreting: Cross-Cultural Communication during the Covid-19 Pandemic*..... 302

### Clementina Elena NITĂ

*Polysemy in Translation of Technical English Texts in ESP Classes*..... 308

## PERFORMING ARTS / ARTS DU SPECTACLE

### Bogdan CIOABĂ, Diana-Adriana LEFTER

*Le traitement kaléidoscopique de l'histoire de Don Juan. Texte et mise en scène*..... 313

### Emilia- Eliza LEOTESCU (MATEI)

*Mythical Thinking and Dramatic Realization in Victor Eftimiu and Petru Dumitriu's Work*..... 324

## **SEMANTIC AND PRAGMATIC APPROACHES TO MESSAGE ANALYSIS AND RENDITION IN CONFERENCE INTERPRETATION**

**Oana-Florina AVORNICESEI\***

**Abstract:** Conference Interpretation means, for the objectives of this contribution, simultaneous interpretation. Simultaneous interpretation conveys a message in real time under the pressure of time. This straightforward statement, which captures in essence what happens in simultaneous interpretation belies the complexity of the activity, and the degree of difficulty which ensues from it. One of the immediate complexities which an interpreter faces at any given time in the booth, throughout their activity, is that of the message. The message is constantly multi-layered and needs to be understood and rendered at several levels at once, in terms of the wording, of the intention of the speaker, and in terms of its impact on the public. The present contribution suggests semantic and pragmatic strategies for the analysis of the message in conference interpretation, as well as its rendition into the target language. The working languages are English and Romanian.

**Keywords:** semantic, pragmatic, illocution.

### **Introduction**

Simultaneous interpretation is an inherently dynamic activity which always happens in real time. Time is a conditioning and restrictive factor which calls on an array of skills of the professionals, among which are spontaneity, the capacity to quickly analyse the message, and to synthesize the expression, or, simply put, to think on one's feet play an important part.

Also important, and to be understood in its objective sense, is a degree of empathy, of selflessness, of relinquishing of one's own opinions and expectations. In addition to that there is a degree of openness and permeability to the otherness of the thoughts, ideas, emotions of the speaker, as well as to the way in which they are expressed, with their personal mannerisms, subjectiveness, at times even idiosyncrasies. The interpreter as a servant is perhaps not the most glamorous perspective in which to look at this otherwise quite exiting profession, but it is one which will stand the professional in good stead, as it helps them be the bridge between two parties which need sometimes desperately to reach each other across all sorts of barriers.

The barrier which the interpreter is there to overcome is manifold, and language is just one of the levels at which it is manifest. The degree of otherness between the parties involved can vary greatly, and along with it the necessity for mutual knowledge, understanding and acceptance. Add to it the fact that it all needs to be done in real time, with very little chance to mend things once a poorly chosen word leaves the lips of the speaker, or of the interpreter, or conversely is misunderstood by the listener(s) and it becomes quite a feat to do a proper job.

This contribution will suggest several analysis tools and expression strategies which the interpreter can use firstly to discern the message, and secondly to render it into

---

\*Technical University of Constructions Bucharest, oana.avornicesei@utcb.ro,  
[oanavornicesei@gmail.com](mailto:oanavornicesei@gmail.com)

the target language from the perspective of semantics and pragmatics. The underlying thought both at the stage of analysing, and at the stage of expressing the message, in other words both in terms of de-constructing the message in the source language as well as reconstructing it in the target language, is that message is a multi-layered construct, which does not reside in the language only, but goes beyond it and contains all sorts of elements of the communication situation, which are inherent to the participants, the time and place of the communication event, and the geo-political and ideological contexts, to give a few examples. Simultaneous interpretation is inherently a situated practice.

### **Making Sense of the Words**

Semantics is the branch of linguistics which studies the sense of the words in the context of other words. Since words are the main vehicle of a message, the main medium in any communication, the first thought is that an interpreter's job is to deal in words, as it were, i.e., to listen for their meaning, understand it and convey it meaningfully, using the right words in the target language. Sometimes this has been expressed as decoding the message encoded in the words of the source language and re-encoding it using words of the target language.

This goes in parallel with the first level of the meaning which pragmatics analyses, more specifically J.L. Austin in his famous series of lectures held in 1955 *How To Do Things With Words* and later picked up and refined by John R. Searle in *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*. The Speech Act Theory which the two pragmaticians articulated distinguishes between three acts: the locutionary act, the illocutionary act, and the perlocutionary act.

The last two ones will be tackled in the second part of this article, but the first one finds a good place here, alongside the semantic approach to understanding and interpreting a message. The reason is that they both have to do with the linguistic material of the message. The locutionary act refers to what the speaker is saying, the wording itself of their message. This means that semantics and the locutionary act outline a perspective from which to look at the language proper and the sense which it conveys. The interpreter finds here tools to analyse the wording and the sense of what is being said, on the one hand, and on the other hand, tools to reword it and make sense of it in the target language.

When it comes to sense, some challenges arise when the words are not clearly heard, due to faulty pronunciation, or background noise, or other technical reasons which have to do with the channel through which the message is conveyed, for example microphones, or maybe sometimes even lack thereof, if one thinks of the challenges encountered in consecutive interpretation or chuchotage.

In such cases, the intuition of the missed word is particularly useful, its deduction from the neighbouring words or from the meaning of the whole sentence. Given that semantics postulates that the meaning of a sentence is made up by the individual meanings of the words which make it up, informed deduction and intuition, based on the topic and the proceedings of the meeting as well as on the obligatory previous preparation by the interpreter for the event, along with, hopefully, the briefing by the organisers, not to mention one's professional experience, all this does come together and rather handy in such situations.

Another tool, which the interpreter can use, which is one step further in informed deduction, is using the hypernym of the word one struggles with. Of course, this is more specific, closer to the sense of the message, in that the interpreter knows the kind of item at issue but has failed to grasp the specific mention or name of, e.g., the species of fish,

or of a chemical substance, or any concept of IT&C technology, social policy or cattle disease, depending on the topic of the event. Using the hypernym until one finds out the proper word, either by quickly searching it, or with the help of the fellow interpreter in the booth, or, simply, by finally making it out when one hears it repeated, is a good tactic which keeps the interpretation flowing, with negligible and manageable delays.

In those more seldom cases, when one fails to grasp the name, but hears or knows the capacity or function in which that respective person is being mentioned, a temporary solution is to use those instead of the name, until one has it and then they can reference the person by their name.

If it is impossible to deduce the missing word in real time and introduce it into the message, or if the strategies mentioned above fail, then one solution could be to just leave the gap of information, the hiatus in the message, interpret around it, as it were, and keeping it at the back of one's head, in order to maybe try to recover it at a later stage, when further information, or the coming message clarifies the spot, fills that gap, and makes it possible to do so elegantly and seamlessly. It is always better to recover lost information, even at a later stage, than renounce it when one has it.

One example of what can happen when there are misinterpretations of words due to mispronunciation is the following situation narrated by Mira Kadric in the book *Diplomatic and Political Interpreting Explained* (Kadric, 2022:164) and it comes from the ambit of interpretation in the context of international relations.

One strategy which interpreters can use in those cases when the volume of information is great, when the message is dense and there is a lot to process and get across is to try to convey part of that message via the non-verbal tool of intonation. James Nolan mentions this in his book of exercises for interpretation. Anxiousness or enthusiasm at an idea, hesitation or persuasion can be expressed through the tone of voice, while the line of argumentation or facts, figures and data can remain the focus of the verbal interpretation, of the rewording of the message into the target language.

Another strategy which the interpreter has at their disposal for managing the locutionary aspect of the message, is the so-called salami technique. Neil Munro (de Rioja, 2019) a seasoned interpreter who has worked for several decades with the European Institutions such as the European Parliament and the DG Interpretation of the European Commission describes it in his demonstrative and analytical videos of interpreting practice based on a speech by the former German Minister of Interior Thomas de Maizière in the European Parliament, which he interpreted from German into English.

This strategy is an approach to meaning via the structure of the languages involved, i.e., the way in which it is encoded in the syntax of the working languages. As Munro argues, one of the major difficulties which an interpreter working particularly in the simultaneous mode encounters when working with languages with a complicated structure, such as German in the case which he speaks about, is the fact that the interpreter must monitor at the same time the structures of two different narratives. On the one hand there is the structure of the language of the original, which one has to de-construct, and on the other hand, the language of one's own interpretation, into which the interpreter has to re-construct the meaning.

This is a specific problem at the structural level of the locutionary act in two main kinds of cases. One is when the structure of the language of the original is "naturally" complicated, such as German, the other is when, the structure of the original speech is elaborate as part of a persuasive rhetorical strategy deliberately employed by the speaker. In both cases, it is difficult to employ one of the two contrasting strategies usually used in simultaneous – namely procrastinating, and waiting for units of meaning, and chasing

after the speaker hard on their heels, as Neil Munro puts it (de Rioja, 2019) – without causing major problems for oneself. If one waits to hear a unit of meaning in German for example, where the crucial elements of the message are the subject, which comes first and the verb, which can come immediately after, but often comes at the end of long complex sentence structures with sometimes several subordinate clauses, then one risks major loss of information or of the whole message altogether. If, on the other hand, the interpreter dashes right after the speaker, the risk for constant rephrasing and restarting due to the differences in the sentence structure between the two working languages is real, and the result is an incoherent and even unintelligible message.

The solution is then to stand back from the message, analyse it, understand it, and then explain it in a way which can be easily followed by the public, which is the recipe for any good simultaneous interpretation, and indeed, of any consecutive, too. One is forced to impose one's own structure on the message, in what is known as the salami technique. There is of course the case mentioned above, when the elaborate structure is deliberately employed as a persuasive technique by the speaker, and here, a good portion of the public speaking style in Romanian needs to be mentioned. In such instances it is true that part of this style is lost, i.e., it needs to be sacrificed for the sake of ensuring that the message gets across as much as possible. Also, restructuring the message in shorter, manageable parts need not mean oversimplifying it, one still uses whole sentences, making sure that all the circumstantial details and emotive content is included, it's just the style that is being sacrificed, not the essence of the message, for doing a proper job in a situation which would otherwise be doomed to failure, or certainly to greater loss of substance, not just manner.

### Pragmatics

As already mentioned in the Introduction, simultaneous interpretation is inherently a situated practice. Before tackling this aspect, a little history and even a little mythology will make clear that the foundation of this practice encoded its dual nature from times immemorial. The first ever interpreter is supposed to have been Hermes, who, according to Greek mythology, was the one who brought the messages of the gods to mankind. In Greek, the word denoting interpreters was hermeneutics. As quoted by Valerie Taylor-Bouladon in her work *Conference Interpreting. Principles and Practice* Josef Bleicher said:

Hermes transmitted the messages of the gods to the mortals, that is to say, he not only announced them verbatim but acted as an “interpreter” to render their words intelligible - and meaningful - which may require some point of clarification or other, additional, commentary. (Taylor-Bouladon, 2011: 21)

So, what Hermes did was not just convey the message of the gods to the mortals, but also explain what they meant. This is something that interpreters have had to do throughout time ever since. Because the message is only encoded in the words, but if one scratches the surface of the message, i.e. if one goes beyond the words, one finds things like the motivation of the speaker, the involvement of the speaker, in short, the intention of the speaker. Interpreters must delve under the surface, they must make out the intention behind and beyond the words, for it is the message that counts and they should be conveying not the mere words, if one is to go back to the first principle of consecutive interpretation enunciated by Jean-François Rozan in his book *Note-taking in Consecutive Interpreting* (Rozan, 2002: 15), and which is really one of the tenets of interpretation in whatever mode it is conducted.

The fact that the message is multi-layered is an idea has been researched and encoded by J. L. Austin, and by John R. Searle, after him, who developed between them one of the most influential pragmatic theories. They postulated that words do not just express things, they also do things. As stated in the first part of this contribution, their famous Speech Act Theory discerned three speech acts behind any statement: the locutionary act, the illocutionary act and the perlocutionary act. This second part will concentrate on the last two speech acts, which are the illocution and the perlocution, and the way in which interpreters need to take them into consideration and can usefully apply in their work.

The illocutionary act refers to the intention of the speaker, what they mean when they say those words, or, as Austin puts it, what the words actually “do”, not just what they say, as he expressed in the very title of his course of lectures *How to do things with words*. Here, the difference between the sense of the words and their meaning may help to clarify the idea, where sense refers to their surface significance, whereas meaning refers to their deep meaning. Austin also refers to this act as the illocutionary force of a statement.

To illustrate this force in its true meaning as the intention behind the words, we shall draw on one episode narrated by Radu Rosetti in his memoir *Amintiri*, which happened in the context of diplomatic relations in 18th and 19th century Moldavia, a Romanian province which at the time was a principality under the Phanariote rule. The Phanariot rule was infamously marked by political corruption and intrigue (Rosetti, 2013: 101-102). The episode tells of the written correspondence between the Phanariot ruler and one of his subjects, a brilliant and eloquent diplomat and one of the most notable members of Moldavian aristocracy. The prince accused the diplomat of stealing, but used in his letter, which he wrote in Greek, the wrong form of the verb to steal, to which the diplomat replied by sending the conjugation of the word to steal in Greek, followed by the conjugation of the same verb, but in Romanian translation: I steal, you steal, he/she/it steals, we steal, you steal, they steal. This exchange of letters, which had started as an accusation on the part of the prince, was followed by no reply on his part, nor any other punitive measures against the diplomat by the standards of the day, which meant that the prince felt the allusion of the same accusation directed at himself and dropped the matter, without further referring to it. It was the diplomat, apparently who later told the story and made the episode public.

Rendering the intention behind the words, i.e., interpreting the illocutionary act, rather than the locutionary act means focusing entirely on the intention and conveying that to the public, rather than the words, which sometimes can vary greatly, even to the extent of not using the words which were uttered by the speaker. It sounds risky, and in many ways, it is, however although it is a courageous and sometimes a counterintuitive decision, it may very well prove the right one in certain situations, like the one we are going to refer to next.

This is the case of one interpretation instance within a practice session with the trainee interpreters enrolled in the MA Programme for Specialised Translation and Interpretation of the Technical University of Civil Engineering Bucharest. A speech was delivered in which the bridal bouquet of the former Kate Middleton, now the Duchess of Cambridge, was described in detail (Leendertz, 2011). One of the MA students decided to interpret this rather detailed description with many and various references to flowers and symbols coming thick and fast by making a summary and directly rendering the core idea of what all that information was referring to. The rendition into Romanian was something along the lines of the bridal bouquet was made up of various seasonal flowers,

each having a traditional meaning according to the language of flowers, which were especially picked to signify the bride's feelings and commitment to her marriage.

Notably, the interpretation came after a pause for listening and decision-making, which was most likely due to the realisation on the part of the student that they had difficulties with the names of the various flowers. This led them to quickly find a solution to render the meaning, which became additionally challenging due also to the increasing delay in interpretation. The solution was to ignore the difficult words and focus on the idea, which was conveyed by that paragraph, i.e., relinquish a semantic interpretation and instead opt for a pragmatic strategy.

The decision was correct under the circumstances, for several reasons: firstly, it conveyed the idea which threatened to be lost due to lack of vocabulary; secondly, it dealt with the pause which was gradually getting longer, in the only way which was possible under the constraints of time; thirdly, it proved the capacity of the interpreter to "troubleshoot", i.e., to think on their feet and make a spontaneous decision in order to cope with a tricky situation; and fourthly, by conveying the general idea of the significance of various flowers, it left it to the imagination or the cultural background of the listeners to fill in the gap with relevant details specific to their own experience, if one takes into account that the language of flowers is universal in that flowers have been used to mean something in various times and cultures, but by no means do they mean the same in all the cultures, or indeed within the same culture, at different times.

For all these reasons, the idea is a definite winner not only for the original, which gets interpreted (even if as opposed to not lost), but also for the interpreter who manages to do a decent job of a problematic situation, and for the public, who get involved in finishing the meaning for themselves, perhaps in a more relevant way than it would have been possible, had all the names of the flowers been translated, and their symbolism accurately conveyed. It is the Victorian tradition and the symbolism of flowers in the UK that the speech was about, so a Romanian public may have had a different understanding of the same flowers since the interpretation was into Romanian. But if the interpretation had been to a different public, who did not even know (some of) the various species, due to climate or geographical situation, then a perfectly accurate interpretation would have achieved much less than this "approximation" of the general idea, which can be suggestive of other flowers and the symbolism of another flower language, valid in a similar context, which is wedding ceremony and a bridal bouquet.

This last aspect which proves to be yet another advantage of this pragmatic approach to interpretation refers to the last of the speech acts put forth by Austin: the perlocutionary act, which refers to the reaction of the public to the message and the intention of the speaker, a reaction which can be either intended or unintended. In this particular instance it seems rather more than the interpreter had bargained for, but such situations do occur, and luck is something that must pragmatically be factored in, although not necessarily relied upon. But when luck manifests itself, it means that other more feasible, more manageable aspects have been properly managed and the right decisions have been made, which allowed for such serendipitous occurrences.

By way of conclusion, one can say that a good interpretation strikes a good balance (Bach's *Well-Tempered Clavier* comes to mind) between the lexical and the pragmatic approaches to interpretation, where "approaches" is rather too theoretical for what goes on the booth and what constitutes the substance of good interpreting. In fact, this balance refers to grasping the message in its entirety and finding ways to convey it from the wording, through the intention of the speaker behind their words, and to the reaction of the public, which is envisaged by the speaker with those words, in each situation. Each

situation has its own coordinates that are essential to proper communication, which makes it – and we come full circle to – situated communication. This applies even more to interpretation which is at once mediated and situated communication. The pragmatic approach to interpretation, which regards the message as a multi-layered unit and situates it in a context, thus appears to lend itself as a rigorous way of underpinning human communication in its most common-sensical, empirical manifestation.

#### **Bibliography**

- Austin, J. L., *How to Do Things with Words*, 2nd edition, J. O. Urmson and M. Shisà (eds.), Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1975. Print.
- Bleicher, J., *Contemporary Hermeneutics, Hermeneutics as method, Philosophy and Critique*, Routledge & Kegel Paul, London, 1980. Print.
- Gile, D., *Basic Concepts and Models for Interpreter and Translator Training*, John Benjamins Publishing, Amsterdam/Philadelphia, 1995. Print.
- Gillies, A., *Conference Interpreting. A Student's Practice Book*, London & New York, Routledge, 2013. Print.
- Hatim, B., “Pragmatics and discourse in translation”, in H. Kittel, A. Frank, N. Greiner, T. Hermans, W. Koller, J. Lambert & F. Paul (eds.), 1. Teilband: *Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, Berlin • New York, De Gruyter Mouton, 2008. Print.
- Kadric, M., S. Rennert, C. Schäffner, *Diplomatic and political interpreting explained*. London, Routledge, 2022. Print.
- Lederer, M., “Simultaneous Interpretation. Units of meaning and other features”, in F. Pöchhacker and M. Schlessinger (eds.) *Interpreting Studies Reader*, London and New York, Routledge, 2002
- Lewandowska-Tomaszczyk, B. “Semantics and translation”, in H. Kittel, A. Frank, N. Greiner, T. Hermans, W. Koller, J. Lambert & F. Paul (eds.), 1. Teilband: *Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, Berlin • New York, De Gruyter Mouton, 2008. Print.
- Nolan, J., *Interpretation Techniques and Exercises*. Clevedon. Buffalo, Toronto, Multilingual Matters Ltd, 2005. Print.
- Rosetti, R. *Amintiri: Ce am auzit de la alții, din copilărie, din tinerețe*, București, Humanitas, 2013
- Rozan, J.-F., Note-taking in Consecutive Intrepreting, A. Gillies and B. Waliczek, eds. & trans., Krakow, Tertium, 2002. Print.
- Saeed, J. I., *Semantics*. Malden, Oxford & Carlton, Blackwell Publishing, 2003
- Searle, J. R., *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011. Print.
- Seleskovitch, D., “Teaching Conference Interpreting”, in *American Translators Association Scholarly Monograph Series III*. Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2008. Print.
- Seleskovitch, D., Lederer, M., *A Systematic Approach to Teaching Interpretation*, J. Harmer (trans.), Manchester, St. Jerome Publishing, 1996
- Seleskovitch, D., Lederer, M., *Pédagogie raisonnée de l'interprétation*, 2e édition corrigée et augmentée, Klincksieck, Didier Érudition, 2002. Print.
- Taylor-Bouladon, V., *Conference Interpreting. Principles and Practice*, 3rd ed., Charleston, SC., BookSurge, 2011. Print.

#### **Electronic Resources**

- de Rioja, L., SIM DEMO DE EN *Part One – Interpretation*, 2019, retrieved from [https://www.youtube.com/watch?v=5\\_eyQ4wrwC0](https://www.youtube.com/watch?v=5_eyQ4wrwC0) on the 31st of May 2022. Online resource.
- de Rioja, L., SIM DEMO DE EN *Part Two – Explanation*, 2019, retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=yyycySgaOavY> on the 31st of May 2022. Online resource.
- Leendertz, L., *Kate Middleton's homegrown bouquet of lily of the valley follows royal code*, The Guardian: International Edition, 2011, April 30, retrieved from <https://www.theguardian.com/uk/2011/apr/30/kate-middleton-homegrown-bouquet-wedding> on the 1st of June 2022. Online resource

## **THE IMPORTANCE OF FUNCTIONAL EXTERNAL RELATIONS IN EVALUATING A TEXT**

**Mădălina CERBAN\***

**Abstract:** Systemic Functional Framework focuses on the communicative function of language, paying a special attention to internal and external relations within a text. All branches of linguistics are first and foremost descriptive, but functional framework is more concerned of the evaluation of a text rather than its analysis. The starting point of this evaluation is represented by the external relations within a text that form the communication process between the writer and the reader. The evaluation process is a mental process, but its linguistic expression forms an important component of the discourse. To evaluate a text refers to express an opinion about how good or bad that particular text is. The terms of reference for the judgement may be personal or they may occur within a framework. Texts are produced through paratactic and hypotactic relationships within clause complexes and through cohesive conjunctions relating these clause complexes to each other. Texts produced in this way foreground realizations of conjunction as logico-semantic relations between processes. The logico-semantic relations are difficult to classify because of their diversified realizations. A large number of classifications have been proposed but regardless of the used classifications, a good evaluation of a text implies both a personal judgement as well as an appeal to norms.

**Keywords:** text evaluation, communicative function, external relations.

### **I. Introduction**

When evaluating a text, one major problem is represented by the relationship between discourse structures and grammatical ones. The linguistic expression of the text forms an essential component of the discourse. That is, for a text, to work as communication, there must be frequent indications of attitudes held towards information given in the text and towards the communicative value of the discourse itself. This is an important asset for the way we approach a discourse. Due to Halliday's theory regarding the lexico-grammar which has always been seen as making resource, this relationship has become an important issue. This is true especially with conjunctive relations since it is in this field that Halliday has elaborated his theory about grammatical description. His complex analysis identifies two types of inter-dependency: paratactic and hypotactic, and the logico-semantic relations into: projection (locution and idea) and expansion (elaboration, extension and enhancement).

In this paper we take into account logico-semantic relations that can be classified with difficulty because of their diversified realizations. A large number of classifications have been proposed: Martin (1983), Halliday & Hasan (1976), Halliday (1985), Mann and Thompson (1986). Some of these classifications take into account all relations that can form correct grammatical structures from one language to another (Mann & Thompson); others focus on particular languages, analyzing the relations realized there (Halliday & Hasan, Martin & Halliday, Martin). Another problem that appears among these classifications has to do with what type of realizations is taken as point of departure

---

\* University of Craiova, [mcerban15@gmail.com](mailto:mcerban15@gmail.com)

for the evaluation. For example, Halliday & Hasan focus on cohesive relations between clause complexes, Martin uses hypotactic conjunctions as basis for his classification, and Halliday develops a classification for hypotactic and paratactic relations within the clause complex.

Halliday & Hasan classify the conjunctive relations around two axes: four types of logico-semantic relations: additive, adversative, causal and temporal and the external/internal opposition. Halliday's table (1985) of expansion takes a different set of logico-semantic relations as one axis: elaboration, extension and enhancement and the diversification of the realization of these categories as the other. Martin recognizes four main types of logico-semantic relations: additive, comparative, temporal and consequential.

Although there are many differences among these theories, we have to remark that all three classifications have similarities that should be noted. They set up comparable additive, temporal and consequential categories for the possible meanings of *and*, *then* and *so*. Halliday and Hasan focus on 'cohesive' relations between clause complexes and set up additive, adversative, causal and temporal logico-semantic relation with the items *and*, *yet* and *so* and *then* for all these four general conjunctive relations. On the other hand, Martin starts with hypotactic relations and divides the adversative category into concession (typically realized with the conjunction *although*) and contrast (typically realized with the conjunction *whereas*), concession is grouped with causal relations under consequence and contrast is grouped with similarity under comparison:

### **Martin (1983)**

- additive: *besides*
- comparison:      contrast: *whereas*  
                            similarity: *like*
- consequence:      concession: *although*  
                            cause: *because*
- temporal:           *after*

### **Halliday & Hasan (1976)**

- additive: *and*
- adversative: *but*
- causal: *so*
- temporal: *then*

## **II. External Relations**

The point of departure for the analysis presented here is represented by the hypotactic clause complex. These constructions make the most delicate experiential distinctions concerning the logico-semantic relations between clauses. Because the structure of clause complexes can be extremely different, we have chosen to discuss only those clause complexes that allow dependent clauses to be realized in front or second position. We do not propose a complete description of the realizations of each type of conjunctive relations, but, where possible, we will provide examples of "cohesive" and metaphorical realizations of the specified features.

## II.a. External temporal relations

External temporal relations are strongly oriented to the activity sequences. Most of these relations (excepting co-extensive simultaneous ones) have the experiential structure: Anterior – Posterior. The Anterior names the event that takes place before the Posterior.

The first opposition is between the successive relations versus simultaneous relations. In the first situation, the Anterior does not continue after the beginning of the Posterior. In the second situation, the two events overlap to some extent. Within traditional approach, this opposition is marked by using the conjunctions *after* and *while*:

e.g. *After he graduated law,*  
*he became a campaigner for freedom of speech.* (Successive)

*It is dangerous talking on our mobile phone*  
**while** *we are driving.* (Simultaneous)

When the dependent clause encodes a punctual event, simultaneity is realized by *when*; it does not matter if the two events have the same exact duration or if they overlap to some extend:

e.g. *When the doorbell rang,*  
*nobody wanted to open the door.* (Simultaneous: coextensive)

*When the doorbell rang,*  
*we have been talking for an hour.* (Simultaneous: overlapping)

If the dependent clause is durative either *when* or *while* can be used.

e.g. *When/ While we were driving,*  
*we were feeling happy.* (Simultaneous: coextensive)

*When/ While we were waiting,*  
*we heard a scream.* (Simultaneous: overlapping)

Apart from the above-mentioned conjunctions, *as* can be also used when the events are overlapping with the condition that the dependent clause is durative and non-stative.

e.g. *As we were strolling along the beach,*  
*it started to rain.*

Note: We didn't include *as soon as* as a realization of external temporal relations because it can not appear first in temporal clause complexes.

With successive relations there is less overlap among the realizations. According to systemic functional linguistics (Martin 1992) two factors should be taken into account: whether the Posterior follows the Anterior immediately or simply follows; (ii) whether the Posterior or Anterior is made dependent.

(i) The opposition between following and following immediately is realized by the conjunctions *after*, *as soon as*.

e.g. **After** we finished cleaning the house,  
(1)  
we went out to dinner. (Following)

**As soon as** we finished cleaning the house,  
we went out to dinner. (Following immediately)  
(2)

(ii) The opposition between a dependent Anterior and a dependent Posterior is realized by the conjunctions *since, before*.

e.g. **Since** we visited England  
we have visited other European countries. (Following/ Anterior)  
(3)

**Before** we visited England  
we have visited other European countries. (Following/ Posterior)  
(4)

Note: In the first example the action of the main clause takes place after the action of the dependent clause; in the second example the action of the main clause takes place before the action of the dependent clause.

Regarding Following relations, a further distinction can be drawn: some relations are deictic, being tied to the moment of speaking (see example 1) and some relations are non-deictic, being non-related to the present moment (see example 3).

Regarding Following Immediately relations, the conjunction *once* contrasts with *as soon as*, indicating a feeling of relief (Martin, 1992)

e.g. **As soon as** we passed the test  
we went on holiday. (Following: relief unmarked)

**As soon as** we passed the test  
we felt happy. (Following: relief marked)

The distinction between Following and Following Immediately relations emphasize that the conjunctions used in these syntactic structures set a lower limit of logico-semantic relations between two processes. The sequence of clauses in examples (1) and (2) could be used to refer to the same sequence of events, one immediately following the other. But in example (1), the conjunction *after* signals only that the Posterior event follows the Anterior event. In contrast, in example (2), the conjunction *as soon as* signals the immediately following between the two events.

The principle of lower limit is very important when interpreting conjunctive relations between clauses. In some cases, the explicit conjunctive relations can be analysed as additive:

e.g. We finished cleaning the house, **and** went out to dinner.

## II.b. External consequential relations

Like temporal relations, external consequential relational refer to the activity sequences, but the connections between events are “modulated” (Halliday 2004) in such a way that an event can be seen as enabling or determining the other event. This type of relations does not take into account the time sequence of the two actions. All

consequential relations have the structure Cause + Effect, and the basic opposition is not between Anterior versus Posterior, but between *how* and *why*.

e.g. *How did you pass the entrance examination?*  
*By working day and night.*

*Why did you pass the entrance examination?*  
*For working day and night.*

The first example shows us the Manner in which the entrance examination was passed; the Cause enabled the Effect (the fact that I worked day and night made me pass the entrance examination). In the second example the connection between the two events is modulated through “obligation”. The Cause determined the Effect.

Apart from modulation through obligation, causal relations may also be modalised. There are three types of causal relations: consequence, condition and purpose. The Cause will determine a possibility, a probability or a certainty:

e.g. *For working day and night,*  
*I passed the entrance examination.* (Consequence)  
*If I had worked day and night,*  
*I would have passed the entrance examination.* (Condition)  
*I worked day and night*  
*so that I passed the entrance examination.* (Purpose)

### **II.c. External comparative relations**

Within the framework of systemic functional approaches to discourse, comparative relations are the most discussed category by Halliday (2004) and Halliday & Hasan (1976), but they are not treated as major category of logical relations; in fact, these external comparative relations are discussed as closely related to concession (under the general adversative category) and to additive. On the other hand, Halliday (1985) treats contrast in relation to additive relations (extension) and similarity in relation to temporal and causal relations. We consider that the opposition contrast – similarity is basic to all discourse systems, and, as a result, comparison can be considered a major category of conjunctive relations.

e.g. *Whereas generally we go on holiday*  
(Contrast)  
*this time we remained at home.*  
*As generally happens*  
(Similarity)  
*we went on holiday.*

The similarity can be further divided into two categories: conditional and temporal where dependent clauses can not be placed initially in the clause complex:

e.g. *She behaved as if she were the boss.*  
(Conditional)  
*She behaved like when she was the boss.*  
(Temporal)

## II.d. External additive relations

Like the comparative relations, external additive relations form a small category compared with temporal and consequential ones. They can be divided into: addition and alternation. With addition there is a positive and negative system realized with the conjunctions *and/nor*.

- e.g. *Richard Burton was a great actor. And he was extremely good-looking.*  
(Addition: positive)  
*She didn't speak English. Nor did she understand it.*  
(Addition: negative)  
*We could go to Paris. Or to Barcelona.*  
(Alternation)

## II.e. External locative relations

They represent a small set of external relations, all of which could be analysed in other terms than conjunctive. This set includes adverbs: *here, there, elsewhere, as far as* and clauses introduced by *where* or *wherever*:

- e.g. *Actually, I haven't read*  
*As far as I'd have liked.*

The identification of these types of relations makes the evaluator understand the linguistic criteria which mark a change from one unit to another. The establishment of paradigmatic and syntagmatic constraints and choices within and between the units is a matter of structure. Both structure and classification of external relations may be accounted for in terms of the construction of the text.

## Conclusions

If a text is seen as sharing features of paradigm and syntagm with other levels of language organization, then the evaluation of discourse necessarily involves the identification, characterisation and accountability of the units that make up a text. One of the most important tools in order to evaluate a text is represented by the analysis of the external relations at the level of discourse. As evaluation has an organizing role in discourse, the analysis of evaluation is essential to the analysis of discourse units.

## Bibliography

- Halliday, M.A.K. & Hasan, R. 1976. *Cohesion in English*. London: Longman. Print.  
Halliday, M.A.K. Martin, J.R. 1981. *Readings in Systemic Linguistics*, London: Batsford. Print.  
Halliday, M.A.K., Matthiessen, C. 2004. *Introduction to Functional Linguistics*. London: Arnold. Print.  
Hoey, M. 1993. *On the surface of discourse*, London: George Allen and Unwin. Print.  
Hudson, S., 2001. "Evaluation and Organization in a Sample of Written Academic Discourse". In *Advances in Written Text Analysis* (eds.M. Coulthard), p. 191-218, Routledge. Print.  
Martin, J.R. 1983. *English Text: System and Structure*, Amsterdam: Benjamins. Print.  
Mann, W.C. & and Thompson, S.A. 1985. "Assertions from Discourse Structure" in *Proceedings from the Eleventh Annual Meeting of the Berkeley Linguistic Society*, Berkeley, CA: Berkeley Linguistic Society, p.245-258. Print.  
Sinclair, J.McH. 1992. "Trust the Text" in *Advances in Systemic Linguistics: Recent Theory and Practice* (eds. M. Davies and L.J. Ravelli), London: Pinter, p.5-19. Print.

Winter, E.O. 1977. "A Clause Relational Approach to English Texts: a study of some predictive lexical items in written discourse" in *Instructional Science* 6 (1), p. 1-92, Springer. Print.

## **REMARKS ON TWO TRANSLATION VARIANTS OF AGATHA CHRISTIE'S "THE MIRROR CRACK'D FROM SIDE TO SIDE"**

**Constantin MANEA\***

**Abstract:** The paper continues a number of analyses and case studies in the field of literary translation, aiming at specifically including retranslation as an object of study. It analyzes *The Mirror Crack'd from Side to Side*, in the two Romanian translational variants (viz. 2010 and 2013). By comparing them, we were able to assess the effectiveness of the act of retranslation, starting from the retranslation hypothesis. We went into the various details of the act of translation, which resulted in a variegated typology of errors and imperfections (ranging from mistranslating semantic and grammatical marks, mainly due to excessive literality, to being entrapped by False Friends, from mistranslating various culturally relevant elements to inadequately rendering stylistic marks), which we detected in the 2013 text, and we compared them with the 2010 translational version. We could finally conclude that the comparative qualities of the better version entitle us to say that the retranslation hypothesis is a fully valid and practically relevant theoretical concept.

**Keywords:** literality, calque, adaptation.

**1. Introduction:** This paper aims to continue our older preoccupations concerning the analysis of literary translation (e.g. *Remarks on translation strategies – Ishiguro's 'The Remains of the Day' as a case in point*, *Remarks on translation strategies – Stephen King's "Christine" as a case in point*, *Câteva observații asupra sării limbii române folosite în traduceri recente*), by adding retranslation as a specific activity. The book we analyzed, *The Mirror Crack'd from Side to Side*, was first translated in 2010, and then retranslated in 2013. By comparing the two versions, we aimed to relatively assess the effectiveness of the act of retranslation, starting from the *retranslation hypothesis*. Postulated by Paul Bensimon and Antoine Berman, in their articles, published separately in *Palimpsestes*, this hypothesis goes to the effect that the first translation of a literary text typically adapts that text to the conventions and standards of the target language and culture, while subsequent translations tend to be more successful in getting closer to the original text – which is due, essentially and logically, to their more central status with regard to the respective culture. The task of retranslation therefore lies in facilitating the proper introduction of the book in question to the culture of adoption. The idea that the original translation also contains mistakes, flaws, errors, slips or omissions naturally leads to the necessity of correcting (most of) them. Similarly, the hypothesis that the text gets *obsolete* should naturally impose the need for the language of the existing translation(s) to be updated, which involves re-editing (and / or expanding) the earlier texts.

Theorists in the field of translation have found that the general reasons which represent the prime mover in the act of retranslating are collective in nature, being determined by linguistic use, literary canons, various changes in the cultural, aesthetic or ideological perspective, etc. Retranslation manifests itself as the co-existence of several translations for one source text, which are made in the same target language, and also as revisiting older translations, with some revisions being substantially altered. Experts talk

---

\* University of Pitești, [kostea\\_m@yahoo.com](mailto:kostea_m@yahoo.com)

about three main types of retranslation: indirect translation, revision, and total retranslation. There is of course no perfect translation, yet it is legitimate to aim at one, however elusive and frustrating that pursuit may prove. The historical and naturally conflicting nature of the linguistic and stylistic standards of the target language are likely to constantly require fundamental or very popular literary texts to be retranslated.

The various operations, mechanisms, factors and principles involved by translation are incredibly and disconcertingly complex, and so are the theories dealing with them. If a specialist in that domain makes scientific remarks on the quality of actual literary translations, essentially using his/her own knowledge of linguistics and translation studies, trying to analyze, gauge and tentatively assess that quality, the result can only be positive or at least constructive.

Observing and sorting out the types of mistakes, errors or imperfections that translators make in English to Romanian translations is doubtless worthwhile. The most serious problem facing us lies in the rather large number of translation errors, especially in texts translated from English. That plethora of translation errors can hardly be spotted by average readers, whereas expertise in the field may grant one a superior level of linguistic awareness – mainly when the target text is carefully compared with the original. While translators who prove logic, commonsense, patience and consistency in the act of translating are to be appreciated – those who check every word or phrase they are unsure of, whether an individual piece of information, a term, an idiom or a proper name –, the errors that could be avoided are downright reprehensible.

Maybe the worst issue concerning flawed translational equivalence and adaptation is represented by loan translation / calque and sense usurpation, typically arising from literality in approaching the source text. Semantic, morphological or syntactic calque is responsible for such inadequate translational solutions as, for instance, using Rom. *patetic* to translate Eng. *pathetic*, or invariably translating *different* as *diferit*, always using *obișnuia să...* to translate *used to...*, always using *acela* and *aceia* to translate both *this/these* and *that/those* (including contexts that involve the fixed phrase *this country*), or strictly observing the English sequence of tenses, although Romanian is anything but strict in that respect, etc.

**2. In the present case study**, which analyzes two translation variants of Agatha Christie's *The Mirror Crack'd from Side to Side*, we made typological remarks on the way the 2013 translator dealt with the literality-versus-adaptation, the semantics, the grammar and the style of the source text (in his target text, titled *Oglinda spartă*), while comparing his solutions with those proposed by the 2010 translation. We aimed to directly verify the retranslation hypothesis – although the variant that was published earlier proved far better, as one can notice in the observations below.

**3.** Sheer (or at least excessive) **literality** could be noticed throughout the 2013 variant, e.g. she felt it more in St Mary Mead, because it had been her *home* for so long – translated as: o simțea mai mult în St. Mary Mead, fiindcă *fusese casa ei* pentru atât de mult timp – instead of: simțea asta cu mai multă putere în satul St. Mary Mead, unde *locuia* de atâtă vreme; • all these were what brought to one suddenly that *feeling* of breath-taking loveliness – translated as: toate acestea *fuseseră ceea ce îți crea dintr-odată* acel *sentiment* [instead of *senzație*]; • She knew very well they had *nothing of the kind* – translated as: Știa foarte bine că nu au *nimic de acest fel* – instead of: Știa foarte/prea bine că *nu au ei aşa ceva*; • Inch abandoned horse vehicles *for* motor cars – translated as: tânărul Inch abandonase vehiculele trase de cai *pentru* autoturisme – instead of: Inch cel

tânăr renunțase la vehiculele trase de cai, *înlocuindu-le* cu autoturisme(le); • the slight mental fatigue *induced* by thinking of so many *unwanted* things – translated as: ușoara oboseală mentală *indusă* de reflectatul la atât de mult lucruri *nedorite* – instead of: starea de oboseală *produsă* de faptul că trebuise să se gândească la atâtea lucruri *inutile*; • I went down with a temperature – translated as: *am căzut la pat cu temperatură* – instead of: *m-am îmbolnăvit, am avut febră mare*, iar doctorul mi-a spus că nu pot să merg; • Quite that – with all the people from the Development *doing* their shopping. – translated as: *Cam aşa – cu toți oamenii din Zona rezidențială care-și fac cumpărăturile* – instead of: *Chiar aşa... mai ales că toată lumea din Noul Cartier își face cumpărăturile acum*<sup>1</sup>; • Poor old dears, they've got so little to *look forward* to – translated as: *Bieții bătrâni, dragii de ei*, au atât de puțin la care să se aștepte – instead of: *Betele femei*, mai au atât de puține lucruri la care să *nădăjduiască*; • The big thrill of my life was when there was a big show in aid of... – translated as: *Marele fior al vieții mele a fost atunci când a avut loc un mare spectacol de caritate pentru...* – instead of: *Am trăit cea mai mare emoție din viața mea* când s-a ținut/am asistat la un spectacol de caritate pentru...; • ‘Oh, do forget those old spoons, Arthur. You do harp so.’ – translated as: Of, *mai uită de lingurițele alea, Arthur!* Nu mai contenești cu lingurițele tale – instead of: Of, *mai lasă lingurițele alea de pe timpuri, Arthur!* (...); • ‘People aren’t really foolish, you know. Not in villages.’ – translated as: Oamenii nu sunt chiar neghiobi, *știi. Nu la țară* – instead of: *Știi, oamenii nu sunt atât de nesăbuiți pe cât par. Cel puțin, nu la țară*; • and *halfway along the wall* was a... – translated as: *la jumătatea drumului de-a lungul peretelui – un...* – instead of: *și lângă perete, la mijloc, [era] un...*; • ‘That’s what’s so wonderful. To have found a *home* at last.’ – translated as: *Asta e ceea ce e atât de minunat. Că mi-am găsit o casă* în cele din urmă – instead of: *Uite, asta e nespus de minunat. În sfârșit, am găsit un cămin* al meu; • In Bermuda *of all places in the world*. – translated as: *În Bermude, din toate locurile din lume* – instead of: *Și tocmai în Insulele Bermude, de parcă nu ar mai fi fost și alte locuri pe lume.* • The next thing I knew was when the secretary woman came rushing along and said someone had been taken ill.’ – translated as: *Următorul lucru pe care l-a știut a fost atunci când secretara a venit în grabă și a spus...* – instead of: *N-am mai știut nimic până când a venit în grabă secretara și a spus că i s-a făcut rău cuiva.* • something that had left her wary and *ill at ease* – translated as: *ceva care o făcuse suspicioasă și stingheră* – instead of: *ceea ce o făcuse circumspectă și nesigură*; • And you three *stood* there *drinking together*? – translated as: *Și ați stat acolo toți trei, bând împreună?* – instead of: *Și ați băut câteșitrei acolo, stând în picioare?* • ‘Well, no, not then, *she didn’t*.’ – translated as: *Ei bine, nu, nu atunci, n-a făcut-o* – instead of: *Cum să zic... nu, nu atunci;* • then we *walked a little way along* the corridor *looking at some* of the pictures and the curtains – translated as: *Apoi ne-am plimbat puțin de-a lungul* corridorului, *uitându-ne* la *unele* dintre picturi și draperii – instead of: *Apoi am mers câțiva pași* pe corridor să *privim puțin* tablourile și draperiile; • ‘but the local man – Cornish, I think his name is – doesn’t seem to think there’s anything in that’ – translated as: omul din teritoriu – Cornish, *cred că e numele – nu pare să creadă că e ceva* în asta – instead of: omul nostru din teritoriu – Cornish *îl cheamă, dacă nu mă înșel – nu prea e de părere că* soțul are vreo legătură cu asta; • ‘You always know everything,’ said Mrs Bantry. ‘I cannot think how.’ – translated as: *Știi mereu totul. Nu mă pot gândi cum* – instead of: *Întotdeauna tu le știi pe toate, Jane, spuse doamna Bantry. Chiar nu îmi închipui cum ești în stare;* • ‘Yes – of course – Now let me see. – translated as: *Da... sigur... lasă-mă să*

<sup>1</sup> The literal rendition of *with + Gerund* is nowadays unduly present in some TV sports commentaries.

*văd* – instead of: Da... desigur. *Să mă gândesc*; • ‘Well, naturally,’ – translated as: Ei bine, normal – instead of: Dar fireşte! • *Failing*, is she? – translated as: *Decăzând*, ea! – instead of: *Nu mai e ce-a fost*, zici dumneata. • ‘Well, of all the –’ translated as: Ei bine, din toate... – instead of: – Ia te uită, tocmai el...? • ‘That’s what I should have *thought*,’ – translated as: Astă aș fi *crezut* – instead of: Și eu aș fi *zis* la fel; • ‘My, the way things happen.’ – translated as: Oho, felul în care se întâmplă lucrurile! – instead of: Vai de mine, dar cum se întâmplă lucrurile astea; • Does anything there ring a bell? ‘*Not exactly*,’ said Miss Marple. – translated as: –Ceva de-aici îți spune ceva? –*Nu chiar*, spuse Miss Marple... • One fungus gets in among them and there you are, *rolling about in agony* – translated as: și ăla ești, *rostogolindu-te în agonie*! • [grammatical literacy] *an interest* in birds was so *useful*! – translated as: *un interes* pentru păsări era atât de *util* – instead of: *interesul* pentru ornitologie îi venea perfect la *îndemână*; • Crezi că știi totul despre ciuperci și ieși să culegi *unele*... – translated as: You think you know all about mushrooms and go out and pick *some*.

**3.1.** Here are some more examples, which illustrate more **complex** cases of literacy: The Development, *Period*, as they would say in *modern terms*. It had an entity of its *own*, and a capital letter – translated as: „*Zona rezidențială, punct*”, cum s-ar spun în *termeni moderni*. Era o entitate *proprie*, cu majusculă – instead of: Noul Cartier, *punct final*, cum s-ar zice mai de *curând*. Cuvântul corespunde unei entități *de-sine-stătoare*, scrisă cu literă mare; • There wasn’t, Miss Marple reflected, anything wrong about the *Miss Knights* – translated as:... nu era *nimic greșit* cu *domnișoarele Knight* – instead of: Nu era *nimic în neregulă* cu domnișoara *Knight* și *semenele ei*; • she listened avidly to the snippets of conversation between mothers wheeling prams, to the girls *addressing* young men, to the *sinister-looking Teds* (she supposed they were Teds) *exchanging dark remarks* with each other. – translated as: (...) fete care se *adresau* unor tineri (despre care presupunea că se *numeau Ted*), *arătând* *sinistru*, *schimbând* între ei replici *obscene* – instead of: fragmentele de conversație dintre mame care *împingeau* cărucioare, dintre câteva fete și bărbății tineri pe care îi *acostau*, dintre membrii din *găștile* de cartier (cel puțin, astă presupunea că sunt) care schimbau între ei, cu căutătura lor sinistră, remarcăi *numai de ei înțelese*; • observing the *brave new word* (SIC) that was *springing* up, the world that by all *accounts* was foreign to all she had known; – translated as: Acum era aici, privind *cuvântul* nou și curajos care *țășnise*, lumea care, din toate *privințele*, era străină de tot ce cunoștea ea [the translator even translated a mistype: *word* instead of *world*]; – instead of: Dar iată că acum era aici și privea *minunata lume nouă* care *răsărea* în acest loc, o lume care, din *câte se putea vedea*, era străină de tot ce știa în viață ei; • Marina Gregg’s *welcome* was *all that was charming* – translated as: *Întâmpinarea de bun venit* a Marinei Gregg fu *singurul lucru fermecător*. – instead of: *Felul în care* Marina Gregg o *întâmpină* pe doamna Bantry a fost *cât se poate de fermecător*; • ‘Well, supposing you *went* into a shop, say, and you *knew* the *proprietress* had a son who was the *spivvy* young juvenile delinquent type. – translated as: Ei bine, presupunând că *te-ai dus* într-un magazin, și știai că *proprietara avea* un fiu care era un *minor terchea-berchea* – instead of: Ei bine, să presupunem că *intri* într-un magazin și să zicem că știi că *patroana are* un fiu *neserios și înțolit ca un papagal*, care e candidat sigur la pușcărie pentru *delincvență juvenilă*; • ‘*They don’t seem* ever to have heard of a *picture window* in this country.’ – translated as: *Par să nu fi* auzit niciodată de un *vitraliu* în această țară! – instead of: *Parcă* nimeni nu a auzit de *ferestre pentru peisaj* (vreodată) în țara asta; • ‘*wearing* print dresses that *rustled*.’ – translated as: *purtând* rochii imprimate care *foșneau* – instead of: și *ele purtau* rochii cu imprimeuri care *foșneau când mergeau*; • I’ve had a *perfectly splendid* time ever since *travelling* abroad and *going* and seeing my married

daughters – translated as: M-am simțit *perfect, grozav*, de atunci încoace *călătorind* în străinătate și *mergând* să-mi văd fiicele căsătorite – instead of: De atunci, m-am simțit *cu totul extraordinar, fiindcă am călătorit* în străinătate și mi-am vizitat fiicele căsătorite...

**3.2.** There are numerous cases of flawed **semantics** in the 2013 text, e.g. So *obliging, comfortable chairs to sit in by the counter* – translated as: *Scaune* atât de *ofertante* și *confortabile* pe care să stai la *tejghea* – instead of: Era foarte *amabil* [i.e. the butcher], avea scaune confortabile pe care să aștepte clientii lângă *tejghea*; • ...you take the cheaper *cuts* and the tough *joints* and like it – translated as: ...luati cele mai mari *reduceri* și *oase goale* și *bucurați-vă* de ele – instead of: Dacă nu, n-ai încotro și iezi *bucățile* de carne mai ieftine și *ciozvărtele* tari ca *pingeaua*; • And then a long *queue waiting to pay* as you go out – translated as: Și apoi o *coadă* lungă de așteptare ca să *plătești* – instead of: Și apoi, lângă ieșire, lunga *coadă de cumpărători* care așteaptă la casă pentru a *plăti*; • ‘It’s like a kind of *livery really.*’ – translated as: E ca un fel de *podoabă* în *realitate* – instead of: E *practic* ca și cum ai avea/purta o anumită *emblemă*; • ‘*Serve you right* if I prescribed leeches, and black draught – translated as: *Ti-ar folosi dacă* ți-aș prescrie lipitori și laxative... – instead of: *Ce-ai zice dacă* ți-aș prescrie lipitori și laxative; • The rest of his face was distinctly *craggy*, almost ludicrously out of proportion – translated as: Restul feței lui era vizibil *ciupită*, aproape ridicol de disproportională – instead of: Restul feței avea *trăsături fine, dar puternice, părând* *sifonată* și era aproape ridicol de disproportională; • She could retire into herself, be quiet, gentle, aloof, *disappointing* to an *eager* fan – translated as: ...liniștită, blândă, distanță, *dezamăgitoare* pentru un fan *dornic* – instead of: Se putea retrage în sine, putea să devină tăcută, blândă, distanță, *dezamăgindu-și* și fanii cei mai *înfocați*; • The reactions of the multitude were exactly as might have been expected and *hovered over* a wide range of remarks – translated as: Reacțiile mulțimii au fost exact cum era de așteptat și *a plutit* în jur o gamă de remarcă – instead of: Reacțiile din partea mulțimii de oameni erau exact așa cum s-ar fi așteptat oricine, *îmbrățișând* o gamă variată de remarcă; • ‘it may have been *overalls by then.*’ – translated as: s-ar putea să fi avut *combinezoane pe atunci* – instead of: *În perioada aceea* se prea poate să fi purtat *deja salopete* (de lucru); • Like the time you took in that evacuated family from a *condemned cottage* – translated as: La fel ca *timpul pe care l-ai afectat* familiei de evacuații dintr-o *cabană dezafectată*... – instead of: Ca *atunci când ai luat, ca să locuiască la noi*, familia aceea evacuată dintr-o *casă din împrejurimi care trebuia demolată...* • She had *gipsy colouring* that went with her dark hair and eyes. – translated as: Era *îmbrăcată în culori țigănești*, care *mergeau* cu părul și cu ochii negri – instead of: Avea un *ten smead de țigancă, asortat* cu părul și ochii negri; • Children, Miss Marple reflected *gratefully*, never changed. – translated as: Copiii, cugetă Miss Marple, *din fericire*, nu se schimbă niciodată. – instead of: Copiii, cugetă domnișoara Marple, *recunoscătoare*, nu se schimbă niciodată; • ‘Of course the *print* of these is rather small, but I can always use a magnifying glass! – translated as: ...*tiparul* acesta este destul de mic, dar pot folosi oricând o lupă! – instead of: *scrișul* este cam mic / *literele* sunt cam mici... • But as I say, Alison Wilde never thought of anybody else but herself – translated as: Dar, *ășa cum spun*, A. W. nu s-a gândit la nimeni – instead of: Dar, cum *spuneam* [și] mai înainte, Alison Wilde nu se gândeau niciodată la nimeni altcineva în afara propriei persoane; • Miss Marple *fluttered* a little – translated as: Miss Marple *flutură* un pic din gene – instead of: insinuă Miss Marple, puțin *emotionată*; • The door opened and Dr Haydock *breezed* in, Miss Knight *twittering* behind him – translated as: Ușa se deschise și doctorul H. *năvăli* înăuntru, cu d-ra Knight *ciripind* în spatele lui. – instead of: Ușa se deschise și în cameră *intră, repede și energetic*, doctorul Haydock, *iar* în spatele lui *ciripea* neobosită domnișoara Knight; • ‘Sure,’ said Jason,

*grinning.* – translated as: Sigur, spuse Jason *rânjind* [the verb *to grin* was mechanically translated as *a rânji*] – instead of: Desigur, răsunse Jason cu un *zâmbet larg* pe față; • Miss Marple averted her eyes from the garden, and *picked up her knitting* – translated as: Miss Marple își mută privirea de la grădină și își reluă *împletitura* – instead of: D-ra Marple își luă ochii de la grădină și-și reluă *tricotatul*; • after an *understanding* of several years the affair had *fizzled out* – translated as: după o *înțelegere* de mai mulți ani relația a *eușuat* – instead of: după o *legătură* de mai mulți ani, relația se *destrămase*; • ‘I can’t presume to speak,’ said Miss Marple with a little *spinsterish* cough, – translated as: Eu nu *îndrăznesc să vorbesc*, spuse Miss Marple, cu o tuse ușoară *de fată bătrână* – instead of: – *Nu pot să-mi dau cu părerea*, spuse Miss Marple cu o ușoară tuse, *cum fac unele domnișoare bătrâne*; • and halfway along the wall was a superb *record player*. – translated as: ...un superb *video recorder* – instead of: ...un superb *pickup* [there were no *video recorders* back in 1962]; • a nice *Savoy*, or a bit of *curly kale* – translated as: *varză de Savoia*... sau un pic de *varză creață* – instead of: *varză de Milano* sau puțină *varză creață* [though the vegetable the English call *kale* is virtually unknown by Romanian readers]; • Where the *stile* had been there was now an iron *swing gate* – translated as: acolo unde fusese *bariera* era acum o *poartă rotativă* de fier – instead of: Acolo unde fusese cândva un *părleaz*, era acum o *poartă rotativă* de fier; • his *employer* – translated as: *angajatoare*, – instead of: *stăpâna / cea care îi plătea leafa (...)* • ‘Giving me the *gipsy’s warning* if you want to know.’ She eyed him in a *thoughtful* manner – translated as: Mi-a oferit o *avertizare țigănească*, dacă vrei să știi. Ea îl privi într-un mod *grijuliu* – instead of: – Dacă vrei neapărat să știi, mi-a spus niște *vorbe de ghicitoare bătrână*. Ea îi aruncă o privire *gânditoare*. • ‘Mrs Meavy?’ Miss Marple *looked at sea*. – translated as: Miss Marple *se uita spre mare* – instead of: Miss Marple privi în gol, *parcă neștiind ce să spună*; • ‘If you ask me, she’s made up her mind to marry him, but he doesn’t know it yet, poor chap.’ – translated as: *Dacă mă întrebă pe mine*, ea și-a pus în cap să se căsătorească cu el, dar el nu știe asta încă, săracul...; – instead of: *Dacă vă interesează părerea mea sinceră*, ea deja a hotărât că se mărită cu el, numai că, bietul om, habar nu are încă. • ‘Oh, *this country* too – translated as: Oh, și în *această țară* – instead of: A, nu, și *la noi*; • Girl guides and the St John Ambulance, and various *parish things*. – translated as: La Cercetașe și la Serviciul de Ambulanță St John și diverse *lucruri parohiale* – instead of: La Cercetașe, la Serviciul de Ambulanță St. John și la diverse *actiuni din parohie*. • ‘That’s very kind of you, *I’m sure*,’ – translated as: E foarte drăguț din partea ta, *sunt sigur* – instead of: E foarte frumos din partea dumitale, *mulțumesc*; • ‘She had no money *to speak of*,’ mused Dermot; – translated as: Nu avea bani despre care să merite să vorbești, medita Dermot; – instead of: Bani *cine știe cât* nu avea, zise Dermot meditativ; • ‘Film stars can lead a fairly insulated life, you know. In fact very often one has to *take care that they do*. – translated as: Stelele de cinema pot duce o viață destul de izolată, să știi. De fapt, de foarte multe ori *trebuie să ai grija s-o facă*. – instead of: Știi, vedetele de cinema pot duce o viață destul de izolată. De fapt, de foarte multe ori, trebuie să ai grija că, *într-adevăr, sunt izolate*. • *Councillor and Mrs Allcock* were passed on to Jason and drinks. – translated as: *Consilierul și doamna Allcock* fură încredințați lui Jason oferindu-le băuturi – instead of: *Consilierul Allcock și soția sa* au fost dați în grija lui Jason, care se *îngrijea* de băuturi.

**3.3.** Literal translation typically appears in the guise of rather numerous **False Friends**, e.g. *actual* [instead of *real*], *agonie* [instead of *chin, durere*], *I expect...* translated as *mă aștept ca...* [instead of *Sunt convinsă că...*], *finalitate* [instead of *hotărâre*], *model* [instead of *machetă*], *modestie* [instead of *sfială, reținere*], *sensibil* [instead of *cu capul pe umeri*], *vicar* [instead of *preot, paroh*], etc.

**3.4.** Similarly, **calque** appears in both semantics and grammar, e.g. *apparently* she'd always longed to have a child – translated as:...*aparent* își dorise mereu să aibă un copil – instead of: *se pare că* și-a dorit mereu un copil; • Naked men and women *drinking* and *smoking* what they call in the papers them *reefers* – translated as: Bărbați și femei goi *bând* și *fumând* ceea ce *ei* numesc în ziare țigări cu marijuana – instead of: Femei și bărbați dezbrăcați, *care beau și fumau* țigări cu *iarbă*, cum li se zice prin ziare; • ‘*What with all the bottles, cachets, powders, capsules, and little boxes that they carry about with them; what with* popping in a tranquilliser here and a tonic there and a pep pill somewhere else, don’t you think it would be easy enough that the whole thing might get mixed up?’ – translated as: *Ce-i cu toate* sticluțele, cașetele, capsulele, pulberile și cutiuțele pe care le au mereu la ei; *ce-i cu* înghițitul unui tranchilizant acum și al unui tonic, apoi și o pastilă de stimulent altă dată, nu credeți că ar fi destul de ușor ca totul să se încurce? – instead of: „*Dacă ne gândim la...*”, or even „*Cu toate...*”; • Then there was young Hailey Preston *dodging* about that day, *doing* his stuff... – translated as: Pe urmă Tânărul Hailey Preston agitându-se pentru acea zi, făcându-și treaba. *Vorbind* mult, dar...

**4.** Quite often the 2013 translator missed the real meaning of the respective term or idiom, supplying cases of false, distorted **adaptation**, e.g. ‘A husband,’ he said, ‘is always an *afterthought* – translated as: Un soț, spuse el, este întotdeauna un *gând întârziat* – instead of: Un soț, zise el, este mereu ca o *idee care îți vine mai târziu*. • You can *spoil* them in the most *unbridled* way – translated as: Poți să-i *strici* [pe nepoți] în modul cel mai *neînfrânat* – instead of: Daca le dai mereu *frâu* liber, n-ai cum să nu-i *răsfeți*... • champing a sandwich in a *businesslike* way. – translated as: mestecând un sandvici *în stilul oamenilor de afaceri* – instead of: mestecând un sandvici *cu un aer foarte pragmatic*. • Draw yourselves baths if you like. – translated as: *Desenați-vă* propriile băi, dacă doriți – instead of: puteți să vă și *umpleți* căzile cu apă, dacă aveți chef. • ‘Middle-aged, *fair*, *unobtrusive*,’ – translated as: De vârstă mijlocie, *corect*, *discret* – instead of: De vârstă mijlocie, *blond*, nu iese mai deloc în evidență. • and came out *on the right of way*. – translated as: și ieși *pe dreapta drumului*. – instead of: și ieși *la șosea / la drumul comunal*; • *Sudden death* at Gossington Hall and all the tongues of St. Mary Mead are wagging – translated as: *Moarte subită* la Gossington Hall și *toate limbile din St Mary Mad agitându-se*. – instead of: *Cum moare* cineva *subit* în Gossington Hall, toată lumea din St. Mary Mead își dău *drumul la clanță*. • she took out her handkerchief and blew her nose *heartily*. – translated as: și-și suflă nasul *din toată inima* .... – instead of: *cu energie / energetic*; • ‘The *grape-vine* is much the same,’ – translated as: *vița-de-vie* este foarte asemănătoare – instead of: *știrile circulă tot prin telegraful fără fir*, ca și pe vremuri. [*to hear (sth.) through/on the grapevine* means ‘to hear news from someone who heard the news from someone else’]. • Who *on earth* would poison Marina? – translated as: *Cine de pe Pământ* ar otrăvi-o pe Marina? • who lived in *spurious* Closes on new building developments – translated as: care trăiau în Incinte *amăgitoare* – instead of: ...care locuiau în *false* alei (or: alei care *nu erau* ceea ce voiau / se voia să fie); • that *attack* of bronchitis – translated as: *atacul* acela de bronșită – instead of: acea *criză* de bronșită. • with *yellowing* grey hair – translated as: cu păr *gri îngălbenedit* – instead of: cu părul *încărunt* acoperit cu o *tentă* de galben; • an *occupational* disease of secretaries. – translated as: o boală *ocupațională* a secretarelor; – instead of: boală *profesională*...

**4.1. Grammar** is sometimes the source of mistranslation, e.g. Not only that, she *must* have dropped it some time ago – translated as: Mai mult, *părea că* îl scăpase în urmă cu ceva timp – instead of: Ba mai mult, *pesemne că* îi scăpase cu ceva timp în urmă. • Somebody *ought to have* seen something. – translated as: cineva *ar trebui să fi* văzut

ceva. – instead of: *Nu se poate să nu fi* văzut cineva ceva. • ‘She doesn’t seem to have had any real enemies.’ – translated as: *Pare să nu fi avut* dușmani adevărați.

**4.2.** Here are some more examples of **faulty adaptation**: *It was felt that the final seal of approval* had been set on the afternoon’s *entertainment* – translated as: *Sentimentul era că semnul final de îngăduință* fusese stabilit pentru *divertismenul* de după-amiază – instead of: *Toți simțeau că petrecerii* din acea după-amiază i se acordase, *în sfârșit, în mod oficial* toată *încrederea*; • it was a proper *herbaceous border*, well planned and arranged and *expensively stocked*. – translated as: era o *adevarată bordură de plante*, bine aranjată și *scump asortată* – instead of: era un *aranjament vegetal* minunat, bine proiectat și *dotat cu sortimente scumpe*; • *four grains of hyethyldexylbarboquindelorytate* – translated as: *patru grame de hyethyldexylbarboquindelorytat* – instead of: *în urma unei doze de un sfert de gram de bietildexilbarbochindeloritat*; • ‘Yes, Aunty,’ said Dermot *disrespectfully*. ‘I mean you.’ – translated as: Da, mătușică, *declară* Dermot cu *insistență* – instead of: Da, mătușică, *zise* Dermot, *renunțând la orice urmă de politețe*, vreau să spun că e la tine; • that this Mrs *Whatever-her-name-was* – translated as: această doamnă *oricare-ar-fi-numele-ei*; – instead of: *cum o fi chemând-o...* • She said Harry just stood there *like a stuck pig*. – translated as: *Ea povestea că Harry stătea acolo ca un porc înjunghiat*; – instead of: Harry stătea (ca) *năucit...* • You look *as fit as a fiddle*. – translated as: *Arăți la fel de bine ca o vioară* (sic!) • ‘Right here.’ Hailey Preston *went to the spot* at the top of the stairs. – translated as: Hailey Preston *merse la fața locului*, în capul scărilor – instead of: Hailey Preston *se duse să indice locul respectiv*, aflat la capătul de sus al scărilor; • ‘Married from your *prep school*?’ he asked. ‘Or possibly in *rompers*! – translated as: *Căsătorit din clasa pregătitoare*? Sau eventual, *în salopetă*! • She sagged against him, and *he laid her* down gently on the chaiselongue. – translated as: *Ea se lăsă în jos, și el o întinse cu grijă pe* șezlong (...) *Ea se uită în sus spre fața lui...* • ‘But Arthur! – I couldn’t have *turned them away*. It wouldn’t have been kind.’ – translated as: *Dar, Arthur!* Nu puteam să le *întorc spatele*! – instead of: *Arthur, dar* nu puteam să nu-i ajut/să-i dau afară... • It had, he admitted, a *feeling of solidity and security*. – translated as: Avea, recunoscu el, un *sentiment de trăinicie și siguranță* – instead of: Nu avea cum să nu fie de acord că *inspira* un *aer de stabilitate și siguranță*. • *She seems to* have been a competent, sensible person, well liked *locally*. – translated as: *Pare să fi fost o persoană competentă, simțitoare, apreciată la nivel local*. – instead of: *Din căte se vede, era o femeie competentă, rațională și bine văzută printre vecini și cunoștinte*. • (...) without somebody *being down on you like a ton of bricks*. – translated as: ...fără să se *prăbușească* cineva peste tine *ca o tonă de cărămizi*. • *Overkind*, some people say. *They call it interfering*. Well, anyway, she up and died – translated as: Exagerat de *amabilă*, spun unii. *Ei zic că se cam băga*. Ei bine, oricum, a murit. – instead of: Exagerat de *cumsecade*. *Lumea* aşa le spunea ăstora care nu și văd de treaba lor. Ei, oricum, a dat ortu’ popii. • (...) said Marina sweetly, her eyes *beginning to hover faintly* over Heather’s shoulder towards the next *arrivals*. – translated as: ...spuse Marina dulce, ochii *începând să treacă ușor* peste umărul lui Heather către următoarele *sosiri* – instead of: îi mulțumi Marina cu *drăgălașenie*, dar privirea deja îi *aluneca discret*, peste umărul lui Heather, spre ceilalți *invitați*; • ‘Mr Rudd asked if I’d like to try it. – translated as: Domnul Rudd m-a întrebat dacă aş vrea să *încerc* – instead of: Domnul Rudd m-a întrebat dacă nu doresc să *gust*, măcar de *încercare*; • and the *charm of manner* was turned on once more, albeit a shade mechanically. – translated as: *farmecul bunei purtări* fu reluat, deși ușor mașinal – instead of: și își relua *maniera fermecătoare*, deși într-un chip puțintel cam mecanic; • His nose *jutted upwards* and a little red paint would have transformed it into the nose of a clown very *easily* – translated

as: Nasul *ieșea în sus* și, cu puțină vopsea roșie, l-ar fi transformat *cu mare ușurință* în nas de clovn – instead of: Nasul *ieșea* foarte mult în *evidență*, iar nițică vopsea roșie l-ar fi transformat *cu mare succes* în nas de clovn.

**5.** Mistranslating because of lack of (contextual or discourse) **logic**, e.g. Rather simple, *some* of them had been, and *frequently* adenoidal – translated as: Mai degrabă simplu, *unele* dintre ele erau în mod *frecvent* fonfăite – instead of: *Unele* erau cam slabe la minte și, *de cele mai multe ori*, vorbeau pe nas; • They were full of kindness, ready to feel affection towards their *charges*, to *humour* them... – translated as: ...gata să simtă atașament față de *sarcinile* lor, să le *îndeplinească capriciile*... – instead of: erau pline de blândețe și de afecțiune, gata să le facă pe *plac*... • because, as was now usual, the *sentence came to an end there*. – translated as: Pentru că, aşa cum se obișnuia acum, *propoziția ajunsese la un capăt acolo*. – instead of: Pentru că, aşa cum intrase în uz deja, *trebuia să încrerupi orice ai fi spus* legat de acest subiect.

**6.** Mistranslating various semantic **nuances**, e.g. that *grenadier* of a parlourmaid – translated as: menajera *soldat* – instead of: Menajera aceea *ca un / cât un grenadir*; • Failing a little now, it's only to be expected – translated as: să decadă un pic acum este de așteptat – instead of: Nu prea mai e ea ce-a fost, dar era de așteptat. • ‘Though why everything had to be called a *Close* she couldn't imagine – translated as: de ce totul a trebuit să fie numit *Incinta* – instead of: Deși nu-și putea explica de ce toate trebuia să se numească „*alei*” [the 2013 translator's footnote actually explains the pun based on *close*, the counterpart of Romanian “claustrul (unei catedrale)”, though the pun remains untranslated].

**7.** Many **grammatical** details were misrepresented, and consequently mistranslated, e.g. It *hardly* seemed real to Miss Marple – translated as: *Abia* dacă îl considera real – instead of: D-ra Marple *nici* nu-l considera *măcar* real; • It was odd that nowadays *it should be the educated girls* who went in for all the domestic chores – translated as: Era ciudat că, acum, trebuiau *sa fie educate fete* care se pricepeau la toate treburile casnice – instead of: Era ciudat să vezi că, în ziua de azi, tocmai *fetele cu carte* ocupau toate slujbele casnice. • meant to cheer and *enliven* the sad twilight of *the aged* – translated as: menită să înveselească și să *însuflătească* amurgul trist al *bătrânei* – instead of: menită să înveselească și să *învioreze* tristul amurg al *celor aflați la vârsta senectuții*.

**8.** At places, there are **stylistic** flaws, e.g. She took up a *spare* pin, held the *knitting* sideways to the light – translated as: *Lua* o andrea de *rezervă*, ridică *tricotul* în lumină... – instead of: *Luă* o andrea pe care o avea alături, la *îndemână*, ridică *împletitura / lucrul*, ca să bată lumina pe ea... • Miss Marple couldn't *help* thinking that it all looked *terribly* depraved – translated as: Miss Marple nu se putea *abține* să spună că totul arăta *strașnic* de depravat – instead of: D-ra Marple nu își putea *reprema* gândul că totul avea un aer *grozav* de depravat; • I expect he's got the same sort of mother – translated as: Mă aștept să aibă același tip de mamă – instead of: Mă gândesc că mama lui e cam același soi de femeie; • her spirits *rose* every *moment* – translated as: *dispoziția începă* să-i *crească* – instead of: și buna ei *dispoziție sporea cu fiece clipă*; • Your nephew Raymond always used to say this place was a complete *backwater*. – translated as: Nepotul tău, Raymond, întotdeauna spunea că acest loc era pur și simplu o *răstoacă*. – instead of: Nepotul tău, Raymond, spunea de multe ori că locul acesta este pur și simplu o gaură pierdută la dracun praznic; • he's got a lot to *contend* with – translated as: el are o multime de lucruri cu

care să se *confrunte* – instead of: trebuie să *facă față* la destule probleme; • she had a glass of *something* – translated as: a băut un pahar de *ceva* – instead of: a băut un pahar cu *ce-o fi fost*; • *Loads* of it, I should say – translated as: *Tone*, aş putea să spun... – instead of: *Cu carul*, presupun; • She was *slightly* out of breath. – translated as: Era *ușor sufocată* – instead of: cu răsuflarea *ușor întrețiată*; • But if you're like Alison Wilde, you never *really* know what you *may* be *doing* – translated as: Dar dacă eşti ca Alison Wilde niciodată *într-adevăr* nu ştii ce poţi *face* – instead of: Dar, dacă eşti ca Alison Wilde, *s-ar putea* să nu ştii niciodată *ce urmări au saptele* tale; • 'He's a good friend, *too* – translated as: Este un prieten bun, *de asemenea* – instead of: Îmi este *și* un foarte bun prieten.

**9.** Oddly enough, the very **Romanian expression** the translator used is, at times, rather deficient, e.g. Miss Marple *liked* Cherry very much – translated as: Miss Marple *o plăcea pe* Cherry foarte mult – instead of: Domnișoarei Marple *îi plăcea* foarte mult *de* Cherry; • Of course I don't go very often to the cinema nowadays.' – translated as: (...) eu nu merg foarte des la cinema *în zilele astea* – instead of: Sigur, nu prea mai merg des la cinema *în ultimul timp*; • 'You don't need to take much notice of what the old dears say. I *just humour* them.' – translated as: Nu trebuie să ascuți prea mult ce spun *bătrânicile* astea cumsecade. Eu doar *le fac pe voie* – instead of: Nu trebuie să dai prea multă atenție la ce spun *bătrânelele* astea simpatice. Eu *le fac pe plac și atât*; • Miss Knight, as always, was eager to *help* – translated as: Domnișoara Knight, ca întotdeauna, era dornică să *ajute* [the verb *a ajuta* was used intransitively, or else with the 'absolute transitive' form] – instead of: Domnișoara Knight, ca întotdeauna, era dornică să *se facă utilă*; • or any of the people in the house who surely were going to do their utmost to *help* in any way they possibly could – translated as: (...) aveau de gând să facă tot posibilul pentru a *ajuta* – instead of: și oricine altcineva din casă *va sta*, fără nicio îndoială, la *dispoziție* pentru orice cu orice fel de ajutor  
• With luck, he thought, Marina *wouldn't start taking a dislike to it* for perhaps two years to two years and a half – translated as: Cu puțin noroc, se gândi, Marina *nu ar începe să nu-i mai placă*, probabil vreme de doi ani – instead of: Cu puțin noroc, își zicea el, Marina *n-o să înceapă să n-o mai suporte* cam doi ani, poate chiar doi ani și jumătate; • 'Oh, a *willowy-looking* young man. – translated as: Oh, un Tânăr zvelt la *înfățișare* – instead of: Oh, un Tânăr zvelt; • As if she hadn't heard a word the *Badcock woman* was saying. – translated as: Era ca și cum ea nu auzise niciun cuvânt din ce spunea *femeia aia*, *Badcock* – instead of: Era ca și cum n-ar fi auzit un cuvânt din cele povestite de *femeie / de femeie pe nume* *Badcock*... • In my young days *it was considered to be* very bad manners to *take* medicines with one's meals – translated as: În tinerețea mea era *considerată* o lipsă de educație să *iei* medicamente la masă când erai invitat [the feminine agreement is completely inadequate within this impersonal phrase]; • And apparently that makes them feel that *all the trouble is worthwhile*. – translated as: îi face să simtă că tot *efortul a meritat*. – instead of: a meritat tot *efortul / A facut tot efortul cu folos/ nu a facut totul degeaba*; • so we moved off a bit. – translated as: aşa că *ne-am dat de acolo puțin într-o parte* – instead of: aşa că *ne-am dat puțin la o parte*; • 'Not a thing,' said Miss Marple, 'except what I hear,' – translated as: Absolut deloc, *doar ce am auzit de ei*. – instead of: Absolut nimic, spuse domnișoara Marple; *numai ce ștui din auzite*.

**10. Conclusions:** The comparison between the 2013 version and the 2010 one clearly emphasizes the incredibly broad spectrum of errors and imperfections (that we endeavoured to sort out typologically) to be found in the first version, as opposed to the

other one, which features mostly felicitous, well-adapted translational solutions. Thus, the retranslation hypothesis seems to be fully supported. As compared to the range of flaws in the 2013 translation, which go from mistranslating semantic or grammatical marks, mainly due to excessive literality, to not rendering many False Friends, from occasionally missing or mistranslating the various elements that are culturally relevant to inadequately rendering the stylistic marks representative of the source text, the 2010 translation is visibly superior, and therefore justifies the claim that the existence of at least two competitive target texts (which are not synchronous) means a step forward in achieving a correct, relevant and nuanced rendering of a given source text.

#### **Bibliography**

- Bantaş, Andrei & Croitoru, Elena. *Didactica traducerii*. Teora. 1998. Print.
- Bell, Roger T. *Teoria și practica traducerii*, Iași. Polirom Publishers. 2000. Print.
- Bensimon, Paul. *Présentation*, in *Palimpsestes*, no. 4, 1990, pp. IX-XIII. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle. Print.
- Berman, Antoine. *La retraduction comme espace de la traduction*, in *Palimpsestes*, no. 4, 1990, pp. 1-9. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle. Print.
- Cambridge Academic Content Dictionary Reference Book with CD-ROM*. Cambridge University Press, 2002. Print.
- Christie, Agatha. *Oglinda spartă*. București: RAO. 2010. Print.
- Christie, Agatha. *Oglinda spartă*. București: Litera. 2013. Print.
- Christie, Agatha. *The Mirror Crack'd from Side to Side*. Collins Crime Club. 1962. Print.
- Dicționarul explicativ al limbii române*. București: Univers Enciclopedic. 2016. Print.
- Manea, Constantin. *Remarks on Translation Strategies – Stephen King's 'Christine' as a Case in Point*. in *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*. no. 1, 18/2017, pp. 325-336. Print.
- Manea, Constantin. *Remarks on translation strategies – Ishiguro's 'The Remains of the Day' as a case in point*. in vol. *Language and Literature – European Landmarks of Identity, Section Translation studies; specialised languages; didactics of foreign languages*, Universitatea din Pitești, p. 277, 2016. Print.
- Manea, Constantin & Manea, Maria-Camelia. *Câteva observații asupra stării limbii române folosite în traduceri recente*. in vol. conferinței internaționale *Limba și cultura română – structuri fundamentale ale identității naționale: evaluări, perspective*, Iași. 2018
- Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies. Theories and applications*. London: Routledge, 2010. Print.
- Newmark, Peter. *About Translation*. Clevedon, UK: Multilingual Matters, 1991. Print.
- Oxford Dictionary of English* (edited by Angus Stevenson). Oxford University Press, 2000. Print.

## **THE LITERARY TRANSLATOR AS A RE-CREATOR OF THE WORLD**

**Amalia MĂRĂŞESCU\***

**Abstract:** *The paper discusses the literary translator, seen not as somebody who merely renders the meaning of the source text in another language but rather as a person who intervenes in the text in order to make it acceptable to the target culture. Thus, the literary translator is almost writer-like and needs certain qualities and knowledge that are dealt with as well. Reference is also made to the role literary translation plays in the imposition of a certain manner of writing or of a certain ideology and to the literary translator's (in)visibility.*

**Keywords:** literary translator, culture, ideology.

Translators will always be needed. Without them, there would be no summit talks, no *glasnost* or *perestroika*, no Cannes Film Festival, no Nobel prizes, no advances in medicine, science, or engineering, no international law, no Olympic Games, no *Hamlet*, no *War and Peace* ... (Duff, 1990: 7)

Literary translation is just one field of translational activity, neither the best paid, nor the least important. It is chosen by enough people, because, as one of them notices, it is the only form that lets one share in the creative process and offers intellectual rewards and prestige. (cf. Landers, 2001) If the author is the creator of the world presented in his/her works, the translator is its re-creator, the one who renders it in another language, but also fits it to another people's taste, ideology, culture.

Almost any book about translation, be it written by a theorist, a practitioner or both, contains a chapter about the translator, thus stressing the importance of this figure that actually makes its object of study come into being. From Peter Newmark to Andrei Bantaş and Elena Croitoru, from Clifford Landers to Morry Sofer (to name only a few of the authors, male or female, theorists or practitioners, Romanian or foreign), most authors offer lists of qualities and areas of knowledge that a good translator should muster. When discussing the translator during our MA course of Translation Theory, Evolution and Typology, my first-year students and myself came with a list of more than thirty characteristics of the translator, a list that we felt was by no means exhaustive. Among these qualities, mention can be made of excellent knowledge of the source and target languages and cultures, computer operating skills, communication skills, punctuality, discipline, common sense, specialization in a certain domain, meticulousness, attention to details, speed in working against a deadline, imagination, curiosity, creativity, patience, motivation. (cf. also Newmark, 1993, Bantaş, Croitoru, 1998, Landers, 2001, Sofer, 2004)

The literary translator deals not just with words or texts, but also and more than anything else with cultures. Culture is embedded in language, whether we speak of differences in the meaning of the same word or phrase from one region to another or of cultural allusions that translators have to recognize before attempting to render in another language. While being bilingual is difficult, being bicultural is virtually impossible. In order to fully understand a culture as its functioning member one needs to live it. But if one comes to live in a culture, one leaves the other behind. (cf. Landers, 2001)

---

\*University of Piteşti, [liviuvalamalia@yahoo.com](mailto:liviuvalamalia@yahoo.com)

Alongside writers, editors, publishers, art dealers, critics or literary scholars, translators are “cultural mediators”, persons who facilitate “communication, understanding, and action between persons or groups who differ with respect to language and culture” (Taft, 1981: 53).

Different cultures have different approaches to translation. Lawrence Venuti spoke about them using the terms *domestication* and *foreignization*. A domesticating translation aims at making the source text accessible to its audience by using the contemporary target language, following the rules of its syntax, explaining things that are considered unfamiliar to the average reader. A foreignizing translation aims at giving the reader an idea of what the source text was like by means of a strange syntax or the use of archaisms, all of which make the target text accessible only to a cultivated elite. Though the terms are Venuti's, these types of translation were suggested by Friedrich Schleiermacher in an 1813 lecture, *On the Different Methods of Translating*. In Schleiermacher's opinion, there are basically two ways in which one can translate: 1. leaving the author in peace, as much as possible, and moving the reader towards him; 2. leaving the reader in peace, as much as possible, and moving the author towards him. The German theorist favoured the first method and so does Venuti, but domestication has been the common practice both in England and in the USA since the 17<sup>th</sup> century. In one of the first systematic studies of the translation process written in English, *Essay on the Principles of Translation* (1791), for example, Alexander Tytler canonized fluency (cf. Venuti, 2004), claiming that, besides giving “a complete transcript of the idea of the original work”, and having a style and manner of writing “of the same character with that of the original”, the translation “should have all the ease of original composition” (Tytler, 1978: 15-16, quoted in Venuti, 2004: 69-70).

But “Translations not only project an image of the work that is translated and, through it, of the world that work belongs to; they also protect their own world against images that are too radically different, either by adapting them or by screening them out.” (Lefevere, 1992: 125) Therefore, it was not unusual in the period after 1700 to re-write the original in such a way as to fit contemporary taste, but also to mirror the ideology and the universe of discourse of the target culture.

When translators were commissioned to translate a given work of literature, most often because of that work's success in another country, they increasingly tended to screen out those ideological and universe-of-discourse features of the original they believed would not be acceptable to their intended audience. They did so from a well-conceived sense of their own advantage: if they translated what was likely to offend the audience, the translation was not likely to sell, the publisher was likely to lose money and therefore most unlikely to offer the translator another commission. (*ibidem*: 117)

Consequently, domestication was taken to extremes that today may seem strange, but at that time represented the usual way of translating.

I have suppressed English customs where they may appear shocking to other nations, or else made them conform to customs prevalent in the rest of Europe. It seemed to me that those remainders of the old and uncouth British ways, which only habit prevents the British themselves from noticing, would dishonour a book in which manners should be noble and virtuous. To give the reader an accurate idea of my work, let me just say, in conclusion, that the seven volumes of the English edition, which would amount to fourteen volumes in my own, have been reduced to four”,

writes Abbé Prévost in his introduction to his translation of Samuel Richardson's *Pamela* (quoted in Lefevere, 1992: 118). His approach is by no means singular, as results from the examples in the same line discussed by Venuti (2004: 44 - 98). That is why the American theorist considers that "accuracy", "fidelity", "freedom", even "error" in translation are historically determined categories and that translations should be analyzed taking into account the period when they were produced and the practices that were in use at that time.

As a matter of fact, Venuti also speaks about the violence of translation, which reconstructs the foreign text according to its own values, conceptions, hierarchies. The same ideas were suggested by Theo Hermans who stated in the preface of his book *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation* (1985) that "From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose". (1985: 11) André Lefevere wrote along these lines as well, introducing the terms *refraction* (1981), then *rewriting* (after 1985) to refer to the re-interpretation, alteration, manipulation of a text to suit a certain audience, poetics or ideology, not only by means of translation, but also through anthologies, literary histories, biographies or book reviews. (cf. Rodica Dimitriu, 2006)

In cultures in which translations were subjected to censorship, the rewriting meant the elimination of those passages that for various reasons were not wanted. The Romanian translator Antoaneta Ralian stated in an interview that many books were translated into Romanian during the communist regime, though they were censored. When asked what passages were not allowed to appear she answered: "Nothing connected to religion. God's name could not appear. Nothing in favour of capitalism was left. No kind of criticism, however small, of socialism, was allowed." (2005, transl. mine)

Translated foreign texts can be used to maintain or revise the literary canon in the target culture. The writers dissatisfied with the dominant poetics and eager to impose a new one resort for support to "translations of writers who are as prestigious in their own literature as the adherents of the established poetics in the target literature." (Lefevere, *op. cit.*: 129) The products imported from prestigious foreign systems brand the dominant poetics and its followers as provincial and are immune inside the target culture, not being obliged to conform to its norms.

But translation also comes into play when a new ideology has to be imported. After the end of World War II, in Romania, "the imposition of Soviet power followed a thoroughly foreignizing strategy". (Cotter, 2014: 29) Thousands of titles of Soviet literature were translated with the purpose of housing the readers into Soviet ideology and taking them into the Soviet reality. Not only that many translations were made from Russian, but the Romanian language itself was foreignized. Slavic vocabulary and Russian grammatical patterns were used to such an extent that even original works sounded like translations. (cf. Cotter, 2014) A good translation was the one that communicated the realities of the Soviet Union. The problem was that there were not enough specialists in Russian to translate so many books. Consequently, a Russian specialist was paired with a Romanian writer, called *the stylist*. The stylist's role was to domesticate the translation, domestication thus becoming "a resistant strategy when the writer associates the interference of Russian with an inferior Romanian translation". (*ibidem*: 41)

Much has been written about the literary translator's invisibility. One of the first to address this issue was Lawrence Venuti in his seminal book, *The Translator's Invisibility. A History of Translation* (1<sup>st</sup> edition 1995). Venuti considers translators invisible because of the way in which they manipulate the English language and because,

in the rare cases when reviewers discuss a translation at all, they focus only on its style. A translation is deemed acceptable when it does not seem a translation, when it is transparent, fluent, written in standard contemporary language giving access to the meaning of the original text.

Following Venuti's lead, in a highly readable book, *Performing Without a Stage. The Art of Literary Translation* (1998), Robert Wechsler compares the literary translator with a performing artist, noticing however that s/he is "a performer without a stage, an artist whose performance looks just like the original [...], nothing but ink on a page". (1998: 7) The analogy, with the similarities and differences between the literary translator and the other performing artists, is developed throughout the whole book, its author pointing out that literary texts are not intended to be translated into other languages, while musical compositions are intended to be "translated into body and throat movements" (*ibidem*: 7), that the translation of a literary text is most often the only one of a generation (unlike the interpretation of a musical piece) or that translators "generally don't have agents watching out for their credit or their rights" (*ibidem*: 235). Despite being highly skilled intellectuals, translators "are neither employed on a regular basis, nor given benefits, job security, or regular pay". (*ibidem*: 235) Or, later, "Translators don't have their names on the front cover of the books they translate, don't have a little paragraph about their work on the back cover, or lists of books they translated under the list of the author's books". (*ibidem*: 288) Moreover, the translator is never presented as an artist with a career or with particular skills or weaknesses. His/ Her various translations are never compared, no evolution or involution is pointed out, no compatibility or incompatibility with certain authors is noticed. Almost totally ignored figures, translators are advised to make themselves visible by discussing their work in public or writing about it.

While Venuti's and Wechsler's remarks refer to the Anglo-Saxon world, Brian James Baer speaks about translation as a highly visible practice in Russia and Eastern Europe.

The perception that the peoples of Eastern Europe needed to 'catch up' to a more developed West and to compensate for their belated entry into modernity made translation a highly visible, often self-conscious, and much-discussed practice there. Translation was both an embarrassing reminder of cultural belatedness and a means to overcome it. (Baer, 2011: 4)

Whether to enhance their visibility or just because they are required to, in Romania sometimes literary translators write forewords or afterwords to the works they translate in order to better introduce them and their author to the reader. They do it especially but not only when the books translated belong to cultures that are considered unknown. For instance, Marius Dobrescu's afterword to his translation of Ismail Kadare's novel *Florile înghețate din martie* (Polirom, 2003), entitled *Kanun-ul sau obsesiile unui mare scriitor* (*The Kanun or a great writer's obsessions*), discusses the connections between Kadare's writings and the Albanian realities, connections that are still present even after the writer's settling in Paris in 1990. One of these Albanian realities that makes its way in the novel presented is the *Kanun*. From Dobrescu's afterword we learn what it is and where it operates, about its origins and its history, but also about its presence in other works written by Kadare. More complex and longer is Stan Velea's *Preface* to his translation of Henryk Sienkiewicz's novel *Pan Wołodyjowski* (Cartea Românească, 1974). Velea writes about the history of Poland as a main source of inspiration for Sienkiewicz's novels, presents the context in which *Pan Wołodyjowski* was written and makes a thorough analysis of the

novel. The *Preface* is followed by *Notă asupra ediției* (*Note on the edition*), from which we find about the translation of Sienkiewicz's works into Romanian and into other languages. Velea justifies his retranslation of the novel, showing that the previous translation was an indirect one made from French and contained certain errors that had to be corrected. Moreover, Velea writes about the translation difficulties encountered by himself, which were connected to the rendition of the military terminology, and the necessity to ensure a harmonious coexistence of neologisms and archaisms and to preserve the colloquial nature of the text. He refers to the word *pan* in particular, explaining why it was rendered in various ways throughout the novel. The last part of the *Note* refers to the difficulty posed by the reading of the Polish names. Unlike previous editions, the one under discussion preserves in general the original spelling (with the exception of some toponyms that are spelt in the Romanian way). However, in order to make it easier for the reader to pronounce the names, Velea offers some reading rules. We are dealing thus with a complex enterprise of the translator, who does more than just put a Romanian version of a foreign text in front of the reader. The two translators mentioned above felt that Kadare's and respectively Sienkiewicz's worlds that they re-created for the Romanian readers needed certain explanations in order to be fully understood.

The translator's footnotes are also part of his/ her attempt to ease the reader's access to the world of the writer. The 1974 edition of *Pan Wołodyjowski* contains a multitude of footnotes translating Latin words and phrases or explaining Polish realities, archaic military terms or other cultural references that are considered less familiar to the Romanian reader.

Sometimes the re-creation of the author's world that the translator is involved in entails the change of the characters' names. This happens for example in the Romanian translation of Louis Bromfield's *The Rains Came, Vin ploile*, made by Ioana Corbul and Vintilă Corbul and published in 1972. In this translation *Lord and Lady Esketh* become *Lord and Lady Heston*, *Major Safti* becomes *Major Safka* and *Mr and Mrs Hogget-Egbury* become *Mr and Mrs Hogget-Clapton* probably because the original names were considered too difficult. The reader is not informed about the change however either by the translators or by the author of the novel's preface, professor Mihai Miroiu.

It is widely agreed that translators should be good readers. Clifford Landers goes as far as to consider them the best readers of a text. (2001) But given the ways in which they may rewrite the texts they translate can we consider them authors or writers as well? From Christiane Nord's point of view, translation involves several kinds of growth: quantitative (a translator makes the translated work known to more people), qualitative (new linguistic forms and new forms of behaviour are introduced in the target language and culture through translation), "functional" (new audiences can offer new interpretations and insights into the foreign language and culture) and personal (the readers' growth). And since originally *author* meant "one who causes to grow", it is her contention that we can consider the translator an author. (cf. Nord, 2011) Anthony Pym, on the other hand, sees translators as "subjective in their minds and creative in their writing" (2011: 32), thus author-like in these respects, but claims that authorship also concerns ethical responsibility. The author expresses his/ her position and beliefs and is committed to what his/ her words say. Translators are not neutral and intervene in their productions, willingly or unwillingly, whether they are aware of this or not. But this does not mean that they believe the content of their translations. So, in Pym's view, though translators are thinking as authors, i.e. with a high degree of awareness, they produce the texts in a different way than authors and we cannot consider them as such.

As for whether we can consider them writers or not, we should take into account the numerous interventions they make on the text, especially but not only in the case of poetry, the fact that they need sometimes to find the appropriate voice when translating, i.e. the appropriate style for that particular piece of writing and that their need and desire to choose the right word that fits the context matches that of the original author.

Literary translation is not something accessible to anyone with minimal knowledge of a foreign language, but an extremely demanding activity that becomes joyful if one loves it. It involves a careful reading of the text that has to be translated, understanding all its nuances and then trying to convey its meaning and its style to another language that may lack the means necessary to express them or to another culture that may find them impossible to accept. Hence, the extraordinary satisfaction experienced by the translator who finds a solution to what seemed an insurmountable problem. Literary translation is intervention, interpretation, subjectiveness, and the re-creation of the world presented in the original text that the translator achieves is by no means inferior to the original writer's creation but matches and sometimes surpasses it. And until the invention of a translation engine that can deal with literary texts properly, rendering idiomatic expressions appropriately and solving problems connected to untranslatability and ideological issues, literary translators should be valued as figures with a decisive contribution to the enriching of languages and cultures.

#### **Bibliography**

- Baer, Brian James, "Introduction. Cultures of Translation" in Baer, Brian James (ed.), *Contexts, Subtexts and Pretexts. Literary Translation in Eastern Europe and Russia*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011, pp. 1-15. Print.
- Bantaş, Andrei and Elena Croitoru, *Didactica traducerii*, Bucureşti: Teora, 1998. Print.
- Bromfield, Louis, *Vin ploile* (transl. by Ioana Corbul and Vintilă Corbul), Bucureşti: Univers, 1972.
- Cotter, Sean, *Literary Translation and the Idea of a Minor Romania*, University of Rochester Press, 2014. Print.
- Dimitriu, Rodica, *The Cultural Turn in Translation Studies*, Iaşi: Institutul European, 2006. Print.
- Dobrescu, Marius, "Kanun-ul sau obsesiile unui mare scriitor", in Ismail Kadare, *Florile înghețate din martie*, Iaşi: Polirom, 2003, pp. 199-205. Print.
- Dobrescu, Marius, "Postfaţă", in Ismail Kadare, *Generalul armatei moarte*, Iaşi: Polirom, 2002, pp. 241-246. Print.
- Duff, Allan, *Translation*, Oxford: Oxford University Press, 1990. Print.
- Hermans, Theo (ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, St. Martin's Press, 1985. Print.
- Landers, Clifford E., *Literary Translation: A Practical Guide*, Clevedon, Buffalo, Toronto, Sidney: Multilingual Matters Ltd., 2001. Print.
- Lefevere, André, *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, New York: The Modern Language Association of America, 1992. Print.
- Miroiu, Mihai, "Louis Bromfield sau despre ispитеle succesului", in Bromfield, Louis, *Vin ploile* (transl. by Ioana Corbul and Vintilă Corbul), Bucureşti: Univers, 1972, pp. 5-15. Print.
- Newmark, Peter, *About Translation*, Bristol: Longdunn Press, 1993. Print.
- Nord, Christiane, "Making the Source Text Grow: A Plea Against the Idea of Loss in Translation" in Buffagni, Claudia, Garzelli, Beatrice and Serenella Zanotti (eds.), *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation*, Berlin: Lit Verlag, 2011, pp. 21-25. Print.
- Pym, Anthony, "The Translator as Non-Author, and I Am Sorry About That", in Buffagni, Claudia, Garzelli, Beatrice and Serenella Zanotti (eds.), *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation*, Berlin: Lit Verlag, 2011, pp. 31-43. Print.
- Simonca, Ovidiu, "Toata literatura lumii este una pregnant erotică" (interviu cu Ralian, Antoaneta, în *Observator cultural*, 10 mai 2005, retrieved from <https://www.hotnews.ro/stiri-arhiva-1229078-antoaneta-ralian-toata-literatura-lumii-este-una-pregnant-erotica.htm>). Online resource

- Sofer, Morry, *The Translator's Handbook*, Rockville, Maryland, Schreiber Publishing, Inc., 2004.
- Taft, Ronald, "The Role and Personality of the Mediator", in Bochner, Stephen (ed.), *The Mediating Person. Bridges between Cultures*, Cambridge Mass.: Schenkman Publishing Company, 1981, pp. 53-88. Print.
- Velea, Stan, "Prefață", in Henryk Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, București: Cartea Românească, 1974, pp. I-X. Print.
- Velea, Stan, "Notă asupra ediției", in Henryk Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, București: Cartea Românească, 1974, pp. XI-XIV. Print.
- Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London & New York: Routledge, 2004. Print.
- Wechsler, Robert, *Performing Without a Stage. The Art of Literary Translation*, North Haven: Catbird Press, 1998. Print.

## **KALEIDOSCOPIC VIEWS IN THE THRILLER THE SILENT PATIENT BY ALEX MICHAELIDES**

**Cristina Denisa ARSENE-ONU\***

**Abstract:** The present paper deals with kaleidoscopic views featured in the 21<sup>st</sup>-century thriller *The Silent Patient* emphasizing a myriad of plots, subplots, clues, motives, traumas, scapegoats, and moral murderers in the entangled story of Alicia Berenson's silence triggered by her killing her husband for 'no reason.' By means of her diary entries, the testimonies from her acquaintances, medical staff, and so on, the readers have access to a multitude of images, perspectives, twists, and a final blow provided by the (un)reliable narrator himself.

**Keywords:** kaleidoscopic, thriller, postmodernism.

### **Kaleidoscopic Views – General Frame**

Kaleidoscopes always remind us that there is always another way to see the world. Even a small rotation shifts the image – alters the interpretation – and changes the option. As an insightful reader, you must be able to grasp a wide range of views, and just like that, you might discover that each view is beautiful in its own way. Therefore, a kaleidoscopic view is continually and rapidly shifting from one set of relations to another.

One of Alex Michaelides's greatest contributions to the canon is the kaleidoscopic vision that he has used to approach trauma, depression, guilt, and murder in his best-selling psychological thriller *The Silent Patient*. It basically renders the issues of abusive and traumatic childhood: Alicia and Theo are both stuck in a self-destructive mindset triggered by repressive memories which lead to complex psychical impulses and irrational behaviour. In a nutshell, the novel features the way past traumas influence the characters to such an extent that "transcendence became impossible when harsh memories are refreshed, albeit under new masks." (Ayesha & Zaidi, 2020: 447) In light of the above, the present study explores the novel from the perspective of a multi-faceted story as well as a kaleidoscopic rendition of facts, all ending in an unexpected turn of events.

It goes without saying that writers have been heavily drawn by the kaleidoscope's dynamic effects due to the numerous perspectives and points of view it can cater for. After its invention in 1815, this optical device made a lasting impression throughout Europe and beyond. According to Groth (2007), early nineteenth-century London was "in the grips of Kaleidoscopism". Event and phenomenon description as kaleidoscopic "evoked a sense of perpetual transformation [since] [...] the kaleidoscope produced a visual effect that tested the limits of verisimilitude."

Often the experience of looking through a kaleidoscope was described as a process of being opened up to a world of different cultural sensations, a variable experience, which necessarily eludes or destabilizes prescriptive techniques. The kaleidoscope has always suggested interaction, a dialogue between hand and eye, inside and outside, as the observer turned the tube sending shards of coloured glass and fields of light into endlessly

---

\* University of Pitesti, [cristina.onu@upit.ro](mailto:cristina.onu@upit.ro)

novel and fleeting configurations, or in the construction of kaleidoscopes or kaleidoscopic slides out of everyday objects. (*Ibidem*)

Even though the kaleidoscopic literary approach might lack visible and palpable structure, it is common knowledge that shapes are beneficial, since either shapes or patterns can provide the reader with a clearer perspective of a narrative, thus making it easier to be identified and relate to it. However, the challenging part is to find a balance between creating a clear shape that makes the story accessible, without rendering it dull and predictable. According to Alex Ruczaj (2014), Paul Magrs comments in his essay ‘Shapes of Things’ from *The Creative Writing Coursebook*: “*In any kind of writing we want to [...] impose a shape, an artificial structure. You know the world or the experience [...] inside out. But you have to take the reader by the hand and lead the reader through it.*” (Bell & Magrs, 2001: 228) Similarly, in *On Writing Short Stories*, Tom Bailey mentions that it is a “character’s motivation that powers the shaping of the short story”. He goes on to say that “*without motivation, a character has no need to move, to act or react – enjoin, coerce, ridicule, praise, lie – and so, if our characters lack strong motivations, chances are we won’t have much of a story, no one will want to do anything.*” (Bailey, 2010: 47) This would indicate that finding character motivation is key to creating shape, a way of finding the direction in which your story is headed. For instance, in the Prologue of *The Silent Patient*, one comes across an excerpt from Alicia Berenson’s diary, which displays, in a couple of words, a succinct background of her life which is indicative of a clear motivation for her forthcoming actions: “I’ve never been that comfortable with words – I always think in pictures, express myself with images – so I’d never have started writing this if it weren’t for Gabriel.” (Michaelides, *The Silent Patient – TSP*, 2019: 8)

In a couple of the above words, subliminally, we instantly become aware of the upcoming events in Alicia’s life. Undoubtedly, we might not be aware of what drives her or how unhappy she is in her marriage. Interestingly enough, this passage is placed just at the beginning of the story and is a signal to the reader of what is to come. In the first sentence of chapter one, we are abruptly informed that “ALICIA BERENSON WAS THIRTY-THREE YEARS OLD when she killed her husband” (*Ibidem*: 9). It is, as Magrs mentions, ‘true to real life’ and not like a forced exposition. Therefore, it guides the reader down the narrative path without giving the impression of an ordinary story, a shape, we have come across too often.

### **Content Analysis and Discussion**

When it comes to the critical reception of the novel, Rachel Rosenblit rendered a synthesis of the plot in *The Washington Post* (2020), emphasizing the kaleidoscopic orientation of the story, which includes an array of prospective murderers in disguise, as well as the twists one encounters throughout the novel. The main character/narrator, London-based psychotherapist Theo Farber develops an obsession with Alicia Berenson, a painter in the making, who is convicted of murdering her husband, Gabriel. Once the murder was committed, she committed herself to keep silent altogether, during her placement in the Grove, a secure psychiatric unit. The above-mentioned psychotherapist applies for a job at the unit, six years later – with the declared purpose to meet, and treat, the still-silent Alicia. The striking aspect (not revealed to the staff) is that Theo himself had spent two decades in therapy in order to explore trauma induced by a cruel father. Probably, this could be the reason why he is hopelessly mesmerised by Alicia, who suffered a similar upbringing, and is desperate to make her start talking about her crime. Consequently, Theo embarks on a series of desperate investigations into Alicia’s life,

insisting on meetings “with her jealous gallerist Jean-Felix, her spurned brother-in-law Max and her semi-estranged, debt-riddled cousin Paul.” (*Ibidem*, 2020) Theo’s narration about his unfaithful actress wife, Kathy, is intercut as though concurrent with Alicia’s treatment. But it turns out that Kathy had cheated on Theo, with Gabriel, Alicia’s husband, and it was then that Theo, the true psychopath, broke into Alicia’s house, held her captive, and exposed the affair, “triggering a long-dormant trauma that incites her to shoot Gabriel in the face.” (*Ibidem*, 2020)

Surprisingly or not (due to the author’s Greek ancestry), Michaelides explicitly steeps the story in a framework of Greek tragedy (with a running reference to “Alcestis,” an obscure Euripides play about a wronged princess who returns from Hades and, like Alicia, refuses to speak), which will eventually topple its lead player. As mentioned before, this psychological shocking thriller tends to keep you on the edge of your seat, due to the fact that the author provides us with an array of elements belonging to psychological sciences, Greek mythology, and crime. In a kaleidoscopic fashion, it creates a web of ambiguous clues for the reader, who is likely to enjoy deciphering and untangling them by means of acting as a detective.

The plot focuses on the story of the artist couple Gabriel, a photographer, and his wife, Alicia, a painter, who have been married blissfully for almost seven years, when, out of the blue, the narrator shocks the readers, in the beginning, by disclosing Gabriel’s brutal murder by his wife. What is more, at the time of the incident, she was herself wounded in the vicinity of her husband’s dead body. As a result of this traumatic episode, Alicia turns silent for the next six years and is convicted of the crime, which leads to her being sent to a forensic mental health unit. The entire narration is managed and rendered by the omnipresent narrator/character, Theo Faber, Alicia’s psychotherapist, who becomes her last hope in trying to uncover the truth and help her disclose it.

During the public trial, Alicia comes across as a ruthless murderer who should deserve the toughest penalty. Therefore, she is charged with her husband’s murder. Conversely, after the trial, she paints a thought-provoking piece entitled “Alcestis” which is based on the story of a Greek heroine who sacrificed her life for her husband. Apparently, her painting stands in complete contrast to her own lived reality, but, later on, the similarities emerge. During the litigations, Alicia’s lawyer justifies the murder by linking it to her mental health history, backed up by Professor Diomedes, who states that her irrational behaviour stemmed from her past mental health issues. For this reason, the court gets lenient with Alicia, and she is sent The Grove.

Undergoing psychotherapy at the aforementioned hospital, Alicia’s psychotherapists try their best to make her communicate and step out of the reality she has wrapped herself in by means of her complete and utter silence. To make matters more complicated and consequently prompt multiple interpretations, just like the images created in a kaleidoscope, Alicia’s life stories have been unfolded by the narrator from the information obtained from her personal diary which describes her childhood experiences as well as her marital relationship with her husband.

### **Intertextuality and Kaleidoscopic Views**

*The Silent Patient* can be interpreted as a postmodern text which features “pluralism in reading, multiplicity in meaning and subjective interpretation. It [also] refers to the metaphoric revision of the tragedy of Alcestis, the Greek mythology.” (Ayesha, Zaidi, *op.cit.*: 450) Alcestis is a devoted wife who sacrifices her life for the sake of her husband, but later on, she is brought back to life by Hercules. Nonetheless, she

turns permanently silent due to the tragedy. Alicia's painting, "Alcestis", benefits from the same subjectivity interpretation from her psychotherapist and forensic professionals, along with her diary excerpts. This leads them to have an insight into her life by drawing parallels to the Greek tragedy despite her constant verbal silence.

The novel emphasizes silence as a strategy to render meanings, which might be of paramount importance for speech in the unfolding of the therapeutic process. The text writes, "Alicia remained silent – but she made one statement. A painting. The painting was a self-portrait. She titled it in the bottom left-hand corner of the canvas in light blue Greek lettering. One word: Alcestis" (TSP: 12). On the other hand, Theo visits the art gallery in order to observe Alicia's entire collection of paintings and to decipher the allusions in her art, apart from, her latest painting, "Alcestis". One can notice that via intertextuality, Michaelides merges his psychological thriller with Greek mythology while also addressing contemporary issues such as mental health and abuse. On top of that, the frequent references to Alicia's diary excerpts in the novel provide another intertextual connection that raises the suspense and thrill of the story. What is more, the diary also mentions the play "Alcestis", which Alicia and her gallerist Jean-Felix attended. This was another instance when Alicia related to the female heroine of the play, who has experienced a similar injustice. (Ayesha, Zaidi, *op. cit.*: 450)

Alicia's superpower, at times, is that she knows how to express her rage and inner thoughts through her paintings, even though she was unable to express verbally. During her therapeutic sessions, Alicia remains silent altogether, which acts as a challenge to Theo, who finds it extremely nerve-wracking to come up with a better plan. Based on Gale and Sanchez's research, "psychoanalysis has understood silence either as a defence, a symptom or as a necessary punctuation, but it is more intensely a part of language" (Gale & Sanchez, 2005: 205-220). Due to her persistent silence, Alicia was granted an opportunity to express herself once more through painting. On this occasion, she took the chance and "painted a redbrick building, a hospital – unmistakably the Grove. It was on fire, burning to the ground. Two figures were discernible on the fire escape. A man and a woman escaping the fire" (TSP: 163). Apparently, the woman was herself, and the man was Theo.

### **Alicia's Diary – A Kaleidoscopic Rendition of a Troubled Soul**

Another mini-narrative that challenges the conventional model of the novel is the revelation of the story through chunks of letters in the form of dairy. Alicia's diary stresses her severe depression, as well as her feeling of being stalked. (Ayesha, Zaidi, *op. cit.*: 450) When hearing the latter disturbing news, Gabriel does consider that she might be fantasizing about such visions; however, Alicia, out of fear, begins to show signs of depression and paranoia. Consequently, in order to feel safe, she stops leaving her house for three whole days, until she hears someone barging in, and she supposes that the prying man has entered their house.

After the insight into this incident from the diary, it is Theo's turn to address several questions regarding the man who was in Alicia's pursuit. Even though Theo is the actual perpetrator, he aims his doubtfulness at his colleague, Christian West, whom he confronts, leading to his admitting that he had once treated Alicia after the death of her father. Christian describes Alicia as psychotic, referring to her allegation of being watched as "Pure fantasy. I should have thought that was obvious" (TSP: 195). Apparently, Alicia had made the same allegation in the past as well when she accused a man of watching their house, but, upon investigation, that man turned out to be blind. In

addition, Christian mentions that her suicide threats were also baseless and reflected her urge to get her husband's attention. Receiving these unsatisfactory pieces of information, Theo also visits Cambridge to meet Alicia's cousin Paul and asks him about the prying man, but he expresses his doubts, "She wasn't right in the head" (*Ibidem*: 210).

Eventually, Theo begins to join the dots and make connections and analogies of Alicia's depression to that of her mother Eva, who is described in her diary as mentally unstable as Alicia herself. Other propensities the mother and daughter share are the attempts to end their lives in suicidal ways. For instance, Eva crashes the car into a wall when Alicia is sitting beside her, and, likewise, Alicia murders her husband first and then tries to slit her own wrists. She says, "Gabriel was a traitor. [...] Gabriel had a tyrant's eyes, my father's eyes.... That's the truth. I didn't kill Gabriel. He killed me. All I did was pull the trigger" (*TSP*: 263). These lines show the deep impact of her father's negative presence on her mind, and, in Gabriel, she sees that too and becomes uncomfortable, being unable to repress her wrath towards her father.

Paul also offers a thought-provoking insight into the manner in which Alicia's father, Vernon, reacted to the news of his wife's death: he had wished Alicia had died in the car crash instead of Eva: "My poor girl, my Eva...Why did she have to die? Why did it have to be her? Why didn't Alicia die instead? (*Ibidem*: 221). Consequently, her cousin stated, "I understood now why *Alcestis* had struck a chord with Alicia. Just as Admetus had physically condemned Alcestis to die, so had Vernon Rose psychically condemned his daughter to death" (*Ibidem*: 214). Alicia describes in her diary that her mother, Eva, had suffered psychotic issues and had attempted to commit suicide while driving by crashing her car into a brick wall. Eva dies, but Alicia survives, and the painful memory in the form of flashbacks remains with her for the rest of her life. (Ayesha, Zaidi, *op.cit.*: 451) She writes about it in her diary:

I used to think it was suicide. Now I think it was attempted murder. Because I was in the car too, wasn't I? Sometimes I think I was the intended victim – it was me she was trying to kill, not herself. [...] I'm terrified of myself – and of my mother in me. (*TSP*: 59)

Alicia gets fearful of the idea that she may, one day, become mad like her mother, and her doubt becomes evident when she paints Gabriel on the cross.

### **Shattered Relationships on the Verge of Trauma**

The love/hatred boundaries are slightly blurred due to the depiction of unconventional and fragmented relationships exhibited by husband-wife, father-daughter, sister-brother, and mother-daughter. For instance, there seems to exist a genuine love bonding Alicia and Gabriel but yet they often experienced a bumpy relationship. On multiple occasions, the couple experience heated discussions on the idea of owning a gun for protection reasons, or purchasing a fan due to the unaffordability of air conditioning. Even though Gabriel disapproves of the idea of the fan on the pretext that its noise will disturb his sleep, Alicia still buys one and she even uses it while she paints. Additionally, her diary also describes her deep fear of becoming a mother that is caused by her childhood trauma, and it has made her feel like she can never become a good mother. In spite of Gabriel's idea of having a baby, she feared that she would eventually turn out to be like her mother.

In her diary, Alicia also narrates the incident of Gabriel's death when she explains that one day, she was busy painting when she noticed a masked man. He was standing

right behind her, and also attacked her and dragged her from her studio to the kitchen. As soon as Gabriel arrived, this masked man hit his head with the gun before and shot him six times afterwards. It is Theo's turn to express his doubts about her story as it lacks consistency with the police report. For instance, contrary to her claims, Alicia was not found tied up, and Gabriel had been shot five times only. Theo shares her story with professor Diomedes, who states, "Alicia has cast herself as the victim and this mystery man as the villain. Whereas in fact Alicia and the man are one and the same. She killed Gabriel" (TSP: 236).

### Postmodern Characters

Most of the characters are subjected to a web of childhood maltreatment stories, which leads to tremendous and painstaking suffering stemming from issues such as childhood memory, domestic violence, neglect, psychological abuse, molestation etc. The focus will be rendered on Theo and Alicia, who seem to be coping with various emotional, psychological, and behavioural disorders.

**Alicia** presents herself under 'many identities' and she seems indulged in negative feelings such as revenge, childhood traumas, relationship confrontations, and repressive behaviours. Without a shadow of a doubt, her character cannot be labelled or defined in a traditional manner; as a matter of fact, she acts in a myriad of ways in different contexts. As Linda Nicholson states, in her book *Feminism/Postmodernism*, "In Lyotard's view, a metanarrative is meta in a very strong sense. It purports to be a privileged discourse capable of situating, characterizing, and evaluating all other discourses" (Nicholson, 2013: 22). However, when analysing the content of *The Silent Patient* reveals we discover a fragmented character: she actually behaves differently from a mental, physical and social perspective. As a consequence, her outer personality is so dissimilar to who she really is.

At the Grove, Theo, irrespective of Alicia's unresponsive behaviour, thinks that he will be able to bring a positive impact on her mental health, and he takes on the therapy sessions. Despite his numerous efforts to help her, Alicia fails to communicate due to a lack of trust that has been internalized in her personality. The text renders her negative feelings towards Theo, "You can't help me, her eyes shouted. Look at you, you can barely help yourself. You pretend to know so much and be so wise, but you should be sitting here instead of me. Freak. Fraud. Liar. Liar" (TSP: 72). Apparently, a thorough analysis of the text might indicate that Alicia is a perfectionist with respect to her art of painting because it pleases her. On the other hand, she even fights with her husband when she feels uncomfortable due to hot weather and buys a fan despite being warned by her husband, not to. In conclusion, the novel demonstrates that Alicia is fuelled by a feeling of uncontrollable rage in her personality that bursts out on various occasions. For instance, when Alicia is probed by Theo, then her trauma gets refreshed, and she becomes vengeful. Her diary minutely describes the event: "I wanted to kill him, kill or be killed – I leaped on him and tried to strangle him and scratch his eyes out, bash his skull to pieces on the floor" (*Ibidem*: 72).

Like Alicia, **Theo Faber** keeps on dwindling between the position of hero and villain. The last part of the novel reveals that Theo follows his wife's lover and discovers that he is a married man; meanwhile, the man's wife is unaware of his extramarital affair. As part of his plan, Theo keeps an eye on the stranger's house, and he eventually plans to reveal the man's affair to his wife. His identity is hidden by a black mask when entering the woman's house. By withholding this information until the final chapter, the author

creates suspense and thrill in the audience. Sadly (for him), Theo's hypocritical character is revealed when he tries to help Alicia, only to cover up his tricks regarding Gabriel's murder. In the end, Theo injects Alicia with morphine in order to induce an artificial coma so that she cannot disclose his evil side to the world. After a couple of days, Alicia is wounded and admitted to hospital while Theo notices that her arm's condition suggests that she was injected with a dangerous dose of morphine. He suspects Christian, who had had a long relationship with her when she was brought to Grove; Theo doubts that Christian tried to murder Alicia in order to conceal some secret.

In the end, the diary contains her murder confession, where she describes how Theo had forced her husband's death. He had asked Gabriel to choose either his life or Alicia's, but later he chooses his life at the expense of his wife's. His choice takes Alicia back to her childhood memory when her father chose to murder her and save his wife, Eva. Despite Theo leaving both of them alive, the flashback of childhood trauma drives Alicia into angst, and she kills her husband in cold blood. Although she admits her crime, she also wants that Theo should also be punished for playing with her emotions. She discloses every detail about Theo in her diary and hides it before passing out from the lethal morphine injection. (Ayesha, Zaidi, *op. cit.*: 453)

Despite Theo's desperate attempts to retrieve the diary, Jean-Felix finds it stuffed in one of her paintings and offers it to the police. The diary disclosed the truth about Gabriel's affair with Theo's wife, Kathy. Theo, out of revenge, goes to Gabriel's house and ties him up, and forces him to choose anyone from his life or that of his wife. Since Gabriel opts for his own life, Theo decides to free Alicia, who mercilessly kills Gabriel. As a consequence, her diary is indicative of Theo being guilty of Gabriel's murder as Alicia herself. Ultimately, Theo's effort towards self-preservation prompted him to work at the Grove just to get rid of any evidence against him. His role shifts from being a psychotherapist to a detective as Max says, "You sound more like a detective than a psychiatrist" (TSP: 128). To his surprise, all her relatives, like Lydia Rose, her aunt, and Max, her brother-in-law, refuse to cooperate with him on any matter.

### **Story Structure – Unravelling the Mystery**

Alex Michaelides created lies in the story structure of *The Silent Patient* by means of two different mediums/points of view: Theo's point of view (about his personal life and about Alicia) and Alicia's point of view (through her diary and the only portrait she made after Gabriel was killed). Mention should be made that both the mediums of storytelling used by Michaelides are unreliable: on the one hand, we deal with an unreliable narrator (an overused yet effective literary tool) and a questionable diary. Additionally, Theo's points of view were narrated in the book from two different times shown through what he thought and talked about.

Another strategy that Michaelides used was to withhold information from the readers and teased them to keep guessing about the damaging incidents in their past. He must be aware of the fact that multiple points of view enable the readers to have access to the rationale behind the characters' behaviour, thus building dramatic tension and irony. (Siddiqui, 2022) Once more, the narrative of the book seems like pieces of a puzzle that readers are putting together when information from the past is revealed slowly to build the rising actions and the long-awaited resolution. Additionally, the author has resorted to foreshadowing, which might have allowed readers to identify two different timeline twists. For example, in the Kathy scenes, she never asked Theo about his new

job; what is more, in those scenes Alicia's name was never mentioned. Conversely, in Alicia's scene, Theo never went back home to Kathy. (*Ibidem*)

As a maze-like exploration of the psyches, the impactfulness of Michaelides' novel lies in the author's masterful, methodical building – and breaking down – of his characters. Just as his protagonist explores and unveils the mental state of his subject, so, too, does Michaelides methodically reveal to his readers the psychology of the characters upon which *The Silent Patient* is built.

Clearly, the subject of Theo's interest has a violent predisposition, a magnet that lures him into treating this patient. Yet, Michaelides combines Alicia's diary and Theo's first-person account to establish a picture of both main characters who are prone to violent actions. Indeed, both Theo and Alicia have dark pasts caused by their respective fathers. Theo Faber writes, "I had internalized my father, introjected him, buried him deep in my unconscious [sic]. No matter how far I ran, I carried him with me wherever I went. I was pursued by an infernal, relentless chorus of furies, all with his voice – shrieking that I was worthless, shameful, a failure" (*TSP*: 20). For this reason, Theo faces intrusive thoughts that feed into his diminished self-esteem and vice versa. Similarly, after her mother commits suicide, Alicia and her cousin, Paul, overhear her father talk about his only daughter. Paul discusses her father's revelation with Theo: "Why didn't Alicia die instead?" [...] And Alicia whispered something to me — I'll never forget it. 'He killed me,' she said. 'Dad just – killed me.'" (*Ibidem*, 230)

The woman never manages to shake these horrendous words off, burying them deep down until her husband's twofold betrayal (infidelity and her sacrifice) burns her from the inside out. All these disturbing thoughts will emerge in the form of merciless murder. Inevitably, the injured mental state of these characters leads to their brutal behaviours. Six years before treating her in therapy, on the evening of the murder, Theo breaks into Alicia's house. In his account, Theo reveals that Alicia's husband is the man with whom his own wife has been cheating. While armed, Theo ties the Berensons back-to-back in chairs, then demands Gabriel choose which of the two he will shoot, Gabriel or his wife. Unfortunately, Gabriel says "I don't want to die," so Theo pretends to shoot Alicia, but fires the gun at the ceiling (*TSP*: 310). Rather than handle this whole situation in therapy – with which he is obviously familiar – or even through a divorce, Theo attacks the Berensons. He airs his aggression through this charade of murder to prove Gabriel's lack of love for his wife.

Then, the previously-innocent Alicia reaches her breaking point at the hands of the two men. Theo elaborates, "Gabriel was the second man to condemn Alicia to death; bringing up this original trauma was more than she could bear – which is why she picked up the gun and visited her long-awaited revenge not upon her father, but upon her husband. As I suspected, the murder had much older, deeper origins than my actions" (*TSP*: 315). When forced to confront how inconsequentially these men value her worth, Alicia topples off the edge of her sanity, on which she had stood in a precarious position. Through detailing Theo's savagery, the author reveals how the patient is not the only criminal at fault for the death of Gabriel. (Bailey, 2021)

## Conclusions

The present study analysed *The Silent Patient* as a postmodern text in light of its kaleidoscopic views. The study has found various characteristics such as intertextuality, multiple stories, unconventional characters, and psychological issues of the new age, i.e. postmodern condition. (Ayesha, Zaidi, *op. cit.*: 454) It is like peeling the layers of thoughts of each of the characters to find out the answers the author promised in the beginning. One can encounter a slow, methodical, and tension-building development of the main characters while unravelling their mental state. (Siddiqui 2020) Michaelides created elaborate, interwoven characterization to tell this tragic story. Through backstory, thoughts, and actions, the author established believable courses of action for two characters who lose themselves when their fates collide. The theme of this novel is as clear as a painted picture: violence triggers violence. However, *The Silent Patient* explores the effects of marital betrayal and psychological disorders. The twist in the novel comes as the reader realizes that Theo, in fact, was the “masked man” who triggered the murder by Alicia. Alicia is the killer; however, it was her doctor, Theo, who caused a dormant trauma to resurface in Alicia’s mind, which propelled her to shoot and kill her husband.

## Bibliography

- Arriaga, Kyri Bailey, A Literary Analysis of *The Silent Patient* by Alex Michaelides <https://medium.com/@kyri.arriaga/a-literary-analysis-of-the-silent-patient-by-alex-michaelides-bd4b600b2cb7> retrieved online, May 2022. Online source
- Ashraf, Ayesha, Saba Zaidi, and Asim, Aqeel. “A Postmodernist Critique of Michaelides’ The Silent Patient.” *Global Social Sciences Review* V.II (2020): 447-55. Print.
- Bailey, Tom. *On Writing Short Stories*, Oxford University Press: 2010. Print.
- Bell, Julia, Magrs, Paul, *The Creative Writing Coursebook*, Macmillan: 2001. Print.
- Burgin, Victor. *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, New York: Humanities Press International, 1986. Print
- Gale, John, Beatriz, Sanchez. (2005). “The Meaning and Function of Silence in Psychotherapy with particular reference to a Therapeutic Community Treatment Program.” *Psychoanalytic Psychotherapy*, vol.19, no.3, pp.205-220, DOI: 10.1080/02668730500238218. Online source
- Groth, Helen, “Kaleidoscopic Vision and Literary Invention in an ‘Age of Things’: David Brewster, Don Juan, and ‘A Lady’s Kaleidoscope.’” *ELH*, vol. 74, no. 1, 2007, pp. 217–37. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/30029552>. Retrieved online, May 2022. Online source
- Michaelides, Alex, *The Silent Patient*, Celadon Books, New York: 2019. Print.
- Nicholson, Linda J., *Feminism/Postmodernism*. Routledge: 2013. Online source
- Rosenblit, Rachel, “‘The Silent Patient’ ends with a major twist. Should a savvy reader have seen it coming?”, June 16, 2020, [https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/the-silent-patient-ends-with-a-major-twist-should-a-savvy-reader-have-seen-it-coming/2020/06/16/39299b10-afd3-11ea-8758-bfd1d045525a\\_story.htm](https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/the-silent-patient-ends-with-a-major-twist-should-a-savvy-reader-have-seen-it-coming/2020/06/16/39299b10-afd3-11ea-8758-bfd1d045525a_story.htm), retrieved online, June 2022. Online source
- Ruczaj, Alex, *Kaleidoscope Storytelling: The Shape of Motive and the Pattern of Conflict*, retrieved online <http://thresholds.chi.ac.uk/kaleidoscope-storytelling/>, May 2022. Online source
- Siddiqui, Laiba, *Analysing writing style of Alex Michaelides in “The Silent Patient”*, <https://www.laibasiddiqui.com/the-silent-patient-review/>-retrieved online, May 2022. Online source

## **KALEIDOSCOPIC VIEWS OF THE GREAT GATSBY IN TWO FILM VERSIONS**

**Georgiana-Elena DILĂ\***

**Abstract:** The paper aims at analysing the way in which *The Great Gatsby* was translated into film (the versions released in 1974 and 2013) focusing on the way it was reinterpreted for the social and cultural context of the decades it was released in cinemas, keeping in mind the need for balance when taken the written word and translating it to another medium of communication, thus creating a kaleidoscopic view of the world, with new bits and pieces meant to offer pleasure to the viewer. This type of intersemiotic translation has been regarded as the defining genre in the American film industry as it has been transformed into a creative phenomenon attracting comments and criticism from people belonging to different backgrounds and influencing the way literature and art were perceived opening new doors for interpretation and enjoyment.

**Keywords:** film, adaptation, intersemiotic translation, cultural background, version.

Modern Library editorial board ranked F. Scott Fitzgerald's *The Great Gatsby* as the best American novel and the second-best written in English in the twentieth century, revealing once again the immense popularity of the icon status Fitzgerald's novel had gained and maintained throughout the decades, being loved, taught and analysed in classes and in private all over the world.

*The Great Gatsby* had been written and published in a relatively short time. And with this novel all of Fitzgerald's early promise had been fulfilled. He had produced a book that would acquire classic status, and had written off those critics who had regarded him as too immature and unintellectual ever to produce major literary work. (Hook 2002: 79)

As we are quickly approaching one century since *The Great Gatsby*'s publication the ways in which its popularity and recognition have been expressed have become plentiful and varied offering a myriad of options as one can easily

Google "Gatsby," and the hits you generate will travel far and wide beyond the literary realm. Aside from the links to predictable "Gatsby"-themed bars, restaurants, and other businesses, such a search will lead you to offerings as varied as the Japanese "Gatsby" line of haircare products; the Korean web comic strip *The Great Catsby*, featuring a cast of cartoon dogs and cats, with a storyline revolving around the travails and romantic entanglements of a young college graduate (later made into a live-action TV series in Korea, starring real humans); the computer based video game, released in 2010, *Classic Adventures: The Great Gatsby*, in which the player, adopting the role of Nick Carraway, navigates scenes from the novel while finding and collecting hidden objects to advance in the game (one must, as the game begins, immediately find five clocks hidden in the surrounding scenery); and the 2010 "Gatsby" application for social networking devices like Facebook and Foursquare. (Beuka 2011: 135)

---

\* University of Craiova, [georgiana\\_dila@yahoo.com](mailto:georgiana_dila@yahoo.com)

The manner in which the Gatsby-like events have become more and more popular brought to light the desire to transcend the limitations of the written word and show the audience how inspirational one single work can actually be as “In 1999, composer and librettist John Harbison brought his opera, *The Great Gatsby*, to New York’s Metropolitan Opera and subsequently, in 2000, to the Lyric Opera in Chicago” (Beuka 2011: 135). So, there were present the reviewers who “praised the work’s attempts to translate the novel to so very different a form but found the opera “a little strenuous in its reverence” (Jones) for the novel. “In the summer of 2006, Simon Levy’s dramatic adaptation *The Great Gatsby* took the stage at Minneapolis’s Guthrie Theater. This was a major occasion in *Gatsby* history, in that this was only the second authorized stage production of *Gatsby*, and the first in eighty years.” (Beuka 2011: 135-136).

Commenting on how much readers enjoy the layered story that Fitzgerald offered them and that pursuit of love, money and dreams that is similar to what we all want from this life we just come back to Jay Gatsby and to his importance in American literature and how people feel inspired by the legacy Fitzgerald left and sometimes want to create something new and especially portrayed for a certain era.

It is reasonable to assert that Jay Gatsby is *the* major literary character of the United States in the twentieth century. No single figure created by Faulkner or Hemingway, or by our principal dramatists, is as central a presence in our national mythology as Gatsby. There are few living Americans, of whatever gender, race, ethnic origin, or social class, who do not have at least a little touch of Gatsby in them. Whatever the American Dream has become, its truest contemporary representative remains Jay Gatsby. (Bloom 1991: 1)

Linda Hutcheon states that “adaptations are everywhere today: on the television and movie screen, on the musicals and dramatic stage, on the internet, in novels and comic books, in your nearest theme park and video arcade” (Hutcheon 2006: 2). Bearing this in mind, one cannot forget about the four film adaptations of *The Great Gatsby* from 1949, 1974, 2000 and 2013. There was a 1926 film made a year after the novel was released, but unfortunately it has been lost and there are no details regarding its type of adaptation and parallel with the novel. The films from 1974 and 2013 are the best known to the public, the former lasting 149 minutes, while the latter 142 minutes, being similar in length and popularity among the viewers who are fans of the novel trying to contrast and compare between the two film productions, while referring to the novel as well. These two major adaptations of the novel cost an incredible amount of money for the times they were presented to the public – the 1974 cost 6 million dollars, while the 2013 one was over 100 million dollars – emphasizing once again the appeal one gets when working on something so closely related to Fitzgerald’s masterpiece.

Film adaptations require an immense amount of work and the challenges directors, scriptwriters, actors and researchers (the field of adaptation studies has become so vast over the years) face are at times burdening as there are many influences when it comes to:

the study of the relationship between media, e.g. film and literature, where critics examine the influence of literature on film or the influence of film on literature (rarer) or the interdependence of both. Nowadays, this interdependence may be described in terms of ‘media convergence’ and/or ‘media de-convergence. This fits into an ever-widening field of studies on comparative media studies, inter-, cross- or transmedia studies, multimodal studies, studies on intersemiotic translation, transfer studies, etc. (Cattrysse 2014: 24)

In the 1974 film's opening scene presents Gatsby's incredible house, his scrapbook full of photos of Daisy, his monogrammed hairbrush, and a photograph of her on his vanity, revealing from the beginning the director's focus on the image of Daisy throughout the film. There is also a withdrawal of Nick as the narrator of the film as Clayton preferred not to have any comments and any display of judgmental or satirical attitude from Nick's part. This is one of the main changes that the film brings silencing Nick and his role in the story. The music as well is somehow silenced as there is quiet music with no words and only bits and pieces of some jazz tunes during the parties.

Baz Luhrmann's version from 2013 opens with Nick in a sanatorium complaining about people drinking too much while he was treated for his alcoholism in 1929. There is the retelling of the events that happened in the summer of 1922. So, there is an obvious change that has been presented to the audience by Luhrmann and his scriptwriters, bringing the action closer to more contemporary issues that people nowadays complain about more than they used to do. The obvious choice was for the film to be one that the audience would enjoy and find its story appealing and glamorous. Nick is indeed the chosen narrator by Fitzgerald, the one who was "within and without" and as the film presented him as the one who was guarding other people's secrets while in the end feeling the need to be away from all the events that he had been through talking to a doctor about how much he needed closure.

The 1974 version is also known as the Robert Redford Gatsby starring along Mia Farrow who has become the most popular Daisy on screen as she embodies the image the public has of Gatsby's love interest. As the film itself focuses on following the novel quite closely there are times when the action becomes rather dull and a bit flattened, the details offered feeling quite overwhelming on the audience, rather than explanatory of the situations of the characters showing only music and dancing, with no dialogue and no additional information that might bring viewers closer to the realities of the novel. One must bear in mind that the critique, which Fitzgerald offered regarding the people and their actions during the parties Gatsby was throwing and not only, was exposed by Nick's comments and observations. As there was no narrator left in the film these elements were gone and some of the charm was lost.

In the 2013 adaptation there is an astounding enthusiasm and the music and visual effects are hypnotising with director Baz Luhrmann stating that he wanted to blend the music of the 1920s with the modern sounds as the famous Jay-Z was one of the executive producers of the film score. Music had an important role in adapting from the celebrated jazz period and bringing hip hop and R'n'B forward, thus, being a new version of the Roaring Twenties with beats that resembled the hustle and bustle of a world looking for entertainment, amusement, having no real commitments to a serious lifestyle. We are also presented with plot twists and changes meant to mesmerize the audience and bring the action forward to a more contemporary setting. The overexcitement that one felt watching Leonardo DiCaprio throw his shirts around, while Carey Mulligan showed she was genuinely interested in what he was doing made viewers even more curious about what the end of the film might bring. The use of the upbeat sounds and movements of the camera maintained a sense of a kaleidoscopic view of the world with changes at any step of the way and with glamorous light meant to captivate the audience.

Baz Luhrmann made use of several devices used to make the transition from the written word to the cinematic narration out of which we encounter, as Lukianova and Ilchenko (2019: 83-84) mentioned: compression, compensation, adaptation, addition, omission and modulation. Compression is meant to exclude certain details that are not important (e.g., Nick's story about Gatsby's past), while compensation is representing the

elements of the literary work through visual components (description of the characters in general). Adaptation is the replacing of elements from the written work into the film as to help viewers perceive better the plot. With the addition procedure there are certain items or circumstances that need to be explained in more detail and so extra information is offered (the fact that Nick tells the story to a doctor, a new fictional character that did not exist in the novel). Omission is the best-known procedure when it comes to film adaptations as there is not enough time to portray every detail the author employed in his work such as dialogue with characters that only appeared once in the novel or as is the case of the 2013 adaptation when Gatsby's father is omitted from the funeral scene as the director wanted to not lose the focus from Nick's devotion to Gatsby in any way and so not shift anything away from him to another character. Finally, modulation is the procedure that makes shifts in the order of events in the film as to make it easier for the theatre goers to understand what the director's perspective was and how events made sense more than in chronological order (in the book Nick speaks about the guests at the party on his third visit, while in the film he does that on his first one). (Lukianova and Ilchenko 2019: 83-84)

The 2013 version brings Nick and Jay closer as the director mentioned that he took advantage of the fact that DiCaprio and Maguire were friends in real life and so their relationship would easily be portrayed on screen. That is also why Nick calls Gatsby Jay twice, which is not in the book or in the 1974 adaptation. There is even a sort of a competition of which relationship is more important: that of Nick and Gatsby or that of Daisy and Gatsby, as Nick's loyalty and the information he has about Gatsby make him the closest person to the protagonist.

Although the concept of film narration and filmmaking based on a literary work have received coverage, the analysis of transformations made with the text in the process of its adaptation into the semiotic space of the film can provide data on the replaceability of seemingly irreplaceable linguistic means in communication. (Lukianova and Ilchenko 2019: 81)

When taking into account the two film versions of *The Great Gatsby* we notice the difference in exploring the world of the 1920s from first minutes of the films as we have Luhrmann expose the way American lifestyle was developing during that decade with extremely noisy parties, alcohol, drugs and debauchery overall. The existence of the dry law led people to desire alcohol even more than before leading to parties that were more extravagant and more numerous. With the 1974 version there is no real essence of the 1920s related to alcohol and parties, thus focusing on other elements. For Luhrmann it was important that viewers could enjoy incredible parties with dance, loud music, champagne and violation of the rules, while Clayton understood that he had to bring forward the relationships between main heroes and no necessarily the environment everything took place, even though he did not exclude the parties altogether, lacking some of the dynamics the 2013 version presents, being smoother in the presentation of the action.

*The Great Gatsby* is so rooted in the canon that people have encountered it everywhere in classes on American literature and as the cinematic industry has been developing and the cinema itself is an art with such an impact in the world the popularity of the film adaptation cannot be denied or overlooked as in 1992 research showed that 85% of the films that won the Academy Award for Best Picture were actually adaptations emphasising that in the American film production this might be regarded as a genre in itself. Both translation and adaptation have been considered cultural phenomena

embracing the creative process. “Translation and adaptation seem to feature an interplay of meaning assignment and negotiation between texts and contexts which feeds into new reinterpretations and rewritings.” (Perdakaki 2018: 171)

A part of the research led in the fields of both literature and cinema for quite a while has been linked to the features of translating a literary work into a film and the transformation it undertakes until it becomes a feature film as it has been discussed by Wildfeuer, Bateman and Matito.

As there is a separation between the various types of studies that focus on the transformation a novel has to undergo in order to become a film there is a need to understand that the procedures of intersemiotic and intralinguistic translation are used in the process of translating the literary text of a novel into a film so as to help us imagine the complex nature of transformations in language means, which could further improve the quality of film adaptations. (Lukianova and Ilchenko 2019: 81)

As contemporary studies show that a multidisciplinary view is more and more encouraged and so elements come together to understand that Fitzgerald’s ambition of making Gatsby perfect as he wrote to Maxwell Perkins in December 1924 (Turnbull 1963: 172) as his novel had been sent to Scribner’s in late October and after four months of extensive revisions there was the final version of the novel. So, one can say that Fitzgerald managed to do something perfect as the popularity of his novel and its adaptations cannot be overlooked and they have been discussed and enjoyed for years on end.

Taste is a personal matter and people cannot be geared in certain directions if they set their minds that a certain film or book is better than another and this is also the case with the two adaptations of *The Great Gatsby* where talented directors, scriptwriters and actors came together to offer the public a unique experience that would pass the test of time with articles, reviews and books being approached on the matter with passion and dedication.

Similar to different translations highlighting different aspects of a text, film adaptations offer different readings of a cultural product. This links with the reinterpretation that takes place in adaptations of literary texts. In fact, classics, such as *The Great Gatsby* have been re-adapted across the years, which suggests that multiple adaptations of a text are rooted in similar reasons as retranslations: as the sociocultural and historical circumstances change, there arises the need for new interpretations (Perdakaki, 2018: 172)

### **Bibliography**

- Beuka, Robert. *American Icon: Fitzgerald's The Great Gatsby in Critical and Cultural Context*. Rochester, New York: Camden House, 2011. Print.
- Bloom, Harold, ed. *Gatsby*. New York: Chelsea House, 1991. Print.
- Cattrysse, Patrick. *Descriptive Adaptation Studies: Epistemological and Methodological Issues*. Antwerp: Garant, 2014. Print.
- Hook, Andrew. *F. Scott Fitzgerald. A Literary Life*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006. Print.
- Lukianova, Tetiana, Ilchenko, Alona. “Intersemiotic Translation: Meaning-making in Film and Musical Art.” *Cognition, Communication, Discourse* (19). 2019, pp. 78-95. Print.
- Perdikaki, Katerina. “Film adaptation as the interface between creative translation and cultural transformation: The case of Baz Luhrmann’s *The Great Gatsby*”. *The Journal of Specialised Translation*. (29). 2018, pp. 169-187. Print.
- Turnbull, Andrew. Ed. *The Letters of F. Scott Fitzgerald*. New York, 1963. Print.

## **KALEIDOSCOPIC PERSPECTIVES IN KATE MORTON'S THE FORGOTTEN GARDEN**

**Cristina MIRON\***

**Abstract:** The novel *The Forgotten Garden* written by the Australian writer Kate Morton develops an atmosphere of mystery and has the structure of a puzzle. The inter-generational narrative is built around three women who are in search of love, of identity. The three axes which intersect and create kaleidoscopic perspectives are time, place (chronotope) and characters. Different places acquire a variety of meanings in different years and for different characters and this will be the focus of our paper, as well as some narratological tools for doing that.

**Keywords:** chronotope, character, garden, London, sense of identity, mirroring.

### **Kate Morton - Bio-bibliographical note**

The contemporary Australian writer Kate Morton (born in 1976) has developed her love for books ever since childhood, when she was also keen on playing games of make-believe with her sisters. The most important book which both gave her an impetus to write and influenced her writings is Enid Blyton's *The Enchanted Wood*. As she confesses on her personal site,

I'm a writer whose need to write stems from a need to read, so I'm indebted to Enid Blyton for capturing my young imagination. It's funny, when I look at the books I write now, I can see her lingering influence—it is still mysteries and secrets and cottages on the edge of deep dark woods that dance around the edges of my mind. (Morton, 2020a)

With a degree in Speech and Drama at the Trinity College London, she completed a Shakespeare course at the Royal Academy of Dramatic Art in London, then enrolled in a degree in English Literature at the University of Queensland, graduating with First Class Honors and therefore, winning a scholarship, she proceeded to complete a Masters degree focusing on tragedy in Victorian literature.

She published her first book *The Shifting Fog (The House at Riverton)* in 2006, which soon became the Sunday Times Number One Bestseller and the New York Times Bestseller, and earned quite a few awards such as the 2007 Richard & Judy Best Read of the Year, the 2007 Australian Book Industry Awards and the Golden Pan Award, UK for 1,000,000 copies sold. Kate's second novel, *The Forgotten Garden*, was published in 2008 and it only came to add to her success and fame, which was further enriched with other four novels, *The Distant Hours* (2010), *The Secret Keeper* (2012), *The Lake House* (2015) and *The Clockmaker's Daughter* (2018).

Her works invite the reader to indulge in a history-laden world of multi-layered secrets which captivates them through the atmosphere of mystery and suspense. Fairy tales and history interweave with several generations of families whose darkest secrets are unveiled after entire decades of forgetfulness, whereas a wide variety of feelings unfold along the way and multi-faceted characters play their roles in a carefully chosen setting with old historical buildings and wild nature sprawling around or far behind them.

---

\* University of Pitești, [cristinamironn2@gmail.com](mailto:cristinamironn2@gmail.com)

### ***The Forgotten Garden – a quick survey of the plot and characters***

As “The Guardian” review presents it, “*The Forgotten Garden* is enticing and mesmerizing [...] full of mystery and suspense, which keeps you reading with hunger throughout the whole book.” (Rachel, 2011) Being a multiple bestseller around the world (“New York Times” Bestseller, “Sunday Times” Bestseller, Bestseller in Spain), the novel develops a three-fold narrative thread that covers three different generations of an aristocratic family.

According to the author’s confessions, several details in the book stem from her own family history or some independent inexplicable images that had been haunting her for a while, yet they acquired new meanings, an emotional burden and an influence on people’s lives. One of them refers to her husband’s family who migrated from Sweden to Australia in the early years of the twentieth century in a memorable sea voyage from which only six of the seven children survived. “They were moving to start a new life on the other side of the world, with little in their suitcases beyond hope for the future and a change of clothing.” (Morton, 2020b) A second image “was that of a woman hurrying along a narrow, cobbled lane” in early twentieth-century London, with some special sensory effects surrounding it: the appearance of “the hem of the woman’s heavy skirts”, “the rustling of fabric and the clip of her heels hitting the stones as she hurried along” as well as the sounds “of the river and its docks – seagulls and sailors” and the smell of “brine and ropes and commerce.” (*ibidem*) The third idea that played a lead role in the creation of *The Forgotten Garden* was Morton’s grandmother’s secret: on turning twenty-one she was told by her father that she “wasn’t his biological child” and the news was felt by her as “a ground-shifting event”: “in some essential way she felt herself to be different from the person she had been before; her place in the world to be less sturdy” (*ibidem*). In what follows, we are going to present the main events of the plot in a chronological order to make them more understandable.

The Mountrachet family, placed at the core of the novel, has got a son, Linus, born around the 1850s, and a daughter, Georgiana, ten years older, and they live at Blackhurst Manor, in Cornwall. With a leg shorter than the other, Linus can’t live up to his father’s expectations of being a real man and that is reason enough for him to feel a deep envy for his energetic, lively and always happy sister whom everybody loves. Yet, one day they establish a connection thanks to the empathy manifested by Georgiana towards him in a difficult moment and since then on they become a team. After graduating university, Linus returns to the family manor with a passion for photography and seems to develop a sickly obsession for his sister who elopes with a sailor, Jonathan Makepeace, when she is 17. To punish his parents for Georgiana’s flight, Linus decides to marry Adeline who came from York to become Georgiana’s companion. Yet, after the marriage, Adeline becomes obsessed with manners and rules, whereas Linus immerses into despondency and becomes more and more anti-social, being away most of the time and ignoring his wife and his own daughter, Rose Mountrachet.

When Georgiana and Jonathan reach London, the man dies in 1888, when the woman gives birth to Eliza and Sammy. They lead a difficult life, working as servants until 1900 when Eliza loses both her mother and her twin brother. Yet, strangely enough, she is taken by a mysterious man, Mansell (a detective paid by Linus to look for his sister) to Blackhurst Manor where she will live with her cousin, Rose, who is supposed to educate her and teach her the manners of aristocracy. The two cousins develop a strong friendship, as Eliza, through her liveliness and energy, helps the weak sickly Rose to come out of her isolation. Things change totally when Rose gets married to the American-

Polish painter Nathaniel Walker and, following her mother Adeline's advice, gradually draws Eliza away of her life. Thus, Eliza moves to Cliff Cottage (a cottage next to Blackhurst Manor, hidden behind a bramble maze), where she plants a nice garden and writes tales, longing for the lost friendship with Rose and envying her for her marriage.

As a token of friendship which will hopefully save their relationship, Eliza accepts to get pregnant with Nathaniel and then secretly donate the baby to Rose who, because of an awful X-ray experiment that occurred in her childhood, failed to bring pregnancies to their due time. And that is how Ivory is born and known as Rose's daughter, whilst Eliza still lives isolated and dives into depression after giving away her own daughter. In 1913, after she had some tales published and has offered Ivory a copy of the book, Eliza decides to leave for Australia and buys tickets for the ship, but when she goes back to Blackhurst Manor to say goodbye, she finds Ivory alone and orphaned after her parents died in a train accident. Suddenly she decides to take her daughter with her to Australia since the prospect of having her educated by the cruel Adeline simply drives her mad. She embarks Ivory on the ship but, on going to her childhood house in London to take her treasure - a brooch given by her mother, she is again abducted by the detective who took her to Cornwall in 1900 and dies soon after jumping out of the carriage. That is how Ivory reaches Australia by herself at the age of four and is taken by a man, Hugh Andrews, integrated into his own family and named Nell (Eleanor).

On her 21<sup>st</sup> anniversary, Nell finds out she is a foundling which functions as a loss-of-identity shock upon her entire life. Later on, in 1975, Nell goes to Cornwall to find her own family identity having as a starting point the suitcase she came with on the ship which had a book of tales signed by Eliza Makepeace. She partly discovers things about her biological family life and decides to sell everything she has in Australia to move to the Cornish manor, but her decision cannot be fulfilled because her daughter brings Cassandra (her granddaughter) to her house and leaves her to her care. Finally, after Nell (Ivory's) death at 95, it is Cassandra who resumes and completes the investigation about her granny's past in England because Cliff Cottage comes down to her.

### **The central image of the kaleidoscope**

In the middle of the book, the two cousins, Rosa and Eliza, the former rich but sickly, the latter orphan, poor and wild, fight over a kaleidoscope. Eliza, curious about such a thing she had never seen before, believes it is a telescope, whilst Rose prays her to leave it down of her dirty hands and she will explain how it functions.

For Rose, the kaleidoscope is a silly trinket and it is with superiority that she explains to her cousin how it works: “ ‘First of all ... it’s not a telescope at all. It’s a kaleidoscope. You’re not supposed to see through it. You look inside and the pattern changes.’” (Morton, 2008: 310) The revelation of the kaleidoscope turns into a psychological revelation for Rose, who discovers happiness and pleasure in her world of sadness lived under the prospect of death.

Eliza picked it up and put it to her eye, turned the end. As the pieces of coloured glass rattled this way and that, her mouth spread into a wide smile, which broadened until she was laughing. Rose blinked with surprise. She hadn’t heard much laughter before, only the servants occasionally when they thought she wasn’t near. The sound was lovely. A happy, light, girlish sound, quite at odds with her cousin’s appearance” (*ibidem*: 310-311)

The same idea is applied at the level of the story: when you look closer inside an event, the pattern changes according to the year, the place, the characters involved, and therefore a kaleidoscopic image of the whole story will be built until the end of the novel.

### Space-time-character interaction as sources of kaleidoscopic layers

As a symbolical image for the whole book, the kaleidoscope of space and time makes the beauty of it. According to Bakhtin,

chronotope (literally, 'time space') [refers to] the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature. In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope. [...] The chronotope as a formally constitutive category determines to a significant degree the image of man in literature as well. The image of man is always intrinsically chronotopic. (Bakhtin, M. In Holquist, M. (ed.). 2020: 84–85)

The two axes of time and space are both realistic in this novel, yet the veil of mystery wraps the whole book as long as the events are not presented in chronological order. The axes of time are 1900, 1907, 1909, 1913, 1917, 1930, 1975, 2005 and they intersect with the space axes that are placed on a global scale on three continents, Australia (Brisbane, Maryborough), Europe, namely England (London, Cornwall - Blackhurst Manor, Cliff Cottage, Tregenna, Pilchard Cottage, Polperro) and America (New York) and also on the Indian Ocean. The various points of intersection between these two axes result in different, changing perspectives and various reactions and attitudes of the third axis - the characters involved in the plot, the most important being Eliza Makepeace, Rose Mountrachet, Eleanor/Nellie Andrews (Ivory Walker) and Cassandra. Although space is static by nature, its intersection with various points in time causes a variety of perspectives, just like the various colours of the inner pictures in a kaleidoscope. Similarly, the various points in time mark in a way or another the characters' feelings, actions, evolution.

### Space - time kaleidoscopic perspectives

Cliff Cottage and its walled garden, in 1907/1909 vs. 2005. For the wild Eliza, Cliff Cottage functions in 1907 as a place of refuge and freedom where she can be herself and ignore the aristocratic manners. Actually, she prepared this place (offered to her as a present from Linus - because it had previously been Georgiana's) as a secret place of protection for her and Rose when she felt she was going to lose Rose through the latter's marriage: "Four walls, locked gates, our very own paradise. Even when you're unwell you can come here, Rose. The walls keep it protected from the rough sea winds, so you'll still be able to listen to the birds, smell the flowers, feel the sun on your face." (Morton, *op.cit.*: 408-409) On the other hand, it is a place of creation where Eliza can give free rein to her creative self. Her fecundity develops at several levels: first, she creates a luxurious garden around the cottage, then she writes a full set of tales inspired from her own life that she sends to an editor, accompanied by Nathaniel's illustrations, and, last of all, in 1909, by having sex with Nathaniel, she "creates" and gives birth to a baby girl. Nonetheless, this place also functions as a tomb - this is where Adeline buried Eliza, right in the garden under the apple tree which Eliza and Rose planted together.

Emotionally, the cottage reveals a kaleidoscope of feelings hidden in Eliza's heart: disappointment for losing Rose, envy for Rose's marriage, admiration and affection for Nathaniel, the feeling of literary achievement when she sees the tales ready and published, the particular feeling of human accomplishment given by the baby she is carrying in her womb, the unspeakable feelings of loss, emptiness and guilt after giving her own child to her best friend, Rose, which all lead to her decision to run away far from all this pain to a remote continent and, finally, mixed feelings of pity for her orphan daughter, joy at her chance to save her and hope for a new start for herself and her daughter.

When Cassandra discovers Cliff Cottage in 2005, the house and garden seem beyond recognition: the house is a ruin in constant decay and the garden has been chaotically covered by weeds. Yet, she finds infinite pleasure in bringing the garden back to life. "Smells were stronger - damp fertility, sweet apples - and the air was clearer. The longer she spent in the garden, the more certain Cassandra was that she'd been right. This garden wasn't sleeping, it was very much awake." (*ibidem*, 458) Therefore, for Cassandra, the cottage and the garden function as a portal towards her family identity, it also revives her passion for painting and drawing and it gives her love (she falls in love with Christian Blake who helps her restore the garden and the cottage), so little by little the garden revives some of the functions it had for Eliza before.

The bramble maze - in the 1860s vs in 1907. The bramble maze is situated in front of Cliff Cottage, hiding it from view. For Linus and his father, the maze functions as a test of initiation into manhood. When Linus was seven he got lost in the maze and got scared when the night came, yet his father left him there for a long time, then repeatedly, for two weeks, brought him to the maze. Unfortunately, Linus was never able to find his way out, much to his father's disappointment who had been able to do that at only four. For Linus, the maze symbolizes a sense of personal failure as well as the feeling of being rejected by his own father, of being deprived of love because on account of his physical flaw: " 'You're a great disappointment,' [his father] said. 'A fool of a boy who will never amount to anything.' [...] 'Remove yourself from my room.' " (*ibidem*, 356)

For Eliza, the maze is the perfect place to rediscover her childhood and the pleasure of games, but it also functions as a portal towards the world of fiction, of creation, of freedom. It is the perfect fence between the hypocrisy of aristocracy and the world of truth - of love, friendship, childhood fairy-tales.

Blackhurst Manor in 1900-1913 vs. 2005. This aristocratic building is a prison for Rose and her illness, a prison also for her father, Linus, especially after the loss of his sister; on the other hand, it is a place to achieve her ambitions for Adeline who becomes the mistress of the manor and learns all the manners and makes sure that all rules are obeyed and that an appropriate image of her noble family is preserved. The building plays a different role for Eliza, whose first impression of it, in 1900, is overwhelming: "A stone building, the biggest Eliza had ever seen. Bigger even than the hotels in London where the toffs came and went. It was shrouded in dark mist, with tall trees and branches laced together behind it." (Morton, *op.cit.*: 222-223) After being treated as a slave in London and working for the Swindells, this new place which she surprisingly found out was her real home, was welcoming yet cold and full of rules she is to be taught and of strange relatives she is supposed to live with. But fortunately, this is the place where she meets her cousin Rose who will become, from her supposed educator, her best friend and fill the empty hole left by her brother's death deep down inside. In 2005, Blackhurst Manor has been turned into a hotel by Julia who also preserved Rose's scrapbook which Cassandra reads avidly. So now it has become a place to shelter strangers and consequently a place of short-term feelings and relationships.

London in 1900 vs. 1975 vs. 2005. The metropolis functions as an arch over time, it links together the main three female characters, Eliza, Nell and Cassandra, although with meanings and emotions that change a lot. In 1900 London offers a shelter, "a modicum of safety and security in lives otherwise devoid of both" (*ibidem*, 134) to the poor twins Eliza and Sammy, in spite of the ill-treatment they receive from the Swindells, and, what is more, in spite of the fact that London stole their parents away from them forever. This is what their room looks like, a description which clearly echoes Dickens:

High above Mr and Mrs Swindell's rag and bottle shop, in their narrow house by the Thames, there was a tiny room. Little more than a closet, really. It was dark and damp with a fusty smell (the natural consequence of poor drainage and nonexistent ventilation), discoloured walls that cracked in summer and seeped through winter, and a fireplace whose chimney had been blocked so long it seemed churlish to suggest it should be otherwise. (*ibidem*, 134).

For Nell, in 1975, London is the starting point of her search for her real family and the information she finds here, at the library, will take her to Cornwall.

For Cassandra, in 2005, the city is full of life but, symmetrically enough, gracefully mingles present with past, at least in its architecture:

Cassandra stared out the window, mentally tracing the concentric rings of London's architectural movements. She liked to think of cities that way. A drive from edge to centre was like taking a time capsule into the past. The modern airport hotels and wide, smooth arterial roads morphed into pebble-dashed houses, then mansion blocks, then, finally, the dark heart of Victorian terraces (*ibidem*, 153-154)

She leaned forward onto her knees and looked outside, across the skinny Victorian gardens with their stone walls devoured by ivy, towards the street beyond. Moonlight hummed quietly on the ground below. Although it was almost midnight, London wasn't dark. Cities like London never were, she suspected, not any more. The modern world had killed night-time. (*ibidem*, 157-158)

Cassandra also starts her search here, and unlike her grandmother's search, hers will be fruitful. It is Cassandra who connects all three women in her description of the city, as in being the person who finally puts together all the pieces of the puzzle about her family:

A city where nightfall turned the streets to pitch and the air to fog: Jack the Ripper's London. That was the London of Eliza Makepeace, the London Cassandra had read about in Nell's notebook, of mist-filled streets and looming horses, glowing lamps that materialized then vanished again into the fog-laden haze. (*ibidem*, 157)

The Indian Ocean – 1913 vs. 2005. In 1913, orphan four-year old Ivory was left on the ship to Australia and had to cross the Ocean by herself, with some children she befriended there, and face the storm and the rats and also take care of her suitcase. The voyage reminds her of *Moby Dick*, with the ocean exhibiting a frightening force and she being just a poor helpless creature. For her, the ocean functions as a point of travel towards a new identity in a new space. After this voyage, everything will change for her: name, family, life, house.

After 92 years, Cassandra travels on the same ocean, which is not so frightening for her, and it is not only a travel in space, from a continent to another, but also in time, because she spends her time reading Nell's notes that recount of her own voyage to London in 1975.

### Time-character kaleidoscopic perspectives

The year 1900 for Eliza. It is a turning point in Eliza's life, with a kaleidoscope of significances: a year of loss - her mother and her brother die and leave her totally alone,

but equally a year of new beginnings - she starts a new life in her mother's manor, in Cornwall.

The year 1909 for Rose and Eliza. Ivory Walker was born in 1909 so this is a year of gain for Rose (she gained the longed-for baby) and equally a year of loss for Eliza (she carried a baby in her womb and gave it away losing all meaning of life).

The year 1913 for Ivory. This is also a year of loss and gain. Ivory lost all three most important relatives in 1913: Rose and Nathaniel died in a train accident; Eliza died after trying to escape to Australia. On the other hand, this is the year when Ivory travels across the Indian Ocean to Australia where she starts a totally new life, being given a new name, having a new family and a new house.

The year 1930 for Nell and Hugh. This is the year when Nell finds out that she is a foundling, and so she experiences a loss of identity, she ends up the engagement she had and somehow isolates herself from the world, whereas her father, Hugh, feels relieved to have confessed this long-kept secret to his daughter.

The years 1975-1976 for Nell and Cassandra. In 1975 Nell receives the suitcase she had on her Indian Ocean voyage and this prompts her to start her quest of identity and travel to England. She buys Cliff Cottage and decides to move there, so this is the year when she makes an important decision and hopes to discover the whole truth about her biological parents. Yet, in 1976, Cassandra is brought to Nell's house in Australia and left to her care, which also changes their life totally: Nell can't achieve her dream and leave Australia for good and Cassandra starts a new life and discovers her grandmother's love.

The year 2005 for Cassandra. After her grandmother's death, Cassandra finds herself the inheritor of Cliff Cottage and this gives new meaning to her life (she was in a deep depression after her husband's and son's death in a car accident). So this is a year of change, of discovery about her family, of accepting herself and of finding a new love in the new space she discovers.

### **Kaleidoscopic techniques used in the narrative**

The use of symmetry and mirroring. There are two main types of mirroring in the story: one of them refers to character traits and features that are reflected in various characters, another one refers to loss and gain.

First of all, mirroring character traits suggests not only that certain features have been genetically present in a family all along and they offer the people a sense of belonging to a certain family, but they also help creating a kaleidoscopic perspective that unites time and space and unifies characters and, moreover, emphasizes the themes of the novel. For example, the antithetic siblings Georgiana (happy, healthy, lively, loving and energetic) and Linus (sad, lame, depressed, angry, passive) are replicated later by the siblings Eliza and Sammy (who dies young), and soon by the cousins Eliza (wild, rebel, lively) and Rose (sickly, fearful, over-protected, unfertile). What's more, the same evolution of the relationships between Georgiana and Linus, from initial rejection to deep affection that turns into obsession, functions for the relation between Eliza and Rose.

Then, the artistic talent runs in the family in its various lines of descent: Linus has a passion for photography, Georgiana develops a passion for gardening, Eliza excels in writing tales, but also inherits her mother's passion for gardening, Nell has the same gardening hobby and so does Cassandra, Nathaniel Walker is a talented painter and Cassandra takes after him.

The theme of loss is a recurring theme of the novel and it is important in the characters' development, because the manner in which people deal with loss shapes their characters. Loss translates as death of the loved ones, but also their flight, disappearance or distancing. And the examples start, chronologically, with Linus, who loses his sister Georgiana and then isolates himself more from the world around, then Eliza loses her father, her mother and her brother, then befriends Rose who, on getting married, somehow distances from Eliza. Just like Eliza, Ivory loses her parents in an accident, but also her biological mother, nevertheless she is young enough to see a whole new life unfolding in front of her. Yet, on finding out about her being a foundling, she experiences a loss of identity. Cassandra, on the other hand, loses her husband and son in an accident and she also isolates herself into depression, yet she also gets the chance to start a new life.

Narratological mirrors. For amplifying the kaleidoscopic effect of the novel, the author resorts to the technique of *mise en abyme*, which "shares with metalepsis the feature of embedding, but it additionally includes resemblance between levels (e.g. a story within a story) and reduplication and is characterized by reflexivity rather than by transgression of levels" (Hühn et. al, 2009:199). Thus, Morton introduces the Victorian dark fairy-tales published by Eliza Makepeace, which are graphically signaled in the book by the choice of a different, vintage font: *The Crone's Eyes*, *The Changeling*, *The Golden Egg*. The stories reflect symbolically and allegorically the real events that happened in The Authoress's life. For example, *The Golden Egg* speaks about a sad Princess whose happiness depends on a golden egg preserved by a maid who lives in a forest. After three trips to the forest, the Princess persuades the maid to give her the egg.

This tells the story of how Rose got her baby girl. The three tales serve Cassandra as clues in understanding the events in Eliza's life.

The maze as a symbol of the detective story style of the novel. The bramble maze next to the forgotten garden is symbolical of the narrative technique used by Morton. The chronological order of the events is totally mixed up but intertexts and flashbacks guide the characters in time (for example, chapter 1 is set in London 1913, chapter 2 in Brisbane 1930, chapters 3 and 4 in Brisbane 2005 and chapter 5 in Brisbane 1976). If at the beginning the reader is running crazily through the maze, then, towards the middle of the book, (s)he starts to rise slowly up and see the maze from above, thus understanding the relationships between the characters and all the colourful views of this time-space continuum.

Literary intertext as a kaleidoscopic view. An intertext [...] "refers to any references made between texts like books or movies" and they may take implicit (hidden) or explicit (clear) forms. They can be "quotations from other works for contextualization purposes. [...] The connection between these pieces gives readers insight into what the writer/author wants to say. It also provides different perspectives on certain topics or statements made about it." (*The Encyclopedia of Differences*, 2020)

In Kate Morton's book, the title *The Secret Garden* is an intertext to Frances Burnett's book, but Morton brings in Frances Hodgson Burnett as a character in her own book (when Adeline invites her to a party thrown for helping Nathaniel West get familiar with the noblemen he is going to paint in order to have a career). What the two books share is an orphan poor girl brought to a rich relative's house who discovers a secret garden with a maze that hides some mysteries. In both books the wild poor girl takes care and somehow cures the sickly cousin, just as she looks after the garden itself turning it into an ideal Garden of Eden.

Another literary dialogue takes place, already characteristic to Morton's books, with Victorian literature. Rose compares herself to Tennyson's Lady Shalott, yet she is

determined to make a change and break up this identity of destinies: “*But who hath seen her wave her hand? Or at the casement seen her stand? Or is she known in all the land, The Lady of Shalott?* How Rose identified with the Lady of Shalott! Cursed to spend eternity in her chamber, forced always to experience the world at one remove. For hadn’t she, Rose, spent most of her life similarly interred?” (Morton, 2008: 326). We have already mentioned another literary echo in the Dickensian description of the hard childhood years spent by Eliza and Sammy working for a family in London.

Other intertextual connections include *Moby Dick* (already mentioned), as well as the Biblical Garden of Eden with its apple-tree of knowledge at the centre of it which is alluded at several times in the presentation of the secret garden.

Other intertextual examples, but of a different type, since their authors are not necessarily real, take the form of quotation: excerpts from Eliza’s biography found at the library, excerpts from Rose’s scrapbook or from Nell’s notes, and they all serve to complete the missing pieces of the puzzle.

## Conclusions

Kate Morton’s *The Forgotten Garden* clearly exhibits kaleidoscopic perspectives and this is suggested by the image of the kaleidoscope that Rose and Eliza play with in the middle of the novel. These perspectives are achieved mostly by the chronotope-character dialogues in the book, and we have analysed in our paper how specific years (mostly 1900, 1913, 1975, 2005) modify the significances of the same spaces (the garden, Blackhurst Manor, London) or the emotions, actions and feelings of various characters (Eliza, Rose, Nell, Cassandra). Then, we have also focused on how these kaleidoscopic perspectives are achieved from a narratological point of view, and the two main techniques discussed are symmetry (including mirroring specific character traits and the themes of loss and gain in various characters), narratological mirror (*mise en abyme*) and intertextuality (quotes and allusions).

## Bibliography

- \* \* \* *The Encyclopedia of Differences - Difference Between Hypertext And Intertext* retrieved from <https://www.10differences.org/difference-between-hypertext-and-intertext/>. 2022. Accessed in February 2022. Online source.
- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich (2020) [1981]. “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics”. In Holquist, Michael (ed.). *The Dialogic Imagination: Four Essays. Slavic Series*, NO. 1. Translated by Emerson, Caryl; Holquist, Michael. Austin, Texas, USA: University of Texas Press. pp. 84–85. Print.
- Hühn, Peter, Pier, John, Schmid, Wolf, Schönert, Jörg (eds), *Handbook of Narratology*, Walter de Gruyter: Berlin, New York, 2009. Print.
- Morton, Kate. *The Forgotten Garden*, Pan Books by Pan Macmillan, London. 2008. Print.
- Morton, Kate, Q&A: Reading, Writing & All That Jazz retrieved from <https://www.katemorton.com/curiosities/>. 2020a. Accessed in August 2021. Online source.
- Morton Kate, *The Great Dusty Trunk: Ideas behind The Forgotten Garden* retrieved from <https://www.katemorton.com/behind-the-forgotten-garden/>. 2020b. Accessed in August 2021. Online source.
- Rachel, *The Forgotten Garden by Kate Morton - review* retrieved from [https://www.theguardian.com/childrens-books-site/2011/nov/26/forgotten-garden-kate-morton-review?CMP=gu\\_com](https://www.theguardian.com/childrens-books-site/2011/nov/26/forgotten-garden-kate-morton-review?CMP=gu_com). 2011. Accessed in September 2021. Online source.

## ***PERCEPTIONS OF REALITY IN VIRGINIA WOOLF'S ORLANDO***

**Mihaela PRIOTEASA\***

***Abstract:*** *Perhaps one of Virginia Woolf's most thorough imaginative works, Orlando is the novel that comes closest to a fantastic historical biography that observes the life of the protagonist over a time span of 400 years. The novel can be analyzed both as a whole and as a conjunction of separate realities waiting to be discovered, depending on the perception of the reader and his understanding of the author's objective. The present paper aims at discovering the different representations deriving from the text and investigating the multi-faceted personality of the main character.*

***Keywords:*** *reality, perception, layer, personality.*

*Orlando* represents Virginia Woolf's method of finding truth through the synchronic contemplation of her friend Vita Sackville West, a quest that requires a connection between the seemingly fantastical events and the unified truth, in this case, the self. The author stood behind the idea that the key to understanding the reality of the self was in deciphering "solid facts and intangible personality," and in the novel she experiments with various situations, such as the sex change and the confusion of gender, that force the reader to question whether this link between fantastical events enables the better understanding of the subject.

Virginia Woolf's conception of life and reality was inclining more towards the idea that experience itself represents the final outcome rather than the consequence of experience and she did experiment with the idea of the epiphany that never quite comes. The author herself confessed to having no clue about the progression or finale of *Orlando* except for the belief that it would end in an ellipsis and indeed the unpublished version ends with "... but the version that saw the light of print does not, probably due to editorial rigors that require some form of closure or finality. One of Woolf's favoured critics expanded on this idea:

Every moment some form grows perfect in hand or face; some tone on the hills or the sea is choicer than the rest; some mood of passion or insight or intellectual excitement is irresistibly real and attractive to us – for that moment only... Not the fruit of experience, but experience itself, is the end. Not to discriminate every moment some passionate attitude in those about us... is to sleep before evening. With this sense of the splendor of our experience and of its awful brevity, gathering all we are into one desperate effort to see and touch, we shall hardly have time to make theories about the things we see and touch. (Walter, 1980: 188)

Born from Virginia Woolf's visionary point of view, the work, as well as the protagonist, has always represented a sort of indecipherable maze, both for their

---

\* University of Craiova, [mihaela\\_prioteasa20@yahoo.com](mailto:mihaela_prioteasa20@yahoo.com)

contemporaries and for the future generations of readers and critics. Following the author's apprentice period, three modern novels, *Jacob's Room* (1922), *Mrs. Dalloway* (1925), and *To the Lighthouse* (1927) were offered to the public, almost as a response meant to compete with James Joyce's "mythic method." The trio comes and is evidence to Woolf's own belief that in or about December 1910, human character changed:

The change was not sudden and definite like that. But a change there was, nevertheless; and, since one must be arbitrary, let us date it about the year 1910. The first signs of it are recorded in the books of Samuel Butler, in *The Way of All Flesh* in particular; the plays of Bernard Shaw continue to record it. In life one can see the change, if I may use a homely illustration, in the character of one's cook. The Victorian cook lived like a Leviathan in the lower depths, formidable, silent, obscure, inscrutable; the Georgian cook is a creature of sunshine and fresh air; in and out of the drawing-room, now to borrow *The Daily Herald*, now to ask advice about a hat. Do you ask for more solemn instances of the power of the human race to change? Read the *Agamemnon*, and see whether, in process of time, your sympathies are not almost entirely with Clytemnestra. Or consider the married life of the Carlyles, and bewail the waste, the futility, for him and for her, of the horrible domestic tradition which made it seemly for a woman of genius to spend her time chasing beetles, scouring saucepans, instead of writing books. All human relations have shifted – those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct, politics, and literature. Let us agree to place one of these changes about the year 1910. (Woolf, 1967: 320)

Woolf was scarred by the effects of the First World War and followed the changes it had on the world and society in general, documenting the impact and magnitude these alterations had on the literary world and observing the need the literary forms had to acknowledge and interpret them:

There is something about the present with all its trivialities which we would not exchange for the past, however august – just an instinct, blind but essential to the conduct of life, makes every tramp prefer to be himself rather than any king, or hero, or millionaire of them all. And modern literature in spite of its imperfections has the same hold on us, the same endearing quality of being part of ourselves, of being the globe in which we are and not the globe which we look upon respectfully from outside. Nor has any generation more need than ours to cherish its contemporaries. We are sharply cut off from our predecessors. A shift in the scale – the war, the sudden slip of masses held in position for ages – has shaken the fabric from top to bottom, alienated us from the past and made us to perhaps too vividly conscious of the present. Every day we find ourselves doing, saying, or thinking things that would have been impossible to our fathers. And we feel the differences which have not been noted far more keenly than the resemblances which have been very perfectly expressed. New books lure us to read them partly in the hope that they will reflect this re-arrangement of our attitude – those scenes, thoughts, and apparently fortuitous groupings of incongruous things which impinge upon us with so keen a sense of novelty – and, as literature does, give it back into our keeping, whole and comprehended.

Here indeed there is every reason for optimism. No age can have been more rich than ours in writers determined to give expression to the differences which separate them from the past and not to the resemblances which connect them with it. (Woolf, 1988: 357)

After having made her method perfect, as she stated after completing the final revisions of *To the Lighthouse* she felt the urge to follow a new artistic wish, that of writing a “semi mystic very profound life of a woman, which shall all be told on one occasion; & time shall be utterly obliterated; future shall somehow blossom out of the past. One incident – say the fall of a flower – might contain it. My theory being that the actual event practically does not exist – nor time either. But I don’t want to force this” (Woolf, 1925: 118). But her vision is replaced by the trivial life of a man who is transformed into a woman and her initial goal of compacting time into an epiphanic occasion is blurred into the episodic narrative that continues over a period of three centuries. The narrative thread of the novel indeed seems to have the capacity to erase time but not in the most obvious sense of transcending it but by paying no attention to its capability of interfering with the life of the male protagonist or interrupting the life of the female one.

Woolf’s style reflects the author’s changes in subject and perspective. What initially started out as a book without a character became one that celebrates a character, a narrative that embodies the instrument of Woolf’s escape of her own time, of her own mortality constructed under the form of a joke with a comic register:

One of these days, though, I shall sketch here, like a grand historical picture, the outlines of all my friends.... It might be a way of writing the memoirs of one’s own times during peoples lifetimes. It might be a most amusing book. The question is how to do it. Vita should be Orlando, a young nobleman. There should be Lytton. & it should be truthful; but fantastic. (Woolf, 1925: 156-57)

The subject of Woolf’s satire, Vita, had the ability to answer to the perception that Woolf had on personality. She even confessed to Vita that the future book would be about her: “Suppose Orlando turned out to be Vita; and it’s all about you and the lusts of your flesh and the lure of your mind (heart you have none, who go gallivanting down the lanes with Campbell)...Shall you mind? Say yes, or No” (Woolf, 1985: 429). In reality the work turned out to contain a different kind of power that explains what attracted Woolf to choose Vita as the subject for her fictionalized biography. The author explains in her diary the image of Vita and what made her the perfect subject, namely “the power of Vita’s personality to evoke a *fictitious* idea of British nobility”:

Vita stalking in her Turkish dress, attended by small boys, down the gallery, wafting them on like some tall sailing ship – a sort of covey of noble English life: dogs walloping, children crowding, all very free & stately: & [a] cart bringing wood in to be sawn by the great circular saw....They had brought wood in from the Park to replenish the great fires like this for centuries: & her ancestresses had walked so on the snow with great dogs bounding by them. All the centuries seemed lit up, the past expressive, articulate; not dumb & forgotten; but a crowd of people stood behind, not dead at all; not remarkable; fair faced, long limbed; affable; & so we reach the days of Elizabeth quite easily.... One had a sense of links fished up into the light which are usually submerged.

Otherwise no particular awe or any great sense of difference or distinction. They are not a brilliant race. (Woolf, 1925: 125)

Even if the historic value of the novel consists in the ability to re-create the past through the details Vita gave her about the pattern of life the nobility had, the accent falls more on inspecting the portraits of succeeding generations of Sackvilles. In this manner Orlando's life span is not perceived as so abnormally long if the male/female protagonist personifies a range of representative English types, each of them being "the prototype of his age, and at the same time as a link to carry on, not only the tradition but also the heredity of his race." The racial attributes of the ancestral portraits hanging in the gallery of Knole are mixed in various proportions in a fictional character named Orlando who alternatively embodies various Sackvilles in her long and adventurous life.

It is said that *Orlando* commemorates Vita's historic personality, while emanating Woolf's literary personality that we can note in the novel's preface that lists a selective panel of the names of her predecessors: "Defoe, Sir Thomas Browne, Sterne, Sir Walter Scott, Lord Macaulay, Emily Brontë, De Quincey, and Walter Pater, – to name the first that come to mind" portraying an irregular line of literary styles, starting with Defoe's realism and ending with Pater's aestheticism, that goes through many "phases of fiction" and different literary styles and genres.

Subtle clues of Woolf's gender transformation lie in the non-dramatic pauses in which important actions happen, pauses that are requested almost naturally by the epic thread:

He soon perceived, however, that the battles which Sir Miles and the rest had waged against armed knights to win a kingdom, were not half so arduous as this which he now undertook to win immortality against the English Language. Anyone moderately familiar with the rigours of composition will not need to be told the story in detail; how he wrote and it seemed good; read and it seemed vile; corrected and tore up; cut out; put in; was in ecstasy; in despair; had his good nights and bad mornings; snatched at ideas and lost them; saw his book plain before him and it vanished; acted his peoples parts as he ate; mouthed them as he walked; now cried; now laughed; vacillated between this style and that; now preferred the heroic and pompous; next the plain and simple; now the vales of Tempe; then the fields of Kent or Cornwall; and could not decide whether he was the divinest genius or the greatest fool in the world. (Woolf, 2021: 53)

By the end of the novel we are given a final glimpse of the things that can be found under the surface of consciousness and of traditional narrative when the narration's biographer delves deep into "the back of [Orlando's] brain" and discovers that "everything was partly something else, and each gained an odd moving power from this union of itself and something not itself so that with this mixture of truth and falsehood her mind became like a forest in which things moved; lights and shadows changed, and one thing became another" (Woolf, 2021: 237). The circle ends with the view of the depths of the mind, a land where everything is possible, everything can metamorphose into something else, identities can change or are exchanged, a realm Woolf came to call "the essence of reality" (Woolf, 1925: 113).

### **Bibliography**

- Aiken, Conrad. *Review of Orlando* in *Dial*, February 1929. In Virginia Woolf: *The Critical Heritage*. Edited by Robin Majumdar and Allen McLaurin, 234-36. Boston: Routledge, 1975.
- Holtby, Winifred. *Virginia Woolf: A Critical Memoir*. Chicago: Academy Press, 1978. Originally published in 1932.
- Walter, Pater. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry: The 1893 Text*, ed. Donald Hill, California University Press, 1980.
- Woolf, Virginia. "How It Strikes a Contemporary." In *The Essays of Virginia Woolf*. Vol. 3. Edited by Andrew McNeillie, 353-60. San Diego: Harcourt, 1988.
- Woolf, Virginia. "Mr. Bennett and Mrs. Brown." In *Collected Essays of Virginia Woolf*. Vol. 1, 319-37. New York: Harcourt, 1967.
- Woolf, Virginia. *Orlando, A Biography*. Phoemixx Classics Ebooks, 2021.
- Woolf, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. 3: 1925-30, Mariner Books.
- Woolf, Virginia. *The Letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf*. Edited by Louise DeSalvo and Mitchell Leaska. New York: William Morrow, 1985.

## **THE WORLD AS A FAIR OF VANITIES – W. M. THACKERAY'S VANITY FAIR**

**Valentina STÎNGĂ\***

**Abstract:** A quintessential satire of the early nineteenth-century British world, William Makepeace Thackeray's *Vanity Fair* is a panoramic tour of the Victorian society with a focus on social strata and their inclination to vanity. The present paper aims to render the novelist's perception of the world as an animated fair where human nature unveils its most hidden character traits. This fair which may be a literary artifice employed by its creator to satirise society, but its mechanisms hold general validity.

**Keywords:** vanity, imperfection, satire.

### **Preliminary Remarks**

A creator of unrivalled panoramas of English upper-middle-class life, populated with memorable characters displaying realistic mixtures of virtue, vanity and vice, William Makepeace Thackeray (1811-1863) is rightfully ranked as one of the influential writers of mid-Victorian literature, though in recent years his work may seem to have been neglected. When he began his literary career, Victorian prose fiction was dominated by Charles Dickens (1812-1870) and his manner of fictionalising social evils, with emphasis on child labour and low class condition. Under the influence of the Bohemian movement (which, in Thackeray's case was internalised as a form of protest against artificial representation of life), which was winning adepts throughout Europe at the time, Thackeray managed to gain his own quite significant share of public attention due to specific traits of his writing technique, which would help him create dynamic fictional universes that function as a double of the real world.

It is an interesting fact to note that Thackeray has been consistent in his approach towards the 19-th century world and conceptualised it not only in his literary productions, but also in the non-literary, journalistic ones that preceded the former. He was a regular contributor to the satiric magazine *Punch* between 1844 and 1851, with a most famous contribution entitled 'The Snobs of England, by One of Themselves' (1846-1847). Through a series of satiric character sketches, it made a critical survey of the manners of a period in which old standards of behaviour and social relationships had been altered by the redistribution of wealth and power generated by industrialism (adapted from: "William Makepeace Thackeray", Encyclopaedia of World Biography, Gale, 1998).

Thackeray's instruments for coping with reality and fictionalising it were moralizing narrators whose voices express their author's moral disillusionment with the world he lived in.

Perhaps the most significant literary setting which demonstrates his view of the world (by means of an innovative narrative technique as a standalone way of fictionalising Victorian society) is the symbolical fair of vanities that Thackeray animates in the pages of his widely-known *Vanity Fair, A Novel without a Hero*. It is a common fact that the novel occupies a special place in the literary heritage of Thackeray. Rejected by several publishers before finding a place with Bradbury and Evans, this 'novel without a hero'

---

\* University of Pitești, [valentina.stinga@upit.ro](mailto:valentina.stinga@upit.ro)

was first published in instalments. The twenty parts were finally printed together in 1848, with the novelist's own illustrations. Although, at that time, Thackeray was not a debut author, *Vanity Fair* was the first of his works to bear his name on the title page; the ample social panorama it presented gained him immediate critical acclaim, though reviewers would often express their dissatisfaction with the dark way in which Thackeray portrayed human nature.

The overall purpose of this paper is to examine the novelist's perception of the world in *Vanity Fair* and to consider whether this piece of literary writing is a reflection of the world inside which it was created.

### **The Fair of Vanities – From Bunyan's to Thackeray's**

The choice of the novel's title is highly suggestive of the symbolic meaning granted to it by the author. The phrase triggers connections with John Bunyan's 17<sup>th</sup>-century allegory *The Pilgrim's Progress*, a symbolic vision developed "by an author whose creation of complex metaphors puts him in dialogue with modernity" (Milne 3) of the good man's pilgrimage through life and his ultimate reaching of celestial bliss by managing to escape the temptations of the place called Vanity Fair, which in Bunyan's vision is described as follows:

"(...) a town before them, and the name of that town is Vanity; and at the town there is a fair kept, called Vanity Fair. It is kept all the year long. It beareth the name of Vanity Fair, because the town where it is kept is lighter than vanity, Psa. 62:9; and also because all that is there sold, or that cometh thither, is vanity; as is the saying of the wise, "All that cometh is vanity." Eccl. 11:8; see also 1:2-14; 2:11-17; Isa. 40:17." (Horner 110). The fair, in Bunyan's perception, is not a new construction, but "a thing of ancient standing (...) wherein should be sold all sorts of vanity, and that it should last all the year long. Therefore, at this fair are all such merchandise sold as houses, lands, trades, places, honors, preferments, titles, countries, kingdoms, lusts, pleasures; and delights of all sorts, as harlots, wives, husbands, children, masters, servants, lives, blood, bodies, souls, silver, gold, pearls, precious stones, and what not." (Horner, 1999:110) where one can see at all times instances of "jugglings, cheats, games, plays, fools, apes, knaves, and rogues, and that of every kind." (Horner, 1999:110)

This Vanity Fair, as Bunyan describes it, is nothing but an allegorical place of human corruption, which the pilgrim must avoid getting trapped in if he wants to continue his pilgrimage to the Celestial City. Bunyan's Fair offered exactly the same 'goods' that Thackeray encountered in Victorian society, irresistible for the inhabitants of Vanity Fair, for which they deserved his criticism and constant reminding of their vanities. Bunyan's Fair has in fact a perfect reflection in Thackeray's fair, more precisely in the passage where the characters arrived in Brussels before the Battle of Waterloo: "*Gambling was here in profusion, and dancing in plenty; feasting was there to fill with delight [...], there was a theatre where a miraculous Catalani was delighting all hearers: beautiful rides, all enlivened with martial splendour; a rare old city, with strange costumes and wonderful architecture*" (*Vanity Fair* 142).

"Bunyan's fair is an alienating marketplace where the intruding pilgrims are arrested and dragged before a court; Thackeray's fair is a busy, indifferent playground

which assimilates intruders as long as they perform convincingly" (Milne 5) and they all become part of the same performance that is managed by the narrator, as decoded from the preface to the novel. This Preface, suggestively entitled "Before the Curtain", reveals the moral purpose behind Thackeray's satire. Posing as the "*Manager of the Performance*," Thackeray reminds his readers that they are embarked on a fictional journey through an emblematic *Vanity Fair*, an evocation related only partly to the original in Bunyan's work. *Vanity Fair*, for Thackeray, is a representation of the human condition; the reader is not supposed to pass through it and escape its temptations, as Bunyan's Christian was supposed to, but rather to experience it "*in a sober, contemplative, not uncharitable frame of mind*" (*Vanity Fair* 4), as the reader and author alike are part of the fair.

The Preface announces the following pages will be is a "survey of the bustling place", "not a moral place certainly; nor a merry one, though very noisy" (*VF*, 4) *Vanity Fair*, as the author describes it, "is a howling wilderness and an intolerable dwelling" (*Vanity Fair* 507). This "wicked, foolish place" is England at the beginning of the nineteenth century, i.e. "a seething, turbulent society that has been embroiled in war for twenty years; old money mixes with new in an expanding and changing economy; people become rich and some starve; a growing empire brings new opportunities; foolish men gamble away their fortunes; and women are expected to behave in a manner thought proper to their station" (Marriott, 2018, 18 *The World of Vanity Fair*).

According to the same Marriott, "Vanity Fair represents a society in which the desire for material wealth and pleasure exceeds all. This is the world that Thackeray's characters inhabit: a world in which no one looks beneath the surface, and where all kinds of vanities are on display" (Marriott, 2018:17). This is perhaps the reason that made Thackeray choose as subtitle for his novel the phrase "A Novel without a Hero". For Thackeray a hero did not exist in a real *Vanity Fair* world and thus his novel representing that Fair could not contain any as well:

"All which details, I have no doubt, JONES, who reads this book at his Club, will pronounce to be excessively foolish, trivial, twaddling, and ultrasentimental. Yes; I can see Jones at this minute (rather flushed with his joint of mutton and half-pint of wine) taking out his pencil and scoring under the words 'foolish, twaddling', etc., and adding to them his own remark of 'quite true'. Well, he is a lofty man of genius, and admires the great and heroic in life and novels; and so had better take warning and go elsewhere" (*Vanity Fair*, 7.)

According to Williams, Thackeray was attacking some patterns of fiction of his time especially heroic concept that was "insisting on analysis of character and motivation which revealed a degree of selfishness in almost every human action" (Williams, 1961:61). According to Welsh, Thackeray as well as other writers saw most men as a complex "mixture of the heroic, the noble and ignoble" and considered that it is necessary to highlight this complexity rather than simplify it for sentimental readers (Welsh 1968:32).

Thackeray's approach in *Before the Curtain* aims at distancing the reader from the characters and forcing him to gain awareness of the "puppets" that perform the show before the public eye, but also of his own preconceptions. If it is true that everyone is part of the fair, then to condemn the puppets' desire to climb on the social hierarchy, their hypocrisy or their snobbery is to condemn one's own failings. In exchange, to be

possessed of “charity” - to be able to pity others with the same care one has for oneself - this, Thackeray suggests, is the best that can be expected when the puppets are put back in the box.

### Thackeray’s Pilgrimages

The novel under discussion is a densely populated multi-layered panorama of manners and human frailties derived from an acute critical observation of the Victorian world. Thackeray set his novel a generation earlier, but he was in fact writing about his own society (as a proof, he even used contemporary clothing in his illustrations for the novel), which he conceived as affected by capitalism and imperialism and their emphasis on snobbery, material goods and wealth.

The novel is taking place during and after Napoleonic Wars, having 1813 as its starting point. Carole Jones and Owen Knowles state that “the reader’s pilgrimage through Thackeray’s *Vanity Fair* is largely conducted along two parallel but contrasting routes, those taken by Amelia Sedley and Becky Sharp” (Jones, Knowles, 2001: xiii). Initially, the lives of these two female characters are related to one and other and rendered simultaneously, but gradually their paths separate and develop into two parallel plotlines which bear an obvious structural analogy of the stories, but which also reflect an important difference between its protagonists: the two women differ not only in point of their nature, but also in point of their social position. Amelia Sedley is a good-natured merchant’s daughter, whereas Rebecca Sharp is a strong willed orphan.

A short incursion into the way in which these two pilgrimages intermingle will be most useful at this point. In broad lines, Amelia Sedley and Rebecca Sharp (shortly Becky) make good friends at the Academy of Miss Pinkerton, where they are about to graduate, though their characters are totally different. Everyone at Miss Pinkerton’s Academy is fond of Amelia, whose “gentle, tenderhearted” (*Vanity Fair*, 13) nature makes Becky herself nurture some attachment towards her. The narrator portrays Amelia as a good-natured young woman with the traits of a natural beauty:

“As she is not a heroine, there is no need to describe her person; indeed I am afraid that her nose was rather short than otherwise, and her cheeks a great deal to round and red for a heroine; but her face blushed with rosy health, and her lips with the freshest of smiles, and she had a pair of eyes which sparkled with the brightest and honestest good-humour, except indeed when they filled with tears, and that was a great deal too often; for the silly thing would cry over a dead canary-bird; or over a mouse, that the cat haply had seized upon; or over the end of a novel, were it ever so stupid; and as for saying an unkind word to her, were any person hardhearted enough to do so – why, so much the worse for them”. (*Vanity Fair*, 6)

Unlike Amelia, Becky was born into one of the lowest social classes and accepted to the Academy when she became an orphan. At the Academy, she realises she is a penniless orphan forced to survive in a society which judges its inhabitants by their income. She is beautiful and knowledgeable in fashion matters as physical appearance is an attribute she is able to exploit:

“Our beloved Rebecca had no need, however, of any such a friendly halo to set off her beauty. Her complexion could bear any sunshine

as yet; and her dress, (...) was as handsome in her eyes and those of the public, some five-and-twenty years since, as the most brilliant costume of the most famous beauty of the present season. (...)Rebecca had as good taste as any milliner in Europe". (*Vanity Fair*, 199)

Becky meets Jos, brother of Amelia, whom she plans to get married to because she feels she can achieve social ascendance, but this does not happen. Rebecca leaves the house of the Sedley family and becomes a governess to the daughters of Sir Pitt Crawley, and secretly marries Rawdon Crawley, Pitt Crawley's son. Meanwhile, unaware that her son has already secretly married her, Pitt Crawley proposes marriage to Becky, which she unwillingly rejects. As a result of the marriage, Rawdon Crawley is disinherited by his rich aunt. Becky loses her chance in Crawleys' house to rise in social status. However, she has many admirers who support her with money which she keeps just for herself. After her affair with Lord Steyne, Rawdon leaves her. After some years of travelling round Europe, she ensnares Joseph Sedley and gets all his money when he dies.

From the very beginning of the story Amelia is in love with her fiancé George Osborne, a son of wealthy John Osborne. When Amelia's father John Sedley bankrupts, John Osborne stands against their marriage and disinherits George, who would later on die in the Battle of Waterloo. Amelia, her son and her family live in a poor condition. She gives all her attention to her son and a picture of her dead husband neglecting contribution and love of William Dobbin. At Meanwhile, William Dobbin, the admirer of Amelia wins her heart and they marry.

Therefore, W.M. Thackeray's purpose is not to animate fantastic heroes, but to depict characters with real human imperfections and frailties. Rebecca Sharp and Amelia Sedley are in fact the basic principles for the novelist's analysis of society in *Vanity Fair*. Through theirs lives and actions, the reader is introduced to many other characters belonging to this immoral and vain world. These two women are more or less described as opposites: Amelia is a sensitive, kind and obedient girl, coming from an upper-class background but with a unrewarding life trajectory; Rebecca, on the other hand, is a low-birth but extremely ambitious, cunning and independent young lady. In fact, Amelia and Becky enact two different ways of being vain, as Williams explains: (...) the contrast results, for the most part, in showing us two ways of being 'vain' (in the biblical sense of 'futile' or 'worthless'). (...) The difference between Amelia and Becky is not that between a good woman and a bad but that between a selfishly good one and a selfishly bad.' (Ioan M. Williams, 1961:61).

The ending of *Vanity Fair* is ironical and skeptical in the same way as Thackeray was skeptical about the society he criticized: "Ah! *Vanitas Vanitatum! Which of us is happy in this world? Which of us has his desire? Or, having it, is satisfied? - Come, children, let us shut up the box and the puppets, for our play is played out.*" (*Vanity Fair*, 520). Well aware of the fact that the world he lived in and which he depicted in his novel was flawed, he states the ultimate purpose of his endeavour in its ending: he wanted to demonstrate, in cheerful terms, that "*we are for the most part an abominably foolish and selfish people and all eager after vanities. I want to leave everybody dissatisfied and unhappy at the end of the story. Good God don't I see (in that maybe cracked and warped looking glass in which I am always looking) my own weaknesses wickednesses lusts follies shortcomings?.... We must lift up our voices about these and howl to a congregation of fools: so much as least has been my endeavour*" (*Vanity Fair*, 520).

## Conclusion

In *Vanity Fair*, William Makepeace Thackeray portrays an upper-class Regency world situated in the first half of the nineteenth century. He depicts this society as a fair of vanities where greed, selfishness and money rule. The narrator is very important in this work as he is the “manager of the performance” and guides the readers throughout the story by providing all sorts of comments meant to detail the novelist’s intention: to criticise an all-pervading vanity of people. Thackeray’s *Vanity Fair* is a real place. It is a literary artifice, but it is not artificial. It is what real social interaction is about.

## Bibliography

- Erden, El. *Social Satire and Criticism of the Victorian England in Thackeray’s Vanity Fair*. The Journal of Academic Social Sciences. 2020. 108. 310-317. 10.29228/ASOS.44545.
- Horner, Barry E. *The Pilgrim’s progress, John Bunyan. The Accurate Revised Text*. New York: Reformation Press, 1999. Print.
- Jones, Carole and Knowles, Owen. ‘Introduction’, *Vanity Fair – A Novel without a Hero*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2001. Print.
- Marriot, Emma. *The World of Vanity Fair*. Hachette UK, 2018. Online.
- Milne, Kirsty. *At Vanity Fair: From Bunyan to Thackeray*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. Online.
- Thackeray, William M. *Vanity Fair – A Novel without a Hero*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2001. Print.
- Welsh, Alexander. Thackeray, *A Collection of Critical Essays*. Engelwood Cliffs: Prentice Hall, Inc., 1968. Print.
- Williams, Ioan. M. *Thackeray*. London: Evans Brothers Limited, 1961. Print.

## Electronic Resources

- Bunyan, John. *The Pilgrim’s Progress*. Retrieved from <http://utc.iath.virginia.edu/christn/chfjba4f.html>, April 10, 2022.

## **THE CONVENTIONAL AND PSYCHOLOGICAL PERCEPTION OF THE SOCIETY IN WILLIAM GOLDING'S THE PYRAMID**

**Alina-Maria UNGUREANU\***

**Abstract:** William Golding's novel, *The Pyramid*, is innovative in its structure, technique and theme. It represents a satire on class structure, but it is also about individual development, dramas and evolution. *The Pyramid* describes the ordinary universe of the characters that live in different social milieus.

**Keywords:** social class, evolution, technique, music, limitation

*The Pyramid* is one of William Golding's complex and intriguing novels. It continues the series of works that present the man in society. However, the landscape of this novel is not metaphorical or historical, but rather familiar and contemporary, due to the fact that the action takes place in the 20<sup>th</sup> century. In *The Pyramid*, Golding focuses not only on the main characters, but also examines the *ordinary universe*, the realistic representation of life in a conservative, small town, called Stilbourne.

“One need only compare Oliver with such a typical protagonist as Christopher Martin, Sammy Mountjoy and Dean Jocelin to recognize the high degree of Golding's commitment in *The Pyramid* to examining the *ordinary universe*.” (Johnston, 1971:101).

*The Pyramid* was first published as separate stories. The third part of the novel was actually the first to be published under the title of *Inside a Pyramid* in *Esquire* in December 1966. It was later revised, enlarged and included in the novel. The first section of *The Pyramid* entitled *On the Escarpment* was also published separately in *Kenyon Review* in June 1967, the same year in which the whole novel appeared. It was Charles Monteith who suggested that the stories would work as a novel that presents Oliver's life and the events that marked his emotional development. This division into three parts represents a new structural approach in point of the compositional techniques of fiction. With this novel, Golding moves to a new, fictional field, the realistic novel.

The story also involves a cast of characters who serve as mentors, guides and teachers for the protagonist of the novel: Evie Babbacombe, Robert Ewan, Imogen Grantley Claymore, Mr. DeTracy and Miss Dawlish, also called Bounce. All these characters have important roles in Oliver's life in certain moments.

The plot is set in Stilbourne, a town which the writer describes in a humorous and cynical way. The narrator is Oliver and his story presents both the main character's contradictory thoughts and his evolution starting from childhood to middle adulthood.

The first part presents Oliver as an adolescent with fears and problems related to his sexual urge. After his affair with Evie Babbacombe, a promiscuous girl in town, Oliver's parents sent him to Oxford to study Chemistry, although he also loves music. The hero is influenced by the traditional idea that a career in music will not offer him an elevated social status.

In the second part, the hero finds his path in life, while also becoming a young adult who returns to his hometown for a musical performance where he meets his love

---

\* University of Pitești, [alina.ungureanu@upit.ro](mailto:alina.ungureanu@upit.ro)

from youth, Imogen Grantley Claymore, and realizes the difference between essence and appearance. The woman is now self-interested and narcissist, traits that make her compatible with her husband.

Although in this section there is presented a more comedic aspect of the small town life, the class tensions and rivalries mark the life of its inhabitants who sometimes live in a dramatic way, thus showing also the unfair differences within the British society. In this small town, there is a strong connection between its inhabitants. Everyone seems to know everything about their neighbors. Oliver's mother is a real representative of the gossiping culture in the community. She uses her innocent child to gather information for gossip. William Golding uses his imagination and the ability to emphasize the vulnerabilities and helplessness of the human condition in this novel, too, as he did in all his previous works.

The last part of the novel and the most important from the point of view of the main character's analysis presents Oliver as a middle-aged man. He thinks about the changes that the town went through and also finds out that his teacher, Miss Dawlish, died. Bounce was the woman who gave him violin lessons when he was a child. Oliver remembers his childhood and that he was always afraid of Miss Dawlish. She was a robust woman with a mean look and strict teaching.

Bounce "is the creation of the sadistic teaching of a cold and unsympathetic father who has an eye for the absolute rather than people" (Hodson, 1969: 105).

"It is necessary to be cruel to musicians if they will not be cruel to themselves; and nothing is crueler than the position for playing the violin. That left arm bent, with its intractable elbow wrenched across the body, that wrist back where it must be to allow the little finger free play across all four strings- only the soaring voice from the instrument can justify it. If you found a skeleton twisted so, you would say it was a victim in the grip of a judo expert and just about to be thrown. Before we had any soaring voice either from her violin or mine, Bounce used my small body as a kind of lay figure, and arranged my joints with abrupt, manly, no nonsense jerks, pulls and pushes, a lay figure into which she inserted my still unturned instrument as an afterthought" (Golding, 1983: 168).

Bounce's life was not a beautiful one, although she was passionate about music. She loved Henry Williams, who became the richest man in town due to Bounce's help, but he didn't love her. As a matter of fact, Henry brought his wife and child to town and started living with his family in Bounce's house. As her last attempt to get Henry's attention, Miss Dawlish started to make a fool of herself, having a crazy behavior. Paradoxically, it was during this insane episode that Oliver saw her smiling for the first time. The protagonist was never able to express his true feelings about Bounce's lessons, but in the end, when he goes to visit her tomb, Oliver finally recognizes that he hated her.

Another element, that characterizes Oliver's relationship with Bounce and is related to his feelings of fear and anxiety, is darkness, the darkness of her house. But this motif appears in different other situations, as well. It is also to be found at the beginning of the novel when Oliver helps Robert to get Bounce's car out of the dark woods or when the hero loses his virginity with Evie in the darkness of the forest.

Golding is attracted towards the darker side of life and he usually uses darkness to draw the reader's attention to the sublime and the spiritual in an indirect way. In *The Pyramid*, the writer also creates a particular background and atmosphere in order to depict the English social life. "Mud, slime, waste of all sorts are points of focus in Golding's fictional landscapes, which often seem to resemble a massive lavatory" (Gindin, 1988: 14).

Such elements are used when comparing characters that belong to different social classes. For example, when comparing *clean* Imogen to *dirty* Evie who came from “an earth that smelt of decay, with picked bones and natural cruelty- life’s lavatory” (Golding, 1983: 91).

The title of the novel, *The Pyramid*, is strongly related to the relationship that Oliver has with Robert Ewan. When they were children, Oliver was jealous at Robert because of his motorbike, thinking that a motorbike would make him equal to the Ewan family. It actually symbolizes the social difference between the two families. The Ewan family is higher up on the social pyramid, while Oliver’s family is lower. The motorbike is a symbol of the social difference between Oliver and Robert, while the pyramid symbolizes the hierarchy that is represented by the social classes in Stilbourne.

William Golding’s way of writing *The Pyramid* is similar to the techniques that he used in his previous novels. Thus, Oliver, the main character, is the narrator of the story, the one that filters the events. Unlike such characters as: Pincher Martin, Sammy Mountjoy, Dean Jocelin who seek for self-knowledge and understanding of others, Oliver not necessarily tries to gain spiritual insight. Still, he experiences three important relationships of keen understanding.

Oliver does not apply his understanding to his own personality; his experiences don’t change the hero’s behavior. The effect is rather one that produces a realistically human being. Oliver’s progress doesn’t imply an element of metaphorical grandeur. His actions and interests are similar to those of Evie Babbacombe, whom he will finally be able to understand, given the fact that both are realistic characters compatible with the non-metaphorical, ordinary universe of the novel.

The paradox presented in *The Pyramid* is specific to Golding’s fiction. The novel opposes the human aspirations to the human limitations. There is no heroic ambition in *The Pyramid*, but rather a failed attempt in each of the three parts.

In the first section, the theme of inadequacy is represented by the elements that connect the musical and sexual motifs. It is about Oliver’s inability to express his emotions, about his incapability to communicate emotionally and sexually with Evie, thus discovering his own limitations at the level of human interaction.

“She turned away and began to walk unsteadily across the Square. She was past Miss Dawlish’s bow window before her feet were under control. I stood, in shame and confusion, seeing for the first time despite my anger a different picture of Evie in her life-long struggle to be clean and sweet. It was as if this object of frustration and desire had suddenly acquired the attributes of a person rather than a thing; as if I might, as if we might have made something, music, perhaps, to take the place of the necessary, the inevitable battle” (*Ibidem*: 111).

In the second part of the novel, the inherent limitation that is specific to Oliver’s personality is to be seen also on a larger scale, in the attempts of Stilbourne’s citizens to express themselves musically. “But even if we had had a mass of talent and a vast stage, orchestra pit and auditorium, there would still have been an overriding limitation, the social one. No one of the college’s closed society was available; and Sergeant Major O’ Donovan helped us only because he was right on the fringe of it. Then again, at least half of Stilbourne’s population was ineligible, since it lived in places like Chandler’s Close and Miller’s Lane, and was ragged. Though Evie sang and was maddeningly attractive, she would never have been invited to appear, not even as a member of the chorus. Art is a meeting point; but you can go too far. So the whole thing had to rise from a handful of people round whom an invisible line was drawn. Nobody mentioned the line, but everyone knew it was there” (*Ibidem*: 114).

The same inability to understand music represents the reason why Oliver rejects Imogen from his romantic fantasies. “It was not just that she could not sing. It was that she was indifferent to the fact that she could not sing; and yet had gone, consenting to this public exhibition. She was so out of tune that the line of the song that should have been spiky as a range of mountains was worn down like a line of chalk hills” (Golding, 1983: 154).

The final part of the novel presents the theme of failure personified in the character of Bounce Dawlish. She restores the connection between failed musicianship and sexual impotence. On the one hand, she failed as a professional and also discourages Oliver’s aspirations: “Don’t be a musician, Kummer, my son. Go into the garage business if you want to make money. As for me I shall have to slave at music till I drop down dead.” (*Ibidem*:193), on the other hand, she tries to gain Henry’s affection, a fact which also met with failure.

Most of the time music is associated with beauty and freedom, but in this novel it also has restrictive properties that gradually emerge as a highly limitative force in Stilbourne’s society. The novel implies the idea that the limitations are imposed and even maintained by the townspeople themselves and a positive change would be possible if they reconsider their actions and way of thinking.

Oliver seems to understand the problem and *The Pyramid* presents “a man who recognizes finally the degree to which he is enclosed within himself. But the limiting condition for the individual highlighted in the earlier books is man’s moral nature itself, whereas in *The Pyramid* the limiting condition seems to be the individual’s social environment” (Babb, 1970: 170-171).

Golding’s style changed in *The Pyramid*. Once with the introduction of a *real* protagonist in the *ordinary universe*, the writer moves to the new realistic novel. Golding offers to his characters the possibility to act and unfold their stories in a modern psychological climax.

#### **Bibliography**

- Babb, H. S., *The Novels of William Golding*, Ohio State University Press, 1970. Print.  
Bayley, J., *William Golding: the Man and his Books*, London: Faber and Faber, 1986. Print.  
Gindin, J., *Modern Novelists: William Golding*, London: Macmillan Publisher Ltd., 1988. Print.  
Golding, W., *The Pyramid*, London: Faber and Faber, 1983. Print.  
Hodson, L., *Golding, Writers and Critics Series*, Edinburgh: Oliver and Boyd, 1969. Print.  
Johnston, A., *Innovation and Rediscovery in Golding’s “The Pyramid”* in *Critique: Studies in Modern Fiction*, vol.14, 1971. Print.  
Redpath, P., *William Golding: A Structural Reading of His Fiction*, London: Vision Press Ltd., 1986. Print.  
Tigar, V., *William Golding: The Dark Fields of Discovery*, London: Calder & Boyars, 1974. Print.

## **VISIONS KALEIDOSCOPIQUES SUR LE VACCIN ANTI-COVID-19. ENJEUX DISCURSIFS DE L'ENONCE DEFINITOIRE LE VACCIN C'EST...**

**Alina GANEA\***

*Abstract. This paper analyses the discourse effects related to the defining sentence *Le vaccin c'est...* from the perspective of the definiens selected. Such sentences establish new referential usages for the given notion in order to support argumentatively a certain point of view put forward. This can be achieved by exploiting the argumentative value of defining sentences which derives from the fact that they legitimate the passage from the defined term to an open range of terms (Plantin, 2016: 194). Considering these aspects, this paper looks into analysing the implication of defining sentences in media discourse starting from the prerequisite that the selection of a certain definiens for a term translates the speaker's persuasive intention.*

**Keywords:** definition, Covid-19 vaccine, media discourse.

### **Introduction**

Dans le contexte de la pandémie de coronavirus qui a ébranlé toutes les certitudes de l'homme moderne, le discours de l'espace public a vu émerger et s'imposer des mots qui, bien qu'attestés dans les dictionnaires, sont investis de nouvelles nuances significatives en suivant notre vécu. Tel est le cas, par exemple, des unités telles : *le nouveau variant du virus, déconfinement - reconfinement, gestes barrières, distanciation sociale*, etc. D'autres mots associés à l'expérience de la Covid-19 ont fait vedette parce qu'ils ont été au centre des débats publics, comme c'est le cas du *masque*, article dont le port est un geste emblématique pour la pandémie. Déclaré « l'objet de l'année<sup>1</sup> en 2020, le masque de protection donne naissance à des vagues de réactions des plus diverses, allant de la contestation à l'effervescence créative manifestée dans leur personnalisation. Le masque est même devenu un sujet de division et une source de conflits entre les pro et les anti-masques dans plusieurs pays du monde.

Il en est de même pour le vaccin anti-Covid-19 qui s'est trouvé, depuis sa création, au centre de maints débats déployés dans l'espace public et transposés, aussi, sur les réseaux sociaux. Contesté, mis en doute, objet de campagnes nationales très amples, mais aussi cause des manifestations et des révoltes populaires internationales, sujet des rumeurs et des propos conspirationnistes, le vaccin anti-Covid-19 est encore un sujet brûlant intensément débattu, alimenté par les projets de loi qui comptent rendre le pass vaccinal obligatoire. Les médias ne tardent pas de s'emparer du sujet, les déclarations des autorités lancent des exhortations afin d'impulser la vaccination, tandis que les plateformes sociales offrent une tribune d'expression à toutes les voix qui souhaitent se prononcer à ce sujet. Dans cette richesse discursive, il est intéressant d'observer comment le sens de ce terme est négocié en fonction du contexte et sert à orienter, de par là, vers une certaine conclusion plaident pour ou contre la vaccination. Plus précisément, nous

---

\* Université “Dunarea de Jos” de Galați, Roumanie, [alina.ganea@ugal.ro](mailto:alina.ganea@ugal.ro)

<sup>1</sup>[www.lexpress.fr/actualite/societe/sante/infographies-masques-francais-de-la-penurie-au-surplus\\_2134382.html](http://www.lexpress.fr/actualite/societe/sante/infographies-masques-francais-de-la-penurie-au-surplus_2134382.html)

nous proposons dans cet article de nous pencher sur l'analyse de la structure *le vaccin c'est...* figurant dans des titres d'articles de presse électronique centrés sur le débat pour ou contre la vaccination contre la Covid-19. L'hypothèse que nous avançons est que les valences de sens acquises par le terme *vaccin* dans cet acte définitoire servent à doter l'énoncé définitoire d'une certaine visée argumentative.

### **Remarques préliminaires sur la définition et l'acte définitoire**

La définition relève, de manière fondamentale, des conventions qui sous-tendent le fonctionnement du langage. Nous rejoignons à ce titre Roventa-Frumușani qui affirme que « la définition est l'opération logique la plus ancrée dans les conventions qui régissent le fonctionnement du langage (la définition fonde les conventions linguistiques) ». (1981 : 138)

De manière générale, la définition consiste à créer de nouveaux usages référentiels en mettant un terme (un *definiendum*) en rapport d'identité avec une *séquence définissante* par l'intermédiaire d'un verbe copulatif tels *être, désigner, signifier*, etc. (Riegel, 1987 : 30)

Dans la littérature de spécialité, on fait la distinction entre *la définition lexicographique*, qui fait référence à un objet du discours lexicographique et qui figure dans les dictionnaires, et la définition qui fait l'objet du discours ordinaire et qui est définie comme *définition* ou *énoncé définitoire* chez Riegel (*ibidem* et 1990), *définition naturelle* chez Martin (1990). C'est cette dernière perspective que nous adoptons dans notre étude qui se penche sur la définition telle qu'elle ressort du discours de l'espace public, comme résultat de la formulation par les locuteurs et non pas par les linguistes lexicographes. Ce type de définition vise « à saisir le contenu naturel des mots, c'est-à-dire le contenu plus ou moins vague que spontanément – et souvent inconsciemment – les locuteurs y associent » (Martin, *ibidem* : 86-87). L'ajustement que nous ferions dans cette définition des définitions naturelles est que, en nous rapportant à notre corpus, il ne s'agit nullement d'une association spontanée et inconsciente entre le contenu sélectionné et le terme *vaccin*, mais c'est exactement le contraire. Comme les énoncés que nous analysons appartiennent à des politiciens ou à des journalistes, on peut supposer qu'il y a un fin travail de recherche et de sélection des mots derrière la construction linguistique des nouveaux usages référentiels. Et cela d'autant plus que les exemples que nous analysons se déploient dans les titres d'articles mettant en scène un discours engagé concernant la vaccination et qui font beaucoup de place aux définitions qui mettent en exergue un raisonnement du type *le vaccin est bon/mauvais donc faites-vous vacciner/ ne vous faites pas vacciner !*

Par exemple, dans les extraits suivants, qui présentent une extension de la structure que nous avons en vue mais qui sont équivalents à celle-ci, les séquences définissantes dépassent largement la définition donnée dans le dictionnaire et apportent des précisions de sens qui sont censées être en cohérence avec les valeurs et les croyances de l'auditoire :

Vaccination obligatoire : “Refuser le vaccin, c'est prendre des risques pour soi, mais aussi pour la société”, alerte la Fédération hospitalière de France.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>[www.francetvinfo.fr/sante/maladie/coronavirus/vaccin/vaccination-obligatoire-refuser-le-vaccin-c-est-prendre-des-risques-pour-soi-mais-aussi-pour-la-societe-alerte-un-medecin\\_4684647.html](http://www.francetvinfo.fr/sante/maladie/coronavirus/vaccin/vaccination-obligatoire-refuser-le-vaccin-c-est-prendre-des-risques-pour-soi-mais-aussi-pour-la-societe-alerte-un-medecin_4684647.html)

*Prendre des risques pour soi et pour la société et regagner la liberté* mettent en scène des scénarios très forts dans le contexte des dégâts causés par la pandémie, donc se représenter le vaccin en termes de moyen de revenir à la normale est censé avoir un impact plus important sur l'auditoire :

Se faire vacciner, c'est se rapprocher de la liberté. De tous ces moments qui nous manquent. (François Legault, premier ministre du Québec)<sup>1</sup>

C'est dans ce sens que nous affirmions plus haut qu'il s'agit de choix bien pesés dans les définitions données, qui relèvent du maniement fin des représentations et des scénarios que certains syntagmes projettent et que le public prise. De surcroît, il y a une forte dimension morale qui traverse les énoncés définitoires, qui effleure surtout l'idée de responsabilité collective, à des fins de mobilisation. Dans ce sens, nous rejoignons Ruchon (2018) qui affirme que ce type d'énoncés possède une dimension performative dans le sens qu'ils cherchent à « modifier les représentations autour de termes usuels » (*ibidem*) et donc, ajouterions-nous, à amener les gens à agir en conséquence.

Notre étude se situe aussi dans la perspective de folk linguistique (Paveau, 2008) car notre corpus inclut des extraits de discours médiatique militant pour ou contre la vaccination anti-covid-19 et ses proposants relèvent de la catégorie des « locuteurs concernés, militants ou passionnés, juristes dans leurs pratiques des textes et des productions orales, centrés sur la description et l'intervention » (*ibidem*). Nous assimilons le locuteur de ces énoncés définitoires à cette catégorie vu que celui-ci « accomplit des gestes professionnels qui sont proches de ceux de la linguistique savante, même s'il n'en possède pas les savoirs spécialisés. » (*ibidem*) Dans le contexte sanitaire causé par la pandémie, la question de la vaccination anti-covid-19 est posée avec force sinon passionnément, donc tous les usages référentiels issus de cette activité définitoire relèvent de l'intention de modifier les représentations associées au terme *vaccin* dans un effort d'argumentation implicite et exploitant les topiques pathémiques.

### **Le vaccin, panacée ou moyen d'extinction de l'humanité**

Sans prendre aucune position dans le débat synthétiquement rendu dans le titre de cette section, nous allons présenter dans ce qui suit les résultats de notre analyse dont le but est d'inventorier, dans un premier temps, les séquences définissantes choisies pour définir le mot *vaccin*. Nous allons, par la suite, présenter les enjeux argumentatifs liés à l'usage de ces nouveaux énoncés définitoires créés.

Le corpus de cette analyse comprend des extraits de discours médiatiques qui se présentent sous la forme

*Le vaccin c'est non/la liberté/une panacée/les autres/un bien commun*

ou encore

*se faire vacciner/refuser de se faire vacciner c'est ....*

Le corpus a été recensé suite à une recherche sur Internet en utilisant le syntagme *le vaccin c'est...* et la première observation qui s'impose à la suite de cette fouille vise la variété des séquences définissantes utilisées pour définir le mot *vaccin*. C'était un aspect à anticiper puisqu'il s'agit de définitions naturelles, donc la créativité des locuteurs bat son plein. Mais, malgré cette diversité, les séquences définissantes peuvent être

---

<sup>1</sup> <https://twitter.com/francoislegault/status/1389968803388403715?lang=en>

facilement rangées en deux catégories, chacune marquée par le sème [+ positif] et, respectivement, [+ négatif], ce qui confirme l'intention d'exploiter les représentations que ces séquences induisent chez l'auditoire au sujet du vaccin à des fins persuasives.

Avant de présenter les résultats de l'analyse du corpus, nous avons puisé la définition conventionnelle du mot *vaccin* à deux dictionnaires en ligne. Selon ceux-ci, le vaccin désigne

1. Substance d'origine microbienne (microbes vivants atténus ou tués, substances solubles) qui, administrée à un individu ou à un animal, lui confère l'immunité à l'égard de l'infection déterminée par les microbes mêmes dont elle provient et parfois à l'égard d'autres infections

([www.larousse.fr/dictionnaires/francais/vaccin/80859](http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/vaccin/80859))

1. Virus de la vaccine, inoculé à l'homme afin de l'immuniser contre la variole.

2. P. ext.a) Substance préparée en laboratoire à partir de microorganismes (tués, inactifs ou atténus) et qui, inoculée à un être vivant, l'immunise ou l'aide à lutter contre une maladie infectieuse (déterminée par le même microorganisme) grâce à la formation d'anticorps spécifiques.

([www.cnrtl.fr/definition/vaccin](http://www.cnrtl.fr/definition/vaccin))

Donc, le vaccin représente essentiellement l'immunisation contre une infection. Pour ce qui est de nos exemples, on a pu constater qu'ils ne laissent pas généralement transparaître de manière explicite les sources lexicographiques du sens du terme, mais c'est plutôt l'impact sur la vie sociale de l'individu qui est mis en avance.

Toutefois, certains exemples semblent faire écho implicite à la définition conventionnelle :

« Le vaccin, c'est de la prévention » Christian Rapha, maire de Saint-Pierre (La Martinique avance)<sup>1</sup>

Covid-19 : « Le vaccin, c'est la seule arme qu'on ait aujourd'hui », confie le Dr Sanner, de Cormimont<sup>2</sup>

La relation prédicative d'identité mise en scène par les exemples ci-dessus, à savoir *le vaccin* signifie *prévention, arme* rime, sans doute, avec l'immunisation et avec le mécanisme biologique derrière la vaccination signalés par les définitions conventionnelles, mais elle va plus loin. Autrement dit, on dépasse le premier niveau de signification pour atteindre un deuxième, celui des connotations, des représentations axiologiques. Ces ajouts sémantiques surenchérissent sur les vertus du vaccin qui devient *une arme, une ceinture de sécurité, une garantie de la victoire contre le virus* – bref, *un moyen de lutte*. Tel est le cas de l'exemple suivant :

« Le vaccin, c'est comme la ceinture de sécurité dans un véhicule »

Depuis ce lundi, tout adulte peut désormais « porter cette ceinture ». « Plus il y aura de personnes vaccinées, moins le virus pourra se transmettre », assure le

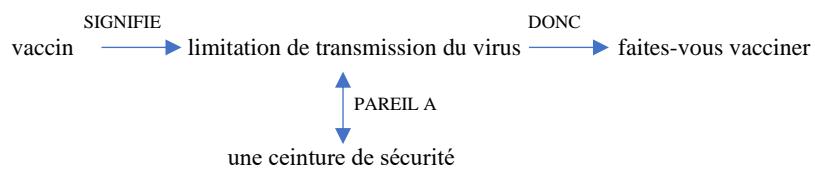
---

<sup>1</sup> [www.martinique.franceantilles.fr/actualite/politique/le-vaccin-c-est-de-la-prevention-christianrapha-maire-de-saint-pierre-la-martinique-avance-585588.php](http://www.martinique.franceantilles.fr/actualite/politique/le-vaccin-c-est-de-la-prevention-christianrapha-maire-de-saint-pierre-la-martinique-avance-585588.php)

<sup>2</sup> [www.vosgesmatin.fr/sante/2021/01/06/le-vaccin-c-est-la-seule-arme-qu-on-ait-aujourd-hui](http://www.vosgesmatin.fr/sante/2021/01/06/le-vaccin-c-est-la-seule-arme-qu-on-ait-aujourd-hui)

professeur Elisabeth Botelho-Nevers, cheffe du service d'infectiologie au CHU de Saint-Etienne.<sup>1</sup>

Il est intéressant d'observer que l'exemple ci-dessus fournit autant le sens conventionnel (*le vaccin signifie limitation de transmission du virus*) qu'une définition naturelle (*le vaccin est une ceinture sécurité*). Le schéma argumentatif qui sous-tend cet extrait pourrait être représenté comme suit :



Le travail axiologique du locuteur est évident dans cet extrait dans l'analogie proposée non seulement pour vulgariser le sens conventionnel, mais aussi pour le 'traduire' dans une formule adaptée à l'auditoire dont le locuteur est censé connaître les valeurs. Par la nouvelle définition proposée, le locuteur induit un jugement de valeur et exploite « le scénario évaluatif » (Sorba, Novakova, 2014) généré par la séquence définissante choisie, à savoir la protection assurée par la vaccination.

La portée persuasive de l'évaluation positive du vaccin mise en scène dans la construction de ces énoncés définitoires devient encore plus évidente dans le choix des déterminants à connotation d'unicité. Les formes superlatives (*la seule arme, le meilleur moyen*) qui figurent dans le groupe nominal de la séquence définissante haussent encore la valeur du vaccin et le place dans une position nettement supérieure par rapport aux autres moyens de lutte contre la propagation du virus :

Dr Eteni Longondo : « Le vaccin est le meilleur moyen pour lutter contre la Covid-19 »<sup>2</sup>

Il faut préciser que la métaphore de la lutte se poursuit dans bon nombre d'énoncés définitoires visant le vaccin :

« Vacciner le Québec, c'est gagner contre la pandémie » – François Legault<sup>3</sup>

Si les exemples antérieurs comportent des échos, parfois subtils, à la définition lexicographique (*transmission du virus, la Covid-19, la pandémie*), il y a maints exemples où le locuteur propose des mises en équivalences inattendues, reflet de l'effort de trouver le *definiens* le plus percutant pour l'auditoire.

En premier lieu, il y a des définitions qui valorisent le vaccin. Comme si le fait d'invoquer la protection contre la contamination n'était pas suffisant pour amener l'auditoire à se faire vacciner, le locuteur surenchérit et monte plus haut dans l'échelle de

<sup>1</sup> [www.leprogres.fr/sante/2021/06/01/le-vaccin-c-est-comme-la-ceinture-de-securite-dans-un-vehicule](http://www.leprogres.fr/sante/2021/06/01/le-vaccin-c-est-comme-la-ceinture-de-securite-dans-un-vehicule)

<sup>2</sup> [www.radiookapi.net/2021/03/09/actualite/sante/dr-eteni-longondo-le-vaccin-est-le-meilleur-moyen-pour-lutter-contre-la](http://www.radiookapi.net/2021/03/09/actualite/sante/dr-eteni-longondo-le-vaccin-est-le-meilleur-moyen-pour-lutter-contre-la)

<sup>3</sup> <https://www.quebec.ca/actualites/detail/vacciner-le-quebec-cest-gagner-contre-la-pandemie-francois-legault>

valeurs. Ainsi, dans un crescendo de force, le vaccin signifie d'abord solution, ensuite liberté, retour à la vie normale.

Parmi les extraits qui envisagent le vaccin comme *solution*, on cite :

Le vaccin, c'est notre seule porte de sortie. On a besoin d'une adhésion forte de la population<sup>1</sup>

Covid-19: le vaccin, « c'est la sortie de crise » pour le directeur du « Radiant-Bellevue »<sup>2</sup>

« Le vaccin, c'est l'espoir de sortir du tunnel » selon le psychiatre Jérôme Palazzolo<sup>3</sup>

Le verbe *sortir* et son dérivé nominal rendent l'idée d'issue du contexte actuel qui provoque des dégâts sanitaires, moraux et économiques, tandis que la situation présente est qualifiée de *crise* ou de *moment d'obscurité*. Il est évident que, par ces mises en équivalence, le locuteur cherche à influencer la représentation du vaccin chez l'auditoire afin de le rendre disposé à agir dans un certain sens.

Dans nombreux exemples, le vaccin est le moyen de regagner la liberté dont la pandémie a privé les gens :

Bernard Dupont, directeur du CHRU de Nancy : « Le vaccin, c'est la liberté »<sup>4</sup>

Dans les exemples recensés, cette *liberté* est traduite en termes de :

a. droits concrets, immédiats que les gens se sont vu refuser ou limiter (tels *la libre circulation, les voyages*) à cause de la pandémie

Le Drian : « Le vaccin, c'est la porte d'entrée de l'Espagne »<sup>5</sup>

Coronavirus au Québec | « Le vaccin, c'est essentiel pour avoir un bel été »<sup>6</sup>

b. droits complets, illimités

Covid-19 : « le vaccin c'est le passeport pour le retour à une vie normale », Régis Juanico, député de la Loire<sup>7</sup>

Arrageois-Ternois : après un an de vie racornie, « le vaccin est une délivrance »<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup>[www.lavenir.net/cnt/dmf20210106\\_01542936/le-vaccin-c-est-notre-seule-porte-de-sortie-on-a-besoin-d-une-adhesion-forte-de-la-population](http://www.lavenir.net/cnt/dmf20210106_01542936/le-vaccin-c-est-notre-seule-porte-de-sortie-on-a-besoin-d-une-adhesion-forte-de-la-population)

<sup>2</sup>[www.bfmtv.com/lyon/replay-emissions/bonjour-lyon/covid-19-le-vaccin-c-est-la-sortie-de-crise-pour-le-directeur-du-radiant-bellevue\\_VN-202101080106.html](http://www.bfmtv.com/lyon/replay-emissions/bonjour-lyon/covid-19-le-vaccin-c-est-la-sortie-de-crise-pour-le-directeur-du-radiant-bellevue_VN-202101080106.html)

<sup>3</sup>[www.nicematin.com/index.php/sante/le-vaccin-cest-lespoir-de-sortir-du-tunnel-selon-le-psychiatre-jerome-palazzolo-630425](http://www.nicematin.com/index.php/sante/le-vaccin-cest-lespoir-de-sortir-du-tunnel-selon-le-psychiatre-jerome-palazzolo-630425)

<sup>4</sup>[www.lasemaine.fr/bernard-dupont-directeur-du-chru-de-nancy-le-vaccin-cest-la-liberte/](http://www.lasemaine.fr/bernard-dupont-directeur-du-chru-de-nancy-le-vaccin-cest-la-liberte/)

<sup>5</sup>[www.letelegramme.fr/france/le-drian-le-vaccin-c-est-la-porte-d-entree-de-l-espagne-09-07-2021-12787405.php](http://www.letelegramme.fr/france/le-drian-le-vaccin-c-est-la-porte-d-entree-de-l-espagne-09-07-2021-12787405.php)

<sup>6</sup>[www.985fm.ca/nouvelles/sante/392660/coronavirus-au-quebec-le-vaccin-c-est-essentiel-pour-avoir-un-bel-ete](http://www.985fm.ca/nouvelles/sante/392660/coronavirus-au-quebec-le-vaccin-c-est-essentiel-pour-avoir-un-bel-ete)

<sup>7</sup>[www.francebleu.fr/infos/politique/vaccins-covid-19-est-dans-une-course-de-vitesse-regis-juanico-depute-generation-s-de-la-loire-1609746051](http://www.francebleu.fr/infos/politique/vaccins-covid-19-est-dans-une-course-de-vitesse-regis-juanico-depute-generation-s-de-la-loire-1609746051)

<sup>8</sup>[www.lavoixdunord.fr/954830/article/2021-03-09/arrageois-ternois-apres-un-de-vie-racornie-le-vaccin-c-est-une-delivrance](http://www.lavoixdunord.fr/954830/article/2021-03-09/arrageois-ternois-apres-un-de-vie-racornie-le-vaccin-c-est-une-delivrance)

À la lumière de ces exemples, nous pouvons dire qu'une connotation morale, voire éthique s'ajoute implicitement au mot *vaccin*, à côté des nuances positives (*liberté, ceinture de sécurité, solution*, etc.) Car ces énoncés définitoires construits par les locuteurs sont à lire comme des exhortations à passer à l'action au nom de la responsabilité collective.

En deuxième lieu, il y a des énoncés définitoires qui expriment le doute des gens concernant l'efficacité du vaccin, faisant ainsi écho aux attitudes réfractaires, aux contestations, aux rumeurs circulant autour de ce sujet :

Le vaccin est-il une panacée ?<sup>1</sup>

Dans l'exemple ci-dessus, la tournure interrogative, qui met en avant la polyphonie pour laisser entendre des points de vue différents, place sous le signe du doute les vertus prétendues de remède universel du vaccin. En revanche, dans l'énoncé suivant, la structure *le vrai sujet* permet la dissociation de la notion 'sujet' de la nouvelle notion 'vrai sujet' pour laquelle le locuteur propose une nouvelle définition où il privilégie un certain contenu (*la confiance*) laissant de côté d'autres aspects qui ne serviraient pas à son argumentation (v. Gâtă, 2016) :

Stanislas Guérini : "Le vrai sujet sur le vaccin, c'est celui de la confiance"<sup>2</sup>

Le vaccin semble donc se réduire à la question de confiance des gens dans son efficacité et les doutes concernant ses possibles effets secondaires graves.

Pas en dernier lieu, il y a aussi des définitions qui mettent en scène des séquences définissantes qui dévalorisent le vaccin :

Anne Rosencher : "Le vaccin, c'est pour les autres", extension du domaine de l'égoïsme<sup>3</sup>

Beauvaisis : Pour eux, le vaccin, c'est non !<sup>4</sup>

Il est à noter que ces énoncés définitoires font voir le désengagement du locuteur dit ouvertement par le commentaire *extension du domaine de l'égoïsme* qui sanctionne cette attitude ou implicitement par l'emploi du pronom *eux* dont le locuteur se distancie.

## Définir pour persuader

D'après Plantin (2016 : 194), les enjeux argumentatifs de la définition découlent du fait qu'elle légitime le passage du défini à une série ouverte de termes. Donc, les énoncés définitoires créés par le locuteur servent de support au locuteur pour avancer son point de vue censé être plus facilement accepté par l'auditoire vu le nouvel usage référentiel proposé. Par la sélection des contenus mis en équivalence avec le terme *virus*, le locuteur propose des définitions valables pour le contexte argumentatif donné pour des

<sup>1</sup> <https://www.francopresse.ca/opinions/chroniques-et-blogues/le-vaccin-est-il-une-panacee-ed05537dbc812750482890a716a2963c>

<sup>2</sup> <https://www.laprovence.com/actu/en-direct/6189656/video-stanislas-guerini-le-vrai-sujet-sur-le-vaccin-cest-celui-de-la-confiance.html>

<sup>3</sup> [https://www.lexpress.fr/actualite/societe/le-vaccin-c-est-pour-les-autres-extension-du-domaine-de-l-egoisme\\_2154577.html](https://www.lexpress.fr/actualite/societe/le-vaccin-c-est-pour-les-autres-extension-du-domaine-de-l-egoisme_2154577.html)

<sup>4</sup> <https://www.lobservateurbeauvais.fr/2021/02/12/beauvaisis-pour-eux-le-vaccin-cest-non/>

raisons apparentes de clarification. Au fait, compte tenu de l'endroit où ces énoncés définitoires se déploient, à savoir dans les titres des articles de presse, qui ont intérêt à attirer l'attention et à influencer la réception, il est évident qu'ils sont construits de manière à correspondre aux valeurs de l'auditoire afin de modifier les représentations attachées à la notion de vaccin et de faciliter l'adhésion au point de vue avancé. Donc, le choix des *definiens* est très important car c'est le véhicule linguistique produisant le changement de représentation escompté par ces définitions. Suite à l'analyse du corpus, nous avons pu observer que les séquences définissantes inventoriées mettent en scène des *axiolexèmes* (Ruchon, *op. cit.*) c'est-à-dire des mots ou de syntagmes qui ne portent en eux-mêmes aucun jugement de valeur, mais qui, dans le jeu définitoire, mis en correspondance avec d'autres termes, acquièrent une valeur axiologique. L'extrait assimilant le vaccin à une ceinture de sécurité en est un exemple : la notion *ceinture de sécurité* devient saturée de connotations positives qui sont par la suite transférées sur le terme *vaccin*.

L'énoncé suivant est un autre exemple illustratif pour le travail axiologique du locuteur :

« Le vaccin n'est pas une privation de liberté : c'est la contrainte pour agir librement<sup>1</sup>

L'opposition *privation de liberté vs contrainte pour agir librement* est exploitée par le locuteur qui, à travers la négation polémique, impose le deuxième segment de la définition comme séquence définissante tout en citant le point de vue opposé (*le vaccin est une privation de liberté*). Dans cette nouvelle lecture proposée par le locuteur, le vaccin correspond à une *contrainte* mais à des fins positives pour l'individu (*pour agir librement*), donc, à nouveau, un changement dans la perception positive de ce terme dont la représentation sur le vaccin va également se contaminer. À ce titre, Ruchon (*op. cit.*) parle d'un processus sémantico-cognitif de construction du sens et précise que des termes ordinaires deviennent des *axiolexèmes* lorsque « des énonciateurs/trices leur appliquent une dimension morale absente du discours lexicographique par le biais de reformulations définitionnelles et la mise en avant de traits sémantiques spécifiques, en vue de modifier les représentations populaires attachées à ces mots ». Nous avons également saisi cette dimension morale qui imprègne les séquences définissantes inventoriées et qui va dans le sens d'une responsabilisation individuelle au bénéfice de la collectivité. C'est là l'enjeu argumentatif lié à ces énoncés qui changent la perspective sur la notion de vaccin à la suite de l'intervention dans sa définition à des fins de (dé)valorisation et donc d'acceptation plus facile du point de vue avancé.

## Conclusions

Cette étude s'est penchée sur les énoncés définitoires du type *Vacciner c'est...* qui mettent en scène une instance de définition naturelle qui relève des productions discursives libres des locuteurs avertis, dans le cas de cette étude, car il s'agit de journalistes ou de figures d'autorité publique. L'analyse du corpus sélectionné pour cette analyse nous a permis d'observer que les énoncés définitoires ne contiennent que rarement des renvois à la définition conventionnelle et qu'ils privilégient des mots ou des

---

<sup>1</sup> [www.elle.fr/Societe/News/Le-vaccin-n'est-pas-une-privation-de-liberte-c-est-la-contrainte-pour-agir-librement-3938749](http://www.elle.fr/Societe/News/Le-vaccin-n'est-pas-une-privation-de-liberte-c-est-la-contrainte-pour-agir-librement-3938749)

syntagmes correspondant aux valeurs des lecteurs et qui, dans l'acte définitoire, acquièrent des valeurs axiologiques qui servent à changer les représentations de l'auditoire sur la notion définie. Il s'avère donc que ces axiolexèmes deviennent des outils de persuasion car les nouvelles définitions proposées, qui sont valables dans le contexte argumentatif donné, orientent l'interprétation argumentative par les scénarios évaluatifs engendrés (le vaccin est une ceinture de sécurité, la seule porté issue, la contrainte pour agir librement etc.), facilitent l'adhésion de l'auditoire au point de vue avancé et poussent à l'action.

#### **Bibliographie**

- Găță, A., „La justification, l'explicitation et la dissociation comme remèdes au malentendu dans les discussions argumentatives”, *Civilisations*, 65, 2016, URL : <http://journals.openedition.org/civilisations/4038>
- Novakova, I. et J. Sorba „L'évaluation à travers les émotions : le cas d'estime et de déception”, *Langue française*, 184 (4), Armand Colin, 2014, URL : [www.cairn.info/revue-langue-francaise-2014-4-page-75.htm](http://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2014-4-page-75.htm)
- Paveau, M.-A., „Les non-linguistes font-ils de la linguistique ?”, *Pratiques*, 139-140, 2008, URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/1200>
- Plantin, Ch., *Dictionnaire de l'argumentation. Une introduction aux études d'argumentation*, ENS Éditions, Lyon, 2016.
- Riegel, M., „Définition directe et indirecte dans le langage ordinaire : les énoncés définitoires copulatifs”, *Langue française* n° 73, pp 29–53, Larousse, Paris, 1987.
- Robinson, R., *The definition*, Clarendon Press, Oxford, 1950.
- Roventa Frumusani, D. „La définition et l'acte de définir”, *Revue roumaine de linguistique*, Tome 26, Nr. 2, pp.137-144, 1981.
- Ruchon, C., „Lexique, catégorisation et représentation : les reformulations métalinguistiques dans le discours animaliste”, *Les Carnets du Cediscor* [En ligne], 14, 2018, URL : <http://journals.openedition.org/cediscor/1226>

## ***L'IDENTITÉ NUMÉRIQUE. GÉNÉTIQUE, AVATARS ET ENJEUX COMMUNICATIONNELS***

**Delia OPREA\***

**Abstract.** This article focuses on the issues raised by the digital in relation to identity. Starting from the genetics of the concept and its avatars, we propose to determine the communication issues at the level of social networks, while determining the presence of the most used hashtags on the networks. Through various disciplinary borrowings: through its polysemy, its practices and its uses, digital identity conceals many issues that we propose to associate both at the intimate and microsocial level as well as at the political and societal level.

From the “birth” of the digital identity (back to basics), through avatars of the digital identity, digital seems to stay for” being present in a world of absence”. Our case study refers to the construction of a digital identity through hashtags because in the digital era, we can say that “I click on the hashtag, therefore I read”. Furthermore, we investigate the functions of the #hashtag, and make a list of lockdown and hashtags on TikTok, in order to demonstrate the changings and the communicational issues in digital era.

**Keywords:** social network, hashtag, digital identity

### **1. L'identité, cette ombre qui nous éclaire... Naissance et génétique**

Si le moi, le toi, le nous... nous sommes des êtres vivants, l'identité semble une entité qui naît en même temps que nous et qui évolue dans la même direction que nous. Mais, cette identité qui paraît une ombre, en effet une ombre qui nous éclaire et qui nous apporte de l'unicité, ne se superpose parfaitement sur la vie. Quelle que soit l'entité observée, on voit très clairement que pour les hommes, on établit d'une manière officielle la date de naissance. Mais quand on parle des autres entités, le plus difficile est finalement de situer le point de départ. On a encore quelques exemples assez clairs, soit le dépôt des statuts pour une association ou toute autre structure microsociale. Quant aux structures macrosociales<sup>1</sup>, c'est assez difficile. En effet, pour les structures macrosociales, il s'agit surtout de créer des symboliques communes pour que des fusions (d'idées, des actions, des concepts) soient réalisées au niveau des membres. Certes, on peut trouver une date-repère, mais culturellement, il s'agit d'un processus qui découle jour après jour, tout en gardant un point de départ, mais sans avoir une finalité bien inscrite dès le début dans sa trajectoire. De l'individu à la collectivité, de la personnalité au numérique, des petits groupes (comme une entreprise) aux grands groupes (comme les nations), l'identité prend beaucoup de sens : psychologiques, philosophiques, théoriques, pratiques, thérapeutiques, etc.

Sur les traces de Paul Ricœur qui se demandait : « Qui suis-je, moi qui dis “je” ? », cette question peut-elle se poser en écho dans l'espace numérique ? On pourrait même élargir la question à : « Qui sommes-nous, nous qui disons “nous” ? » quand on parle d'une identité (individuelle ou collective) numérique ?

---

\* Université Dunărea de Jos de Galați, [delia.oprea@ugal.ro](mailto:delia.oprea@ugal.ro)

<sup>1</sup> On entend par structure macrosociale, L'Empire Roman par exemple, L'Europe, le communisme, etc.

En peu de mots, on peut affirmer que nous sommes ce que nous avons fait, ce que nous faisons, ce que nous allons faire. Tel un « mille-feuilles » dont nous ne sommes pas vraiment conscients, nos ombres nous décrivent comme dans un rêve. Nous sommes poésie, nous sommes philosophie, nous sommes histoire, et nous sommes parfois ce que les autres ont fait de nous. Et tout ça, comment va se transcrire, se transposer à l'ère du numérique ? Des questions et des réponses, une suivant l'autre ou pas, des certitudes et des interrogations en même temps, des cycles et des strates successives, des réalisations qui sont des facteurs clés dans la définition du projet suivant, tout cela reste valable. Le mille-feuille détermine en permanence une nouvelle strate tout en construisant notre avenir : l'identité peut être donc l'ombre (la strate) qui éclaire notre chemin vers nous et vers les autres. La métaphore empruntée à Yves Enrègle (2020 : 14) est complétée par une précision : « l'identité ne se donne pas (sauf sur l'état civil), elle se gagne », affirme l'auteur qui a traité l'identité sous le signe de la méditation sur le pouvoir, la mémoire et l'histoire :

« La vie est un labyrinthe, l'expérience une mosaïque... Ils prennent sens avec le temps, la distance, qui seuls permettent de rassembler ce qui était épars, de lier le désuni. Des traditions, des techniques, des pratiques permettent d'accélérer la connaissance de soi, et d'aller vers son identité, vers son être au monde, vers son être à soi... » (Enrègle, 2020 : 14-15).

Les contextes, la famille, l'éducation, la personnalité ainsi que les choix, les rencontres ou encore les refus et les fuites, les rêves et les projets accomplis ou non, les voyages, font tous partie de notre identité qui se gagne ou se perd à travers les expériences multiples qui traversent inévitablement nos vies. De même, pour le numérique.

## 2. Avatars de l'identité numérique

L'avatar ou les formes de représentation des actants (du milieu numérique, dans notre cas) sont en effet des personnages manipulés par le « joueur », soit la personne réelle qui crée le compte sur l'Internet, sur le réseau social, le blog, sur la chaîne *YouTube*, etc.

Donc l'identité porte sur un moi, un toi ou un soi, si on parle d'un être individuel, ou sur nous, vous ou eux si on parle d'une collectivité qui a des traits suffisamment distinctifs afin que les autres la reconnaissent. Mais, si à un premier regard les choses semblent être simples, la question qui se pose est beaucoup plus complexe. En effet, « qui je suis » ou « qui nous sommes ? » c'est l'évolution d'un moi, car les expériences se superposent, nos vécus nous transforment peu à peu pendant toute notre vie. En plus, l'identité personnelle s'associe à l'identité culturelle et à l'identité sociale pour former un tout complet et complexe. Celui-ci c'est l'écosystème traditionnel de l'identité.

**L'identité personnelle** renvoie l'individu à son individualité, aux caractéristiques qui le rendent unique. D'un point de vue juridique, l'identité d'une personne est inscrite dans l'état civil et est garantie par l'État. Il s'agit de l'ensemble des éléments de fait et de droit relatifs à un individu (date et lieu de naissance, nom, prénom, filiation, etc.) légalement reconnu ou constaté, qui permet de l'individualiser de manière unique.

**L'identité sociale**, elle, se réfère aux statuts que l'individu partage avec les autres membres de ses groupes d'appartenance (sexe, âge, métier...). (...)

**L'identité culturelle**, très (trop) souvent confondue avec l'identité sociale, est l'adhésion plus ou moins complète d'un individu aux normes et valeurs d'une culture ». (Réseau Canopé<sup>1</sup>).

### 2.1. Le numérique : être présent dans un monde de l'absence

Par l'addition de l'adjectif numérique et en galvaudant certains sens de l'identité telle qu'elle est comprise dans les domaines psychologique, anthropologique, historique, sociologique, on ne peut pas s'éloigner quand même des concepts comme l'identité ethnique, raciale, groupale, ou l'identité psychologique, psychanalytique (notamment avec les travaux d'Erikson). Tout cela peut être évident sur Internet également à cause de certains indices plus ou moins visibles.

Des traces informatiques s'ajoutent aux informations qu'on remplit volontairement et involontairement, avec des « frontières mouvantes » entre les dimensions personnelles et professionnelles qui constituent les acquis d'apprentissage. Ce que nous disons, ce que nous publions (des traces volontaires) ou encore les traces retenues par les systèmes informatiques qu'on traverse<sup>2</sup> ou les traces que les autres laissent de nous (sur nous), même si on n'est pas là, on est toujours là, du moment où on a décidé de se connecter, de se faire un profil (vrai ou faux, réel, partiel ou même), voilà le « je » numérique. L'avatar existe à l'écran, crée des relations, entre dans différentes relations, se décrit, décrit ses goûts, « aime » certaines choses, fait des actions, manifeste ses émotions (par des mots ou par *emojis*), fait des commentaires pour ou contre. Il est présent, donc il existe.

Jeffrey Sconce, dans son ouvrage sur la notion de présence, du télégraphe à la télévision, montre que l'évolution des dispositifs de communication change la relation à l'Autre et, de ce fait, ce type de communication médiée par l'ordinateur, par des outils qui transgresse la distance, a un impact direct sur le concept de présence (Sconce, 2000). La réalité médiée donne naissance par conséquence à une identité qui se forme par « l'information », (au sens étymologique du latin *informare*, « donner forme ») par « l'habituation du corps à interagir avec le dispositif, dans un processus de modelage et remodelage » (Georges, 2009).

L'identité numérique est :

la collection de traces (écrits, contenus audio ou vidéo, messages sur des forums, identifiants de connexion, actes d'achat ou de consultation...) que nous laissons derrière nous, consciemment ou inconsciemment, au fil de nos navigations sur le réseau et de nos échanges marchands ou relationnels dans le cadre de sites dédiés. » (Etzscheid, 2009).

Fanny Georges (2009) décrit l'identité numérique comme étant divisée en trois ensembles de signes : **l'identité déclarative**, **l'identité agissante** et **l'identité calculée**. « **L'identité déclarative** se compose de données saisies par l'utilisateur (exemple : nom, date de naissance, photographie). **L'identité agissante** se constitue du relevé explicite des activités de l'utilisateur par le Système (exemple : « x et y sont maintenant amis ») ;

<sup>1</sup> <https://www.reseau-canope.fr/savoirscdi/societe-de-linformation/reflexion/identite-numerique-quels-enjeux-pour-lecole/une-definition.html>

<sup>2</sup> C'est bien connu qu'avec l'adresse IP, avec les cookies, chaque ordinateur connecté à Internet laisse des traces concernant le lieu où nous nous trouvons, le temps que nous restons connectés à Internet, les sites que nous visitons...

**l'identité calculée** se manifeste par des variables quantifiées produites d'un calcul du Système (exemple : nombre d'amis, nombre de groupes) ». (Georges, 2009 : 168).

Le soi est donc une composition des signes observables à l'écran (donc numérique) liée à un utilisateur, caractérisée d'une sorte d'agencement sémiotique. Mais ce système de la représentation de soi en milieu numérique n'est qu'une partie de l'identité numérique : « cette dernière se tisse entre l'ensemble des signes saisis par le Sujet et l'ensemble des signes valorisés par le dispositif ; ces derniers sont une manifestation de l'emprise culturelle ». (Georges, 2009 : 168)

### **3. Identité numérique et enjeux communicationnels : le Web participatif à travers les hashtag / les mots-dièse**

De par sa dimension technique, le Web participatif renvoie à certains développements numériques en matière d'architectures et d'applications informatiques. Les utilisateurs ont donc à leur disposition de différentes fonctionnalités les incitant d'une part à s'exposer, à exposer leurs propres goûts, sentiments, attitudes, etc. et à collaborer entre eux, afin de créer et de partager des contenus par l'intermédiaire d'outils digitaux. On peut mentionner ici les blogues, les réseaux sociaux (comme *Facebook* ou *LinkedIn* ou *Snapchat*, *Instagram*), les sites de partage de musiques, d'images ou de vidéos (comme *TikTok* ou *YouTube*).

Il est indéniable donc que sur Internet, comme « agora » participative, la créativité d'usagers amateurs ou professionnels donne lieu à des formes inattendues, humoristiques parfois, d'innovation sociale, technique, économique et culturelle. (Millerand, Proulx, 2010).

À travers des emprunts disciplinaires variés : de par sa polysémie, ses pratiques et ses usages, l'identité numérique recèle en effet de nombreux enjeux associés tant au niveau intime et microsocial qu'au niveau macro de la société. L'image de soi – pour l'enjeu au niveau personnel, l'acceptation de l'individu dans la société et l'articulation entre vie privée et espace public (extimité) (pour l'enjeu microsocial) ou encore les démarches associatives comme par exemple #metoo<sup>1</sup> ou #JesuisCharlie, les émeutes populaires issues des groupes de Facebook, comme par exemple les protestations du mois d'août 2018 ou du mois de février 2019<sup>2</sup> (contre le système politique et les décisions prises, contre la corruption en général), ces phénomènes largement médiatisés à travers les outils du Web attestent des pratiques liées à l'information, à la communication, au travail, aux loisirs, à l'éducation et (moins) à la science qui ont changé le cours des évènements. Il s'agit bien sûr des pratiques communicationnelles qui mettent en scène des thèmes majeurs de dispute ou de solidarité, des images plus ou moins réelles, des histoires inouïes et des stratégies de communication tout à fait innovatrices.

#### **3.1. « Je clique sur le hashtag, donc je lis ». Les fonctions du #hashtag**

Parmi les outils innovateurs du web, le *hashtag* a représenté et représente encore une manière de personnaliser l'acte de communication. Le signe a été adopté officiellement en Twitter en 2009, et il signifie l'utilisation du symbole dièse avant des mots considérés comme symboliques pour le post partagé sur le réseau. Cette construction fonctionnera automatiquement comme un hyperlien. Ces hyperliens seront utilisés à lier

---

<sup>1</sup> Avec sa variante roumaine « #șieu ».

<sup>2</sup> <https://www.lemonde.fr/roumanie/>.

les contenus portant sur des thèmes communs et surtout à créer une identité aux posts sur les réseaux sociaux.

Le mot-dièse se constitue comme un marqueur à valeur d'index pour permettre la classification et le repérage ultérieur du message à l'intérieur d'un fil thématique. L'adjonction du symbole « # » peut également être une marque d'emphase, permettant d'insister ou d'attirer le regard.

Afin de mettre en évidence le rôle de création d'une identité numérique, on va considérer en ce qui suit les fonctions des mots hashtag. Une première fonction est circonscrite par sa composition car le mot-dièse, composé d'une phrase ou un mot précédé par un dièse (#) est utilisé dans un message sur les réseaux sociaux pour (i) identifier un mot-clé ou un sujet et pour (ii) faciliter la recherche du public sur ces mots-clés ou sujets. Le résultat de ces premières deux fonctions est donc de (iii) lier nos posts à une thématique.

Les fonctions des mots-dièse peuvent être réparties en deux grandes catégories : des **fonctions sémantiques** et des **fonctions à visée pragmatique**. En effet, le *hashtag* doit être perçu dans sa totalité (c'est-à-dire le dièse et le mot ou groupe de mots qui lui sont associés), de manière que l'ensemble ait un fonctionnement différent relatif au contexte dans lequel il est utilisé. Selon la manière dont le mot-dièse est rédigé (présence ou absence de structure syntaxique) et selon l'importance du contexte extralinguistique, les fonctions seront plus ou moins faciles à reconnaître et à interpréter. Les fonctions nommées par les auteurs français Jackiewicz et Vidak (2014) sont : (i) thématique, (ii) cadrative, (iii) médiative, (iv) modale, (v) méta-linguistique, (vi) illocutoire. Les chercheurs font la précision que ce n'est pas une liste finale et que les fonctions sont nombreuses, parfois difficile à reconnaître et à interpréter.

- (i) Le mot-dièse peut marquer la thématique du message. Même en absence de l'environnement syntaxique, le mot-dièse fonctionne comme un **introduction** dans le **sujet** du post fait sur le réseau social : #cursfestiv, #banchet, #produsenaturale, #beauty, #makeupartist, #MUA, #thethreeofus, #elegance, #autism, #autismulstereuperabil, #APCA, #ocarte, #ofaptabuna, #handmade #airhelp, #esteelauder, #magazine, #photosession, #fashion, #democratie, #Romanieeuropeana, #hailavot, #voluntariat, #locuridemunca, #istorie ;
- (ii) Le mot-dièse **cadrative** a pour fonction d'indiquer où et quand se passe un événement, une manifestation : #3ani, #26mai, #decembrie, #Craciun, #Christmas, #vara, #Moldova. Ils sont des éléments référentiels, d'ordre spatio-temporel, dans la plupart des cas : #unandefilip, #25 (avec référence aux années de mariage par exemple), #baptism ; celle-ci correspond à la fonction référentielle du langage ;
- (iii) Médiative : #bursadefericire, #sieu, #incomunitate, #bucurieinmiscare ; ces mots-dièse fonctionnent comme un ancrage contextuel avec des références interdiscursives ou extralinguistiques explicites ou implicites ;
- (iv) Modale: #joy, #life, #teiubesc #great #impreuna ; #thebest. Ce type de mots-dièse imprime un caractère, un trait au message transmit, une caractéristique, #lovemyjob ;
- (v) Méta-linguistique #joke, #RomâniaNormală, #ironie, #blague. Ce sont des mots qui, en absence d'une situation de communication complète, font des précisions afin que le message soit bien compris dans sa globalité ; ces mots marquent par exemple le genre ou le registre de langage au cadre de la communication visée ;
- (vi) Illocutoire #doneaza, #schimbareaincepecutine, #daruiesteviata, #hailavot, #vremom, #vremautostrazi, #yeslavot, hailateatru, #goodnight ; cette fonction peut être associée à la fonction phatique du langage ;

### 3.2. Le confinement et les hashtags sur *TikTok*

Les enjeux communicationnels numériques autour de la notion d'identité numérique visent d'une part l'identité individuelle, d'autre part, les collectivités, qu'elles soient organisées (associations non-profit, universités, entreprises, partis politiques, institutions de culture, chaînes de télévision, journaux, etc.) ou spontanées (mais organisées en ligne, sous un prétexte ou autre).

Afin de surprendre le sujet des interactions sur les réseaux sociaux au niveau macrosocial, on a fait recours au symbole surnommé *hashtag* (le terme de l'anglais ou mot-dièse, le terme du français) utilisé sur *TikTok* et *Instagram*. On a cherché dans ce but les plus utilisés *hashtags* des plateformes sociales mentionnées. On a trouvé des tops publiés par les plateformes mêmes (voir les tableaux ci-dessous) et on a pu observer que les plus utilisés, soit les 10 hashtags les plus utilisés sur *TikTok* sont liés d'une manière ou autre au phénomène qui a marqué les deux dernières années, la pandémie. Le confinement et les *hashtags* sur *TikTok* ou comment le confinement a changé la nature de *TikTok*, c'est la question de départ et la réponse n'est pas du tout surprenante. *TikTok* a dévoilé les plus grandes tendances de 2020 sur sa plateforme et le résumé de celles-ci représente parfaitement l'année!<sup>1</sup> Donc, les 10 *hashtags* les plus utilisés en 2020 sur *TikTok* sont :

Tableau 1. Les 10 hashtags qui ont été le plus utilisés sur *TikTok* en 2020

10. #MedievalTikTok	Les gens se sont amusés à reproduire des scènes de la vie quotidienne, mais en s'imaginant dans la période médiévale. Ont-ils été peut-être inspirés par le retour aux sources que le confinement a amené ? Les résultats sont hilarants.
9. #TimeWarpScan	Cet effet qui est devenu viral autant sur <i>Instagram</i> que <i>TikTok</i> donne toujours des résultats hilarants. L'effet a été mis à la disposition des utilisateurs par le réseau afin de tester leur créativité.
8. #BoredInTheHouse	«Bored in the house», ou «S'ennuyer à la maison» est en quelque sorte l'hymne de la pandémie.
7. #IAmLost	Cette tendance hilarante consiste à donner une voix (et des yeux) à un objet que vous avez perdu. Par exemple, la frite du McDo qui est tombée entre 2 sièges de la voiture il y a de cela 6 mois...
6. #DontLeaveMe	Avec cette tendance, les gens partagent leur pire blague devant un public qui prétend alors que c'est la meilleure blague du monde. Pourquoi pas !
5. #RandomThings	Encore un résultat du confinement ! Puisque les gens passent plus de temps qu'à l'habitude chez eux, plusieurs ont voulu partager des choses qui n'ont aucun sens chez eux, ou, au contraire, des hacks à copier !
4. #HurtMyFeelings	Cette tendance consiste à partager un moment de la vie qui fut très difficile, prouvant donc que rien ne peut nous faire du mal après cela.

<sup>1</sup> <https://www.billie.ca/2020/12/03/tiktok-a-revele-les-10-hashtags-les-plus-tendance-en-2020-et-les-voici>, consulté le 18 octobre 2021.

3.#TwoPrettyBestFriends

Le TikTokeur Jordan Scott est devenu viral après avoir publié une vidéo dans laquelle il dit qu'il n'a jamais vu deux meilleures amies qui sont toutes les deux jolies. Selon lui, l'une des deux est toujours moche ! Plusieurs personnes ont alors sauté sur l'occasion pour démentir les propos de Jordan et partager leurs magnifiques BFFs ! Ce défi consiste à recréer une chorégraphie sur la chanson du même nom de The Weeknd en compagnie de membres de sa famille ou de ses amis ! Adorable !

2. #BlindingLights

La tendance la plus populaire fut celle de donner des conseils judicieux (ou sarcastiques) en utilisant une musique inspirante. Cela va de « tu dois arrêter de trop arroser tes plantes » à « tu dois arrêter de comparer tous les garçons à Harry Styles », et on adore !

1. #YouHaveTo

Ces *hashtags* nous renvoient vers un processus identitaire en ligne en utilisant un dispositif automatique, un signe graphique investi d'une valeur technique – l'hyperlien, et une valeur symbolique, celle d'une identité, une marque du contenu, une marque graphique et textuelle à la fois. Ce type de processus identitaire est traversé par des logiques de classement, d'accès, d'engagement. Le but final de ce truc est d'attirer l'attention, mais surtout de créer un outil de coordination sociale, tout en construisant autour des thématiques principales d'un réseau social, une identité numérique.

Quant à la plateforme sociale *Instagram*, celle-ci ne suit pas le modèle de *TikTok*, car elle est utilisée pour les photos qui ne surprennent que des instantanées de la vie. Les mots utilisés afin de décrire les photos, les réels, les vidéos postées sur le réseau sont très importants pour que le message soit complété avec la vision de son auteur, et le 2020 n'a pas changé de ce point de vue. On remarque donc une grande différence entre les deux, car sur Instagram, les 10 hashtags les plus utilisés en 2020 sont ceux présentés dans le tableau ci-dessous.

Tableau no.2 Comparaison les 10 hashtags les plus utilisés en 2020 sur les réseaux *TikTok* et *Instagram*

<i>TikTok</i>	<i>Instagram</i>
10. #MedievalTikTok	#love
9. #TimeWarpScan	#instagood
8. #BoredInTheHouse	#photooftheday
7. #IAmLost	#fashion
6. #DontLeaveMe	#beautiful
5. #RandomThings	#happy
4. #HurtMyFeelings	#cute
2. #TwoPrettyBestFriends	#tbt
2. #BlindingLights	#like4like
1. #YouHaveTo	#followme

## Conclusions

La popularité se mesure en fonction des mouvements des *hashtags* sur *Instagram*, c'est-à-dire, les hashtags qui ont le plus de mouvement sur *Instagram* sont ceux que les utilisateurs utilisent le plus pour accompagner leurs publications. En plus, la popularité d'un *hashtag* est mesurée par le nombre de fois qu'un post a été publié en utilisant ce *hashtag*.

Les modalités de circulation de l'information ainsi que l'organisation des connaissances sur les réseaux sociaux numériques soit l'identité d'un groupe ou d'un phénomène prennent de nouvelles formes. On peut même parler de nouveaux systèmes d'organisation des notions dans le milieu numérique. La notion de *hashtag* s'inscrit dans la lignée des procédures d'indexation collaborative, étant un marqueur utilisé pour l'organisation des connaissances en ligne et donc d'individualisation. Le *hashtag* est une partie composante des métadonnées qui situent et tracent l'information dans les réseaux sociaux et en ligne, généralement (avec des éléments comme les hyperliens, les images, les dates, les mentions, la géolocalisation).

La création des *hashtag* reste dans la main des *écrilecteurs* (Paveau, 2017), ces *technomots* (pour rester dans la famille de mots proposée par Paveau) ayant également une fonction de construction de l'ethos, d'expression des idées et des opinions personnelles.

La fonction englobante de cette technique discursive spécifique des réseaux numériques réside en l'indexation thématique collaborative qui révèle des similitudes avec l'indexation traditionnelle. Les mots-dièse sont des moyens de classification et de reconnaissance des informations, des messages inhérents aux pratiques discursives. Les réseaux numériques offrent à travers les mots-dièse la possibilité de la création d'un ethos individuel ou collectif, même si la vocation principale de l'hypertexte est de fixer le contexte et la thématique.

## Bibliographie

- Enrègle, Y., *L'identité, cette ombre qui nous éclaire*. Méditation sur le pouvoir, la mémoire et l'histoire, Paris, 2020
- Ertzscheid O., *L'homme, un document comme les autres*, Hermès n°53, CNRS Éditions, Paris, 2009
- Georges, F., « Représentation de soi et identité numérique: Une approche sémiotique et quantitative de l'emprise culturelle du web 2.0 », *Réseaux*, 154(2), 2009, 165-193
- Millerand, F., Proulx, S., *Web social: mutation de la communication*. Disponible en ligne, à l'adresse:[https://www.researchgate.net/publication/44841212\\_Web\\_social\\_mutation\\_de\\_la\\_com\\_munication](https://www.researchgate.net/publication/44841212_Web_social_mutation_de_la_com_munication) (consulté le 20 octobre 2021]
- Paveau M.-A., « Des discours et des liens. Hypertextualité, technodiscursivité, écrilecture », *Semen*, 42 | 2017, mis en ligne le 24 août 2017, consulté le 21 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/semen/10609>
- Sconce, J., *Haunted Media: electronic presence from telegraphy to television*, Durham, Duke University Press, 2000

## **UNE ASTUCE DISCURSIVE À VISÉE PERSUASIVE : L'AUTONÉGATION DE L'EXPERTISE**

**Gabriela SCRIPNIC\***

**Abstract:** *It is commonly accepted that speakers use various discursive strategies in their communication exchanges to convey their message as effectively as possible. In this context, this study focuses on a recurring discursive strategy in everyday language practice, namely the use by speakers of the statement **I am not (an) expert...but....** in order to make the audience commit to their standpoints. If, in general, speakers use the argument from authority and bring forth an expert summoned to increase the acceptability of their thesis, in this case, we are dealing with the negation of their own expertise, which makes it possible to advance a point of view without any constraint to establish an authority. The hypothesis to be validated is that this discursive strategy contributes, on the one hand, to the construction of a positive ethos of the speaker and, on the other hand, to annihilating any attack on the speaker and on his status which legitimizes him to put forward the respective standpoint. The main objective of this exploratory work is to highlight the functioning of this discursive strategy in close connection with the rhetorical and argumentative stakes to which it pertains. Moreover, the study aims at answering the following question: how is actualized, in the various contexts subjected to the analysis, the initial scheme **I am not (an) expert...but....?***

**Keywords :** *expert, layman, negation.*

### **Introduction**

Dans cette étude, notre réflexion s'articule à partir du constat d'ordre général selon lequel les locuteurs, dans leur pratique langagière, se servent de nombreuses stratégies discursives pour renforcer l'impact de leurs dires sur les destinataires et pour les faire adhérer à leurs points de vue. Parmi ces astuces, nous rangeons l'énoncé *Je ne suis pas (un) expert...mais...* formule qui précède une thèse / un point de vue que le locuteur a adopté(e) et qu'il vise à transmettre, voire à imposer, à l'auditoire. L'objectif principal de notre recherche est de mettre en lumière, par une analyse empirique, le fonctionnement discursif du commentaire *Je ne suis pas (un) expert...mais...* à travers les enjeux d'ordre rhétorique et argumentatif que l'énoncé envisagé met en œuvre. L'analyse est menée sur des extraits de discours ordinaire, disponibles en ligne.

L'article comporte une structuration bipartite : la première partie brosse un survol de deux notions pertinentes pour notre étude, à savoir l'argument d'autorité et la figure de l'expert ; la seconde partie tente de dégager, grâce à l'analyse de discours proprement dite, le potentiel rhétorico-argumentatif de l'énoncé *Je ne suis pas (un) expert...mais...* et, là encore, de valider les hypothèses de travail : le commentaire *Je ne suis pas (un) expert...mais...* comme outil de la mise en exergue d'un ethos mélioratif du locuteur et comme astuce d'anéantir toute possible attaque à sa position comme expert dans le domaine.

---

\* Université « Dunărea de Jos » de Galați, Roumanie, [gabriela.scripnici@ugal.ro](mailto:gabriela.scripnici@ugal.ro)

## 1. L'argument d'autorité et la figure de l'expert – bref survol théorique

Selon la perspective argumentative et rhétorique que nous adoptons dans cette étude, tout acte de discours « s'inscrit dans une problématique générale d'influence » (Charaudeau<sup>1</sup>, 2007), car il implique le destinataire dans la co-construction d'une représentation particulière du monde (*ibidem*), en faisant état du dessein peu ou prou visible du sujet parlant d'exercer cette influence sur le destinataire. De surcroît, chaque acte de discours laisse voir l'arsenal stratégique du locuteur qui « oriente le discours de façon à se façonner à travers lui une certaine identité » (Maigueneau, 2002 : 58). En d'autres termes, les prises de paroles sont doublement orientées : vers le locuteur, pour lui forger une identité (l'*ethos*), et vers le destinataire, afin de l'impliquer, grâce à l'influence pratiquée sur lui, dans la co-élaboration d'une certaine perspective du monde et sur le monde.

Soit qu'il s'agisse de la vie sociale ou de la vie professionnelle, tout individu est censé devenir un praticien de l'argumentation, en énonçant une thèse / un point de vue, en identifiant et en agençant, d'une manière plus ou moins cohérente, sa réflexion autour de la thèse en question dans le but de convaincre les destinataires du bien-fondé de ses dires, et en s'appuyant le plus souvent sur un savoir pratique appelé *folk theories* (Goodwin, 2015) ou *argumentologie populaire* (Doury, 2013). Il en résulte que le locuteur, en tant que praticien de l'argumentation et quel que soit le contexte de l'argumentation et le point de vue avancé, endosse (cf. Meyer, 1996 : 127) un double rôle :

- il prend en charge la gestion complète « de la présentation et de la mise en forme des idées de l'argumentation » (*ibidem*) n'importe si elles sont issues de son propre cru et vécu ou bien s'il s'avère « le vecteur de la pensée d'autrui » ;
- il met en exergue son point de vue, il est le « tenant d'une thèse » (*ibidem*) qu'il va étayer par des arguments afin d'assurer l'adhésion des destinataires à la thèse avancée.

Bien que les deux rôles se complètent dans une argumentation (car si on introduit un point de vue, on doit l'étayer par des arguments et s'il y a des arguments c'est forcément pour défendre / réfuter une thèse), on s'intéresse sans cette étude à la position du locuteur en tant que tenant d'un point de vue, significatif pour sa vision du monde. L'énoncé *Je ne suis pas (un) expert...mais* apparaît le plus souvent à l'étape initiale de l'argumentation, à savoir la présentation du point de vue auquel le locuteur adhère.

Pour faire admettre le point de vue, le locuteur mobilise toute une panoplie de raisonnements argumentatifs dont on envisage dans cette étude une manifestation des plus récurrentes, l'argument d'autorité. Si, en général, il est perçu comme la justification d'« une affirmation en se fondant sur la valeur de son auteur » (Reboul, 1991 : 182), nous nous attardons à ce point sur une forme particulière de l'argument d'autorité, à savoir le cas où le locuteur « oblige son auditoire à le croire en mettant en avant ses titres, ses références ou sa position sociale » (Robrieux, 2015 : 197). Il s'agit donc d'un argument d'autorité fondé sur la personne du locuteur qui se forge l'*ethos* d'un expert dans le domaine de la thèse avancée.

En s'appuyant sur le travail de Restier-Melleray (1990 : 550-551) qui circonscrit la figure d'expert indépendamment du locuteur, nous pourrions postuler que, dans notre cas, afin qu'un locuteur puisse s'autopositionner en expert, il doit avoir les caractéristiques suivantes : a) il est un individu particulier ; b) il est pourvu de la légitimité de faire cette affirmation par « une instance d'autorité » et non par lui-même ; c) sa

---

<sup>1</sup> <http://www.patrick-charaudeau.com/De-l-argumentation-entre-les.html>

compétence dans le domaine en termes de savoir et de savoir-faire est officiellement reconnue ; d) son activité justifie « la formulation d'un jugement ou d'une décision » (*ibidem*). De surcroît, la figure de l'expert est basée principalement sur des critères académiques, tels le parcours universitaire et/ou professionnel, et englobe « un ensemble de connaissances spécialisées, dans un cadre technique ou professionnel » (Adenot<sup>1</sup>, 2015) Prenons, comme illustration, l'exemple suivant :

*En tant que médecin généraliste, je peux dire que la filière douleur en France n'est pas très bonne, déplore le Dr Wilthien. Les centres dédiés font un travail extrêmement important et pointu, ils assurent des prises en charge très efficaces face à des douleurs très complexes, mais ils sont souvent saturés. Leur maillage territorial doit être resserré<sup>2</sup>*

Dans l'exemple ci-dessus, le locuteur met en avant sa fonction de médecin généraliste et implicitement toute une expertise qui vient avec, afin de concevoir l'image d'une autorité qui le mandate à faire un jugement évaluatif sur la situation des centres de prise en charge des patients vivant avec des douleurs dont la cause est non diagnostiquée. Cette mise en évidence explicite du statut agit en deux directions : d'une part, elle contribue à renforcer la légitimité de ses dires, dans le sens de Charaudeau (2005 : 52) qui postule que la légitimité s'avère

le résultat d'une reconnaissance par d'autres de ce qui donne pouvoir de faire ou de dire à quelqu'un au nom d'un statut (on est reconnu à travers sa charge institutionnelle), au nom d'un savoir (on est reconnu comme savant), au nom d'un savoir-faire (on est reconnu comme expert).

D'autre part, la mention du statut fonctionne dans la direction de « la crédibilisation de soi par le discours » (Micheli, 2007 : 70), visant à construire une image digne de confiance aux yeux des destinataires, un locuteur dont les propos seraient difficilement mis en doute.

## 2. La stratégie de l'auto-négation de l'expertise

La mise en avant par le locuteur de sa propre compétence dans un domaine relève du processus complexe de construction de l'ethos de l'expert, envisagé, dans la réflexion rhétorique contemporaine qui intègre la perspective aristotélicienne, comme « l'activité délibérée d'un individu qui se doit de gérer l'impression qu'il lui faut produire dans une situation donnée » (Amossy, 2010 : 25). Le locuteur devient alors « un sujet intentionnel » (*ibidem*) qui se met en scène de manière réfléchie et délibérée pour asseoir sa crédibilité (cf. Adenot, 2015) et atteindre ses objectifs de persuasion.

Par rapport à l'ethos de l'expert, l'énoncé qui fait l'objet de notre étude sert à mettre en avant l'ethos du non expert, du non spécialiste ou du profane. Il se crée alors une distinction entre le scientifique qui « énonce des assertions catégoriques sur le monde » (Goodwin, 2015) et le profane qui « livre ses convictions sur le monde » (*ibidem*). Si généralement par tout acte de discours le locuteur vise à atteindre la « crédibilisation de soi » (accompagnée éventuellement par la décrédibilisation d'autrui, comme dans le discours politique, cf. Micheli, *op.cit.*), avec *Je ne suis pas (un*

<sup>1</sup> <https://journals.openedition.org/itineraires/3013>

<sup>2</sup> Extrait de l'interview avec le docteur François Wilthien, médecin généraliste, du syndicat MG France et membre d'un groupe de travail de la Haute Autorité de santé (HAS) sur la douleur. L'article est publié dans le journal *20 minutes*, le 15 octobre 2019. Disponible à l'adresse <https://www.20minutes.fr/sante/2628791-20191015-dit-tete-comment-ameliorer-prise-charge-douleur-patients>

*expert)…mais*, le locuteur a le même but, la crédibilisation de soi, mais en tant que non spécialiste. Ce n'est pas une décrédibilisation de soi, mais une auto-négation d'une expertise qui agit dans la même direction : faire adhérer le destinataire à la thèse avancée et *l'ethos du profane* y joue sa part. Il projette résolument aux yeux des autres l'identité de non-expert, le « qui je veux être pour toi », ce qui ne se superpose pas forcément au « qui je suis pour moi » (Amossy, *op.cit.* : 105). En d'autres termes, le locuteur choisit d'introduire une thèse, qui relève d'un domaine de spécialité, comme issue du statut du profane, mais on ne peut pas savoir s'il endosse vraiment ce statut ou bien ce n'est que pour ses objectifs rhétoriques.

Dans ce qui suit, par le biais d'exemples<sup>1</sup>, nous nous attardons sur le fonctionnement discursif de *Je ne suis pas (un expert)…mais*, afin de faire ressortir les diverses actualisations du schéma pris en compte en liaison avec la perspective rhétorique et argumentative sous laquelle nous rangeons cette étude. Les diverses actualisations ne seront pas présentées en fonction des critères de fréquence et récurrence dans le discours, mais selon l'attitude différente adoptée par le locuteur à l'égard du contenu propositionnel transmis qui se traduit linguistiquement par l'emploi des modalisateurs (verbes ou expressions exprimant le doute ou la certitude) et/ou des marqueurs de subjectivité (verbes d'opinion, éléments lexicaux à rôle d'exprimer des jugements de valeur). Ainsi avons-nous identifié trois grandes classes de situations d'emploi de l'énoncé en question, qui seront particularisées dans ce qui suit :

a) *Je ne suis pas (un) expert en* + domaine de spécialité, *mais je* + verbe d'opinion (au présent) + que + P

Ce schéma discursif s'avère l'exemple le plus significatif de l'ethos du profane qui n'émet pas d'assertions d'ordre scientifique, mais des croyances sur le monde, d'où l'emploi des verbes *croire* et *penser* à rôle « de marquer explicitement que le jugement qu'elles introduisent relève de l'opinion personnelle du locuteur ». (Gosselin, 2015 : 34)

(1) *Je ne suis pas expert en botanique mais je pense que* cette plante souffre de la sécheresse et appelle désespérément à l'aide.<sup>2</sup>

(2) *Je ne suis pas un expert sur la question* [des gants de ski], *mais je pense qu'il* doit falloir dépenser un peu plus pour trouver un modèle adéquat.<sup>3</sup>

(3) *Moi non plus, je ne suis pas expert en la matière* [Lego Digital Designer], *mais je crois que* Studio 2.0 est ce qu'il y a de mieux en ce moment.<sup>4</sup>

Nous pouvons constater que l'ethos du profane se manifeste par rapport soit à un domaine général (tel la botanique), soit à un aspect particulier d'une certaine sphère d'activité (l'utilisation d'un logiciel qui relève de l'informatique, les meilleurs équipements de ski). Le locuteur nie une possible expertise et ensuite il avance une conviction qui porte sur le même domaine à l'égard duquel il s'est montré comme profane.

Bien que les exemples ci-dessous se construisent sur le même schéma, ils peuvent être analysés différemment en fonction du contenu propositionnel (P) – la thèse à imposer aux destinataires : dans (1) et (2), il s'agit d'opinions personnelles issues de l'observation directe (un simple regard à une plante suffit pour dire si elle est sèche ou pas) ou de la doxa (les produits à utilisation ciblée sont en général plus chères que les

<sup>1</sup> Tous ces exemples sont donnés avec leur graphie d'origine.

<sup>2</sup> <https://id-id.facebook.com/gondieres/videos/je-ne-suis-pas-expert-en-botanique-mais-je-pense-que-cette-plante-souffre-de-la-734712426873877/>

<sup>3</sup> <https://www.shopriteholdings.co.za/content/usergenerated/asi/jcr/content/we-retail/us/en/community/questions/jcr:content/content/primary/qna/blackcomb-gloves.social.0.5.html>

<sup>4</sup> <https://brickonate.fr/forum/topic/design-lego/>

produits d'utilisation générale) pour lesquelles le locuteur ne devrait pas témoigner d'une certaine expertise pour pouvoir asserter cela. En revanche, dans l'exemple (3), le locuteur se prononce sur la haute qualité d'un logiciel de création, donc le P relève d'un savoir plus spécialisé où l'expertise du profane entre, même si ce n'est que partiellement, en contradiction avec l'évaluation faite au produit comme le meilleur sur le marché à présent. Car, il faut être au moins un spécialiste, sinon un expert, pour être à même de juger, d'une manière pertinente, de la qualité d'un tel outil informatique et le placer à une si haute position par rapport aux produits similaires. Ainsi pouvons-nous inférer que le commentaire introductif *Je ne suis pas (un) expert* agit du point de vue rhétorique en deux directions : d'un côté, dans (1) et (2), le locuteur se construit l'ethos du profane pour introduire une opinion qui n'a pas besoin d'être argumentée (d'où le rapprochement avec le sophisme du rejet de la charge de la preuve, « *evading the burden of proof* », Van Eemeren et alii, 2002) en misant sur une réaction de la part de l'interlocuteur du type : « *Tu as raison, on ne doit pas être expert pour s'apercevoir de l'état d'une plante ou pour de la relation qualité-prix* » ; d'un autre côté, dans (3), le locuteur se met en avant non comme un profane, mais comme un amateur dans le sens de cette instance qui occupe « *l'espace laissé vacant entre le profane et le spécialiste* ». (Adenot, *op.cit.*) Il s'autoélimine de la catégorie des experts, pour s'ériger en connaisseur du domaine, avec un savoir et savoir-faire issus de son vécu, mais non reconnus par un statut officiel.

b) *Je ne suis pas (un) expert en/de + domaine de spécialité, mais + il me semble que* (var.)+ P

(4) *Je ne suis pas expert, mais à ce qu'il me semble LDD (LEGO Digital Designer) n'est plus maintenu depuis quelque temps.*<sup>1</sup>

(5) *La manière dont les renseignements des clients ont été dérobés chez Desjardins a révélé un niveau d'amateurisme et d'insouciance qui, encore aujourd'hui, fait voir rouge. Je ne suis pas expert en sécurité informatique, mais qu'un employé puisse transférer aussi aisément des bases de données clients sur des clés USB me semble ahurissant.*<sup>2</sup>

(6) *Je ne suis pas un expert de cette grotesque écriture "inclusive" mais il y a, me semble-t-il, une faute dans le tweet hidalguesque<sup>3</sup> de ce brave [...].*<sup>4</sup>

Dans les exemples identifiés qui entrent dans cette catégorie, le verbe *sembler*<sup>5</sup> est toujours précédé du complément indirect au datif *me*, ce qui renforce l'idée que le contenu propositionnel représente une croyance personnelle. Aussi *il me semble que* peut-il se paraphraser par *à mon avis, selon moi*. On observe le même positionnement du locuteur par rapport soit à un domaine général (sécurité informatique), soit à un aspect particulier d'un domaine (l'écriture inclusive). Pourtant, à la différence des verbes d'opinion, les affirmations avancées (dans les exemples 5 et 6) portent des marques plus évidentes de subjectivité, car le locuteur n'hésite pas à faire des jugements évaluatifs sur le contenu véhiculé : un certain comportement est *ahurissant*, une théorie est *grotesque*, un post sur un réseau est *hidalguesque*. Le commentaire *Je ne suis pas (un) expert* sert au locuteur de se forger l'ethos du profane, et c'est ce qui semble justifier, à ses yeux, des prises de

<sup>1</sup> <https://brickonante.fr/forum/topic/design-lego/>

<sup>2</sup> <https://www.journaldemontreal.com/2020/06/20/on-ne-badine-plus-avec-les-donnees-financieres-personnelles>

<sup>3</sup> Adjectif provenant du nom de l'actuel maire de Paris, Anne Hidalgo.

<sup>4</sup> <https://mobile.twitter.com/jeromegodefroy/status/1414785669939990532?lang=ar>

<sup>5</sup> Pour une étude approfondie des valeurs modales et évidentielle du verbe *sembler*, voir Henning Nölke (1994). « La dilution linguistique des responsabilités. Essai de description polyphonique des marqueurs évidentiels *il semble que* et *il paraît que* ». In *Langue française* 102 : 84-94.

position comportant des évaluations négatives : c'est parce qu'il n'est pas expert qu'il se permet d'avancer des jugements de valeurs subjectifs.

Dans d'autres cas, le statut de non-expert est renforcé par des commentaires supplémentaires qui visent à annoncer un contenu propositionnel issu de ses croyances non fondées sur une expertise scientifique :

(7) *Bonjour, je ne suis pas expert donc mon avis n'a pas beaucoup de valeur, mais il me semble que c'est un problème d'isolation aggravé d'un manque d'aération à cause du dressing collé au mur.* Difficile de dire si le problème serait apparu si vous n'aviez pas ce dressing... probablement oui mais moins vite.<sup>1</sup>

Dans (7), le locuteur précède son point de vue (le moisi est apparu faute d'une isolation de qualité combinée avec le manque d'aération causé par le dressing collé au mur) de l'auto-négation d'une possible expertise dans le domaine doublée d'une inférence à valeur cataphorique (*donc mon avis n'a pas beaucoup de valeur*). Il se met en scène comme quelqu'un dépourvu d'expertise et dont les paroles sont estimées comme n'ayant pas trop d'impact sur les interlocuteurs. Le nom *mon avis* annonce qu'il s'agit d'une opinion personnelle et entre dans le même paradigme que le verbe *Il me semble que*. Il s'ensuit que l'ethos du profane est doublement marqué : par l'annulation de l'expertise et par l'autoévaluation de l'opinion en termes de son emprise sur le public.

c) *Je ne suis pas (un) expert en/de + domaine de spécialité, mais je + verbe de certitude + que P*

Nous observons, avec ce schéma, qu'il y a une attitude différente du locuteur par rapport au contenu propositionnel transmis, malgré l'emploi du même commentaire métadiscursif. De l'expression d'une opinion personnelle sous le signe de l'incertitude et du doute (*croire, sembler*), on évolue vers la mise en avant d'une assertion dont la valeur épistémique est la certitude (*savoir*) :

(8) *Je ne suis pas expert en réchauffement planétaire, ni en changements climatiques ou en biodiversité, et j'ignore si les catastrophes annoncées se produiront vraiment. Je sais toutefois qu'il serait irresponsable de ne pas tenir compte des avertissements [sur la dégradation de l'environnement] alors qu'il y a tant de choses que nous pouvons faire à peu de frais ou sans aucun frais.*<sup>2</sup>

(9) *Il est vrai qu'il y a un film. Je ne suis pas expert mais je suis un ancien pilote privé. On le sait, les règles aéronautiques sont les plus strictes qui puissent exister.*<sup>3</sup>

Dans (8) et (9), le contenu propositionnel est avancé avec une plus grande fermeté car il est issu d'un savoir dont le locuteur ne doute point : si dans le premier exemple il s'agit d'un savoir personnel (*je sais que*), dans le second on a affaire à un savoir généralisé à une catégorie socio-professionnelle (*on le sait*). Il s'ensuit une contradiction entre le manque d'expertise annoncé en début de la prise de position et la certitude avec laquelle le locuteur avance son point de vue. Cette contradiction est résolue de deux manières : soit le point de vue véhiculé n'est pas d'ordre scientifique (dans 8, la thèse selon laquelle on devrait prêter attention aux avertissements des spécialistes et agir en conséquence pour la protection de l'environnement), mais plutôt une opinion sensée, communément admise, soit le locuteur ajoute une expérience dans le domaine qui le légitime de s'exprimer là-dessus (dans 9, il souligne qu'il est un ancien pilote privé malgré le fait qu'il se place

<sup>1</sup> <https://blog.locservice.fr/locataires-recours-possibles-contre-logement-humide-4811.html>

<sup>2</sup> [https://www.hampstead.qc.ca/fr/hotel\\_de\\_ville/maire\\_william\\_steinberg/mess/the\\_greening\\_of\\_hampstead/](https://www.hampstead.qc.ca/fr/hotel_de_ville/maire_william_steinberg/mess/the_greening_of_hampstead/)

<sup>3</sup> <https://www.laprovidence.com/actu/faits-divers-en-direct/3319520/les-accusations-du-frere-de-florence-arthaud.html>

parmi les non experts dans l'aéronautique). Il appuie son affirmation sur l'autorité que le statut d'ancien pilote lui octroie : le statut de l'expert non-certifié. Le même constat est valable pour l'exemple suivant :

(10) *Je ne suis pas expert canin mais j'ai eu sept chiens dans ma vie (dont deux présentement). J'en ai même eu 5 en même temps pendant quelques années.*

*Quatre étaient de la même race (loin du pitbull) et je peux au moins vous dire ceci de façon experte : aucun des quatre n'avait la même personnalité.<sup>1</sup>*

Dans 10, la contradiction est plus grande car le locuteur énonce qu'il n'est pas expert, pourtant il affirme quelque chose « de façon experte ». C'est comme l'expérience acquise en tant que propriétaire consacré de plusieurs chiens lui fait gagner le statut d'expert sans que cette expertise soit certifiée par un diplôme. La thèse défendue est présentée comme une conviction issue de longues années d'expérience dans le travail avec les chiens et, donc, difficilement contestable.

Au pôle opposé, on retrouve des exemples où le locuteur, au lieu de mettre en évidence une possible expérience dans le domaine, renforce son statut de profane par d'autres commentaires métadiscursifs :

(11) *Je ne suis pas expert, je vais donc m'abstenir de m'exprimer sur le sujet tant que je n'ai pas fini ma formation sur Facebook, mais on peut quand même se poser des questions sur la méthode de fonctionnement de la FDA<sup>2</sup>.*

Dans (11), le locuteur combine l'auto-négation de l'expertise avec un commentaire issu d'une inférence logique : si on n'est pas expert, on ne peut pas s'exprimer en professionnel sur la question visée. Il prétend s'abstenir à l'égard du sujet (la commercialisation des médicaments dont l'efficacité n'est pas entièrement prouvée), mais, en fait, il se prononce là-dessus, non pas pour introduire directement une thèse, mais pour inviter les destinataires à se poser des questions sur le fonctionnement de la FDA et, par cela, il fait ressortir une prise de position – la FDA agit d'une manière moins honnête. On a affaire à ce point à une prétention car le locuteur fait semblant de ne pas mettre en avant une thèse (puisque'il n'a pas le droit de le faire par manque d'expertise), mais, en réalité, il exprime, de manière biaisée, ses croyances par rapport à l'activité de la FDA.

L'analyse accomplie nous permet l'observation que le même commentaire métadiscursif contribue à la construction des ethos discursifs différents en fonction du verbe introducteur de la thèse, du contenu propositionnel même et des autres ajouts qui viennent soit suppléer le manque d'expertise par une plus-value issue de l'expérience ou de son vécu, soit évaluer le point de vue en termes de pertinence pour les destinataires. Ainsi se retrouve-t-on devant trois types d'ethos qui ne s'avèrent pas toujours faciles à circonscrire :

- l'ethos du profane surgit quand le locuteur avance une croyance personnelle à faible portée spécialisée bien qu'il fasse l'effort de l'encadrer dans un domaine particulier ; à ce point, les verbes introducteurs sont les verbes d'opinion (*croire, penser*) ou le verbe *sembler* ;

- l'ethos de l'amateur peut se manifester avec les mêmes verbes introducteurs que pour l'ethos du profane, la seule différence étant que la croyance personnelle pointée a une portée spécialisée plus évidente ;

---

<sup>1</sup> <https://www.journaldequebec.com/2016/06/11/non-bannir-les-pitbulls-nempechera-pas-ton-enfant-de-se-faire-mordre>

<sup>2</sup> Food and Drug Administration.

<sup>3</sup> <https://www.investir.ch/2021/06/je-prefere-quand-cest-un-peu-trop-plus-moins-calme-2/>

- l'ethos de l'expert non certifié institutionnellement, mais légitimé par l'expérience professionnelle ou personnelle. Dans ce cas, le verbe introducteur relève de la modalité épistémique de la certitude (*savoir*).

Quelle que soit la catégorie d'ethos, le locuteur se met en scène comme une personne modeste (vertu qui remonte à Aristote et à son *Ethique à Nicomaque*), non seulement consciente de ses limites cognitives, mais soucieuse de se situer par rapport à soi-même avant de tenter de persuader les autres de l'acceptabilité de ses dires. Outre son rôle dans la construction de l'ethos mentionné ci-dessus, la formule analysée a également une autre valence rhétorique : c'est une stratégie d'éviter les possibles attaques de la part des interlocuteurs, des attaques de type *ad hominem* qui pourraient mettre en doute son expertise (*Tu te crois expert pour avancer ces propos ?*). Il anticipe et étouffe ainsi une possible réaction, d'où la valeur de prolepse avec laquelle la formule semble être douée.

## Conclusions

Cette étude a porté sur le statut du locuteur en tant que tenant d'un point de vue introduit par le commentaire métadiscursif *Je ne suis pas (un) expert...mais*. Si en général les locuteurs se servent d'arguments d'autorité ou se positionnent en expert pour s'octroyer une autorité aux yeux des interlocuteurs, dans le cas de la formule envisagée, on a affaire à une stratégie de négation d'une possible expertise, ce qui ne s'avère pas une tentative de décrédibilisation de soi, mais un effort de positionnement objectif afin de persuader le public. Pour atteindre ses objectifs persuasifs, le locuteur avance le point de vue sous la forme d'une opinion personnelle qu'il assume à des degrés différents (*sembler* vs *savoir*). Il se forge l'ethos du profane, de l'amateur ou de la personne expérimentée afin de se projeter comme quelqu'un de modeste, mais réaliste dans ses perceptions de soi-même, tout en éludant les éventuelles attaques critiques et en s'automandatant à prendre une position à l'égard du sujet en question.

## Bibliographie

- Amossy, R., *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, PUF, Paris, 2010
- Adenot, P., « Les pro-am de la vulgarisation scientifique : de la co-construction de l'ethos de l'expert en régime numérique », *Itinéraires* [En ligne], 2015-3, mis en ligne le 01 juillet 2016, consulté le 02 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/3013>
- Charaudeau, P., *Le discours politique : Les masques du pouvoir*, Vuibert, Paris, 2005
- Charaudeau, P., « De l'argumentation entre les visées d'influence de la situation de communication », *Argumentation, Manipulation, Persuasion*, L'Harmattan, Paris, 2007, consulté le 13 octobre 2021 sur le site de *Patrick Charaudeau - Livres, articles, publications*.  
URL: <http://www.patrick-charaudeau.com/De-l-argumentation-entre-les.html>
- Doury, M., « Positionnement descriptif, positionnement normatif, positionnement militant », *Argumentation et Analyse du Discours* 11, 2013, [En ligne : <http://aad.revues.org/1540>], consulté le 10 septembre 2021
- van Eemeren, F., Grootendorst, R., Snoeck Henkemans, F. *Argumentation. Analysis, Evaluation, Presentation*. Lawrence Erlbaum Associates, London, 2002
- Goodwin, J., « Comment exercer une autorité experte ? Un scientifique confronté aux Sceptiques », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 15 | 2015, mis en ligne le 15 octobre 2015, consulté le 14 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/aad/2035>
- Gosselin, L., « L'expression de l'opinion personnelle : "Je crois / pense / trouve / considère / estime que p" », *L'information grammaticale* 144 : 34-40, Peeters Publishers, 2015
- Meyer, B., *Maîtriser l'argumentation*, Armand Colin, Paris, 1996.
- Maingueneau, D., « Problèmes d'ethos », *Pratiques* n° 113-114 : 55-67, 2002

- Micheli, R., « Stratégies de crédibilisation de soi dans le discours parlementaire », *A contrario* vol 5 : 67-84, 2007
- Reboul, O., *Introduction à la rhétorique*, PUF, Paris, 1991
- Restier-Melleray, C., « Experts et expertise scientifique. Le cas de la France », *revue française de science politique* 40-4 : 546-585, 1990
- Robrieux, J.-J., *Rhétorique et argumentation*, Armand Colin, Paris, 2015

#### **Sources des exemples**

- <https://www.20minutes.fr/sante/2628791-20191015-dit-tete-comment-ameliorer-prise-charge-douleur-patients>
- <https://id-id.facebook.com/gondieres/videos/je-ne-suis-pas-expert-en-botanique-mais-je-pense-que-cette-plante-souffre-de-la-734712426873877/>
- <https://www.shopriteholdings.co.za/content/usergenerated/asi/jcr/content/we-retail/us/en/community/questions/jcr:content/content/primary/qna/blackcomb-gloves.social.0.5.html>
- <https://brickoniste.fr/forum/topic/design-lego/>
- <https://brickoniste.fr/forum/topic/design-lego/>
- <https://www.journaldemontreal.com/2020/06/20/on-ne-badine-plus-avec-les-donnees-financieres-personnelles>
- <https://mobile.twitter.com/jeromegodefroy/status/1414785669939990532?lang=ar>
- <https://blog.locservice.fr/locataires-recours-possibles-contre-logement-humide-4811.html>
- [https://www.hampstead.qc.ca/fr/hotel\\_de\\_ville/maire\\_william\\_steinberg/mess/the\\_greening\\_of\\_hampstead/](https://www.hampstead.qc.ca/fr/hotel_de_ville/maire_william_steinberg/mess/the_greening_of_hampstead/)
- <https://www.laprovence.com/actu/faits-divers-en-direct/3319520/les-accusations-du-frere-de-florence-arthaud.html>
- <https://www.journaldequebec.com/2016/06/11/non-bannir-les-pitbulls-nempechera-pas-ton-enfant-de-se-faire-mordre>
- <https://www.investir.ch/2021/06/je-prefere-quand-cest-un-peu-trop-plus-moins-calme-2/>

## **LE PROCESSUS DE FORMATION DES NOMS DE FAMILLE EN FRANCE. COURTE HISTOIRE**

**Adela-Marinela STANCU\***

**Abstract:** In this article we will make a short presentation of the process of forming the surnames in France, by pointing out the categories of names which led to the formation of surnames.

**Keywords:** surname, first name, nickname.

Les noms de personnes font partie du patrimoine linguistique au même titre que les mots du vocabulaire. Les noms de famille, transmis généralement depuis des siècles offrent un puissant intérêt psychologique et social : ils portent le reflet et l'empreinte des civilisations passées.

Jusqu'à la conquête de la Gaule par les Romains, les Gaulois portaient des noms indigènes : *Artos* « ours », *Carvos* « cerf », *Epilos* « l'homme au cheval », *Rextugenos* « fils du droit », *Roudios* « rouge », *Vercingétorix* « (grand) roi des tueurs ».

Sous l'influence romaine, les hommes portaient, dans les territoires qui devaient constituer la France, les trois noms du système romain ; ainsi *Grégoire de Tours* s'appelait : *Georgius* (prénom) *Florentius* (gentilice) *Gregorius* (surnom destiné à le distinguer des autres membres de la gens). Les gentilices romains tels que *Camillus*, *Marius*, *Martinus* y étaient fréquents. Dans le Midi, où le droit romain était profondément enraciné, l'usage de porter un nom en trois éléments persistait longtemps. Il se perdit plus rapidement dans le nord ; après l'invasion franque, les habitants de ces régions portaient des noms germaniques (*Clothaire*, *Clovis*, *Caribert*) auxquels s'ajoutait un qualificatif qui n'était pas héréditaire (*Hugues Capet*, *Robert le Fort*) (Vroonen, 1967 : 68, 70)

Au Xe siècle, en Europe, l'onomastique était limitée : le nom unique n'était pas suffisant pour distinguer les individus. Cette situation conduisait à une confusion dans la désignation des personnes.

L'histoire des noms de famille en France commence dès l'apparition des premiers surnoms qui s'attachent aux noms individuels pour éviter des confusions.

Les surnoms ont été attestés dans les documents au Xe siècle, mais les uns d'entre eux proviennent aussi des siècles antérieurs. A ceux-ci on ajoute aussi, au IXe siècle, les noms des personnes célèbres : *Charles le Chauve* et *Louis le Gros*.

Dans le nord de la France, au XIe siècle, beaucoup de seigneurs ont ajouté à leur nom de baptême le nom de la terre qui leur appartenait par le pouvoir du souverain : *Bouchard* n'était pas noble, mais il s'appelait *de Montmorency*, d'après la terre dont il était seigneur. Mais, les seigneurs renonçaient à leur surnom ou patronyme pour garder seulement le nom de leur fief. Les vilains portaient encore un seul nom, celui de baptême. Pour désigner pourtant les personnes qui portaient le même nom de baptême, il leur a été attribué des surnoms tenant à leur lieu d'origine ou à leurs sobriquets relatifs à une particularité physique ou morale : *Jean Picard*, *Pierre Normand*, *Maurice Fermier*, *Jean Valet* etc. Ainsi, ces surnoms sont devenus, à travers le temps, des noms de famille. Si la

---

\* Université de Craiova, [adelastancu76@yahoo.com](mailto:adelastancu76@yahoo.com)

haute bourgeoisie avait adopté le patronyme entre les Xe et XIII<sup>e</sup> siècles, les gens du peuple l'ont accepté vers le XV<sup>e</sup> siècle.

La transmission du nom a été favorisée par plusieurs circonstances : le patronyme évoquait un métier exercé successivement de père en fils ou il représentait une caractéristique commune à l'un et à l'autre. Ce sont aussi les lois civiles et religieuses qui ont changé cette tendance en une obligation. Par une ordonnance de François I, les curés étaient obligés de tenir des registres d'état civil et de naissance. Dans cette période, les nouveau-nés devaient être baptisés sous des noms du calendrier liturgique. Après la Réforme, les protestants de France ont voulu supprimer les noms qui rappelaient le paganisme ou la papauté, pour les remplacer par ceux de l'Ancien Testament ou du Nouveau Testament qui étaient tombés en désuétude et par les noms qu'ils ont formés à l'aide de maximes et de concepts religieux.

Les vieux noms de baptême constituent la catégorie la plus importante des surnoms. Le procédé par lequel à un nom d'une personne on ajoute le nom du père (ou de la mère) précédé par *filius* est enregistré au sud dès le Xe siècle, tandis que dans d'autres régions, il devient courant seulement au siècle suivant. Dans la même période, l'élément de liaison, *filius*, commence à être supprimé, ainsi qu'au XIII<sup>e</sup> siècle, les documents du sud de la France attestent aussi des noms comme *Hugo Bardulfi*. En échange, au nord, la suppression de *filius* n'avait qu'un caractère exceptionnel. Le rapport de filiation pouvait encore être exprimé à l'aide des prépositions. Ainsi, dans les dialectes du nord de la France, la préposition *à* se retrouve dès le XIII<sup>e</sup> siècle. Conservée ultérieurement dans le langage familier (*la cousine à Marie*), cette tendance sera maintenue jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, quand elle sera combattue par les études de la langue.

Cette préposition a fonctionné non seulement à côté des noms de baptême ou de parenté, mais aussi à côté des sobriquets ou des noms de métiers, ce qui a déterminé l'apparition des noms de famille comme : *Augeorges, Aufrère, Aupetit, Augras, Auroux, Auclair, Aucouturier* etc. Par conséquent, la préposition *à* peut se combiner avec l'article ou s'agglutine simplement, surtout pour un nom de baptême (*Ajean, Amartin* etc.). Mais, dans les dialectes du sud, elle est presque absente, atteignant une grande densité dans les régions du sud et du sud-ouest du domaine oïl.

En ce qui concerne la préposition *de*, Albert Dauzat (1977 : 56) considère qu'elle s'est soudée au moment de la stabilité des noms de famille, dès le XIII<sup>e</sup> ou XIV<sup>e</sup> siècle, dans des structures comme : *Dehue* (formes altérées : *Dehu, Dehuf*), *Deguy* etc. Si les noms de baptême se rencontrent moins fréquemment en combinaison avec la préposition *de* (*Debernard, Denoël*), les noms qui expriment un état social ou un rapport de parenté se sont soudés avec cette préposition dans la plupart des régions de la France : *Duclerc, Deloncle, Dufils, Dufaure* etc. Les sobriquets ne manquent pas de cette combinaison : *Dubœuf*. Comme on observe, non seulement les noms de baptême sont devenus des surnoms, mais aussi les noms de profession, les sobriquets ou même les noms de lieux. A ceux-ci on ajoute aussi les nombreux hypocoristiques qui se sont cristallisés comme noms de famille. Provenus surtout de XIV-XV<sup>e</sup> siècles, les noms de ce type sont d'une grande variété. Ils se sont formés par dérivation avec les suffixes *-et*, *-ot* ou *-at*, en fonction des régions (*Denis - Deniset, Denisot, Antoine-Antoinat*), mais aussi *-in* (*Jehanis, Perrin, Jeanmine*), *-on* (*Perrichon, Pérochon*), *-ard* (*Collard*) ou *-son* (*Jeannesson*). A côté de ces formes simples, on a souvent aussi recouru aux suffixes composés, comme : *-elet* (*-elot*), *-elin*, *-elon* etc. (*Marcelet, Robelot, Herbelot, Pasquelin, Ysabelon*). Ces diminutifs ont été rarement enregistrés dans les documents avant le XII<sup>e</sup> siècle, puisque les noms de personnes de cette époque-là étaient rendus en latin, étant dérivés à l'aide d'un suffixe classique.

Un autre procédé utilisé pour former des diminutifs était l'aphérèse : *Estevenet* > *Thévenet*, *Estevenot* > *Thévenot*, *Aimery* > *Méry*, *Andreiu* > *Dieu* etc.

On créait aussi d'autres hypocoristiques par le remplacement de la finale avec un suffixe : *Guill(aume)* > *Guillot* > *Guillotin*, *Rob(ert)* > *Robin*, *Robaud*, *Robelaud*, *Robelin* (>*Roblin*), *Marguer(ite)* - *Margueron* etc.

D'autre part, le sentiment que la forme de génitif représente un hypocoristique du nom au nominatif, a déterminé l'apparition des noms de famille comme *Guyon* (le génitif de *Guy*), *Hugon* et *Huon* < *Hugues*, *Henrion* < *Henri*, *Bertain* < *Berte* etc. Pourtant, le nom de baptême s'est maintenu dans la forme de nominatif. Du point de vue quantitatif, pendant l'époque médiévale, le nombre des surnoms provenus de noms de baptême augmentait. (Blottière, 1973 : 35) Les plus nombreux en étaient les noms d'origine germanique. Les matronymes apparaissent dans un nombre très réduit dans cette période. Les noms de lieux qui accompagnaient un nom individuel étaient, en général, précédés par la préposition *de* (*Lambert de la Roche*). Le plus souvent, ces noms exprimaient l'origine du porteur, mais ils pouvaient aussi représenter les noms des propriétés (surtout dans le cas des nobles). Parfois, ces noms évoquaient de différentes particularités de l'habitat, de l'aspect des lieux où celui-ci se trouvait (*De la vallée*, *Dumont*, *Duchêne* etc.).

Les noms de métiers devenus des surnoms rappellent des occupations qui n'existent plus aujourd'hui, comme, par exemple : *le haubergier* (celui qui confectionnait des longues chemises en mailles), *le coiffier* (celui qui confectionnait des bonnettes), *l'aublier* (une sorte de pâtisser), *le lombard* (une sorte de banquier), *le cirier* (le vendeur de cire, fabriquant des produits en cire) etc. D'autres sont des archaïsmes qui ont disparu du parler courant, comme : *le cercellier* (fabriquant des cercles des tonneaux), *le ferrier* (maréchal ferrant), *le tellier* (tisserand, tisseur), *le lathomus* (l'architecte).

Les sobriquets ont servi d'instruments d'individualisation des temps les plus anciens. En France, ceux-ci sont apparus dans les documents surtout à la fin du Xe siècle et sont devenus fréquents au milieu du siècle suivant. Les actes de cette période étant rédigés en latin, les sobriquets étaient facilement traduits, bien que, plusieurs fois, on crée des corrélations surprenantes, tout à fait amusantes. Vers la fin du XIe siècle, les sobriquets ont été inscrits dans les documents du latin vulgaire. Bien qu'ils aient à l'origine d'anciens noms communs, des adjectifs substantivés ou des formes verbales dont le sens est, en général, connu, leur interprétation est, souvent, difficile à réaliser.

Dans le XIIIe siècle, le même individu pouvait être désigné par deux ou plusieurs surnoms juxtaposés ou utilisés alternativement. Par exemple, *Jehan de Taverni* est la même personne, indifféremment qu'il s'appelle *Jehan l'Imagier* ou *Jehan le Mestre*. (Dauzat, 1977 : 46)

Les surnoms qui datent depuis l'époque médiévale avaient, parfois, une ample structure, étant exprimés par des propositions relatives qui s'attachaient au nom individuel. Ces structures indiquaient, en général, l'occupation du contribuable : *qui fait...*, *qui vend...* Selon K. Michaësson (1961 : 736), le caractère onomastique des structures de ce type est assuré grâce au mot *dit* qui précède la proposition relative. A travers le temps, elles évolueront significativement, en se transformant dans de simples surnoms : *Pierre le croisetier* (1300) (probablement, fabriquant des bâquilles et cannes), *Eude le fouetier* (1299) (celui qui vendait des fouets).

La deuxième période de l'histoire de l'anthroponymie française, du Xe au XIVe siècle, est divisée, à son tour, dans deux étapes, clairement différenciées, qui ont une importance majeure dans le processus de la formation des noms de famille en France.

Ainsi, jusqu'à la fin du XIIe siècle se développent les surnoms, et dans la période

suivante (les XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles), ceux-ci deviendront héréditaires. Mais, en dépit de son évolution, les surnoms ou le nom complémentaire restent dans l'époque médiévale un simple accessoire du nom individuel. N'étant régulier et fixe, il a donné naissance à un grand nombre de variantes qui s'imposeraient ultérieurement comme noms de famille.

La détermination des noms de famille est étroitement liée à la consolidation de l'Etat civil et à la création de ses registres. Comme le remarque A. Dauzat (1977 : 40), le premier registre des noms de baptême connu en France date depuis 1411. Un synode avait demandé aux prêtres de tenir de tels registres à partir de 1406, mais, à travers le temps, les documents de cette époque, ont disparu. Vers la fin du XV siècle, les registres de l'état civil se multiplient, et pendant le règne de François I, ils deviennent obligatoires. Par ce fait, la loi n'a fait que réglementer une situation : bien qu'ils soient inégalement imposés en fonction des régions et des groupes sociaux, les noms de famille avaient déjà commencé à se fixer dans la période antérieure. En ce qui concerne l'expansion de la fixation des surnoms, il est important de remarquer qu'elle s'est répandue de l'Italie au sud de la France, jusqu'aux régions nordiques. Les nobles ont été les premiers qui aient adoptés un surnom, et, après une période, les gens simples ont suivi leur exemple. En plus, il semble que les surnoms ont eu initialement du succès dans le milieu urbain, aux villages apparaissant beaucoup plus tard. La transmission héréditaire des surnoms est en relation directe avec l'importance de plus en plus grande des liaisons familiales. Le nom de famille, attaché à *la maison*, s'adapte au régime féodal qui liait l'homme à la terre, après le principe : une maison, une famille, un nom. D'autre part, le nom de famille correspond à une nouvelle étape de civilisation, mais aussi au besoin d'identifier le groupe familial. (Vroonen, 1967 : 76)

Il y a des documents qui attestent le fait qu'en 1789 existaient encore des personnes qui ne portaient que le nom de baptême. Cette situation peut être expliquée par le fait que certaines conditions historiques ou géographiques ont tardé le procès de fixation des noms de famille dans certaines régions. Par exemple, les provinces Alsace, Artois, Flandre et Franche-Comté se sont unies au XVIII<sup>e</sup> siècle avec la France, ce qui a déterminé que les noms de famille s'imposent avec un certain retard.

En ce qui concerne la conservation et la transmission des noms de famille en France, il est intéressant de rappeler que *l'Ordonnance de Villers-Cotterêts* a arrêté le procès de créer de nouveaux patronymes. Pourtant, ils ont continué à apparaître des nouveaux surnoms qui étaient utilisés dans la vie quotidienne, mais que le système officiel a rejetés. Ainsi, en France circulent deux systèmes de dénomination : le système populaire, caractérisé par un processus qui change continuellement et le système anthroponymique officiel qui a gagné, à travers le temps, de la stabilité. Concernant ce système, quelques chercheurs (Baylon, Fabre, 1982 : 185) ont affirmé, qu'une fois fixé, il est privé, à côté d'autres avantages, de la possibilité qu'il avait autrefois de se régénérer sans cesse. C'est pourquoi, Marie Tesnière (1979 : 14) a parlé de la mort des noms de famille, en réalisant aussi une prévision visant la disparition de ces noms en France.

Du point de vue chronologique, le même chercheur distingue trois étapes dans l'histoire des noms de famille d'origine française : la création, la fixation, la disparition.

La première étape est celle de la formation des noms de famille qui se situe, comme nous l'avons observé, entre le XIII<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles.

La deuxième, celle de la stabilisation de l'ensemble du système anthroponymique, a été jalonnée par les lois qui ont déterminé la confirmation de certains noms de famille et de la formule de dénomination qui a été gardée jusqu'aujourd'hui.

La troisième étape commence au moment où l'on a renoncé à la création et aux changements des noms. En présent, pratiquement, on ne peut pas parler d'un phénomène de création spontanée dans le domaine des noms de famille.

Les changements se réalisent difficilement et la transmission a été limitée au patronyme. D'ailleurs, le linguiste Vroonen (1967 : 74) a constaté qu'« aujourd'hui, le terme *patronyme* est équivalent au celui de *nom de famille*, en opposition avec le *prénom*.» La conséquence inévitable est la réduction de l'inventaire des noms de famille. En ce sens, Marie Tesnière (1979 : 17, 18) précise que d'entre presque 250.000 noms de famille qui existaient en France en 1979, ne resteraient, dans 200 ans, qu'environ 40.000. Les noms qui disparaîtront sont ceux qui ont été inclus dans la catégorie des noms rares. Par conséquence, le nombre des homonymies augmentera parce que les noms fréquents croîtront (par exemple, le nom de famille *Martin* se doublera, même triplera).

En conclusion, on plaide pour la modification de la législation en domaine qui permettra tant l'autorisation de la création naturelle de nouveaux noms de famille typiquement français, que la révélation des noms qui ont disparu ou ceux qui sont en voie de disparition. Cela arrive autant plus qu'un grand nombre de mots aient pu être connus par l'intermédiaire des anthroponymes avant que ceux-ci apparaissent dans les textes comme noms communs. Ainsi, les noms personnels aident parfois à l'établissement de la date où les noms communs rares ont été attestés pour la première fois. (Lebel, 1959 : 128) D'autre part, la latinisation d'un nom français constitue une garantie de l'existence de ce terme.

A côté de ces anthroponymes, il y a encore d'autres qui mettent en évidence l'existence des mots populaires, les uns inclus dans les dictionnaires des archaïsmes, les autres n'étant pas enregistrés. Ces noms présentent un intérêt particulier pour l'étude des noms anciens ou disparus. Ils constituent des vrais documents historiques de langue qui méritent être valorisés.

Le système anthroponymique français se présente comme un système hétérogène, complexe dont l'évolution réfléchit les grandes mutations d'ordre ethnolinguistique et sociodémographique de l'histoire du peuple français.

#### **Bibliographie**

- Baylon, Ch., Fabre, P., *Les noms de lieux et de personnes*, Paris, Ed. Fernand Nathan, 1982  
Blottière, J., *Surnoms et patronymes anciens du XIe au XIIIe siècle*, « Revue internationale d'onomastique », 1973, no 1, p. 35-39  
Dauzat, A., *Les noms de familles de France*, Paris, Librairie Guénégaud, 1977  
Lebel, Paul, *Les noms de personnes en France*, Paris, P.U.F., 1959  
Michaëlsson, K., *Surnoms formés à l'aide de propositions relatives dans les rôles de taille parisiens*, dans «Actes et Mémoires du Troisième Congrès International de Toponymie et d'Anthroponymie», 1961, p. 736-743  
Tesnière, Marie, *Vie et mort des noms de famille*, Paris, Société française d'Onomastique, 1979, p. 14-18  
Vroonen, E., *Les noms de personnes dans le monde. Anthroponymie universelle comparée*, Bruxelles, 1967

## **KALEIDOSCOPE DE LA MODÉLISATION IDENTITAIRE DANS LE BONHEUR DANS LE CRIME DE JACQUELINE HARP MAN**

**Carmen ANDREI\***

**Abstract.** The novel *Le Bonheur dans le crime* raises our interest from multiple points of view. Applying the Psychoanalytical grids of Freud, Jung and Lacan, and using the investigation methods and the narratological approach, our analysis has a twofold objective: on the one hand, failing to transmit filiation, breaking the intergenerational bonds, collapsing the spiritual and affective values of the Dutilleuls, all victims and executioners, willingly or not, and on the other hand, the impossibility to shape the offspring's identity in a 'normal' societal environment and family alliance for the four children: the incestuous couple in search of the androgynous completedness, Clément and Emma, the choleric Delphine, and Hypolite, the youngest, victim of his sisters' frustrations. We are faced with an intertextual dialogue piece of fiction, with a skillful narrator, who carefully doses his account, masterfully managing the increasing dramatic tension towards the tragic denouement.

**Keywords:** Jacqueline Harpman, parental guiding, failure, identity shaping.

L'écrivaine belge Jacqueline Harpman (1929-2012) est un cas rare et exceptionnel de mariage heureux entre deux volets complémentaires s'enrichissant l'un l'autre, la création littéraire et l'activité constante de psychanalyste. Nourrie d'histoires lues ou entendues, l'auteure les met dans un projet scriptural original, consciencieusement structuré, que, dès ses débuts littéraires, la critique étiquetait comme un « art décapant de narrer, dans la plus pure langue qui soit, les illusions du cœur et les trahisons du réel » (Ch. Berg, P. Halen, 2000 : 205)<sup>1</sup>. Un silence de vingt ans scelle l'élan créatif et clôt le succès des années 60, mais le retour en force au pays des lettres montre une belle voix littéraire qui a su se réinventer, revenir munie de nouvelles formules à échafaudages et à substances romanesques ravivés<sup>2</sup>, qui donnera jusqu'à la fin de sa vie une quinzaine de romans primés dans leur majorité : *La mémoire trouble* (Gallimard, 1987), *La Fille démantelée* (Stock, 1990), *La Plage d'Ostende* (Stock, 1991), *La Lucarne* (Stock, 1992), *Le Bonheur dans le crime* (Stock, 1993, l'objet de notre analyse), *Moi qui n'ai pas connu les hommes* (Stock, 1995), *Orlanda* (Grasset, 1996), *L'orage rompu* (Grasset, 1998), *Dieu et Moi* (Mille et Une Nuits, 1999), *Récit de la dernière année* (Grasset, 2000), *La Vieille Dame et moi* (Le Grand Miroir, 2001), *En quarantaine* (Mille et Une Nuits, 2001), *La Dormition des Amants* (Grasset, 2002), *Le Passage des éphémères* (Grasset, 2004), *En toute*

\*Université « Dunărea de Jos » de Galati, Roumanie, [carmen.andrei@ugal.ro](mailto:carmen.andrei@ugal.ro)

<sup>1</sup> Les débuts littéraires de J. Harpman sont couronnés par le prix Rossel pour *Brève Arcadie*, Julliard, 1959. D'autres romans tels que *L'amour et l'acacia* (Julliard, 1958), *L'Apparition des esprits* (Julliard, 1960), *Les Bons Sauvages* (Julliard, 1966) et un livret d'oratorio *Les astronautes* (1962) bâtiennent l'espérance d'une carrière prometteuse arrêtée néanmoins puisque, selon ses dires, elle n'avait plus d'histoires à raconter (cf. Stéphane Lambert, *Les rencontres du mercredi*, Bruxelles, Éditions Ancre Rouge, 1999).

<sup>2</sup> Même après ce long silence, il est à retenir la *cohérence*, formulée par Jeannine Paque dans ces termes : « L'œuvre de Jacqueline Harpman en dépit de [la] césure importante, frappe par sa compacité. Unité de genre ; persistance des thèmes essentiels et de leurs supports ; continuité de ton et des traits fondamentaux de l'écriture, bref un style. » (« Lecture », in J. Harpman, *La Fille démantelée*, Labor, Bruxelles, 1994 : 281)

*impunité* (Grasset, 2005), *Du côté d'Ostende* (Grasset, 2006), *Mes Œdipes* (Le Grand Miroir, 2006), *Ce que Dominique n'a pas su* (Grasset, 2007), *Avant et après* (Luc Pire, 2008).

## Préambule

*Le Bonheur dans le crime* [abrégé désormais *BC*] s'inscrit dans la lignée des fictions nourries de l'expérience de psychanalyste de son auteure. Le roman aborde la thématique sensible de l'inceste avec ce qu'il sous-tend : transgression, secret, amour honteux, haine amoureuse, ainsi que les conséquences sous-jacentes : folie, suicide, victimes directes et collatérales. Rappelons-en bref le sujet : le canevas est classique, propice à la narration ; le prétexte narratif est un embouteillage qui donne au chauffeur-narrateur le répit de raconter à son passager à identité floue, l'histoire de la famille Dutilleul juste devant leur maison, une demeure à part, attirante, située sur l'avenue bruxelloise Franklin Roosevelt. Le narrateur cède aux pressions de son interlocuteur impatient, transgresse les lois du silence (il se dit d'ailleurs un « homme deux fois lié par le secret », *BC*, 1999 : 15, puisque prêtre et médecin) et entame la saga des Dutilleul : Simone et Philippe, couple d'enseignants, parents des quatre enfants – Clément, Emma, Delphine et Hyppolite, l'arrière-grand-mère Emma<sup>1</sup> et les autres acteurs des drames qui écraseront la destinée de cette famille, Georges, Gaveau, etc.<sup>2</sup>

La construction romanesque est le récit dans le récit : on a affaire à un 1<sup>er</sup> narrateur qui n'intervient qu'au début et à la fin, au profit d'un 2<sup>nd</sup> narrateur, le prêtre-médecin qui prend la relève et démarre le récit des Dutilleul pendant plusieurs générations. Donc un récit enchassé dans le récit-cadre pour mieux souligner le poids de la filiation et les tares qui dévient et altèrent les modélisations identitaires des descendants. Le récit sera orchestré en bémols et en dièses afin de graduer la tension dramatique vers des dénouements tragiques. Le châtiment final des « coupables » sera mis en abyme dans la scène de l'opéra les *Walkyries* (*BC*, 2012 : 232-233).

La maison qui a toujours une existence réelle sera le théâtre du drame qui anéantira les protagonistes, elle supplée le fatum<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Emma est un personnage à signaler – l'aïeule (arrière-grand-mère de la famille Dutilleul), riche et solitaire, se fait remarquer entre autres par la puanteur qu'elle dégage à cause de l'ail et d'un anus artificiel. Elle se laisse mourir dès que le drame de ses arrière-petits-enfants couve (cf. son portrait, p. 26 et sqq, éd. de 1999).

<sup>2</sup> Rappelons dans ce sens la présence d'un métadiscours qui renvoie aux possibilités stratégiques de faire un récit par resserrement : « Si vous le souhaitez, je peux le faire [le récit] en dix mots. On peut tout mettre en dix mots, rappelez-vous Voltaire » (*BC*, 2012 : 35).

<sup>3</sup> La maison, microcosme auquel chaque individu s'apparie selon Gaston Bachelard, y joue le rôle de personnage. Sa description dès l'incipit est porteuse de significations en éventail : « Certes, cette maison est étonnante, sise de biais au milieu d'un vaste jardin [...]. Elle est comme isolée du bruit dans une enclave imaginaire, un peu hautaine, princesse exilée qui maintient autour d'elle le protocole exigé par son rang, fermée au monde, lourde de secrets » (*BC*, 1999 : 3, *nos italiques*). Après tous les événements malheureux qui ont eu lieu dans cet espace mystique, Simone et Philippe n'ont pas du mal à le quitter justement parce qu'ils ne l'ont pas intériorisé comme étant le leur. Leur construction identitaire en tant que partenaires de couple s'est formée ailleurs, dans leur ancienne demeure de la Vieille-Rue-du-Moulin. Dans la fratrie incestueuse Clément-Emma, c'est justement cet espace qui leur manquait pour leur union secrète et la complétude de l'androgynie. Ils se laissent englués par l'espace extérieur, par ses enclaves cachées aux yeux des mortels, par les escaliers qui mènent à la mansarde ou à la cave (représentation jungienne des ténèbres de l'inconscient), leurs âmes sont envahies par la maison-personnage qui leur apprend « [...] le goût naissant du secret. »

Il est à mentionner le dialogue intertextuel que le roman entame, par pastiche et par transfert de thèmes et de structure, avec la nouvelle éponyme des *Diaboliques* de Jules Barbey d'Aurevilly<sup>1</sup>. Par ailleurs, d'autres thèmes et sous-thèmes, motifs et tropismes de prime importance ont été largement commentés par l'exégèse harpmanienne, tels que : le double et la dissimulation (qui rime avec crime, le texte est explicite : « Il suffit qu'on dissimule pour devenir criminel », *BC*, 2012 : 53, constat qui laisse le lecteur médusé), le motif récurrent de la nutrition et du regard (y compris voyeuriste)

### **Modélisation identitaire dans le couple Simone -Philippe Dutilleul**

Nous partons d'emblée de la thèse que l'alliance familiale est défaillante. Bon nombre de situations particulièrement tendues et tordues sont génératrices d'anomalies relationnelles. D'abord l'engendrement et la naissance d'un nouveau membre dans la famille Dutilleul ont des implications prospectives pour la modélisation identitaire des autres membres de la famille, sèment la zizanie et forment des alliances ennemis. Une lignée générationnelle confuse pleine d'homonymes (Emma la grand-mère, Emma l'arrière-petite-fille, George Dutilleul le propriétaire initial de la maison, Philippe Dutilleul, le mari de Simone), de degrés de parenté détournés, sublimés par procuration (la vieille Emma est grand-mère et mère suppléante pour Simone), la trame narrative dans *BC* use à plaisir tous les éléments de généalogie, de questionnement identitaire et d'architecture pour s'offrir un fond structural complexe. En plus, la destinée des frères Dutilleul offre une gamme variée de dysfonctionnements.

La description de l'évolution du couple Simone-Philippe montre à l'évidence qu'il n'est nullement préparé à la transmutation vers la parentalité. L'amour se trouvant à la base de leur mariage – « Elle s'était mariée par amour, c'est-à-dire que, amoureuse en se mariant, elle l'est encore maintenant et rougit le plus gracieusement du monde quand Philippe apparaît. » (*BC*, 2012 : 33-34) –, mais les deux sont amputés dans l'élan de vivre pleinement leur histoire intime. Ils se conduisent en amoureux primesautiers, ne murissent pas malgré l'arrivée d'affilée de leurs quatre enfants. De surcroît, ils ne sont pas perméables à la situation familiale de la maison, parce qu'ils sont trop préoccupés de leurs présences. Ils sont aveugles devant les déviations attitudinales et identitaires de leurs enfants. Ils réussissent à recomposer le couple mythique de l'androgynie, leur quête identitaire a atteint son but, « souvent, ils lèvent la tête, se regardent et se sourient. Ils sont heureux. » (*BC*, 2012 : 102). L'arrivée de leurs enfants n'est pas la résultante naturelle de leur amour, leurs enfants les *surprennent* par leur présence, *envahissent* leur espace intime, voire leur vie. Simone et Philippe s'en protègent donc, se mettent à l'abri de l'altérité de la consanguinité qui pourrait leur nuire. Cette liaison égoïste les sépare des autres ou pour ne pas affronter les anomalies identitaires des leurs, « ils tentent d'oublier qu'ils ont fait trop d'enfants. » (*BC*, 2012 : 105). Quant au lien intergénérationnel mère-fille<sup>2</sup>, les mailles sont rompues (elles ne se sont même pas liées) tant avec Emma (qui la

---

(*BC*, 2012 : 46). Ainsi, il ressort manifestement que la maison est la première à sceller le parcours identitaire de ses locataires.

<sup>1</sup> Parallèle amplement développé et étayé par Marie Blaïron, « Lecture », in Jacqueline Harpman, *BC*, éd. de 1999 : 245-250.

<sup>2</sup> Cependant, comment expliquer le ratage de cette filiation puisque, traditionnellement, la présence de la mère était essentielle pour la modélisation identitaire de l'enfant ? L'erreur attitudinale n'appartient vraisemblablement ni à la mère (Simone a une relation normale avec ses autres enfants, elle ne manifeste pas de préférence exacerbée ni discriminatoire pour l'un ou l'autre) ni à la fille, bien que la nature identitaire de la dernière ait toujours été conflictuelle.

substitue par son frère, Clément), qu'avec Delphine qui la hait. Dans l'absence d'un parangon identitaire, de l'affection et de l'éducation assumées (paradoxe, puisque, de plus, ils sont pédagogues), donc dans ce contexte familial lacunaire, les conséquences ressortent clairement : rapprochement anormal entre les aînés qui vivent dans un bonheur incestueux, naissance d'un troisième enfant déjà difficile, à caractère sombre et colérique (c'est un « paquet de nerfs » (BC, 2012 : 89) et un pseudo-calme lors de l'arrivée du cadet qui sera victime du viol sororal. Des tares-tâches qui sont indélébiles.

### **Modélisation identitaire dans la fratrie : Clément et Emma, Delphine et Hippolyte<sup>1</sup>**

**Clément et Emma** sont le couple incestueux, soudés comme des âmes-sœurs, indifférents à tout (ils focalisent leur attention sur eux-mêmes), scellés dans le secret de leur amour fusionnel, qui renvoie manifestement au mythe platonicien de l'androgynie : « Clément et Emma s'entendant exactement, qui vont l'un vers l'autre, et quand ils se toucheront, ils reconstruiront la forme parfaite, la sphère, l'être entier réemboîté à soi-même » (BC, 2012 : 226) et au mythe de Narcisse. Ils sont presque jumeaux (nés à dix mois de différence – légère incongruité temporelle, – ils partagent le même lit-cage), innocents en apparence, d'une beauté solaire singulière qui fait dire à Emma, leur arrière-grand-mère qu'ils sont de vrais « pousse-au-crime » (BC, 1999 : 223 et 227), leur apparence physique est « [...] propre à couper le souffle. » (BC, 2012 : 62), mais ils ne perpétuent pas l'archétype parental<sup>2</sup>. Ils communiquent par voie cutanée, par le rapprochement physique, ils port[aient] une « infinie conversation qui avait commencé entre eux avant même qu'ils ne pussent parler et qui, j'en suis sûr, dure toujours. » (BC, 2012 : 34). Ils se retranchent dans un silence total tout en tolérant Delphine comme « un bruit de fond qu'on n'entendait plus. » (BC, 2012 : 61). Ils cherchent la réconciliation identitaire pour (re)faire leur complétude androgynique :

Ils ne s'endormaient convenablement qu'au matin et les parents tombaient de sommeil au travail. Une nuit, Philippe, enragé, les déposa tous les deux dans le même lit-cage et chercha des boules Quiès. Ce n'était plus la peine : dès qu'ils furent réunis, les petits sourirent, ce furent de purs séraphins, ils gazouillèrent délicieusement et, la porte fermée, on ne les entendit pas avant qu'il fût huit heures. (BC, 2012 : 36)

Le tout entier qu'ils formeront est *a priori* bâti. C'est la seule réponse plausible qui justifie la cohérence sans faille de leur rapport. Leur entente consanguine rivalise avec

<sup>1</sup> La vie menée à l'intérieur de la *fratrie* est bien différente de l'atmosphère qui se tisse entre enfants et parents. L'histoire de l'enfant se profile sur deux voies : d'abord, il veut se faire remarquer par les parents qui sont le fer suprême autour duquel sa vie se déploiera ; ensuite, sous la terreur de la perte du statut d'enfant unique dans la famille, il luttera pour la (re)conquête de sa place et la délimitation de l'aire de son influence à l'intérieur de la fratrie. Dans la plupart des cas, la fratrie est poreuse à deux scénarios. Le premier né (l'aîné) est une personnalité faible du point de vue de la modélisation identitaire et il sera détrôné par le cadet affamé de conquérir la première position. Dans la seconde situation si le cadet ne remporte pas son prix de séduction, cela mène à son émiettement identitaire définitif et irréversible. Après un tel échec, le sentiment d'infériorité éprouvé auparavant s'enracine de façon plus accentuée et conduit à une expérience à valeur négative entre frères et sœurs. La fratrie composée de Clément, Emma, Delphine et Hippolyte s'accorde quasiment à cette perspective sinuuse.

<sup>2</sup> La liaison consanguine est un apanage des dieux (cf. Osiris et Isis) qui ne leur est pas permise par les normes sociétales à force de guillotine, ce qui détermine ce couple de s'engluer dans une existence secrète.

la perfection. Le texte est émaillé d'indices qui renforcent le message et le rend complet. Delphine a du mal à « regarder la Gorgone en face. » (BC, 2012 : 142)

Comme 3<sup>e</sup> enfant d'un couple, **Delphine** aurait dû le renforcer, aurait pu être la réaffirmation de leur amour, de leur compréhension, organisation et coordination en tant que binôme, le pendant positif de ses aînés. Son entrée tempétueuse dans la famille<sup>1</sup> (ses larmes et ses cris inquiètent les résidents de la pouponnière et outragent les compétences du personnel médical) contredit les propos ci-dessus, elle « naquit en colère » (BC, 2012 : 36), comme sa consœur d'Edmée, une autre fille démantelée (cf. le roman harpmanien éponyme)<sup>2</sup>. Son existence sera le signal d'alarme sur et le miroir des incongruités qui font vaciller l'existence des membres de la famille. Delphine vivra dans l'incomplétude et la mauvaise foi, le texte fournit des indices annonciateurs de son devenir :

Elle était maigre et noiraude, elle criait de manière ininterrompue et sema la panique à la pouponnière de la maternité. Dès la première nuit, on la porta dans la chambre de sa mère, à une époque où cela ne se faisait pas du tout. Simone qui dormait fut réveillée à une heure du matin par une infirmière échevelée qui lui jeta son nouveau-né dans les bras en disant qu'en vingt ans de carrière elle n'avait jamais vu ça, et la jeune mère regarda avec stupeur le paquet de fureur à quoi elle avait donné le jour. (*loc. cit.*)

Dès sa naissance, Delphine grandit avec la certitude entérinée que dans son code identitaire s'est inscrit quelqu'un, elle ne sera jamais aimée par les autres. Le narrateur même soutient ces propos quand il affirme qu'« en somme, cette fille s'était trompée de famille, elle était faite pour les drames et vivait parmi des gens que les disputes ennuyaient. » (BC, 2012 : 90).

Son paradigme identitaire se décline dans un nouvel aspect : elle affiche une préférence trop marquée pour son père : « Là, elle marqua sa nette préférence pour son père. » (BC, 2012 : 39), même si ce n'est pas la tâche de l'homme de la famille de passer son temps « langeant et biberonnant de jour et de nuit » (BC, 2012 : 39). Nous y voyons une tentative inconsciente et manipulatrice de la part de l'enfant de supplanter la mère par le père, elle est mortellement jalouse de ses aînés et de sa mère : « Une étrange intuition réveillait aussitôt Delphine qui hurlait. Philippe montait, la calmait, et quand il pouvait rejoindre sa femme, Simone était elle aussi endormie. » (BC, 2012 : 40)<sup>3</sup>.

La déroute dans la modélisation identitaire de Delphine s'explique dans la mesure où l'atmosphère chez les Dutilleul est loin d'être adéquate, « saine », normale. Elle grandit dans la rage, la violence et l'(auto)destruction (BC, 2012 : 104, 194, 210). Elle erre déchirée dans un labyrinthe narcissique qui lui inoculera un désir mimétique de violence sacrificielle. Attitude belliqueuse, sentiment d'humiliation, engluement dans le paternel, tendance d'être toujours mécontente sont des exutoires à sa colère de ne pas

<sup>1</sup> La naissance de Delphine se place sous le chiffre *trois*. La signification du chiffre est transversale, elle réunit les symboles bibliques et mythologiques dès la nuit des temps. Delphine est le troisième enfant de la famille et elle est reçue au sein de la famille. Mais, au lieu d'assurer l'équilibre elle semble perturber le code identitaire de toute la famille et les conséquences de ses actions auront des représentations fatidiques pour sa destinée.

<sup>2</sup> Ni Edmée, ni Delphine n'est pas bien reçue par l'*Autre*. La première est rejetée par sa mère castratrice, tandis que la deuxième est rejetée par la fratrie, mise à l'écart et incomprise par le couple parental. Mais il y a des dissemblances de construction : Edmée s'accroche à la vie, tandis que Delphine en est déçue et finit par se suicider.

<sup>3</sup> Or, cette substitution est incorrecte et impossible du point de vue identitaire. La charpente identitaire féminine n'est pas identique à celle masculine, les affects non plus.

avoir été crue, tolérée, aimée, par les autres. Aucune introspection et compréhension de *soi*, elle n'a ni le temps ni la force de le faire. Bien au contraire, l'inanité de ses efforts la décime, elle supporte mal le dépaysement familial et sororal, la famille ne tolère pas le fait qu'elle est différente. Elle est dépourvue de toute charpente identitaire, ne s'y intéresse pas. Par sa réputation difficile, sans aucun espoir qui surnage dans son cœur affamé d'affection maternelle, paternelle et sororale, elle assume le rôle d'inadaptée assigné dès le début par le narrateur. Elle s'affuble du rôle de sœur indésirable et cette pensée aboutira à lui créer des problèmes d'ordre psychique.

Ce n'est que son l'aliénation progressive et le délitement identitaire total qui expliquent son immersion dans la modélisation identitaire du cadet, Hippolyte, et le viol dont il est victime. Le viol auquel s'ajoute l'inceste est la première et dernière estocade que Delphine donne à son frère, « ce garçon de seize ans qui venait de combattre pour Dieu » (BC, 2012 : 119) et la transforme en une élue des Érinyes. Une fois l'idée suicidaire<sup>1</sup> germée dans sa psyché, la décision est prise en désespoir de cause et la mise en pratique de l'acte en question est à quelques pas de distance. Pendant les moments qui précèdent la mort, Delphine a des éclairs vraiment exacts sur sa situation actuelle et future : « [...] mon âme est morte car je l'ai abandonnée. Peut-être feront-ils survivre mon corps, cela m'est indifférent, je n'ai jamais rien eu à voir avec lui. Je serai sur un lit d'hôpital, avec des tuyaux partout, l'électrocardiogramme qui bat comme un métronome et le cerveau mort. » (BC, 2012 : 211). En acceptant sa mort, sa personnalité s'illumine, la mort la rend plus « humaine », au moins en ce qui concerne Hippolyte.

Lorsque les Dutilleul s'enrichissent de leur quatrième enfant, un garçon, **Hippolyte**, c'est la surprise totale. Coïncidence ou non, par sa présence insolite, Hippolyte réinstaure, au moins au début, l'équilibre dans une famille pour laquelle les déviances quotidiennes étaient une réalité acceptée de gré ou de force par tous. Grâce au benjamin de la famille se profile encore une fois l'histoire d'un nombre pair, divisible par deux, capable d'épandre la tranquillité, fût-elle provisoire. Il lutte envers et contre tous pour suivre son idéal, mais le geste de sa sœur (deux fois violé) l'anéantit. Ce séraphin (« Enfin, Hippolyte était beau d'une façon délicate [...]. À quinze ans, il avait encore le sommeil très profond des enfants, que l'on peut manipuler sans qu'ils se réveillent, et déjà les songes très précis de l'adulte. », BC, 2012 : 176) connaît un trajet rectiligne jusqu'au viol honteux.

Si le soupçon d'inceste plane sur la fratrie Emma-Clément sans être ni prouvé ni démenti, le viol que Delphine entreprend est une action accomplie à proprement parler. Elle réalise un coup de maître sans le vouloir. Elle n'a pas souhaité faire du mal à son frère (elle qui est en mal de tout et de tous), elle le dit clairement avant de mourir dans un flot de pensées qui inonde sa psyché, elle trouve la force nécessaire de se tourner, que ne fût-ce que pour une minute, vers l'*Autre* : « Dis à Hippolyte que ce n'était pas sa faute. » (BC, 2012 : 213)

Son geste ahurissant accuse son souhait d'alléguer sa douleur existentielle, son désir inconscient de complétude. Elle est la représentation de ce que l'on nomme la honte « blanche » (Laval et Futo, 1998 : 373 et sqq.), d'une bagnarade du micro- et le macrocosme que sont la famille et la société. Par une logique retorse, plus elle essaye de

---

<sup>1</sup> Dans le code génétique de Delphine est inscrite la dérive existentielle. Elle l'écrouera dans un emmurement de soi qui la fera aboutir au suicide. Vu sa vie, synonyme de haine, fureur, labilité émotionnelle et communicationnelle, instabilité comportementale, écrasement identitaire, sa fin ne surprend nullement le lecteur. Coïncidence ou non, elle passera ses dernières minutes en présence de sa sœur Emma qu'elle rend coupable de sa destinée ratée. (BC, 2012 : 208)

s'assigner un autre statut identitaire, plus « ils [Clément et Emma] sont heureux. » (*BC*, 2012 : 229)

En respectant la même lignée du refus de se rallier aux liens entre frères et sœurs, de respecter l'ordre de la naissance et le rôle assigné à chacun à l'intérieur de la famille, nous pointons un autre personnage dont le but unique est la lutte avec sa sœur aînée.

Il résulte que l'acte de Delphine est uninceste adéphique (quelle résonance étrange entre le nom de l'héroïne – Delphine – et le terme qui définit son geste – adéphique<sup>1</sup>) dont les causes ont été le désintérêt affectif / la désaffection de ses parents et le complexe de l'intrus, visible dans sa relation avec les frères aînés. Par son acte mis en pratique, Delphine réussit à rompre le lien fraternel qui l'unissait à Hippolyte. Soulignons aussi que l'inceste fraternel n'est pas passé par l'étape de fantasme, il s'est consommé de façon immédiate et rapide, à la hussarde.

Hippolyte, le benjamin-victime du viol sera jeté dans une obscurité sempiternelle, sera dépossédé de son identité avant qu'elle soit construite, il sera emmuré à la Trappe.

### **Pour conclure**

Le roman est une double quête identitaire et amoureuse du prêtre-médecin narrateur et de la famille Dutilleul. Le délitement de la présence parentale dans le processus de déploiement identitaire des enfants est une action que nous avons analysée en profondeur en mettant en évidence les causes (les tares héréditaires) et les conséquences létales. En analysant la situation pathologique de Delphine, née dans une matrice identitaire maligne, nous avons avancé l'idée et l'avons argumentée, par le prisme de ses liens déficitaires dans la fratrie, que l'émettement identitaire et l'emmurement de soi sont dus justement au ratage de l'alliance familiale. Les pièces du puzzle qu'elle ramasse sont comme les masques de l'acteur qui la transforment dans un personnage kaléidoscopique beau dans sa laideur spirituelle. Partie sur le chantage émotionnel et affectif, adolescente Delphine a été écrasée par le complexe fraternel et tous les autres éléments tangentiels et perturbateurs (indifférence des parents, jalousie, concurrence affective déloyale) ont engendré sa matrice identitaire lacunaire qui se clôt par l'acte suicidaire. Ratage et déconfiture absolus.

Nous réitérons l'idée que la présence du guidage parental est propice à la construction, à la modélisation et au parachèvement de l'enfant, tandis que le manque de l'imago parentale comme parangon à suivre traumatisera le sujet parlant jusqu'à ce qu'il soit capable de rompre le cercle vicieux ou que sa génération n'ait pas de descendants. Quel que soit le guidage parental choisi, il est évident que les parents, présents ou absents, marquent de leur empreinte la destinée des descendants.

### **Corpus**

Harpman, Jacqueline, *Le Bonheur dans le crime*, Bruxelles, Éditions de la Communauté française de Belgique, collection « Espace Nord », 2012.

Harpman, Jacqueline, *Le Bonheur dans le crime*, avec une lecture de Marie Blaïron, Bruxelles, Édition Labor, collection. « Espace Nord », 1999.

---

<sup>1</sup> Dans la mythologie grecque, Hippolyte est déjà victime de l'amour incestueux de Phèdre. Pour échapper à Poséidon il finit caché en Italie par Artémis. Hippolyte du *BC* disparaît aussi, mais à la Trappe !

### **Bibliographie**

- Amar, Ruth, « Le Bonheur dans le crime de Jacqueline Harpman : le système de la dissimulation », in *Nouvelles études francophones*, vol. 22, n° 2 / 2007, pp. 93-101.
- Brogniez, Laurence, Gemis, Vanessa (dir.), *Textyles. Écrivain(e)s*, Éditions Le Cri, Bruxelles, n° 42/2011.
- Berg, Christian & Halen, Pierre, *Littératures belges de langue française. Histoire & perspectives (1830-2000)*, Éditions Le Cri, Bruxelles, collection « Histoire », 2000.
- Carion, Jacques, « Les chemins interrompus et repris de Madeleine Bourdouxhe et Jacqueline Harpman », in *Textyles. Écrivain(e)s*, Bruxelles, Éditions Le Cri, n° 42/2012, pp. 105-113.
- Compagne, Marie, *Je et / est l'Autre : représentations et enjeux de l'altérité dans l'œuvre de Jacqueline Harpman*, Éditions L'Harmattan, Paris, collection « Critiques Littéraires », 2013.
- Fayet, Agnès, *Jacqueline Harpman*, « *Le Bonheur dans le crime* », dossier pédagogique, Archives et Musée de la littérature, coll. « Espace Nord », Bruxelles, 2016, disponible sur <https://www.espacenord.com/wp-content/uploads/2018/10/DP-bonheur-dans-le-crime.pdf> [consulté le 10 octobre 2021].
- Lambert, Stéphane, *Les rencontres du mercredi*, Éditions Ancre Rouge, Bruxelles, 1999.
- Laval, Christian, Furtos, Jean, « L'individu post-moderne et sa souffrance dans un contexte de précarité. Introduction à une clinique de la disparition », in *Confrontations psychiatriques*, Éditions Rhône-Poulenc Rorer, Paris, n° 39/1998, pp. 373-398.
- Michaux, Ginette, « Jacqueline Harpman », in *Textyles. Romancières de Belgique*, Éditions Le Cri, Bruxelles, n° 9/1993, pp. 259-311.
- Paque, Jeannine, « Le geste autobiographique dans la littérature féminine : une esthétique », in *Textyles. Romancières de Belgique*, Éditions Le Cri, Bruxelles, n° 9/1992, pp. 273-286, [en ligne], disponible sur <http://textyles.revues.org/2036>.
- Paque, Jeannine, « Lecture », in J. Harpman, *La Fille démantelée, suivi de Histoire de Jenny*, Éditions Labor, collection « Espace Nord », Bruxelles, 1994, pp. 277-288.
- Schrumans, Fabrice, « Le vertige moderne des doubles dans Le Bonheur dans le crime de Harpman », in *Textyles*, n° 21/2002, pp. 83-94 (disponible sur : <http://textyles.revues.org/1015> [consulté le 1<sup>er</sup> octobre 20210
- Verdussen, Monique, « Entretien avec Jacqueline Harpman, romancière et psychanalyste », in *Au bonheur des femmes, La Revue générale*, n° 12/1997.
- Viant, Dominique, « Filiations littéraires », in *Écritures contemporaines 2*, Éd. Minard, Caen, 1999.
- \*\*\* Jacqueline Harpman. *Écriture et psychanalyse*, Éditions Mardaga, Wavre, 2011.

## **TRANSPARENCE DU VISAGE ET IMAGES DE SOI. UNE MÉTAMORPHOSE AYMÉENNE: LA BELLE IMAGE**

**Silvia-Adriana APOSTOL\***

**Abstract.** “*Beautiful Image*” (1941), Marcel Aymé’s novel, presents a beautiful metamorphosis: Raoul Cérusier, an ordinary man, discovers one normal day, when handing over his photography to a clerk of the Parisian administration, that his dull face has undergone a metamorphosis and has been replaced by a handsome and attractive one. The face transparency is not a mere metaphor, says the first-person narrator. This idea becomes a sort of leitmotif that guides the main character’s reflections on who he really is. This paper aims at analysing how this absurd adventure turns into a complex journey in search of one’s real identity.

**Keywords:** metamorphosis, search for identity, rereading, digital text

« Un Français d’avant 1939, qui pourrait être encore de 1941, subit une brusque métamorphose et change de visage. Il avait l’aspect d’un homme d’affaires probe, travailleur et soupçonneux. Le voilà devenu un délicieux jeune premier, très capable de faire perdre la tête aux femmes...le héros nous conte comment il s’y est pris pour s’accommoder du prodige et renouer avec ses habitudes d’autrefois ». Celle-ci est la présentation du roman *La belle image* de Marcel Aymé dans l’annonce de parution du roman (en janvier 1941) dans le catalogue mensuel de la Nouvelle Revue Française (1941, no. 324)<sup>1</sup>. Les références temporelles (1939 et 1941) renvoient à l’année du début de la Seconde Guerre Mondiale et à l’année de parution du roman chez Gallimard. Avant l’édition chez Gallimard, en janvier 1941, le roman avait été publié en feuilleton dans le journal *Aujourd’hui* du 15 décembre 1940 au 14 janvier 1941.<sup>2</sup>

La trame du roman est de nature fantastique (au sens large). Il y est question d’une métamorphose, mais cette fois-ci, à la différence des métamorphoses hideuses, monstrueuses, auxquelles le lecteur pourrait être habitué (la tête d’âne dans *Le Songe d’une Nuit d’été*, que le narrateur extradiégétique et homodiégétique mentionne d’ailleurs dans *La belle image*, ou encore le scarabée dans la *Métamorphose* de Kafka, pour s’en tenir à ces deux grands exemples), la métamorphose que subit le personnage de Marcel Aymé surprend par le fait qu’elle opère une transformation en sens contraire, à l’envers. Elle embellit le héros.

Raoul Cérusier, ancien courtier en publicité, actuel propriétaire d’un bureau de vente de métaux, époux « lourd » et père affectueux de deux enfants, entre dans un bureau de l’administration parisienne, situé à l’entresol et mal éclairé, sans avoir le moindre soupçon que ses photos d’identité, qu’il présentera à la fonctionnaire, ne reflètent plus son image.

Lui, un homme banal, même laid, dont la « large face écrasée », la mâchoire et le « nez de bouledogue », « plissés, renfrognés » et les « petits yeux noirs enfouis au

---

\* Université de Pitesti, [adriana.apostol@upit.ro](mailto:adriana.apostol@upit.ro) [silvadius@yahoo.com](mailto:silvadius@yahoo.com)

<sup>1</sup> *La Nouvelle Revue Française*, 29<sup>e</sup> année, No. 324, 1<sup>er</sup> Février 1941.

<sup>2</sup> Société des amis de Marcel Aymé, *La Belle Image*, présentation du contexte du roman, [http://marcelayme1.free.fr/marcel\\_ayme/oeuvre/romans/la\\_belle\\_image/la\\_belle\\_image.html](http://marcelayme1.free.fr/marcel_ayme/oeuvre/romans/la_belle_image/la_belle_image.html), dernière consultation le 22 juin 2021.

regard vif et méfiant »<sup>1</sup> (BI : 28) n'avaient jamais attiré les femmes, devient un bel homme, dont la beauté du visage aux traits symétriques et parfaits, aux yeux « d'un gris bleu très clair » et d'un éclat « d'une douceur charmante », aux cheveux châtais, « plus fournis et plus souples » (BI : 27), attire les regards des femmes.

Après l'incident des photos, il rencontre son ancien collègue et ami fidèle, Julien Gauthier, qui ne le reconnaît pas. Dès lors la métamorphose se rend à l'évidence. Ainsi, dépourvu de son ancien visage, le héros, comprend-il qu'il lui faut un plan pour pouvoir survivre à ce nouveau moi apparent. Il réussit à se rendre à son bureau et à préparer un faux voyage d'affaires pour Bucarest, sans que sa secrétaire et ancienne maîtresse, Lucienne, voie son visage et suspecte quoi que ce soit. Sous un nom inventé - Roland Colbert -, il loue un appartement dans le même immeuble où vit sa famille et envisage de séduire sa femme afin de pouvoir reconquérir un jour sa place dans la famille. Il confesse l'absurde métamorphose à l'oncle Antonin, un esprit fantaisiste, un éleveur de porc qui a la passion de transformer, de *métamorphoser* les automobiles à son gré, les rendant uniques par leur excentricité bruyante. L'oncle Antonin croit sans hésitation à la métamorphose, alors que l'ami Julien Gauthier, à qui Raoul raconte également d'avoir changé de visage, suspecte ce prétendu Raoul métamorphosé d'avoir mis en œuvre un plan criminel. Finalement, le séduisant Roland Colbert rend sa femme amoureuse de lui, mais tout se complique lorsque son ami Julien commence à enquêter sur l'affaire. Un soir, après un rêve cauchemardesque dans un restaurant et après un échec de séduction dans un cinéma, il veut acheter un journal dans la boutique près de chez soi. La vendeuse lui dit que sa femme l'avait déjà acheté et un autre commerçant qu'il connaissait depuis des années le salut. Il a donc repris sa « bonne tête de Cérusier » (BI : 286).

L'histoire ne finit pas là. La trame se vêt de vaudevillesque : le héros rentre chez soi, alors que sa femme attendait l'autre Cérusier, le beau et fascinant Roland, son amant. Il fait en sorte que sa femme avoue sa relation, il se sent libre et débridé et envisage une vie conjugale sans contraintes, libre de vivre avec sa maîtresse et de rentrer à son gré, sans que sa femme ait le droit de rien lui reprocher. Mais ce n'est qu'un rêve qu'il doit vite abandonner, car il apprend de son ami Julien que celui-ci va épouser Lucienne dont il est follement amoureux. La question de la métamorphose absurde n'est pourtant pas abandonnée dans cette partie finale du roman. Les réflexions de nature philosophique, psychologique et même métaphysique, parsemées tout au long de l'aventure du prodige, sont reprises à deux occasions importantes : la première, lorsque Raoul, après avoir repris son ancien visage, dit à son ami Julien que sa confession en tant que métamorphosé avait été vraie ; la seconde, lors de la conversation avec l'oncle Antonin, où Raoul décide, au contraire, de dire à celui qui avait été l'unique témoin des « deux versants » de sa « destinée » (BI : 218) que l'histoire du prodige n'avait été que le plan d'un maniaque inoffensif. Ce sont là deux positions, deux attitudes différentes devant le surnaturel (ou l'absurde) qui expliquent à rebours le rejet raisonné et placide chez l'un (Julien) et l'accueil enthousiaste chez l'autre (l'oncle Antonin).

La structure du roman est cyclique : le personnage-narrateur se retrouve dans le même bureau de l'administration avec les mêmes fonctionnaires qui avaient signalé au début du récit la non-coïncidence entre le visage de Raoul Cérusier et les photos d'identité présentées.

---

<sup>1</sup> Pour toutes les citations du roman *La belle image*, nous utilisons l'édition numérique, Editions Gallimard, Paris, 2016.

## Préambule : la (re)lecture, le numérique, l'approche statistique

Ce type de littérature où apparaissent des éléments qui relèvent de l'ordre surnaturel appelle souvent la relecture, voire impose au lecteur un double mouvement pendant l'acte même de la lecture – un « mouvement linéaire » orienté vers le dénouement et un mouvement de « va-et-vient » réflexif et interprétatif (n.t., Călinescu, 2007 : 19).

L'expérience du numérique dans la lecture du texte littéraire pourrait être enrichissante du point de vue du parcours interprétatif, car le numérique ajoute à la « linéarité traditionnelle des textes la dimension réticulaire » (cf. Mayaffre, 2015). En d'autres mots le numérique pourrait faciliter l'appréhension des relations matérielles qui s'établissent entre les mots, entre les unités composant un texte. Certes, la lecture attentive du livre-papier est également à même de saisir les mots en réseau, mais c'est un procédé laborieux, empirique, qui risque d'être superficiel et surtout lacunaire. Par contre, les outils d'analyse du corpus permettent de dépouiller les textes et d'obtenir des résultats statistiques exhaustifs et immédiats.

Après avoir lu le roman *La belle image* sur le support papier, nous avons eu plusieurs expériences de relecture du roman dans la version numérique, ce qui nous a permis de faire des quêtes de nature statistique soit moyennant la fonction de recherche des mots intégrée dans la version Web du lecteur Kindle, soit, de manière plus approfondie, en utilisant le logiciel AntConc, un concordancier gratuit développé par le professeur Laurence Anthony<sup>1</sup>.

Nous y avons lancé plusieurs recherches, étant intéressée à la fréquence de certains mots tels que « visage », « image », « regard », « photographie » et à leurs cotextes immédiats, à la recherche d'éventuelles co-occurrences :

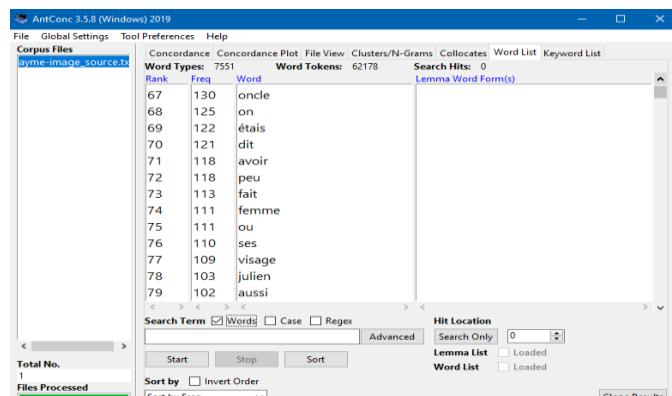


Tableau 1 : Résultats AntConc - liste de fréquence

<sup>1</sup> Le logiciel est disponible ici : <https://www.laurenceanthony.net/software/antconc/>

AntConc 3.5.8 (Windows) 2019	
File Global Settings Tool Preferences Help	
Corpus Files	
ayme-image_source.txt	
Concordance	Concordance Plot
Clusters/N-Grams	Collocates
Word List	Keyword List
Concordance Hits: 109	
Hit	KWIC
1	en vins à considérer <b>mon ancien visage avec</b> une sympathie pres
2	qualités, inscrits sur <b>mon ancien visage, je</b> les sentais encore rem
3	stant, je pensai avec <b>douleur au visage qui</b> venait de me quitter.
4	ne petite femme <b>grisonnante au visage chétif</b> , prit encore le temp
5	ne de trente ans tout au plus, <b>au visage fin</b> et gracieux, d'un dessi
6	meraines, je sortis avec un <b>autre visage, j'</b> éprouve aujourd'hui un
7	essaya de lui modeler un <b>autre visage qui</b> eût libéré un être me
8	rieuse et confidentielle. <b>Le beau visage mâle</b> de la Sarrazine s'inc
9	it à cette même place. <b>Son beau visage aux</b> traits un peu mâles n
10	enne, élégante, et d'un <b>charmant visage, me</b> regardait avec un int
11	aoul, quand même. <b>Changer de visage comme</b> ça, tout d'un cou
12	m'en apercevoir, de <b>changer de visage. » Julien</b> n'a pas sourcill
13	sa femme que j'avais <b>changé de visage ? impossible.</b> Pour accept
14	our brusquement, j'ai <b>changé de visage. J'ai</b> pris celui d'un autre
< > < >	> < > <
Search Term <input checked="" type="checkbox"/> Words <input type="checkbox"/> Case <input type="checkbox"/> Regex	Search Window Size <input type="checkbox"/> 50
visage	Advanced
Start Stop Sort	Show Every Nth Row <input type="checkbox"/> 1
Kwic Sort <input checked="" type="checkbox"/> Level 1 1L <input checked="" type="checkbox"/> Level 2 2L <input checked="" type="checkbox"/> Level 3 1R	
Clone Results	
Total No.	
1	
Files Processed	

Tableau 2 : Résultats AntConc – lignes de concordance pour le mot « visage »

AntConc 3.5.8 (Windows) 2019	
File Global Settings Tool Preferences Help	
Corpus Files	
ayme-image_source.txt	
Concordance	Concordance Plot
Clusters/N-Grams	Collocates
Word List	Keyword List
Word Types: 11	Word Tokens: 2958
Search Hits: 0	Lemma Word Form(s)
Rank	Freq Word
1	1752 je
2	399 mon
3	370 ma
4	154 mes
5	109 visage
6	68 regard
7	54 métamorphose
8	21 absurde
9	17 beau
10	12 image
11	2 transparence
< > < >	> < <
Search Term <input checked="" type="checkbox"/> Words <input type="checkbox"/> Case <input type="checkbox"/> Regex	Hit Location <input type="checkbox"/> Search Only <input type="checkbox"/> 0
Start Stop Sort	Lemma List <input type="checkbox"/> Loaded
Sort by <input type="checkbox"/> Invert Order	Word List <input type="checkbox"/> Loaded
Sort by Freq	Clone Results
Total No.	
1	
Files Processed	

Tableau 3 : Résultats AntConc – liste de fréquence des mots introduits par nous (*je, mon, ma, mes, visage, regard, métamorphose, absurde, beau, image, transparence*)

La liste de fréquence générée par le logiciel AntConc comprend 7551 mots différents et 62178 occurrences. Nous avons créé deux tableaux avec les 20 premières positions dans la liste, sans prendre en considération les mots vides :

Mot	Fréquence	Mot	Fréquence
Renée	198	porte	76
oncle	130	tête	71
femme	111	Raoul	68
visage	109	regard	68
Julien	103	Cérusier	63
vie	101	Heure	61
voix	98	Enfants	56
homme	96	Bureau	55
Lucienne	89	Métamorphose	54
yeux	79	Absurde	21

Tableau 4 : Les 20 premières positions par ordre de fréquence

A quoi pourrait servir ces données purement statistiques dans l’analyse d’une œuvre littéraire?

La fréquence des mots relevant de certaines classes sémantiques guide la relecture vers des recherches thématiques spécifiques, lesquelles peuvent confirmer les hypothèses faites lors d’une première lecture, les contredire ou ouvrir de nouvelles pistes de (re)lecture et d’analyse.

« Renée » et « femme » sont le premier et le troisième mots par fréquence utilisés dans le roman. Cela n’est pas dépourvu d’importance, car le personnage principal s’interroge longuement sur le mariage et sur la liberté d’être soi-même. Un simple résultat statistique inviterait alors à une analyse du rapport de Raoul Cérusier avec son épouse et avec les femmes en général.

Le mot « oncle » est placé très haut dans la liste de mots (le deuxième), de même « Julien », le cinquième mot par fréquence. Oncle Antonin et Julien sont les deux personnages que Raoul choisit comme témoins de son aventure, illustrant deux attitudes opposées devant l’absurde. L’on pourrait alors se demander s’il convient de parler de fantastique, d’absurde ou de réalisme magique, se pencher donc sur le mode narratif<sup>1</sup>.

Les 109 occurrences du mot « visage » le placent à la quatrième place et invitent aussi à un regard plus profond car le mot « visage » a pour contexte l’adjectif possessif « mon », ce qui renvoie à une liaison étroite entre le visage, en tant qu’image identitaire, et la conscience de soi.

- *mon visage* : 41 occurrences
- *mon nouveau visage* : 7 occurrences
- *mon vrai visage* : 3 occurrences
- *mon véritable visage* : 1 occurrence (« l’image de mon véritable visage »)
- *mon ancien visage* : 2
- *mon visage d’autrefois* : 2

<sup>1</sup> En ce sens, nous renvoyons à l’étude de Charles Scheel sur le réalisme magique chez Marcel Aymé : Scheel, Charles, « Marcel Aymé, conteur magico-réaliste malgré lui » in *Cahier Marcel Aymé*, n°12, Editions S.A.M.A, 1996, pp. 82-112.

Dans cette étude, Charles Scheel fait une excellente analyse du conte « Au Clair de la lune » pour démontrer que ce récit s’inscrit dans le mode narratif du réalisme magique, tel qu’il a été défini par Amaryll Chanady.

Ch. Scheel considère que dans l’œuvre ayméenne « plus du tiers des quatre-vingt-cinq nouvelles, publiées sur une période de trente ans » relève du réalisme magique et, parmi ses dix-sept romans, trois en sont également concernés: *La Jument verte*, *La Belle image* et *La Vouivre* ; p. 111.

Voilà comment une relation matérielle, « géographique » (cf. D. Mayaffre, *Ibidem*), entre les mots ouvre la voie vers des relations sémantiques, nourrissant ainsi les possibilités d'interprétation de l'œuvre littéraire. La conscience de soi et l'image identitaire, reflétée par la photographie, par le regard des autres, par le miroir, et leurs rôles dans la création du Moi pourraient de même constituer un point d'intérêt dans l'analyse de *La belle image*.

Une occurrence particulière du mot « visage » a pour contexte le mot « transparence » dans une réflexion d'ordre psychologique et philosophique que fait le personnage-narrateur :

Je crois vraiment que la **transparence d'un visage n'est pas une vaine métaphore**, le visage d'un homme laissant réellement paraître son âme et la réfractant selon l'indice de réfraction qui lui est propre. (BI : 163)

Tout au long de l'expérience de la vie en métamorphosé, Raoul/Roland réfléchit à « interdépendance du visage et de l'être intérieur » et il devient de plus en plus convaincu que « entre le visage d'un être et sa vie intérieure, il existait réellement certains accords et des réactions, des reflets de l'un sur l'autre » (BI : 112). La métamorphose serait alors une allégorie du thème du double<sup>1</sup> et de ses implications au niveau psychologique et métaphysique, posant ainsi le problème de l'identité de l'être humain dont l'individualité n'est garantie que par « un acte public : un extrait de naissance, une carte d'identité, les témoignages concordants de la concierge et des voisins » (Rosset, C., 1984 :116).

Alors on se demande si le roman n'est que la mise en fiction d'une métaphore (comme il arrive souvent dans les récits à composante fantastique) : « la transparence d'un visage n'est pas une vaine métaphore ».

Sans être une spécialiste en textométrie, nous avons tout simplement voulu utiliser un logiciel d'analyse du corpus pour un survol quantitatif du roman sous la forme de texte numérisé (qui, d'évidence, ne correspond pas à ce qu'on appelle « corpus » dans la lexicométrie/la textométrie). Les quelques calculs statistiques faits à l'aide du logiciel AntConc n'ont été qu'une étape préliminaire, ayant pour but plutôt d'orienter notre réflexion et de vérifier certaines hypothèses faites lors de la lecture linéaire.

Le roman *La belle image* (abrégé dans nos citations BI) pourrait donc faire l'objet de nombreuses études mettant en œuvre des approches différentes en fonction de l'aspect auquel on s'intéresse, car la métamorphose ayméenne y sous-tend un éventail de réflexions d'ordre psychologique et philosophique.

### **L'entrée dans le fantastique: aucun questionnement ?**

La critique a toujours signalé un mélange très original de réalisme et de fantastique dans l'œuvre de Marcel Aymé. Ce type d'écriture et de construction narrative reçoit des dénominations différentes, dans un effort de repérage ou d'encadrement générique des

<sup>1</sup> L'étude de Jean-Claude Vénier porte sur le thème du double chez Marcel Aymé, notamment l'état civil en tant que double de papier qui garantit l'authenticité et l'identité de l'être humain. L'étude porte principalement sur la nouvelle « La statue » mais abonde en d'autres exemples de nouvelles ayméennes qui traitent du thème du double. Il n'y a pas de références au roman *La Belle image*. Vénier, Jean-Claude, « Dans « La Statue » de Marcel Aymé, la victoire du double idéal est celle de l'état civil : exister, c'est être reconnu et nommé par lui », paru dans *Queste, Dossier : La Nouvelle*, n°5, 1990, pp. 103-109, repris dans *Cahier Marcel Aymé*, n°28, Editions S.A.M.A., 2010, pp. 31-38.

récits ayméens où l'histoire comporte des événements surnaturels ou absurdes : « merveilleux », « merveilleux réaliste », « fantastique », « réalisme magique ». Le débat théorique sur l'étendue et les limites de ces genres voisins à composante surnaturelle donne encore du fil à retordre, même de nos jours, où s'impose une nouvelle mode, celle de la *fantasy* tant prisée par les très jeunes et où les maisons d'édition montrent une préférence pour un terme-chapeau – l'imaginaire ou la/les littératures de l'imaginaire -, vu la production foisonnante et la consommation autant importante de la prose qui relève de l'ordre surnaturel.

Nous ne nous proposons pas ici d'encadrer le roman *La belle image* dans un genre ou l'autre ; notre position sur le fantastique est illustrée ailleurs<sup>1</sup>.

Il y a pourtant un aspect sur lequel la critique ayméenne a insisté (et cela justement). Il s'agit notamment de la manière dont se produit ce mélange d'éléments réels et d'éléments surnaturels dans le récit. La critique a souligné ce croisement naturel, sans aucune ou trop de surprise manifestée par le narrateur et/ou par les personnages, sinon lors du surgissement de la « chose fantastique ». D'ailleurs, dans l'article *Les surprises du fantastique*, Marcel Aymé parle du momentané de la surprise, de la seule « minute de haute tension », provoquée par l'irruption du fantastique dans le quotidien banal et d'une suite toute naturelle de l'histoire, dont le dénouement banal « donnerait encore à rêver au spectateur » (Aymé, 1996 : 53). Cocteau disait que « chez Marcel Aymé on entre dans le fantastique comme dans un café »<sup>2</sup>. Et c'est souvent le cas de ses nouvelles. Georges Robert et André Lioret écrivaient en 1958 :

Nous n'irons pas jusqu'à affirmer qu'Aymé a créé un genre de nouvelles bien à lui, mais il s'est attaché à donner du relief aux invraisemblances de certaines d'entre elles. **Une fois entré dans l'in vraisemblance, il s'y installe confortablement**, prend ses aises et construit, à partir d'une base irréelle, **un déroulement logique** de l'action jusqu'à revêtir un **aspect tellement naturel et débonnaire** que cela semble, après tout, bien plausible. (Robert, Lioret, 1958 : 61)

Pour Charles Scheel (1996 : 82-112), cet aspect naturel tient à un mode narratif auquel se livre Marcel Aymé dans ses récits à composante surnaturelle : le mode narratif du « réalisme magique », tel qu'il est défini et théorisé par Amaryll Chanady<sup>3</sup>. Selon celle-ci, la spécificité du mode narratif du « réalisme magique » par rapport au fantastique est « la résolution par la narration de l'antinomie » entre le code réaliste et le code surnaturel (cité par Scheel, 1996 : 89). Cette résolution narrative de l'antinomie entre les deux niveaux de réalité (naturelle et surnaturelle) ne serait autre que l'absence de « scandale », de surprise, manifestée dans la narration. On se souvient, par exemple, l'incipit de la nouvelle *Le passe-muraille* :

<sup>1</sup> Apostol, Silvia Adriana, *Le fantastique littéraire en France et en Roumanie. Quelques aspects au XIXe siècle : une rhétorique de la (dé)construction ?* Editions universitaires européennes, Sarrebruck, 2012.

<sup>2</sup> Cité par Dante Desarthe dans l'émission *Les Nuits de France Culture*, l'épisode « Chez Marcel Aymé on entre dans le fantastique comme dans un café », <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/chez-marcel-ayme-entre-dans-le-fantastique-comme-dans-un-cafe-0>, dernière consultation 04/08/2021.

<sup>3</sup> Chanady, Amaryll Beatrice, *Magical Realism and The Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy*, New York et Londres, Garland, 1985.

Il y avait à Montmartre, au troisième étage du 75 bis de la rue d'Orchampt, un excellent homme nommé Dutilleul qui possédait le don singulier de passer à travers les murs sans en être incommodé. (*Le passe-muraille*, 1943 : 7)

Celle-ci est l'entrée dans le fantastique la plus commune chez Marcel Aymé. L'élément surnaturel est introduit d'emblée dans un cadre fort réel et cette intrusion ne semble pas trop « incommoder » les personnages à l'intérieur de l'histoire, ni le narrateur. La suite de l'histoire est construite de manière logique par le récit et elle « a un aspect tellement naturel » qu'elle semble « plausible ».

Par contre, selon nous, le roman *La belle image* échappe à ce moule de l'entrée dans le surnaturel : la métamorphose est brusque mais elle ne se produit pas sans bruit, au contraire, le personnage s'interroge sur la possibilité d'une telle absurdité et ne l'admet pas d'emblée. Certes, une fois la métamorphose admise, car rendue à l'évidence par le reflet du nouveau visage dans les miroirs, dans les vitrines, dans les yeux des femmes, dans les yeux des amis et des parents, il n'est plus question, pour le personnage, de croire ou de ne pas croire à cette réalité absurde, parce qu'il est trop occupé à trouver une voie de salut, une possibilité de se survivre. L'histoire devient donc vite la poursuite, la quête de son ancienne place dans la famille, au travail et dans la société mais avec la nouvelle identité que lui impose le nouveau visage. Pourtant, la structure cyclique du roman va reconduire au questionnement sur l'aventure absurde et sur l'effet qu'un tel spectacle de l'impossible a eu sur les personnages-témoins (l'ami Julien, l'oncle Antonin et hypothétiquement la femme Renée), sur le héros-victime lui-même et, évidemment, sur le lecteur, ce participant actif au jeu de la construction du sens de l'œuvre. Plus encore, comme nous allons le montrer plus loin, la fin du roman fournit une autre clé de lecture. Un petit détail dans la clôture du roman impose au lecteur de faire demi-tour et revenir sur ses pas interprétatifs, tout comme un conducteur qui s'est trompé de direction, qui a oublié quelque chose ou qui veut tout simplement changer de route. D'ailleurs, toute clôture « fournit », comme le dit Andrea del Lungo, « un mode de déchiffrement qui permet de réévaluer et de réinterpréter le commencement » (Del Lungo, 2010 : 17) mais, dans le cas des récits à composante surnaturelle qui thématisent de manière plus ou moins explicite l'antinomie entre le code réaliste et le code surnaturel, le lecteur y est à l'affût d'une « clé herméneutique » (Idem) qui l'aide dans sa démarche interprétative. D'autre part, du côté des stratégies d'écriture, la clôture devient, dans ce type de récits, l'endroit privilégié où insérer de nouvelles ouvertures interprétatives, ce qui n'est pas sans déconcerter le lecteur.

### La métamorphose : une quête identitaire

#### Le regard des autres

La métamorphose rend bruyant le fossé entre la perception que l'on a de soi-même et la perception que les autres ont de nous. C'est à travers le regard des autres et surtout à travers le regard insistant des femmes que poussent, dans la conscience du personnage, les premiers brins de l'évidence de sa métamorphose.

Se cachant derrière le nouveau visage, Raoul a accès à ce que les autres disent et pensent de lui. Il a donc accès au regard des autres : « ce pauvre Cérusier », « je ne dis pas qu'il soit à plaindre, mais c'est quand même un pauvre type » (BI : 61), dit Joubert, le sculpteur, dans une discussion avec Garnier, au *Rêve*, le café des artistes, que Raoul était arrivé, par hasard, à fréquenter. Ou encore « lourd », « médiocre », incapable de

deviner ou de sentir quoi que ce soit, selon la confession que sa femme fait à Roland, cet autre Raoul :

Ni odieux, ni détestable, même pas foncièrement stupide, il faut lui reconnaître aussi certaines qualités. Mais lourd, voilà ce qu'il est. Lourd. Et il ne le soupçonne même pas. Du reste, il ne sent rien, ne devine rien. Il n'y a pour lui que les évidences solides, les sentiments de grosse confection. Tout ce qui échappe à l'expression lui échappe et bien d'autres choses. Où ai-je trouvé la force et la patience de vivre avec un homme aussi médiocre ? peut-être dans je ne sais quel espoir, quel pressentiment de notre rencontre. Dites, Roland ? (BI : 179)

La phrase finale du paragraphe jouit du double sens que lui projette le contexte : « Où ai-je trouvé la force et la patience de vivre avec un homme aussi médiocre ? peut-être dans **je ne sais quel espoir, quel pressentiment de notre rencontre. Dites, Roland ?** ». La métamorphose pourrait alors être une réponse au changement attendu, façonné et projeté par sa femme, dans ce désir caché de transformer un mari lourd et médiocre dans un mari modelé à son gré. Roland, ce nouveau Raoul, serait alors la matérialisation, la corporisation de l'idéal masculin de sa femme (ou de ce que Raoul pense être l'idéal masculin de LA femme en général).

### **Son propre regard**

La métamorphose est également l'occasion pour le héros de regarder à l'intérieur de soi-même et de regarder sa propre vie de l'extérieur, comme s'il était une « non-personne » (au sens linguistique de Benveniste, un « il »). D'ailleurs, il le dit lui-même, tout en étant conscient des changements qui se produisent en lui et qu'il décortique attentivement. La métamorphose est l'occasion pour Raoul de jeter « un coup d'œil oblique sur le centre de *sa vie* » (BI : 131).

La métamorphose devient un parcours de découverte de soi et des secrets cachés de l'âme : en dépit de son projet de retrouver sa place au sein de la famille, la transformation de cet élément important qu'est le visage pour l'identité d'une personne entraîne des conséquences bouleversantes au niveau de la personnalité de Raoul Cérusier, qui en tant que Roland Colbert se forge petit à petit une personnalité en accord avec son nouveau visage. La vraie découverte, troublante, est que ce nouveau moi intérieur répond en fait à des désirs ou à des traits secrets refoulés par l'ancien moi, mais bien présents avant la métamorphose.

### **La quête identitaire : un processus complexe**

Tout au long de l'expérience du prodige, Raoul éprouve des sentiments différents, des réactions contradictoires, à des moments différents de l'aventure. Il se sent tantôt la victime d'un absurde malheur, tantôt l'élu d'une « chance prodigieuse ».

Si la métamorphose est une quête identitaire, ce processus de découverte de soi est un parcours complexe, que nous avons essayé de résumer en identifiant sept moments différents (T1 -->T7) correspondant aux réactions de Raoul devant la métamorphose et la vie en tant que métamorphosé.

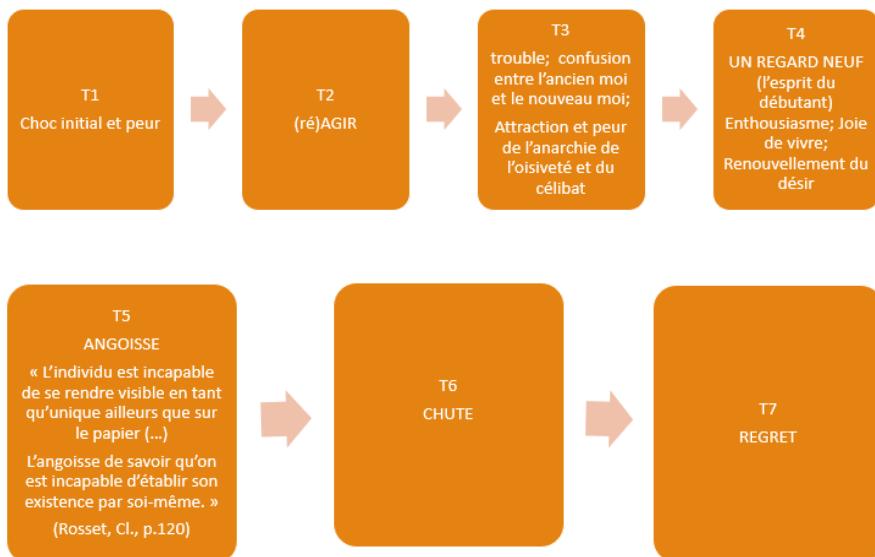


Tableau 5 : Proposition de schématisation des réactions du personnage par rapport à la métamorphose

Le choc initial et la peur qui découle de l'évidence de la métamorphose sont vite laissés de côté (« ma raison [...] venait d'être contrainte d'admettre l'inadmissible »), car Raoul veut trouver des solutions pour continuer à vivre :

Il fallait éviter de vivre sur deux registres à la fois, autrement dit, de laisser paraître en moi la présence de deux personnages dont le désaccord, s'il était trop visible, pouvait facilement me conduire au cabanon. (...) Je devais autant que possible me façonner une personnalité qui parût ajustée à mon nouveau visage. (BI : 26)

Il se trouve tout d'un coup dépossédé de son identité, de sa personne, puisque, sans le visage de Raoul Cérusier, il ne peut plus prétendre être Raoul Cérusier devant les personnes qui le connaissent. Il peut seulement « se survivre », « durer » (BI : 31) quelque temps sous son nom et sous sa raison sociale, avant qu'il ne trouve le moyen pour se procurer de faux papiers. Il décide donc de réagir à ce changement par des actions concrètes qui lui permettent de vivre dans les nouvelles conditions.

Agir c'est également une façon de se protéger, de se tenir occupé, de ne plus réfléchir à la nature de son aventure. Pourtant, bien qu'il soit immersé dans les événements, la conscience de sa métamorphose surgit de temps en temps :

En cette minute dangereuse, l'idée que je vis dans l'absurde me paraît de la métaphysique. Je ne veux voir que la réalité dans ce qu'elle a de plus actuel et de plus étroit. (BI : 41)

Pendant la cohabitation de l'ancien moi et des esquisses du nouveau moi qu'il se forge (ou qu'il découvre au fond du vrai moi ?), Raoul est bouleversé et troublé, car il ne comprend plus qui il est. Mais, petit à petit, il commence à jouir des avantages de la vie en tant qu'homme attrayant, beau, fascinant, à même d'attirer les regards des femmes, de conquérir la Sarrazine ou de (re)conquérir sa propre femme. Le nouveau visage projette sur son être un esprit neuf, l'esprit du débutant qui retrouve l'enthousiasme dans son

travail et dans ses relations avec les autres, qui éprouve la joie de vivre et vit le renouvellement du désir amoureux dans la vie de couple. Le voici qu'il s'exalte : « Bénie métamorphose » ; « Je ne regrette rien, au contraire, il me tarde que mon âme achève de se modeler sur mon visage » (*BI* : 168). On y lit l'idée récurrente de l'influence mutuelle âme-visage, réflexion obsessionnelle auquel se livre le personnage-narrateur. L'originalité de son idée est que le visage modèle nos sentiments, nos pensées, notre personnalité, notre âme, il n'en est pas seulement le reflet.

Il me semble qu'un visage ne soit pas seulement un miroir reflétant nos pensées et nos sentiments, mais qu'il réagisse lui-même sur ceux-ci et se compose avec eux. Chacun sait, par exemple, ce que le caractère d'une femme peut devoir à l'idée qu'elle a de sa beauté. Nous vivons presque constamment avec une certaine vision de nous-mêmes. (*BI* : 29)

Une fois accommodé au nouveau visage, il se plaît dans sa nouvelle identité, celle de Roland Colbert, et ce que le nouveau visage lui apporte : des « soucis plus égoïstes » (*BI* : 170), un épanouissement du moi, un (re)découverte de soi :

Mon visage y est évidemment pour quelque chose, car il me donne une aisance que je n'avais pas. Surtout, on s'intéresse à ma personne parce que l'on sent que je m'y intéresse moi-même tout le premier. (*BI* : 170)

Sous le nouveau visage, il est devenu l'amant de sa femme, qu'il voit prête à quitter Raoul Cérusier (son autre moi du passé), mais il se sent en danger sans une identité légale. La métamorphose n'est pourtant pas complète, les traits intérieurs de l'ancien moi surgissent de temps en temps. Il est tourmenté à la fois par le chagrin de vivre toute une vie avec sa femme et ses enfants prétendant être un autre et par l'impossibilité d'échapper au manque d'une identité légale. Le dédoublement de personnalité auquel le personnage doit faire face pendant l'aventure de la métamorphose, donc pendant la quête identitaire, se heurte à la matérialité de l'identité légale. Le bruit du dédoublement de personnalité cède la place à l'angoisse devant l'absence d'un être en papier (dont la photographie) qui rejoigne l'être en chair et en os, autrement dit, « l'angoisse de savoir qu'on est incapable d'établir son existence par soi-même » (Rossel, Cl., 1984 : 120).

L'angoisse atteint le climax dans le rêve qu'il fait dans le restaurant : il téléphone à Dieu et il lui demande : « Comment se fait-il que je ne me conjugue plus avec le verbe être ? demandai-je. Vous êtes au courant ? » (*BI* : 255)

Il s'ensuit la chute, car dès le réveil, il se rend compte, toujours à travers les yeux des autres, qu'il a repris son ancien visage, « maussade, épais, mal avenant » (*BI* : 264).

La métamorphose lui paraît, après coup, sous une autre lumière, comme une occasion incroyable de vivre une vie nouvelle, dans le neuf, de couper tous les ponts avec la prison où il était enfermé.

L'aventure de la métamorphose apparaît ainsi comme un escapisme, une manière de s'enfuir pour se sauver :

(...) Mais il arrive un jour où tout de même on s'aperçoit qu'il y a autre chose à faire dans la vie que de s'aplatir comme un chien aux pieds d'une petite bonne femme pincée. (...) Je ne suis pas allé à Bucarest pour faire des affaires, mais parce que j'avais assez de ta chambre à coucher et de petit cœur bien épousseté. J'étais parti pour ne plus revenir. Et j'ai fait un voyage merveilleux, un voyage que tu ne peux pas comprendre dans ta petite tête de comptable. Quel remords, quel scrupule imbécile m'ont fait revenir dans cette

boutique sans air. La vie était si grande, si abondante, j'avais tant à faire et à entreprendre et pourtant, il a fallu que je revienne m'empoussiérer, me claquemurer, m'abrutir. J'étais ivre de colère et de regret. (BI : 272-273)

C'est pourquoi la fin de cette « aventure glorieuse », de cette « chance prodigieuse » provoque le regret, voire même la colère de Raoul, pour n'avoir su accueillir le neuf. Tel un Robinson Crusoé, il s'est hâté de reconstruire son monde d'avant.

Je ne m'étais soucié que de retrouver ma femme, mon travail, ma maîtresse, de regrouper tous les éléments de mon ancienne vie alors qu'il fallait profiter de la chance pour couper tous les ponts. Dans le neuf, je m'étais empressé de tailler des vieilleries. (BI : 264)

L'emploi de l'adjectif possessif, qui, comme nous l'avons vu dans l'analyse statistique, occupe une place importante dans la matière du roman, y est suggestif. Raoul est pressé de reconstruire autour de lui tous les éléments qui composaient son identité, une identité bâtie sur le verbe AVOIR plutôt que sur le verbe ÊTRE dans cette relation de possession qui devient définitoire pour l'identité humaine (« **ma** femme », « **mon** travail », « **ma** maîtresse », « **mon** ancienne vie », « **mes** meubles », « **mes** pantoufles d'époux »).

### Conclusion : Le récit de la métamorphose, un récit enchassé ?

Comme nous l'avons déjà mentionné, le roman a une structure cyclique. La clôture du roman, délimitée et marquée typographiquement par un espace vide, place Raoul Cérusier dans le même bureau de l'administration parisienne, devant la même fonctionnaire, Mme Passavent, qui lui demande les photos d'identité, lesquelles reflètent, cette fois-ci, son image.

La structure cyclique du roman ramène inévitablement le lecteur au début, réactualisant dans sa mémoire les éléments de l'ouverture.

Voici la première ligne de la clôture : « Toutes les lampes sont allumées » (BI : 328). Cette phrase reprend le cadre initial et continue la succession séquentielle de l'éclairage du bureau comme si les six semaines de la métamorphose n'avaient été qu'une « seconde élastique, monstrueusement distendue, mais qui se resserre au point de n'être plus, en vérité, qu'une seconde » (BI : 329), comme si le récit de la métamorphose était la fictionnalisation d'un fait divers, qui dévoile son artifice.

A propos, dit-il à l'employée, est-ce que vous avez revu cet abruti qui voulait à tout prix se reconnaître dans la photo d'un autre ? (BI : 328-329).

Le temps du récit s'étend sur quelque trois cents pages, alors que le temps de l'histoire ne renfermerait qu'une seconde. Si le tR = n et que le tH = 0 ou presque (une seconde), alors le récit de la métamorphose devient une longue pause commentative sur la vie, sur la conscience de soi, sur l'image identitaire. Ou, du moins, nous en avons l'illusion ...

Au moment de les coller, elle y donne un coup d'œil comme elle fit l'autre fois et j'ai illusion que le temps se rejoue et que mon aventure tient tout entière dans une seconde élastique, monstrueusement distendue, mais qui se resserre au point de n'être plus, en vérité, qu'une seconde. (BI : 329)

### ***Corpus***

Aymé, Marcel, *La belle image* (1941), édition numérique, Editions Gallimard, Paris, 2016.  
Aymé, Marcel, *Le passe-muraille. Nouvelles*, NRF, Gallimard, 1943.

### ***Bibliographie***

- Aymé, Marcel, « Les surprises du fantastique », *Arts*, 28 décembre 1955, in *Confidences et propos littéraires*, Les Belles Lettres, 1996, p. 53.
- Catalogue mensuel, *La Nouvelle Revue Française*, 29<sup>e</sup> année, No. 324, 1<sup>er</sup> Février 1941.
- Călinescu, Matei, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Editura Polirom, 2007.
- Del Lungo, Andrea, (éd.), *Le début et la fin du récit*, Paris, Edition Classiques Garnier, 2010.
- Mayaffre, Damon, « Textes augmentés et discours numériques. Pour une approche logométrique des digital corpora », Colloque *Texte et discours en confrontation dans l'espace européen. Pour un renouvellement épistémologique et heuristique*, Metz, Université de Lorraine, 15-18 septembre 2015, communication disponible en ligne : [https://ultv.univ-lorraine.fr/video/8939-textes-augmentes-et-discours-numeriques-pour-une-approche-logometrique-des-digital-corpora/?old\\_url=true](https://ultv.univ-lorraine.fr/video/8939-textes-augmentes-et-discours-numeriques-pour-une-approche-logometrique-des-digital-corpora/?old_url=true), dernière visualisation le 3 juillet 2022.
- Robert, Georges, Lioret, André, *Marcel Aymé insolite*. Illustrations de Ralph Soupault, Editions de la Revue indépendante, Paris, 1958, p. 61.
- Rosset, Clément, *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, Nouvelle édition revue et augmentée, Editions Gallimard, 1984.
- Scheel, Charles, « Marcel Aymé, conteur magico-réaliste malgré lui » in *Cahier Marcel Aymé*, n°12, Editions S.A.M.A., 1996, pp. 82-112. Disponible sur academia.edu ; [https://www.academia.edu/846357/\\_Marcel\\_Aym%C3%A9 conteur\\_magico\\_r%C3%A9aliste\\_malgr%C3%A9\\_lui\\_?email\\_work\\_card=view-paper](https://www.academia.edu/846357/_Marcel_Aym%C3%A9 conteur_magico_r%C3%A9aliste_malgr%C3%A9_lui_?email_work_card=view-paper), dernière consultation 11/09/2021
- Société des amis de Marcel Aymé, *La Belle Image*, présentation du contexte du roman, [http://marcelayme1.free.fr/marcel\\_ayme/oeuvre/romans/la\\_belle\\_image/la\\_belle\\_image.html](http://marcelayme1.free.fr/marcel_ayme/oeuvre/romans/la_belle_image/la_belle_image.html), dernière consultation le 22 juin 2021.

### ***Logiciel utilisé :***

AntConc, développé par Laurence Anthony, <https://www.laurenceanthony.net/software/antconc/>

# LA SICILE POLYCHROMIQUE : VISIONS PLURIELLES DE L'ÎLE DANS *OÙ LES EAUX SE PARTAGENT* DE DOMINIQUE FERNANDEZ

Maroua DEROUCHE\*

**Abstract:** Through the two main characters, Maria, a young woman from Torino and her companion, Lucien, a French painter and alter ego of the author, *Où les eaux se partagent* offers two contradictory visions of Sicily. Celebrating difference, Fernandez's novel attempts to create a new Sicily by confronting antithetical but complementary portraits and by insisting on the wealth that cultural and religious syncretism establishes.

**Keywords:** Sicily, polychromy, writing.

## Introduction

*Le voyage en Italie et en Sicile* publié entre 1801 et 1802 par le baron Auguste Creuzé de Lesser dresse des barrières entre les deux espaces figurant dans le titre. Le fait de proposer de d'aborder la Sicile comme un espace à part marque, dès le titre, la rupture qui sous-tend sa pensée. Séparée géographiquement du restant de la péninsule par la mer Méditerranée, la Sicile semble constituer un pays à part. Le panégyrique que cet écrivain et homme politique français fait de l'île se transforme au fil des pages en critique acerbe. Le vocabulaire hautement élogieux cède le pas à l'isotopie de la pauvreté et de la misère et assombrit progressivement le tableau. La mauvaise impression que sa description de l'île suscite est intensifiée par les négations grammaticales et lexicales qui reflètent la manière dont la Sicile est perçue par un Français : « La Sicile [est un] pays sans chemins, sans ponts, sans agriculture, sans commerce, sans auberges, sans aucune des commodités de la vie, ni des délicatesses de la société<sup>1</sup> ». Amoureux inconditionnel de l'Italie du Sud mais refusant, en même temps, l'ingénuité d'un premier voyageur, Dominique Fernandez tente, dans ses différents textes dédiés à l'île, de porter un regard plus objectif sur celle-ci et sur ses habitants. Aux confluences de trois cultures, européenne, orientale et africaine et creuset de civilisations, la Sicile lui apparaît comme un espace qui charme par son exubérance et sa vitalité autant qu'il repousse par sa misère et une nostalgie incompréhensible du fascisme. Publié en 2018, *Où les eaux se partagent* est une nouvelle déclaration d'amour faite à l'île où l'auteur a choisi de s'installer durant quelques années de sa vie en compagnie de son ancienne épouse Diane de Margerie. Si la veine autobiographique est perceptible, la pluralité des tableaux esquissés au fil des pages et la succession rapide d'images et de formes décrites mériteraient une étude particulière. C'est, justement, à ces aspects que nous comptons nous intéresser dans cette communication.

---

\* Université de Gabès, Tunisie, [marouader@gmail.com](mailto:marouader@gmail.com)

<sup>1</sup> Auguste Creuzé De Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile fait en 1801 et 1802*, Paris, Hachette BnF, 1806, p. 99.

## I. Regards juxtaposés

### 1. La Sicile vue de l'extérieur

Fille d'un banquier piémontais et d'une comtesse florentine, Maria, la compagne du narrateur, véhicule des idées négatives sur l'île et sur ses habitants. Son arrivée en Sicile correspond à une longue descente aux Enfers et le mythe grec du « grenier à blé » (Fernandez, 2018 : 10) et d'une Sicile « féconde en chevaux » (Fernandez, 2018 : 10) et « odorante de moissons » (Fernandez, 2018 : 10) est rapidement supplanté par une Sicile sanguinaire où sévissent les crimes et les spectacles violents. Ce cadre jadis idéalisé inspire désormais un mélange de peur et de répulsion. Traduite en termes chromatiques, l'île de Maria serait d'un rouge écarlate. Couleur de sang, le rouge est accordé, dans le *Dictionnaire des symboles*, au sang comme principe de la vie, à sa puissance et à son éclat, mais le sang est aussi synonyme de violence et d'agressivité. Le personnage fernandezien retient ce deuxième schème et présente la Sicile comme un espace où l'on risque à n'importe quel moment de se faire agresser. L'agression infligée aux touristes étrangers qui visitent la Sicile pourrait se vivre, tout d'abord, par procuration prenant la forme d'un spectacle sacrificiel comme en témoigne la scène de la pêche au thon présente au début du roman. Le narrateur et sa compagne sont particulièrement saisis par le nombre et la taille des thons gisant dans des « les rigoles de sang qui rougissaient le ciment et les mains des hommes ». La scène des pêcheurs découplant les bêtes fait écho à « L'albatros » de Baudelaire, mais si dans le poème liminaire des *Fleurs du mal*, l'aspect itératif de la souffrance infligée au « prince des nuées » est exprimé au moyen de l'adverbe temporel « souvent », ici c'est l'aspect duratif qui se met en valeur par le recours à l'imparfait : Les hommes d'équipage « *plaçaient* un crochet dans leur gueule, puis les *hissaient*, un par un, sur un wagonnet [...] le long du plan incliné » (Fernandez, 2018 : 13). La violence subie par ces thons colossaux se prolonge dans le temps et en se prolongeant, elle imprime ce spectacle d'une sauvagerie inouïe dans la mémoire du personnage féminin.

Se retrouvant dans plusieurs œuvres fernandeziennes, le spectacle de l'immolation d'un animal devant une foule qui s'extasie à la vue d'une bête gigantesque avilie et vaincue par un groupe d'humains constitue un *topos* majeur et un fondement du discours sur l'Italie méridionale et surtout sur la Sicile. Si selon plusieurs anthropologues<sup>1</sup>, la violence collective fait partie d'un processus cathartique et pourrait relever d'un rite d'exorcisme libérateur, elle est, pour Maria, révélatrice de la barbarie consubstantiellement liée à la Sicile et aux Siciliens. Outre la scène traumatisante de la chasse, le roman comporte une autre scène de sacrifice animal non moins choquante : pour punir son maître de ne pas avoir enlevé son chapeau au passage de la procession de saint Calogero, un chien a été jeté du haut de la falaise sous le regard incrédule et abasourdi de la jeune Turinoise. Empreint de pathos, le chapitre met en scène les sentiments contrastés de l'animal qui s'apaise sous la main affectueuse de son maître mais qui s'agit et pousse des cris plaintifs à la vue de la chaîne autour de sa taille. Le maître aussi alterne compassion et fermeté. Après avoir lancé le chien dans le vide, il éclata en sanglots et courut pour ne pas voir son chien s'écraser contre les rochers de la falaise. Rassuré, le *ragioniere* s'exclame : « justice est faite ! » (Fernandez, 2018 : 51).

Le sacrifice des animaux a, donc, une finalité expiatoire. Malgré l'horreur des scènes, la symbolique reste claire et puise dans un fonds archaïque commun. Perpétuées dès les temps originels, les manipulations sacrificielles s'inscrivent dans des rites d'exorcisme collectifs et visent à apaiser des divinités offensées. L'immolation est censée

<sup>1</sup> Cf. René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

restaurer un ordre menacé par un affront ou une infraction, c'est ce qui explique la réaction du *ragioniere*. Du moment où l'on ne sort pas du monde animal, le sacrifice est toléré. Mais il devient source d'inquiétude lorsque la victime émissaire est humaine comme dans le cas du crime d'honneur. À finalité sociale, cette fois-ci, le crime d'honneur est décrit comme une réaction à un comportement jugé déshonorant. Si la transgression du code social est répréhensible dans le restant de l'Europe, elle est carrément condamnable dans la Sicile des années soixante, lorsque Lucien et Maria arrivent à Marzapalo.

En lisant le journal, Maria tombe sur un fait divers qui va changer, une bonne fois pour toutes, son image de la Sicile. Il s'agit de l'affaire de Gaetano Garofalo qui, après avoir monté un stratagème pour se débarrasser d'une épouse trop encombrante, l'exécute et encourt une peine de trois ans de réclusion. La barbarie de ce drame familial et les législations moyenâgeuses qui permettent au mâle de lyncher « son épouse, sa fille ou sa sœur surprise dans une relation charnelle illégitime » (Fernandez, 2018 : 36) scandalisent le personnage féminin et donne une idée sur la situation de la femme en Sicile. Le rouge du sang devient celui de l'interdiction et à la défense. Le rouge est celui de l'alerte qui clignote, qui retient l'attention et qui incite de la vigilance, précise *Le Dictionnaire des symboles*. Textuellement, c'est à travers le regard de Maria que nous sont livrés les interdits et les tabous qui pèsent sur la femme sicilienne. Interdiction de parler à un homme, interdiction de tomber amoureuse et de se marier par amour, interdiction aussi de se baigner en maillot de bain, tout, en Sicile, semble circonscrire la sphère des libertés de la femme. La discussion entre la *signora* Filomena et sa fille sur l'amour et le mariage s'appuie à la fois sur un conflit de générations et sur une conception bien particulière des relations entre les deux sexes. Elle éclaire surtout la manière dont la femme sicilienne se définit au sein d'une société patriarcale dans laquelle chaque sexe est enfermé dans les rôles qui lui sont assignés :

- Qui t'a mis dans la tête qu'on doive se marier parce qu'on s'est plu ?
- Maman...
- L'amour est une chose individuelle, passagère, sans fondement, sans valeur, un caprice qui ne dure pas... On cesse de s'aimer aussi vite qu'on a commencé à se plaire... Le mariage est pour la vie entière [...] (Fernandez, 2018 : 164)

Cette fois-ci, les propos de Filomena désolent plus Lucien que Maria. Admiratif, au début du roman, de la différence de cette femme qui se distingue par son esprit critique et réfractaire aux contingences sociales et qui livre un combat « timide mais évident entre l'antique obéissance aux usages et une velléité d'indépendance » (Fernandez, 2018 : 68), Lucien est déçu de voir les aspirations d'émancipation de la femme sicilienne buter contre le mur du conformisme et des traditions. Avortés, ses ambitions de changement consolident le pouvoir masculin et légitiment toute forme de violence à l'encontre des femmes comme l'atteste le chapitre intitulé « agression ». Spectatrice jusque-là des brutalités subies par les femmes du Midi italien, ici, Maria en est elle-même victime. Ses tenues légères sont considérées comme une offense aux bonnes mœurs qui explique l'attaque endurée : « Un noiraud à moustache ramassa des galets et les lança de toutes ses forces vers nous. Maria évita de justesse une pierre » (Fernandez, 2018 : 132). Tout contribue à faire de la Sicile un espace repoussant, un *locus horridus* selon la description virgilienne, c'est-à-dire un espace qui rappelle la description de l'entrée des enfers dans l'Énéide et qui se caractérise « par une hyperbolique verticalité, par une sauvagerie

naturelle qui le situe hors la loi, par une noirceur qui se comprend aussi en un sens moral<sup>1</sup> ».

À ce portrait effrayant de la Sicile, Lucien oppose un regard admiratif et se montre particulièrement sensible à la « simplicité archaïque » (Fernandez, 2018 : 12) du Cap Passero et à l'aspect hautement pittoresque de l'endroit. Envoûté par la profusion chromatique de l'endroit, il reconnaît, d'emblée, son incapacité à percer les fondements de cet espace énigmatique. Sa résignation est traduite par la structure restrictive de la phrase : « Je ne faisais qu'entrevoir la complexité d'un monde qui ne s'offre pas s'emblée » (Fernandez, 2018 : 11).

Son pinceau comme la plume de l'écrivain s'incline devant le mystère que représente la Sicile. Paradoxalement, cette abnégation acère son œil de peintre et la tentative d'embrasser la réalité dans sa complexité intrinsèque se transforme en une recherche méticuleuse de la teinte juste et de la nuance exacte qui offriraient au texte une perception visuelle évidente. Les portraits obtenus se chargent d'une dimension affective comme en témoignent ces descriptions poétiques empreintes de lyrisme et reposant sur un vécu :

Des oliviers centenaires agitent leur feuillage bleu qui bruit de notes métalliques. De longues serres, voûtées en berceau, miroitent au soleil. Tassées sur les pentes, elles ressemblent à des campements de Bédouins. Ça et là, une ferme, une bergerie, une grange, un pressoir en pierres sèches, rompt l'alignement des vignobles. Des tomates rouge vif, mises à sécher avec leurs tiges vertes sur de grandes claires blanches, étendent sur le sol les couleurs du drapeau national. (Fernandez, 2018 : 12)

Les variations chromatiques correspondent à des souvenirs enfouis dans la mémoire du narrateur parce que la couleur est, essentiellement, une sensation. Synonyme de surcharge affective et symbolique, la Sicile apparaît à Lucien comme un endroit propice à la création artistique. En quête d'inspiration, le narrateur parcourt vallées et plaines assimilant l'étendue « plate, vide, immobile [et] uniforme » (Fernandez, 2018 : 100) qui se déploie sous ses yeux à une surface blanche avide de recevoir la première touche.

Par ailleurs, s'il y a un aspect qui retient particulièrement l'attention de Lucien c'est l'inscription du paysage sicilien dans une sorte de métatemporalité. La Sicile qu'il peint dans le roman revêt un grand potentiel mythogène. Le pouvoir de créer des mythes fait partie de l'histoire même de la Sicile. Dans ce roman comme dans les anciens textes consacrés à l'île, Dominique Fernandez en fait le berceau de plusieurs mythes et légendes. Dans son *Dictionnaire amoureux de l'Italie*, par exemple, l'écrivain y place la défaite de Jupiter par les Géants, le séjour de Cérès et de sa fille Perséphone enlevée par Hadès, l'endroit où Dédale de réfugia pour fuir la colère de Minos, le roi de Crète. Il situe, également, sur la côte orientale de l'île, dans les profondeurs de l'Etna, le règne de Vulcain et les activités métallurgiques des Cyclopes (Fernandez, 1998 : 355). Féconde en histoires qui remontent à l'origine même de l'humanité, la Sicile des temps modernes semble garder cette aptitude à nourrir les imaginaires des anciens comme des contemporains. La légende de Lucky Luciano, le chef de mafia qui, grâce à des messages codés, a mis la mafia sicilienne au service des Alliés facilitant la libération de la Sicile constitue un exemple révélateur de la manière dont l'île continue à fabriquer des mythes.

---

<sup>1</sup> Yvon Le Scanff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Paris, Champ Vallon, 2007, p. 7.

Dans *Où les eux se partagent*, l'auteur consacre tout un chapitre au foulard jaune de Lucky Luciano et au message codé qui y est brodé afin d'éclairer le mystère de la complicité entre la mafia sicilienne et les services de renseignement américains. Conscient de l'exceptionnel potentiel mythogène que l'île possède, Lucien semble convaincu de « la “fable” du foulard, si pittoresque et qui prolonge si joliment la légende des bandits au grand cœur » (Fernandez, 2018 : 114).

Si la Sicile est souvent présentée, chez Dominique Fernandez, comme un univers mythisé et mythifiant, c'est parce que les Siciliens ont beaucoup de mal à se défaire d'une anthropomorphisation déifiante de la nature. Puisant dans le paganisme, cette personnification des éléments naturels est placée sous le sceau de la violence et de la cruauté.

## 2. La Sicile vue de l'intérieur

La Sicile se présente pour de nombreux voyageurs, dont Dominique Fernandez, mais surtout pour les Siciliens eux-mêmes, comme un espace tragique. Entourée de tous les côtés par la mer, l'île condamne ses habitants à l'enfermement et à l'isolement et voie à l'échec toute tentative d'affranchissement. Si la Sicile de Maria est écarlate, celle des Siciliens est noire parce qu'elle apparaît comme un univers gouverné par des forces transcendantes hostiles, des divinités susceptibles d'exercer sur eux une folie exterminatrice et une vengeance implacable. Parmi ces dieux malfaits, les Siciliens redoutent, particulièrement, la mer : non seulement parce qu'elle encercle l'île et réduit la liberté de ses habitants, « *Il mare è nemico* » (La mer est ennemie), mais aussi du fait qu'elle n'a apporté aux Siciliens qu'envahisseurs et brigands. Conscient de « l'antipathie naturelle des Siciliens pour la mer » (Fernandez, 2018 : 24). Lucien, *alter ego* littéraire de Dominique Fernandez, se plaît à énumérer toutes les civilisations qui sont passées par la Sicile gommant ses traits authentiques et y implantant les leurs. De langues et de races différentes, mais poussés tous par une cupidité dévastatrice, Grecs, Latins, Phéniciens, Turcs, Arabes, Normands, Espagnols et Piémontais ont débarqué un jour en Sicile pillant ses richesses, dictant leurs lois, imposant leurs langues et leurs religions et terrorisant sa population. Cette malveillance de l'élément aquatique remonte aux temps originels, à l'époque où les matelots qui montraient plus de courage et prenaient la mer, étaient dévorés par les monstres Charybde et Scylla, gardiens du détroit de Messine. Textuellement, le roman comporte deux chapitres qui racontent des agressions qui ont eu lieu dans un milieu aquatique. Nous avons déjà évoqué plus haut les offensives endurées par Maria, mais il faut ajouter à cela la piqûre de la méduse qui « dévora » le ventre de la femme, ravivant, chez les Siciliens qui assistent à la scène, la peur ancestrale de la plus perfide des Gorgone, « celle dont les yeux dilatés ont le pouvoir de pétrifier l'imprudent qui la regarde » (Fernandez, 2018 :137).

L'ombre des divinités infernales plane aussi sur l'univers sicilien. Peuplant l'île, ces divinités redoutables peuvent avoir une forme solaire asséchant ainsi les terres et provoquant un état d'apathie et d'impuissance. Dans le roman, la migraine handicapante du marquis provoquée par le sirocco ainsi que la sécheresse « qui tu[e] toute végétation sur les terres calcinées » (Fernandez, 2018 :11) constituent deux exemples de l'acharnement du soleil contre les habitants de l'île. Lucien reconnaît les effets néfastes de la « route gigantesque », ce « disque de feu dont les rayons tourn[ent] à vide dans un espace illimité ». Il est, lui-même, victime de ce « globe incandescent qui [lui] brûl[e] les paupières » (Fernandez, 2018 :101). Mais le feu est plus menaçant sous sa forme éruptive. Défié, il est le Vulcain punissant Empédocle pour son *hybris* envers le dieu. Il est aussi

Hadès qui enlève Perséphone et condamne Déméter à une souffrance sans fin. Le feu volcanique restitue donc la dimension mythique de la Sicile, éclairant, par la même occasion, une part importante de l'univers psychique et affectif sicilien.

Toutefois, le marasme sicilien n'est pas uniquement engendré par le courroux d'une transcendance invisible qui s'abat sur l'île dans le but de l'anéantir. Les Siciliens incriminent aussi les hommes du Nord et considèrent que Rome, Turin et Florence se sont enrichis à leur détriment. Une fois de plus, la question méridionale est au centre de ce roman fernandezien. À travers le regard méprisant de Maria, et s'armant d'un sens critique et d'une grande lucidité, le narrateur tente de nous dévoiler la manière dont les Septentrionaux perçoivent les Méridionaux et inversement. Le portrait réfléchi des Siciliens n'a rien d'élogieux : ils y sont réduits à un état de fainéantise et à un fatalisme accablant. Mais ce qui communément considéré comme tares est présenté, par le narrateur, comme un art de vivre et une véritable culture de l'échec. Et c'est justement cette paresse et ce renoncement au progrès qui épargnent la Sicile du vent de la modernité qui souffle sur les pays de l'Europe estompant leurs particularités. Lucien, tout comme Fernandez d'ailleurs, est aussi intrigué qu'admiratif face au conservatisme moral et religieux et surtout de la sécularité des mœurs siciliennes. Il rapporte les propos d'Antonio, l'un des personnages du roman, insistant sur les polyptotes des verbes « vivre » et « être » : « Chez nous, on ne change pas ce qui est. Ce qui est doit rester immuable. Comme on a vécu, on continuera à vivre. Il faut faire ce qu'on a toujours fait » (Fernandez, 2018 : 80).

À l'image d'une Sicile pérenne, l'émerveillement de Fernandez semble permanent. Traversant l'œuvre entière de l'auteur, il le pousse sans cesse à aiguiser sa perception, à approcher de plus près cette terre et ce peuple « restés intacts depuis Homère et Virgile » (Fernandez, 2018 : 22). L'ambition de vouloir embrasser la réalité sicilienne dans sa totalité donne naissance à ce que nous appellerons, dans ce qui suit, « une esthétique kaléidoscopique ».

## II. L'esthétique kaléidoscopique

### 1. Bribes de vie

Comme le titre le suggère, *Où les eaux de partagent* est un roman placé sous le signe de la rupture, de la juxtaposition d'éléments hétéroclites et surtout d'une pluralité de perspectives. L'écrivain y associe plusieurs techniques narratives qui renforcent l'impression de superposition. La prolifération de personnages dans un roman particulièrement court (178 pages) engendre une multiplication de points de vue concourant à offrir un panorama se prétendant complet de la Sicile et de la vie sicilienne. Le texte recense le récit de neuf vies, sans compter celles des deux personnages principaux, Lucien et Maria, dont le caractère autoréflexif est manifeste et clairement assumé par l'auteur. Dotés d'une grandeur épaisseur psychologique et narrative, les personnages pourraient fournir chacun de la matière romanesque en abondance. Tissant des liens entre des existences apparemment indépendantes les unes des autres, l'écrivain structure son récit comme André Breton ou Tristan Tzara composeraient leurs poèmes. Néanmoins, si dans le monde des arts figuratifs ou dans le monde cinématographique « le collage implique le détournement de leur place ou fonction initiale d'éléments, qui sont ensuite disposés dans un nouvel ensemble, sans que l'intégration soit complète<sup>1</sup> », en

---

<sup>1</sup> Benoît Delaune, « Collage, montage, *cut-up*, musique concrète : figures de l'intégration du chaos dans l'œuvre chez William Burroughs et Pierre Schaeffer », TRANS- [En ligne], 6 | 2008, consulté

littérature le collage est plutôt un montage qui impliquerait une orchestration de plusieurs bribes de vies et de plusieurs points de vue. Cet entremêlement d'unités narratives éclaire de plusieurs lumières la société sicilienne et le système de pensée de ces insulaires. Palmiro et Olinda se présentent comme un exemple parfait du couple typique sicilien. Manifestant une fidélité sans failles au Duce et continuant à nourrir l'espoir d'une renaissance fasciste, Palmiro est l'incarnation de l'ingénuité sicilienne réfractaire au changement et peu confiante en l'avenir et en la modernité. Olinda, s'offre comme l'archétype de la femme méridionale : grosse, pieuse et taciturne, elle sert de faire-valoir pour son mari. Les aspirations et les rêves de la nouvelle génération apparaissent à travers les portraits de Gigi et de sa femme Filomena. Aux antipodes du modèle viril méridional, Gigi est « un grand travailleur, [d'] un tempérament posé, [d'] un esprit méthodique, opiniâtre, adroit et rusé, exempt de convictions idéologiques » (Fernandez, 2018 : 63). Par sa soif inassouvie de l'argent et par son aspiration à une ascension sociale, Fernandez en fait l'héritier moderne des héros de Balzac, de Stendhal ou de Maupassant. Ce type de personnage apparaît pour la première fois dans les écrits « italiens » de l'auteur, il semble combattre le fatalisme des Siciliens par un pragmatisme et un réalisme au sens premier du terme : « il ne cherchait qu'à s'enrichir et il s'enrichissait rapidement » (Fernandez, 2018 : 63), résume le narrateur. Le personnage de Filomena introduit, lui aussi, un nouveau souffle féminin dans la matière romanesque de l'auteur. Fernandez la décrit comme une femme indépendante et émancipée qui cherche à s'affranchir du joug social et familial mais qui sera rapidement rattrapée par le modèle de la femme traditionnelle. Cette désillusion est symbolisée également par Antonio, peintre et double sicilien du narrateur. Ses idées innovantes et rebelles en matière d'art et sa quête de plaisir sont contraires à sa peur ancestrale du féminin. Si Antonio multiplie les amourettes sans oser aller plus loin, c'est parce qu'intérieurement, il est retenu par une passion encore plus puissante à en devenir dévoratrice, celle de la *mamma*. Antonio est sous l'emprise d'« une piété filiale exagérée [qui lui] interdit de s'émanciper » (Fernandez, 2018 : 83). Le roman relate, sur le même ton ironique, la vie du prince don Fabrizio et celle de son cousin le marquis. Incarnation de la noblesse déchue, les deux personnages subissent un revirement de situation. Jadis maîtres mais incapables désormais d'exercer leur pouvoir sur qui que ce soit, même pas leurs serviteurs, ils se plaisent à dilapider ce qui reste de leur fortune dans les casinos parisiens. En allant de chapitre en chapitre, de personnage en personnage et donc de vie en vie, le narrateur apparaît comme un enfant qui manie un kaléidoscope, qui s'amuse à superposer des impressions, des sensations, des aspirations mais aussi des déceptions. Cet effet de stratification relève, chez Fernandez, du domaine du ludique et de l'instructif ; l'auteur tente de dissiper les zones d'ombre sur le quotidien de différentes couches sociales de la Sicile des années soixante. Mais, elle acquiert un coefficient anthologique et mythique avec l'apparition des Parques, deux vendeuses qui entretiennent des rapports avec tous les habitants du cap Passero et que Lucien situe hors du temps humain. Les Parques apparaissent comme une personification d'une Sicile immuable et éternelle qui exerce son pouvoir maléfique sur tous les autres sans qu'elle soit, elle-même, touchée par quoi que ce soit : « Elles vivaient hors du monde [...] Parques immergées dans une totalité sépulcrale dont elles ne voulaient rien détacher » (Fernandez, 2018 : 100). Immortelles, les Parques décrites dans le texte sont ce qui subsisterait en Sicile quand tout aurait disparu : le Prince et son cousin, totalement ruinés, quittent la Sicile pour l'Amérique, Palmiro meurt, Gigi s'embourgeoise et réduit Filomena à l'état de

servante, Lucien et Maria se séparent mais les Parques sont toujours là. Que le roman se close sur cette variante moderne des divinités maîtresses de la destinée humaine est révélateur d'une volonté de figer la Sicile dans une espèce de métatemporalité pour la préserver des affres de la modernité. Le recours à la mythologie aide à cerner la spécificité de cet espace et de ses plusieurs facettes. Mais la construction du *topos* est également effectuée au moyen de renvois à d'autres écrivains qui ont écrit sur la Sicile.

## 2. L'intertextualité

Conformément à la signification ludique du kaléidoscope, l'écriture superpose plusieurs procédés dans un objectif double : distrayant mais surtout argumentatif. Plusieurs noms d'auteurs européens scandent le roman fernandezien en l'occurrence, Carlo Levi et Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Le recours à ces deux auteurs italiens est quasi-systématique. Bien que le roman se passe en Basilicate, *Le Christ s'est arrêté à Eboli* de Levi fournit le prisme à travers lequel il faut voir la Sicile de Fernandez. Mais l'intertextualité est aussi l'occasion de réfléchir, en critique littéraire, sur le livre lui-même, son style et la manière dont il a été reçu. Fernandez manifeste une admiration sans bornes pour la manière « fluide, abondante et comme onctueuse » dont le roman a été écrit et de sa capacité à transmettre au lecteur « l'agréable sensation d'exotisme qu'il avait lui-même [Levi] éprouvée » (Fernandez, 2018 : 23). Lucien partage cet enthousiasme et insiste davantage sur les particularités ethniques, culturelles et artistiques que le paysage méridional offre aux voyageurs européens. Grand lecteur, le prince aussi semble du même avis. Il se sert de cette référence littéraire pour expliquer à Maria la façon dont les choses se déroulent en Sicile : « Christ s'est arrêté à Eboli, mais Machiavel est descendu jusque chez nous » (Fernandez, 2018 : 38). Mais don Fabrizio devient plus acerbe lorsqu'il s'agit du *Guépard* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Grand admirateur de ce roman-phare de la littérature italienne, Fernandez et son avatar littéraire s'effacent pour laisser le prince s'exprimer et révéler la manière dont le roman a été reçu par la noblesse italienne. L'attaque virulente contre le *Guépard* et son auteur cache le refus tout à fait légitime de voir la Sicile humiliée et vexée. En esquissant le portrait d'un noble sicilien déchu, Tomasi di Lampedusa offense toute une classe sociale incapable de voir la réalité en face et surtout incapable de renaître de ses cendres.

Le roman de Fernandez atteste donc de l'ouverture des textes les uns aux autres. Les œuvres entretiennent des rapports souvent explicites entre elles et le dialogisme favorisé par le fait de donner la parole à des personnages d'origine différente, nous invite à situer *Où les eaux se partagent* dans une continuité concernant l'appréciation subjective de l'espace.

## Conclusion

Le roman atteste d'une maturation dans la manière d'appréhender le *topos* : l'auteur n'est plus le jeune homme qui découvre le Sud italien pour la première fois. La tonalité ironique dont le texte est empreint nous invite à voir à travers la beauté métatemporelle de la région la barbarie de ses habitants et la misogynie qui sévissent encore au cap Passero, là où la mer Méditerranée et la mer Ionienne se partagent. Cependant, malgré la critique qui sous-tend la description, la préférence du Sud primitif reste présente : en juxtaposant les mots à la manière d'un peintre qui superpose formes et couleurs, l'auteur tente d'immortaliser un paysage qu'il continue à chérir.

**Bibliographie**

- Auguste Creuzé De Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile fait en 1801 et 1802*, Paris, Hachette BnF, 1806.
- Dominique Fernandez, *Où les eaux se partagent*, Paris, Grasset, 2018.
- Dominique Fernandez, *Dictionnaire amoureux de l'Italie*, Paris, Plon, 1998.
- René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- Yvon Le Scanff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Paris, Champ Vallon, 2007.

## **REFLETS DE L'HISTOIRE DANS L'ESPIONNE DE CONSTANTIN VIRGIL GHEORGHIU**

**Mirela DRĂGOI\***

**Abstract:** In this paper, we plan to illustrate the way in which the writer C. V. Gheorghiu reflected in the novel *L'Espionne* (1971) the socio-political and cultural reality of the twentieth century. On the one hand, the analysis of these literary texts spotlights a series of emblematic characters from Romanian history, the criteria of social stratification that operated a century ago, the opposition between the bourgeoisie and the proletariat and most importantly, the ideological context that created a new human type, the 'human-mass', the standardized and depersonalized 'robot'. On the other hand, the selected body of text highlights the name of the personalities that marked the cultural and artistic evolution of the Romanian society, retracing the image of the exiled, of the political refugee, as to convey the essential aspects of a troubled and troublesome epoch.

**Keywords:** social universe, political regime, cultural personality.

« Nous sommes des exilés. [...]  
Nous sommes tous sans patrie, sans droit de cité. Nulle part. »  
(Gheorghiu, 1971 : 74)

### **Préambule**

Constitué selon la recette du roman policier, le texte de *L'Espionne* (Plon, 1971) recouvre une forme de narration particulière permettant au lecteur d'acquérir une culture historique, car il fait ressortir toute une série d'éléments référentiels de la Roumanie du XX<sup>e</sup> siècle. L'écrivain Constantin Virgil Gheorghiu (1916-1992) transfigure dans ce texte romanesque des données générales portant sur le régime totalitaire, tout en transposant des expériences qu'il a vécues lui-même ; il en ressort un « dossier » de la Roumanie communiste regroupant, d'une part, des représentations du monde socio-économique, politique et culturel, et, de l'autre, des déterminations d'ordre technologique, institutionnel et idéologique. Nous nous proposons d'envisager, dans ce qui suit, la manière dont l'écrivain roumain d'expression française Constantin Virgil Gheorghiu se rapporte dans le corpus envisagé à la réalité de son époque.

Une étude poussée des données factuelles retrouvables dans *L'Espionne* a été déjà réalisée par Gabriela Iliuță dans un article intitulé *Rețele paratopice în romanul L'Espionne al lui Constantin Virgil Gheorghiu [Réseaux paratopiques dans le roman L'Espionne de Constantin Virgil Gheorghiu]*. Le critique littéraire décrypte l'identité cachée des personnages de ce roman et nous fait voir que derrière Aristide Paximade se trouve Guță Vernescu (« un avocat et un politicien renommé, un des fondateurs du Parti National Libéral ») (Iliuță, 2013: 67, notre traduction), que Hanna Tauler est la correspondante fictionnelle d'Ana Pauker (ministre de Affaires étrangères depuis le 5 novembre 1947), tout comme Léopold Skripka renvoie à Petru Groza, ou Helena Skripka à Maria-Mia Groza, etc. En outre, Gabriela Iliuță explique que l'écrivain réécrit continuellement dans son œuvre le récit de l'histoire communiste.

---

\* Université „Dunărea de Jos” de Galați, Roumanie ; [mirela.dragoi@ugal.ro](mailto:mirela.dragoi@ugal.ro)

La manière dont cet écrivain transfigure dans *L'Espionne* le contexte spécifique au XX<sup>e</sup> siècle s'avère être un axe d'étude prolifique et intéressant à la fois : c'est pourquoi nous allons inscrire notre recherche dans la même direction pour pouvoir déceler dans ce texte d'autres interactions sociopolitiques, éthiques, culturelles et idéologiques produites en Roumanie le long du siècle passé.

## 1. Reflets de la situation socio-économique

Le roman *L'Espionne* de Constantin Virgil Gheorghiu présente en détail l'organisation de la société roumaine au début du XX<sup>e</sup> siècle, tout en identifiant, dans un premier temps, deux couches sociales importantes (les paysans et les bourgeois). Pour voir ce qui se passe dans ce roman par rapport aux coutumes et aux valeurs des Roumains ayant vécu le totalitarisme, il suffit de porter un regard attentif sur l'échantillon textuel ci-dessous, car il fournit aux lecteurs une image globale sur la constitution de la société roumaine à cette époque-là :

La Roumanie était composée de vingt millions d'habitants, la majorité étant des paysans pauvres : plus de quatre-vingt-dix pour cent. Le reste de la population était divisé entre les fonctionnaires de l'Etat et les marchands, les financiers, les hommes d'affaires, en un mot la bourgeoisie qui était entièrement étrangère. Le Roumain aime être paysan ou fonctionnaire. Et même s'il avait voulu être bourgeois, il n'aurait pas réussi ; c'était le privilège des étrangers... (Gheorghiu, 1971 : 184)

C'est la deuxième catégorie - « la bourgeoisie étrangère » - qui attire le plus l'attention de l'écrivain et qui est représentée textuellement dans *L'Espionne* sous des angles très divers. Quelquefois, elle est incarnée par des personnages « absents », dont l'existence est complètement narrée – c'est le cas d'Aristide Paximade, un milliardaire roumain installé à Paris (rue de Rivoli), qui a perdu tous ses biens pendant l'occupation bolchevique de son pays ; d'autres fois, les bourgeois roumains refugiés dans la capitale française interviennent directement dans la trame narrative. Ces derniers forment une communauté unie, très forte, et réussissent à garder leurs valeurs matérielles et spirituelles même dans les moments les plus difficiles de l'histoire :

[...] un boyard roumain ne loue jamais son appartement. Il préfère l'offrir, gracieusement. Mais jamais il ne le donne en location. [...] Tous les boyards roumains avaient des appartements à Paris. Ici, sur le jardin des Tuileries, dans l'Île Saint-Louis, à la Muette. Ils les habitaient rarement avant l'occupation de la Roumanie. Mais ils ne les louaient jamais. Pas même à leurs meilleurs amis, ni à leurs parents. Pour un boyard roumain, une maison est une chose personnelle, au même titre que leur chemise ou un sous-vêtement. Ce sont des choses qui ne se prêtent pas. (*ibidem*: 51)

Pour bien comprendre le contexte historique auquel C. V. Gheorghiu fait référence, il faut rappeler le fait que l'on assistait à l'époque à une persécution constante des bourgeois. Dans presque tous les pays européens, tout en arguant qu'elle place l'Etat au-dessus de l'individu, « la Terreur Rouge » procède à une répression sauvage de cette catégorie sociale considérée comme une classe parasite; le fragment suivant, extrait du discours de Djerzinski, président de la Tcheka, en est la preuve:

« Travailleurs, le temps est venu pour vous d'anéantir la bourgeoisie, sinon vous serez anéantis par elle. Les villes doivent être nettoyées de toute la putréfaction bourgeoise. Tous ces messieurs seront fichés et ceux qui représentent un danger

pour la cause révolutionnaire exterminés [...]. L'hymne de la classe ouvrière sera un chant de haine et de vengeance. » (Apud \*\*\**Histoire*, 2003 :137)

Les bourgeois roumains ont subi eux aussi ce type d'anéantissement ; c'est dans ce sens que Gheorghiu évoque la conduite qu'ils devaient parfois s'imposer pour éviter la terrible « chasse » initiée par les citoyens de la République Populaire Roumaine :

Tout le monde, depuis l'occupation, s'efforce d'être le plus vulgaire possible pour montrer qu'il appartient aux gens sans éducation et pour sauver sa vie et sa liberté on utilise un langage grossier. Pour ne pas être suspect. [...] C'est par instinct de conservation qu'on crache sur les tapis, qu'on emploie des gros mots, qu'on bouscule sans dire pardon et qu'on ne dit ni bonjour ni au revoir. (Gheorghiu, 1971 : 88)

C'est ainsi que la bourgeoisie roumaine – autrefois synonyme de richesse, de réussite sociale et de luxe, mais aussi de noblesse spirituelle – se transforme dans un ensemble d'êtres manipulateurs et mégalomanes qui est susceptible de devenir sous la « République Pénitentiaire » un groupe dépersonnalisé, voire déshumanisé :

C'est la mode communiste. [...] La politesse et l'élégance sont signées de subversion. [...] On supprime les classes sociales et on instaure les castes des Hauts Communistes. On proclame la liberté entre les hommes et on introduit la discrimination vestimentaire. On a enlaidi la terre. Et on a avilis les hommes. On a parlé de liberté et on a obligé chaque homme à devenir un policier et un dénonciateur. On a parlé de l'Internationale. Et on a enfermé chaque nation dans des barbelés, comme des bêtes. (*ibidem* : 413)

Une autre classe sociale représentée dans *L'Espionne* est le prolétariat<sup>1</sup> constitué de l'ensemble des ouvriers qui vivent dans l'extrême pauvreté et qui travaillent dans des conditions pénibles :

Virgil Gheorghiu appartient à une famille proléttaire. Les fils de prolétaires dans ce temps-là ne pouvaient faire carrière que dans l'armée et dans l'église. Le petit Virgil fut trop pauvre pour le goût de l'Eglise, il fut donc donné aux militaires pour l'habiller, le nourrir et faire de lui un officier. (*ibidem* : 148)

Il faut également observer que, même si la réalité sociale évoquée dans l'œuvre de Gheorghiu semble tourner autour de deux couches antagonistes représentées par les bourgeois (le capitalisme) et les ouvriers salariés (le prolétariat), la suprématie appartient à un nouveau type humain : le Robot défini à l'aide du syntagme « l'homme-masse », un individu uniformisé et dépourvu de tout trait identitaire :

C'est le règne de l'homme-masse. Il n'y a plus des personnes, mais des unités humaines. C'est une caractéristique de la société technique, où on ne fabrique pas uniquement les voitures, les appareils de radio et les machines à laver en série, mais où les êtres humains sont aussi fabriqués en série. (*ibidem* : 50)

Cette nouvelle catégorie sociale serait le résultat de la célèbre « lutte des classes » promue par Marx dans les statuts de l'Association internationale des travailleurs en 1864, une lutte qui a réussi à créer un nouveau type humain par « l'abolition de toute domination de classe » :

---

<sup>1</sup> Selon la définition donnée par Friedrich Engels, c'est « la classe des travailleurs salariés qui, ne possédant pas leurs propres moyens de productions, sont réduits à vendre leur force de travail pour vivre ». (Apud Marx, 1994 : 594).

Vous savez qu'un homme condamné au bagne ou à la prison perpétuelle, avant d'être verrouillé dans son cachot, est dépouillé de ses vêtements d'homme libre. On lui rase le crâne. On lui confisque toutes ses pièces d'identité et tous ses objets personnels. [...] Il est un numéro. C'est la même chose pour les habitants des Républiques Pénitentiaires. [...] Ils sont des objets. Des instruments de production. C'est pire que d'être réduit à un chiffre. [...] Or, les robots, les outils, les pièces de rechange n'ont pas de cartes d'identité, ni de passeports. Ils sont simplement inscrits, comme toutes les choses, dans les inventaires et les catalogues... (*ibidem* : 440)

Constantin Virgil Gheorghiu insiste dans son univers livresque sur la présentation des citoyens obligés à quitter leur foyer et à s'installer à l'étranger. C'est parmi ces exilés qu'il se retrouve lui-même :

Nous, les exilés, nous sommes tous des amputés de cette partie qui est le prolongement de notre propre corps, et qui s'appelle la Patrie. Nous sommes les seuls à connaître exactement les douleurs et les frustrations de ceux qui sont amputés comme nous de leur patrie, et qui errent sur toute la surface de la planète, en exil, sans terre, sans famille, sans abri, sans aucun droit civil, pourchassés et humiliés partout. Le nombre de réfugiés dans le monde a parfois dépassé deux cents millions. (*ibidem* : 74)

Tous ces êtres persécutés et humiliés retrouvent la paix, la bonne volonté et la force de recommencer leur vie dans le cadre de l'Église. Ils y forment une communauté très puissante, sont empathiques l'un envers l'autre et ne se dissocient jamais complètement de leur pays natal :

Les réfugiés, dès qu'ils arrivent dans une ville étrangère, se dirigent tous vers leurs églises nationales... Tous les apatrides, tous les oiseaux. Même s'ils ne croient pas en Dieu. Les Espagnols des brigades communistes, qui ont brûlé les églises, violé les religieuses, pendu les moines, empalé les prêtres pendant la guerre civile d'Espagne, quand ils ont perdu la guerre et se sont réfugiés en France, où se sont-ils rassemblés, ces combattants contre Dieu ? C'est à l'église espagnole de Paris, rue de la Pompe, qu'ils se réunissent chaque soir. Tous les athées et tous les communistes espagnols... Instinctivement. Comme les oiseaux. (*ibidem* : 57)

Cet « homme-masse » de Gheorghiu correspond parfaitement à l'« Homme nouveau » promu par le système totalitaire staliniste, un des effets produits par ce que Mircea Eliade appelle « la terreur de l'histoire » (Firan, Popa, 1994 : 311, notre traduction) par laquelle « l'Etat contrôle fermement la société » (Bourquin, 2003 : 174).

## 2. Reflets du climat politique

Une autre série de renseignements fournis par le récit de *l'Espionne* sur les réalités du XX<sup>e</sup> siècle porte sur le climat politique. Selon Constantin Virgil Gheorghiu, « [...] le communisme signifie occupation militaire, annexion des pays étrangers à l'Union soviétique, massacres, déportations, arrestations... ». (*ibidem* : 223) En véritable historien, l'écrivain offre à ses lecteurs une explication détaillée des événements qui ont fait éclater dans son pays natal la terreur policière et idéologique :

Le grand et terrible voisin de l'Est envahit la Roumanie. Les blindés soviétiques et l'Armée Rouge occupent toute la Bessarabie, Kichinev, la Bukovine et une bonne partie de la Roumanie. Ces territoires occupés par l'Armée Rouge sont annexés à l'Empire soviétique, conformément à un accord entre le Führer

d'Allemagne, le chancelier Adolphe Hitler et le Généralissime Joseph Visarionovitch Staline. (*ibidem* : 219)

L'écrivain considère que les racines de ce phénomène historique se retrouvent uniquement dans l'idéologie staliniste :

« Être communiste signifie copier le régime russe. Si on ne fait pas toutes choses comme les Russes, on est déclaré hérétique et occupé immédiatement par l'Armée Rouge et les blindés soviétiques. Comme cela s'est passé récemment en Tchécoslovaquie, en Pologne, en Hongrie et dans d'autres pays. » (*ibidem* : 32)

Lorsqu'il présente l'arsenal politique mis en œuvre dans la Roumanie communiste, Gheorghiu se rapporte inévitablement aux représentants des autorités civiles et militaires – les célèbres « Camarades » – et à l'autorité absolue du régime – Anna Pauker :

Les Camarades sont si sûrs d'eux qu'ils se croient invulnérables. [...] Les filles et les fils des grands camarades qui dirigent les Républiques de l'Est sont inconnus de leurs victimes. Personne ne les voit jamais. Ils ont leurs plages privées entourées de murs. Leurs villages à la montagne sont clos de barbelés. Ils ont leurs magasins spéciaux interdits au public. Ils circulent en limousine à rideaux. Il est impossible de voir le visage de l'épouse et des enfants d'un grand Camarade. (*ibidem* : 94)

La Milice de la Mort, brigade d'Hanna Tauler, fut constituée dans les mois qui précédèrent l'occupation, d'individus recrutés parmi les déserteurs roumains, les criminels libérés dans les prisons des Kichinev et des territoires occupés par les Bolcheviks auparavant. [...] La brigade d'Hanna Tauler n'était pas une unité de combat, mais exclusivement d'extermination et de terreur. (*ibidem* : 227-228)

Surnommée « Staline en jupe », Anna Pauker (née Hana Rabinsohn) a été ministre de l'extérieur et vice-premier des Roumains entre 1947 et 1952. Elle a accompli mécaniquement les principes du communisme soviétique, à côté de Vasile Luca et Teohari Georgescu, ayant la prétention de donner la loi de l'Histoire. Chez Constantin Virgil Gheorghiu, elle porte le nom de Hanna Tauler :

une jeune institutrice de l'école juive d'un quartier marchand de Bucarest. Elle avait moins de trente ans. C'était la fille unique d'un rabbin qui jouissait d'une grande considération, non seulement parmi les juifs, mais même parmi les chrétiens, Hanna Tauler était laide, très laide. Comme rarement une jeune fille peut l'être. » (*ibidem* : 178-179)

La présentation de son statut social et de son parcours existentiel est suivie d'un bref portrait : « Hanna Tauler n'était ni intelligente ni bête. Elle était extrêmement rusée et orgueilleuse. » (*ibidem* : 180) En outre, elle s'avère être matérialiste et agressive.

Sous le régime d'Hanna Tauler, la société roumaine décrite dans *L'Espionne* se trouve sous le contrôle continual du parti communiste et de ses multiples organisations. Tout comme dans la réalité, elle est la première femme qui ait détenu une fonction importante dans le gouvernement roumain, se définissant elle-même comme « une matérialiste, une marxisto-léninisto-staliniste. » (*ibidem* : 207) Et, à force d'embrasser la doctrine communiste, elle devient révolutionnaire et bien plus encore, nihiliste, « un homme qui, même s'il est seul, a la conscience d'être une révolution complète. Sans camarades, sans programme, sans rien. » (*ibidem* : 180)

### 3. Représentations du monde culturel

À la suite d'une soumission totale envers le pouvoir politique, l'État roumain se confronte à la censure artistique et à la suppression des libertés individuelles. Le texte de Constantin Virgil Gheorghiu transcrit fidèlement l'autorité absolue détenue par le parti communiste dans la Roumanie des années 1950-1970 et les réactions suscitées parmi les personnes de valeur supérieure représentant tous les domaines de la connaissance humaine :

Depuis le 23 Août 1944 – le jour de l'occupation – la Roumanie n'a produit aucun homme de génie, aucun écrivain de talent, aucun sculpteur, aucun compositeur, aucun inventeur, aucun artiste, aucun mathématicien... Pas un seul créateur. Les animaux ne se reproduisent jamais en captivité. De même le talent et le génie ne peuvent pas créer en cage, en Républiques Pénitentiaires et en prison. Les Bolcheviques ont décidé de récupérer les génies et les célébrités exilés. Le premier visé fut le compositeur Georges Enesco. Il refusa de rentrer dans la cage et de vivre en captivité sous l'occupation étrangère. Georges Enesco mourut pauvre en exil à Paris. Après sa mort, les Bolcheviques l'ont déclaré compositeur soviétique. (*ibidem* : 70)

En outre, le parti enrôlait les élèves de tous les âges dans des groupes maîtrisés par les représentants du régime politique ; c'est pourquoi l'écrivain attire l'attention de ses lecteurs sur un élément-clé de la mentalité totalitaire, à savoir le contrôle total de la vie des Roumains, qui aboutit quelquefois à des faits inimaginables :

[...] lorsqu'un jeune homme ou une jeune femme sort de Roumanie avec une bourse, c'est automatiquement un diplômé des écoles d'espionnage. Sans ce diplôme, il ne peut pas quitter le pays. S'il est muni en plus d'un passeport avec un faux nom, alors ce n'est pas seulement un espion, mais un maître d'espions... Un personnage de première classe. (*ibidem* : 72)

Un autre aspect important du régime totalitaire est le monopole des moyens de persuasion (l'ensemble des moyens de communication, radio, télévision, presse). Constantin Virgil Gheorghiu considère l'appareil de T.S.F.<sup>1</sup> comme un instrument de la « vérité » officielle du régime totalitaire et comme un support de la tyrannie et du despotisme privilégiés à l'époque communiste :

Radio-Tocika signifie « Radio-Point ». C'étaient des appareils de T.S.F. sur lesquels on ne pouvait capter qu'une seule émission, un seul point. Tous les autres appareils devaient être immédiatement détruits sous peine de mort. Dans toute l'Union Soviétique il n'y a pas d'autres appareils. On ne peut capter que l'émission officielle, sous peine de mort. (*ibidem* : 228)

On assiste ainsi à une politisation extrême de la vie des Roumains et à un contrôle total de leurs esprits ; et, ce qui est plus grave encore, le phénomène social promu par la doctrine communiste touche à la dimension religieuse des Roumains. Dans l'exemple ci-dessous, l'écrivain fait référence, d'une part, à l'athéisme déclaré des communistes, et de l'autre, à la tentative des exilés de retrouver leur paix à l'intérieur de l'Église :

---

<sup>1</sup>T.S.F. signifie « transmission sans fil » et désigne à l'époque communiste les émissions diffusées par les ondes radio.

Toute église est devenue, dans l'Empire bolchevique, un instrument du parti. Avec ce changement, on essaya de récupérer aussi les églises qui se trouvent à l'étranger, parmi lesquelles l'Eglise de la Liberté de Paris. Les exilés s'y sont barricadés. [...] Les communistes essaient maintenant d'introduire dans l'église roumaine de Paris des communistes politiques déguisés en prêtres et venus de l'Est. C'est la tactique du Cheval de Troie. (*ibidem* : 60-61)

### **Conclusions. *L'Espionne* ou la lecture d'une histoire vécue**

L'étude que nous avons entamée dans les limites de cet article a eu comme objectif essentiel le repérage des renvois à la situation socio-économique, au climat politique et au monde culturel de la Roumanie communiste, tels qu'ils sont transfigurés dans le roman *L'Espionne* (Plon, 1971) de Constantin Virgil Gheorghiu. Situé aux frontières de l'Histoire et de l'esthétique littéraire, ce texte sauvegarde les héritages d'un passé trouble, violent et tourmenté et les échos d'une expérience collective extrêmement triste. Il est également un document « branché » sur la vie de Virgil Gheorghiu, une œuvre dans laquelle l'image de l'auteur interfère avec les réalités d'une époque abominable.

Constantin Virgil Gheorghiu fournit à ses lecteurs une dose impressionnante de renseignements sur la situation socio-économique, politique et culturelle du milieu communiste, mais aussi sur les déterminations d'ordre technologique, institutionnel et idéologique qui marquent le destin de ses personnages. Il considère que Hanna Tauler est la figure la plus représentative des « Camarades » ; c'est pourquoi le récit contient de longues pauses descriptives qui lui sont consacrées. Nous avons repéré des séquences liées à son état de santé, à son aspect physique, à sa vision existentielle, à son profil moral et à sa conduite au milieu de la société ; tous ces aspects qui la caractérisent convergent vers une évolution politique tout-à-fait particulière qui la transforme dans une révolutionnaire « nihiliste », matérialiste et agressive. *L'Espionne* fournit également des renvois à la maison Vernescu et à l'attitude que les boyards roumains fixés à Paris manifestaient par rapport à leurs propriétés, mais aussi des renseignements sur l'évolution de la culture dans la Roumanie du XX<sup>e</sup> siècle. L'exemple que nous avons retenu dans ce sens est centré sur le nom de Georges Enesco, mais il y a toute une panoplie de Roumains célèbres auxquels l'écrivain fait référence dans ce roman.

Pour conclure, nous pouvons avancer l'idée que *L'Espionne* de Constantin Virgil transcrit les grandes lignes de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle par plusieurs séries de témoignages véridiques qui sauvegardent les héritages d'un passé trouble, violent et tourmenté. Ce texte est en même temps un document « branché » sur la vie et, pour reprendre les propos du critique belge Jean-Louis Dufays, c'est une œuvre dont la raison « est liée au réinvestissement des territoires de l'individu » (Dufays, 1989 : 5).

### **Bibliographie**

- Gheorghiu, V., *L'Espionne*. Plon, Paris, 1971.  
Dufays, J.-L., (1989). *Le récit de vie. Vade-mecum du professeur de français*. Didier Hatier, Bruxelles, 1989.  
\*\*\* *Histoire. 1<sup>re</sup> S*, sous la dir. de Laurent Bourquin, Belin, Paris, 2003.  
Firan, F., Popa, M. C., *Literatura diasporiei*, Poesis, Craiova, 1994.  
Iliuță, Gabriela, „Rețele paratopice în romanul L'Espionne al lui Constantin Virgil Gheorghiu (II)”, *Caiete critice*, no. 5 (307), 2013, Fundația națională pentru Știință și Artă, Editura Expert, București, pp. 67-73.  
Marx, Karl, *Philosophie*, Gallimard, Paris, 1994.

## ***PROUST - LES INSTRUMENTS OPTIQUES OU COMMENT MÉTAMORPHOSER LA RÉALITÉ***

**Corina Amelia GEORGESCU\***

***Abstract:*** The novel *In Search of Lost Time* starts by narrating, in a rich and touching way, one of the simplest human habits; the narrator recounts how, at times, his sleep was interrupted, and what sensations he had during these brief moments of awakening. We aim at analyzing the presence of the optical devices among which the most important one is the kaleidoscope, at the beginning of Proust's work which, as an optical instrument, becomes the central point where the essential elements of the novel: time, space and characters are generated from.

***Keywords:*** kaleidoscope, space, metaphor.

### **1. Le kaléidoscope – vers une définition du terme**

L'œuvre de Proust, si recherchée qu'elle ait pu être depuis le moment de sa parution, n'a jamais cessé d'étonner car, à chaque lecture, elle révèle de nouvelles facettes, étant elle-même, dans son intégralité, de ce point de vue, une sorte de kaléidoscope. Autour du thème principal, celui du temps, se tissent de nombreux fils qui s'entrecroisent, se combinent et se recombinent apparemment à l'infini ; mentionnons-en seulement l'espace et les personnages, car ces deux derniers constituent, à côté du temps, l'ossature centrale de cet édifice immense qu'est *A La Recherche du temps perdu*.

Nous nous proposons d'analyser la présence des instruments optiques dont le plus important est le kaléidoscope au début de l'œuvre proustienne qui, d'instrument optique, se transforme en noyau générateur des éléments essentiels du roman : temps, espace et personnages.

Conformément à la définition fournie par *Le Robert en ligne*, le kaléidoscope est « 1. Petit tube dont le fond est occupé par des fragments mobiles de verre colorié qui, en se réfléchissant sur un jeu de miroirs, y produisent d'infinies combinaisons de motifs symétriques. 2. (au figuré) Succession rapide et changeante (d'impressions, de sensations). ». Il est donc un *instrument optique*, construit à partir des fragments *mobiles* de verre qui, tout en se réfléchissant dans des *miroirs* donnent naissances à des *combinaisons* différentes.<sup>1</sup> Nous retenons de cette définition les termes soulignés qui permettent de montrer les caractéristiques de ce dispositif qui implique le sens de la *vue* et qui, se basant sur la *mobilité* et le *reflet*, permet des *combinaisons* infinies. Georges Didi-Huberman (2000), en essayant de retracer l'histoire du kaléidoscope, établit que celui-ci a été inventé en 1817 et que Giroux dépose un brevet une année plus tard, en 1818, en présentant ce dispositif sous le nom de « *transfigurateur* », ou « *lunette française* » (d'Allemagne, 1902 :286) :

Le transfigurateur ou kaléidoscope est une espèce de lunette armée, à l'extrême qui touche l'œil, d'un verre lenticulaire, et à l'extrême opposée, d'un verre dépoli. On introduit dans l'espace ménagé entre ce dernier verre et un troisième verre placé

---

\* Université de Pitesti, [georgescu\\_c@yahoo.fr](mailto:georgescu_c@yahoo.fr)

<sup>1</sup> C'est nous qui soulignons.

à un pouce et demi du précédent, des objets d'un petit volume, comme morceaux d'étoffe de différentes couleurs, coquillages, pierres fausses, etc. Ces objets en se mêlant *se combinent* à l'œil de mille manières piquantes toujours régulières et jamais semblables, effet produit par la réunion de trois verres en forme de triangle et régnant dans toute la longueur du tube. [...] Ces verres sont revêtus à leur face extérieure d'un morceau d'étoffe ou de papier de couleur foncée, de manière à produire intérieurement l'effet d'une glace. C'est en venant *se réfléchir* dans cette triple surface que les objets réunis à l'extrémité du tube présentent, à l'aide du *mouvement* de rotation imprimé à l'instrument, des combinaisons agréables et variées.

Les explications fournies contiennent également les termes retenus par la brève définition du dictionnaire, notamment les idées de *combinaison*, *de réflexion et de mouvement*.

Le terme *kaléidoscope* a graduellement dépassé la sphère de l'optique et a acquis un sens figuré, sens attesté par le dictionnaire ; celui-ci fait référence à une « succession rapide et changeante (d'impressions, de sensations). ». Ce sens retient partiellement les éléments-clés du sens propre (mobilité/succession rapide, combinaisons/succession changeante) et permet l'emploi dans d'autres domaines que l'optique. Par exemple, nous le retrouvons employé dans des ouvrages liés à l'**identité sociale** :

When a kaleidoscope is in motion, the parts give the appearance of rapid change and extensive variety in color and shape and their interrelations. (Fuchs, 1990:276)

ou bien à l'**identité culturelle** :

[The kaleidoscope] contains glass beads, colored pieces of paper, buttons et cetera, which undergo multiple reflections through intersecting mirrors mounted lengthwise in the tube producing endlessly transforming symmetrical patterns that can be seen through the eyepiece. (Marcus, 2012: 200)

ou bien à l'**architecture** :

However, when one looks closely at any given kaleidoscope, it becomes quite clear that the image is simply repetition of identical patterns over and over again; there is nothing particularly new about one section to the next because each one is repeated elsewhere. (Webb, 2017:127)

Quel que soit le domaine par lequel le terme a été repris, les constantes restent les mêmes (mouvement, reflet et combinaisons). Davies met en évidence le mouvement et le changement suggéré par les termes “rapid change” et “motion”, mais aussi l'idée de combinaison révélée par l'intermédiaire du mot “interrelations”. A son tour, Marcus, surprend le reflet (“reflections”), mais aussi le mouvement et la transformation (“endlessly transforming patterns”) comme des éléments définitoires du kaléidoscope. Un concept intéressant y est introduit par le chercheur, celui de *pattern*. Celui-ci implique le fait que les combinaisons suivent certaines règles. Quant à Webb qui parle dans son ouvrage de l'architecture citadine, il inclut également ce terme, mentionnant d'une manière explicite l'idée d'action répétitive qui crée des modèles.

## 2. La métaphore du kaléidoscope

La reprise du terme « kaléidoscope » par d’autres domaines que celui de l’optique, son emploi évidemment figuré, mène à la présence, dans le discours des différentes sciences, d’une métaphore construite à partir des sèmes qui ont été identifiés comme étant communs entre l’instrument optique et de diverses réalités dont on mentionne la structure de la société (Marcus:2012) et, particulièrement, certains éléments liés à l’identité ethnique (Davies:2019) ou la structuration de l’espace (Webb:2017).

The kaleidoscope metaphor imposes a changeless recombination of patterns, in which duality reproduces itself, depending on the number of mirrors used and how their planes intersect one another. [...] Its appeal as a metaphor is due to the many images it creates out of the same elements that are placed on the optical screen. (Marcus, 2012 :200)

Marcus fait appel à cette métaphore du kaléidoscope mettant en évidence l’idée que la recombinaison des éléments mène à l’apparition d’une multitude de modèles. A son tour, Webb se concentre plutôt sur le résultat tel qu’il est perçu par celui qui regarde ; il s’agit donc d’un « spectacle » qui n’a rien affaire avec la régularité, y compris avec la monotonie, essayant de montrer aux yeux des formes toujours nouvelles.

The kaleidoscope metaphor speaks perfectly to the logic of spectacle – one is bedazzled by the colours and patterns while simultaneously disavowing its regularity and monotony. (Webb, 2017:127)

Les mentions du kaléidoscope apparaissent également dans la littérature, depuis son invention jusqu’à présent ; au XIX siècle, elles sont d’autant plus nombreuses que celui-ci a été un siècle concentré sur la création de tels instruments, tout comme sur les concepts d’*exposition* et de *regard*. Parmi les premiers à mentionner le kaléidoscope dans un ouvrage littéraire, figure Baudelaire, par exemple, qui, dans *Peintre de la vie moderne*, considère l’artiste comme un « kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C’est un moi insatiable du non-moi, qui, à chaque instant, le rend et l’exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive. » (Baudelaire, 1863 :9). Le kaléidoscope devient ainsi une métaphore pour la manière dans laquelle un artiste reflète la réalité.

Cette métaphore se propagera assez largement durant le temps ; pourtant, elle intervient d’une manière isolée dans les textes, soit qu’il s’agisse des textes littéraires, soit qu’il s’agisse des textes non-littéraires ; son apparition est limitée à certains extraits sans générer des conséquences dans d’autres endroit du texte. Il est important à remarquer que ce n’est pas une figure limitée à la littérature et son emploi vise également d’autres domaines.

Pour résumer, la métaphore du kaléidoscope s’applique également à l’espace, mais aussi à la société (qu’il s’agisse d’un individu, comme chez Baudelaire, ou d’un groupe) et fait référence à la création (à partir d’un nombre figé d’éléments qui se recombinent) de nombreux modèles, à caractère répétitif qui, au lieu d’ennuyer celui qui les regarde, suscitent son intérêt et sa curiosité. On pourrait également concevoir ces variations sur le même thème comme des prolongements du thème initial, déterminés par le mouvement. Ce qui nous intéresse est d’analyser comment le kaléidoscope et les instruments optiques similaires agissent dans le début du texte proustien. Sont-ils des

instruments optiques que le personnage-narrateur emploie pour faire passer le temps ou bien quelque chose de plus ?

### 3. Le kaléidoscope placé au début du texte proustien

Le roman *A La Recherche du Temps Perdu* commence par narrer, d'une manière riche et touchante, une des habitudes humaines les plus simples ; le narrateur raconte comment son sommeil s'interrompait parfois et quelles sensations il avait pendant ces brefs moments d'éveil. Un discours qui, écrit par tout autre, semblerait complètement ennuyant. Par contre, cet incipit de roman, loin d'être monotone, éveille la curiosité du lecteur, en le menant d'un thème à l'autre, en mentionnant en fuite tel ou tel personnage que l'on ignore ou en transposant le lecteur dans des espaces qui, au fur et à mesure que l'on parcourt le texte, se démultiplient, se transforment et se remplacent les uns les autres. *Combray* contient en germe les éléments essentiels du texte proustien qui, une fois parti de ce point, y reviendra continuellement, en inventant mille échos et nuances qui, à l'esprit du lecteur, évoquent ce début. Nous mentionnons, dès les premières lignes « le volume », « les réflexions sur ce que je venais de lire », « j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François Ier et de Charles Quint. » (Proust, 1993 :13). Le volume et les réflexions qu'il entraîne préfigurent l'écriture de la *Recherche* (ou l'idée de « métatexte ») ; on y apprend également le sujet de celui-ci qui est la découverte et l'exposition du *moi* et, on nous suggère, un procédé, dont le narrateur de la *Recherche* fera largement usage, la métaphore par l'intermédiaire de laquelle s'opère, à tour de rôle, les métamorphoses du moi en église, quatuor, en prenant ultérieurement la forme de la rivalité entre François Ier et Charles Quint.

Ces réveils plus longs ou plus courts pendant la nuit lui offrent au personnage-narrateur l'occasion de percevoir la chambre où il se trouve. C'est pendant un de ces brefs instants qu'il découvre « le kaléidoscope de l'obscurité ». Image intéressante et bouleversante à la fois, trahissant l'état de confusion de la personne qui la perçoit, cette métaphore du kaléidoscope invite le lecteur à la réflexion. La première manière et, peut-être, la plus simple de la décrypter, renvoie au fait que, dans l'obscurité, les meubles et les objets qui nous entourent donnent l'impression d'être différents, de se transformer de la même manière que les éléments d'un kaléidoscope acquièrent des formes et des modèles différents au fur et à mesure que l'on le tourne. Cette transformation d'un objet A dans un objet B est possible grâce à l'existence d'un trait / de plusieurs traits commun(s).

Pourtant, au lieu de décrire les nouvelles formes perçues dans l'obscurité, le narrateur substitue au lieu réel où il se trouve (« celui-ci lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi »), à l'aide du souvenir, d'autres lieux qu'il avait jadis habités ou, encore plus, qu'il lui sera possible d'habiter à l'avenir (« mais alors le souvenir—non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être »), « le kaléidoscope de l'obscurité » ayant la fonction de déclencher le souvenir, mais aussi l'imagination, acquérant à la fois la capacité d'opérer un voyage instantané dans le passé et dans l'avenir.

Mais il suffisait que, dans mon lit même, mon sommeil fût profond et détendit entièrement mon esprit ; alors celui-ci **lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi**, et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais ; j'avais seulement dans sa simplicité première, le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un

animal: j'étais plus dénué que l'homme des cavernes ; **mais alors le souvenir—non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être—venait à moi** comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul ; je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l'image confusément entrevue de lampes à pétrole, puis de chemises à col rabattu, recomposaient peu à peu les traits originaux de mon moi.<sup>1</sup> (Proust, 1993 :15)

Parallèlement au « voyage spatial » que le narrateur entreprend grâce à la remémoration et à l'imagination, il entreprend également « un voyage temporel », parcourant « des siècles de civilisation ». Il dessine, tout d'un coup, deux des thèmes majeurs de l'œuvre, l'espace et le temps. On peut, également, faire appel à ce que Ricardou nommait « métaphore ordinaire » (Ricardou, 1967 : 86) qui réussissait à introduire dans « l'ici du texte » un « ailleurs ». Le narrateur abolit donc l'espace présent, réel, en lui substituant d'autres espaces réels ou virtuels. Toute cette métamorphose est déclenchée grâce au « kaléidoscope de l'obscurité » qui transforme l'espace familier en d'autres espaces qui seront rapportés consciemment ou non à celui-ci.

Le renvoi à cet instrument d'optique et à l'idée de mouvement que son emploi implique est réalisé par plusieurs termes parsemés dans ce début de texte qui suggèrent le mouvement, mais aussi l'idée de cercle : « tournait » (« tout tournait autour de moi dans l'obscurité »), « tourbillonnaient » (« les murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres »), « tournoyantes » (« ces évocations tournoyantes et confuses »). (Proust, 1993 : 17) Toutes ces occurrences font indirectement référence au syntagme initial qui les génère « kaléidoscope de l'obscurité », car, à part l'idée de mouvement en rond, ils impliquent d'une façon très explicite, celui des ténèbres (« obscurité », « ténèbres ») qui amplifie l'état de désorientation du narrateur provoqué d'abord par un réveil soudain et puis par la perception d'un espace qui, sous l'empire de l'obscurité et de l'impression qu'il tourne, donne naissance à d'autres espaces connus ou imaginés greffés sur le modèle de l'espace qui lui est familier.

C'est de ce mouvement (« le mur filait dans une autre direction ») que surgissent d'autres espaces, tel celui de la chambre que le narrateur occupait chez Mme de Saint-Loup (« j'étais dans ma chambre chez Mme de Saint-Loup ») assimilée également à d'autres époques de sa vie (« Car bien des années ont passé depuis Combray »). Ce sont les reflets et la lumière qui font la différence entre Combray et Tansonville, comme si, plus on tourne le kaléidoscope, plus l'image qu'il offre bénéficie d'une lumière ou d'un reflet tout à fait différent/e :

Car bien des années ont passé depuis Combray, où, dans nos retours les plus tardifs, c'était les reflets rouges du couchant que je voyais sur le vitrage de ma fenêtre. C'est un autre genre de vie qu'on mène à Tansonville, chez Mme de Saint-Loup, un autre genre de plaisir que je trouve à ne sortir qu'à la nuit, à suivre au clair de lune ces chemins où je jouais jadis au soleil ; et la chambre où je me serai endormi au lieu de m'habiller pour le dîner, de loin je l'aperçois, quand nous rentrons, traversée par les feux de la lampe, seul phare dans la nuit. (Proust, 1993 :17)

Combray est inconsciemment associé au soleil dont les « reflets rouges » passent par le vitrage de la fenêtre, tandis que Tansonville acquiert des connotations nocturnes et

---

<sup>1</sup> C'est nous qui soulignons.

la chambre qu'il y habite est placée sous la protection de la lampe qui devient, métaphoriquement, « le seul phare dans la nuit », un objet-substitut de la lune, placé dans l'espace intérieur.

Au bout de quelques secondes, les images disparaissent, étant remplacées par d'autres qui figurent des chambres que le narrateur avait habitées :

Ces évocations tournoyantes et confuses ne duraient jamais que quelques secondes ; souvent, ma brève incertitude du lieu où je me trouvais ne distinguait pas mieux les unes des autres les diverses suppositions dont elle était faite, que nous n'isolons, en voyant un cheval courir, les positions successives que nous montre le kinétoscope. Mais j'avais revu tantôt l'une, tantôt l'autre, des chambres que j'avais habitées dans ma vie, et je finissais par me les rappeler toutes dans les longues rêveries qui suivaient mon réveil [...]. (Proust, 1993 :17)

L'évocation d'un autre instrument optique, le kinétoscope, ne fait qu'accentuer un certain mode de percevoir la réalité ; celui-ci permet d'observer des images fixes qui, en se succédant l'une à l'autre, créent l'impression de mouvement : “ The kinetoscope passes still-shot photographs across a viewing lens in quick succession to create the impression of a moving image. It can only be used by one person at a time, because the viewer has to look into the boxshaped device to see the moving image.” (Trumbo-Trual, 2019 :74) L'impression est celle de regarder une sorte de film dont les images surgissent comme conséquence des souvenirs accumulés dans le temps. L'image de la chambre de Combray et de celle de Tansonville deviennent des images prototypes pour celles des chambres qu'il habitera à d'autres époques de sa vie, les « chambres d'hiver » ou « les chambres d'été » (Proust, 1993 :17) qui représenteront la dialectique du dedans (« le plaisir qu'on goûte est de se sentir séparé du dehors ») et du dehors (« où on dort presque en plein air »).

Le moment de l'éveil définitif coïncide avec l'arrêt de tout mouvement, avec « la remise » en place des meubles de la chambre ou, dans d'autres mots, avec l'arrêt du mouvement du kaléidoscope ; pourtant, le puissant effet ne cesse ni même dans ces conditions et sa conséquence est l'apparition des souvenirs des moments antérieurs de sa vie associés à de différents endroits et personnes : « généralement je ne cherchais pas à me rendormir tout de suite ; je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autrefois, à Combray chez ma grand'tante, à Balbec, à Paris, à Doncières, à Venise, ailleurs encore, à me rappeler les lieux, les personnes que j'y avais connues, ce que j'avais vu d'elles, ce qu'on m'en avait raconté. » (Proust, 1993 :19)

Le troisième dispositif optique auquel fait appel le narrateur dans le début du cycle *A La Recherche du Temps Perdu* est la « lanterne magique ». Selon la définition d'un dictionnaire de 1913, elle est : “an optical instrument consisting of a case inclosing a light, and having suitable lenses in a lateral tube, for throwing upon a screen, in a darkened room or the like, greatly magnified pictures from the slides placed in the focus of the outer lens.” (Webster's Revised Unabridged Dictionary:1913)

À l'aide de celle-ci, on projetait sur le mur des images qui constituaient une histoire. La lanterne magique joue, elle-aussi, le rôle de kaléidoscope à un premier niveau, car elle remplace l'obscurité et les objets habituels familiers au narrateur, avec « d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané ». (Proust, 1993 :19) On retrouve dans cette image exactement les caractéristiques du kaléidoscope : le mouvement (suggéré par l'adjectif « vacillant »), et les combinaisons des couleurs et des formes (« irisations », « apparitions multicolores »). Pourtant, la lanterne magique n'est

pas seulement un instrument optique qui agit sur l'espace familier en le transformant en espace de légende ; elle transpose le narrateur de l'espace (Combray, « ma chambre à coucher ») et du temps (« les soirs ») où il vit dans un espace (« le château ») et un temps de légende (« un passé mérovingien »), en opérant un retour dans le passé :

On avait bien inventé, pour me distraire les soirs où on me trouvait l'air trop malheureux, de me donner une lanterne magique, dont, en attendant l'heure du dîner, on coiffait ma lampe ; et, à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané. (Proust, 1993 :19)

L'intervention d'un « ailleurs » spatio-temporel dans l'« ici » du texte suggère la métaphore ordinaire de Ricardou, mais elle représente encore plus. “It is precisely as a technique for altering the vision and for projecting a new reality that the magic lantern should be considered the basis of the metaphor.” (Zants,1973: 216)

Ces intrusions inhabituelles ayant pour prétexte la désorientation de Marcel qui oscille entre le sommeil et l'éveil représentent autant de manières de passer de la réalité immédiate, au souvenir, à l'imagination, à la « réalité » des histoires ou mieux dire de l'art, en général. Le narrateur en fait des techniques à l'aide desquelles il opère des passages intéressants entre le présent et le passé, en donnant naissance aux analepses qui réussissent à reproduire le fonctionnement non-linéaire de l'esprit ou bien, rapproche deux espaces qui auront eu la propriété de créer une même sensation, ou bien, et celle-ci est, peut-être, leur fonction essentielle, rend la vérité ultime de l'art, celle d'offrir une alternative à la réalité et encore une alternative qui permette à l'artiste de « retrouver le temps ».

#### 4. Conclusions

Les instruments optiques (kaléidoscope, kinétoscope, lanterne magique) représentent des prétextes qui permettent au narrateur de recréer la réalité monotone en l'investissant, par des combinaisons inattendues, avec de nouvelles nuances capables de la transformer, de la modifier, comme le fait le kaléidoscope, pour faire place à une refonte de ses éléments qui se dissolvent pour faire place à l'art. Nous parvenons donc à la véritable fonction de ces instruments qui réussissent à filtrer la réalité, à être une sorte de « baguettes magiques » dont le narrateur se sert pour métamorphoser la réalité en art. Le kaléidoscope, tout comme les autres instruments optiques évoqués, représente une forme de remplacer la réalité avec une réalité nouvelle à laquelle la première s'apparente par certaines caractéristiques communes. Cette « mise en commun » renvoie directement à la définition que Proust donne à la métaphore :

On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style, ou même, ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence en les réunissant l'une et l'autre, pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore, et les enchaînera par le lien indescriptible d'une alliance de mots. (Proust,1993 : 426)

Tout incipit de roman a un rôle essentiel dans le déroulement ultérieur du texte, mais celui-ci a vraiment un « effet programmatique » comme l'appelle Schmitz-Emans :

Immédiatement avant l'épisode de la lanterne, le narrateur parle des reconstitutions nocturnes de la vie passée et de ses lieux d'intérêt. Le placement de l'épisode presque au début du roman a un effet programmatique dans un roman sur les processus de la mémoire et leur lien avec les images et les textes.<sup>1</sup> (Schmitz-Emans, 2010:318-319)

Le charme de l'écriture proustienne se transmet à chaque ligne du texte qui devient, sous l'œil du lecteur étonné, une sorte de kaléidoscope décomposant une image en mille modèles merveilleux.

#### **Bibliographie**

- Allemagne (d'), René-Henri, *Histoire des jouets*, Hachette, Paris, 1902
- Baudelaire, Charles, *Le Peintre de la Vie privée*, CollectionsLitteratura.com ([https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/14785/mod\\_resource/content/1/BAUDELAIRE\\_le%20peintre.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/14785/mod_resource/content/1/BAUDELAIRE_le%20peintre.pdf))
- Davies, Philip John Davies, *Representing and Imagining America*, Edinburgh University Press, 2019
- Didi-Huberman, Georges, « Connaissance par le kaléidoscope », Études photographiques [En ligne], 7 | Mai 2000, consulté le 24 août 2021. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/204>
- Fuchs, H. Lawrence, *The American Kaleidoscope: Race, Ethnicity and the Civic Culture*, University Press of New England, Hanover, HN, 1990
- Jordan, Jack Louis, *Marcel Proust's A La Recherche du Temps Perdu. A Search for Certainty*, Summa Publications, Alabama, 1993
- Marcus, George E. (ed.), *Rereading Cultural Anthropology*, Duke University Press, Durham, 2012
- Proust, Marcel, *A La Recherche du Temps Perdu*, Bookking International, Paris, 1993
- Ricardou, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, Paris, 1967
- Schmitz-Emans, Monika. "Die Laterna Magica Der Erzählung. Zur Semantik Eines Bilderzeugungsverfahrens Und Seiner Poetologischen Funktion." *Monatshefte*, vol. 102, no. 3, 2010, pp. 300–325. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/40985372](http://www.jstor.org/stable/40985372). (28 août 2021)
- Trumbo-Trual, Matthew, *Proust and Speech*, PhD thesis, Columbia University, 2019 ([file:///C:/Users/georg/Downloads/TrumboTual\\_columbia\\_0054D\\_15614.pdf](file:///C:/Users/georg/Downloads/TrumboTual_columbia_0054D_15614.pdf)) (28 août 2021)
- Zants, Emily, "Proust's Magic Lantern." *Modern Fiction Studies*, vol. 19, no. 2, 1973, pp. 211–216. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/26279013](http://www.jstor.org/stable/26279013). (28 août 2021)
- Webb, Dan, *Critical Urban Theory, "Common Property and the Political": Desire and Drive in the City*, Routledge, New York and London, 2017

---

<sup>1</sup> "Unmittelbar vor der Lanterna-Episode spricht der Erzähler von des nächtlichen Rekonstruktionen des vergangenen Lebens und seiner Schaplatze. Die Plazierung der Episode fast am Anfang des Romans wirkt programmatisch in einem Roman über Erinnerungsprozesse und ihre Bindung an Bilder und Texte."(notre traduction de l'original en allemand).

## ***RENDRE COMPTE DU MONDE, UNE VISION HOUELLEBECQUIENNE***

**Yvonne GOGA\***

**Abstract:** A very subtle observer of today's society, Houellebecq describes the world in his works in order to help the reader to have an accurate conception of it. To achieve that purpose, his main concern is realism: his questions about the art of novel center on the creation of an artistic image that could give a true picture of objective reality. In *La Carte et le territoire*, Houellebecq brings forward an artist who exemplifies this practice by depicting the world through snapshots of maps found in Michelin guidebooks. We deem it interesting to see how the writer uses tourist maps to show the world and give glimpses of his aesthetic theories about the novel at the same time.

**Keywords:** realism, artistic image, world.

Très critique à l'adresse des limites du monde dans lequel nous vivons, Michel Houellebecq reflète, dans ses romans, la réalité d'une manière objective sans laisser de côté la moindre chose qui perturbe le système, tout en se proposant de donner des explications en mesure d'orienter ses lecteurs vers la compréhension juste des perturbations. Dans *La carte et le territoire*, cette recherche est menée par un artiste plastique. Doué pour le dessin dès son enfance, après être rentré aux Beaux-Arts il abandonne le dessin pour la photographie, art qu'il cultive un certain temps et qui lui assure la gloire. Il renonce ensuite à la photographie au profit de la peinture, qu'il abandonne pour fabriquer, jusqu'à la fin de sa vie, des vidéogrammes. La première étape de la création de l'artiste du roman (où il s'occupe de la photographie artistique) est très intéressante pour illustrer la conception de Houellebecq sur la façon dont se construit l'image du monde pour être vérifique tout en offrant les moyens qui attestent sa véracité. Nous nous proposons d'analyser cette étape dont l'intérêt est également éveillé par le sujet que choisit l'artiste pour réaliser ses photographies, à savoir la carte touristique.

### **Un appui dans la configuration du monde**

En tant qu'artiste plastique, Jed Martin étudie et se forme dans les années où le mouvement général de l'art, comme celui de la société tout entière, portait vers ce que l'écrivain appelle dans son livre « une acceptation du monde, parfois enthousiaste, le plus souvent nuancée d'ironie » (Houellebecq, 2012 : 37). Jouissant d'une liberté d'expression, son credo artistique se fonde sur le projet de « donner une description objective du monde » (Houellebecq, 2012 : 49), ce qui le mène vers la recherche d'une modalité qui pourrait répondre à son objectif. En route vers la Creuse, le pays d'origine de son père où il se rend pour l'enterrement de sa grand-mère, il achète la carte routière « Michelin Départements »<sup>1</sup> de ce territoire. En la dépliant, il a une vraie révélation :

---

\* Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca, [yvonne\\_goga@yahoo.fr](mailto:yvonne_goga@yahoo.fr)

<sup>1</sup> Lancé au début du XX<sup>e</sup> siècle par la société des pneumatiques Michelin, le *Guide Michelin* est un livre touristique riche en illustrations et informations.

Jamais il n'avait contemplé d'objet aussi magnifique, aussi riche d'émotion et de sens que cette carte Michelin au 1/150 000 de la Creuse, Haute-Vienne. L'essence de la modernité, de l'appréhension scientifique et technique du monde, s'y trouvait mêlée avec l'essence de la vie animale. Le dessin était complexe et beau, d'une clarté absolue, n'utilisant qu'un code restreint de couleurs. Mais dans chacun des hameaux, des villages, représentés suivant leur importance, on sentait la palpitation, l'appel, de dizaine des vies humaines, de dizaines ou de centaines d'âmes – les unes promises à la damnation, les autres à la vie éternelle. » (Houellebecq, 2012 : 51).

Contemplant la carte, Jed découvre une richesse « d'émotion et de sens », parce qu'elle présente ensemble « l'essence de la modernité » notamment « l'appréhension technique et scientifique du monde » et « l'essence de la vie » qui suppose son appréhension émotionnelle. Grâce à sa sensibilité d'artiste il comprend que le dessin est « complexe » et « beau » justement parce qu'il rend visible ce qui manque à l'image de la société actuelle : « la palpitation », « l'appel », les « vies humaines », les « centaines d'âmes », c'est-à-dire la vie sensible. En même temps, la contemplation de la carte lui découvre combien il serait facile de rendre visible cette vie en recourant à une expression précise et directe (« une clarté absolue ») et en se servant de moyens de transmission simples (« le code restreint de couleurs »). En attribuant à son personnage cette révélation, Houellebecq révèle son projet artistique de représenter le monde d'une manière simple et claire, symboliquement exprimé par l'emploi de la carte.<sup>1</sup>

Dès son retour à Paris, la carte devient pour Jed un objet de recherches frénétiques. Il commence par acheter toutes les cartes Michelin, dont les plus intéressantes lui semblent celles qui représentent les pays selon les régions et les départements. Limité à la France, sa préférence s'arrête à « Michelin Départements » où il trouve la source de son inspiration. Il commence à prendre en photo les cartes du guide et après avoir mis du temps pour perfectionner sa technique, il la présente lors d'une exposition collective organisée par une fondation d'entreprise où il expose des images de la Creuse. À cette occasion, il se fait remarquer par une fonctionnaire engagée chez Michelin, qui voit en lui l'incarnation de son rêve de créer dans l'entreprise où elle travaille un espace « dédié à l'art contemporain » (Houellebecq, 2012 : 66). Engagé pour mettre en œuvre ce projet, Jed Martin se met ainsi au service d'une grande entreprise qui n'a pas de liaison avec l'art. Par l'ironie de cette situation, Houellebecq porte un regard critique sur la société actuelle éloignée de la vie sensible et artistique, mais avance l'idée que ce qui pourrait changer l'orientation de notre monde contemporain serait une tentative de mettre d'accord les intérêts socio-économiques avec la vie de l'âme. Il le montre en exploitant avec subtilité l'élément commun à l'entreprise Michelin, créatrice de cartes touristiques, et à l'art photographique de Jed, à savoir le paysage et le territoire.

Autant pour l'artiste que pour l'entreprise, le paysage et le territoire constituent la source d'activité, l'objet à représenter et le sujet à traiter, mais chacun le fait selon des intentions différentes. Si Michelin présente des endroits dans le but de les transformer en attractions touristiques conduisant à la dépense d'argent et au bénéfice économique, Jed les montre avec le désir de produire des émotions pour le bénéfice de la vie sensible. Dans ce dernier cas, proposant ainsi la carte comme source d'inspiration à la création de l'image

---

<sup>1</sup> Jacob Christian discute les vertus de la carte en suivant l'histoire humaine et la question de la spatialité. Dans son opinion la carte n'est pas une imitation, mais plutôt une image analogique. (Christian, 1992). Dans sa démonstration esthétique, Houellebecq exploite justement cette vertu de la carte.

artistique, Houellebecq trouve aussi une forme originale de présentation du paysage pour répondre à l'exigence de véridicité. Il ne recourt pas à la construction de lieux fictifs, mais à ceux qui sont géographiquement situables et reconnaissables et il cherche le moyen de les lier à la vie de l'âme, tel le village de sa grand-mère que Jed prend en photo, chargé de ses propres impressions affectives laissées par les souvenirs d'enfance. Les techniques que son personnage utilise pour photographier les images de la Creuse présentées par le guide Michelin ont pour but justement de dépasser les intérêts utilitaires et de s'adresser à un autre genre de perceptions :

Pour l'exposition il avait choisi une partie de la carte Michelin de la Creuse, dans laquelle figurait le village de sa grand-mère. Il avait utilisé un axe de prise de vue très incliné, à trente degrés de l'horizontale, tout en réglant la bascule au maximum, afin d'obtenir une très grande profondeur de champ. C'est ensuite qu'il avait introduit le flou de distance et l'effet bleuté de l'horizon, en utilisant des calques Photoshop. Au premier plan était l'étang du Breuil et le village de Châtelus-le-Marcheix. Plus loin, les routes qui sinuaient dans la forêt entre les villages de Saint-Goussaud, Laurière et Jabreilles-les-Bordes apparaissaient comme un territoire de rêve, féérique et inviolable. Au fond et à gauche de l'image, comme émergeant d'une nappe de brume, on distinguait encore nettement le ruban blanc et rouge de l'autoroute A20. (Houellebecq, 2012 : 63)

Grâce aux techniques appliquées pour la création des images photographiques, l'artiste transforme le paysage de la Creuse proposé par la carte en « un territoire de rêve ». À la différence d'un territoire perçu de la même manière par tous ceux qui consultent une carte touristique, dans ses photographies, le même territoire devient « inviolable » parce qu'il a trouvé les moyens qui permettent à l'observateur de le percevoir conformément à sa propre sensibilité, le rendant ainsi sien. Le coin de monde ainsi perçu rompt les barrières entre la réalité objective et la réalité artistique tout en laissant ressortir l'émotion. Loin d'une confusion de l'homme et de la nature selon la doctrine romantique, Houellebecq montre – par des moyens modernes – que le sentiment de la nature est une réalité de la vie de l'âme également valable dans notre monde contemporain et qui n'attend qu'à être mise en valeur, constituant en même temps une garantie de l'affirmation de la vie sensible<sup>1</sup>. Bien que la société de consommation ait éloigné l'être humain de la compréhension du sens de la relation sensible qui le lie à la nature, l'écrivain de *La carte et le territoire* désire faire comprendre, par le truchement de la méthode artistique du protagoniste, que les avancées de la technique et de la science ne sont pas incompatibles avec la vie de l'âme. Les photographies réalisées par Jed Martin montrent le rôle qui revient à l'art dans l'affirmation de cette incompatibilité, dont le principe de base devrait être de trouver des voies simples et directes pour sublimer la réalité objective en vue de conduire à une perception sensible du monde. Dans le passage cité, la liaison entre l'appréhension technique du monde et son appréhension émotionnelle est subtilement suggérée. L'autoroute, produit moderne des grandes entreprises, construite pour faciliter le déplacement dans l'espace, limite le paysage naturel du village. Elle montre sa fonction de voie d'accès, mais émergeant « d'une nappe de brume » elle participe aussi à la création de l'image de rêve, féérique. Elle s'associe à mettre en valeur

<sup>1</sup> Préoccupé, dans ses essais comme dans ses poèmes, par l'idée que l'écriture est inséparable d'une émotion née au contact du monde et des mots, Michel Collot a élaboré le modèle d'une « pensée-paysage » pour venir à l'encontre de la séparation faite de nos jours entre l'homme et la nature. Il désire faire comprendre que la nature est une proposition qui donne à ressentir et à penser. (Collot, 2011).

la beauté du territoire et participe, grâce à la technique appliquée par l'artiste, à la production de l'émotion qui émerge de l'image. Conçue ainsi, l'image artistique est capable de rendre compte du monde en expliquant le besoin de trouver un appui dans la vie sensible tout en obéissant à l'exigence de garder son caractère objectif dans les moindres détails.<sup>1</sup> Utilisant la carte, Houellebecq met en évidence ce message par une mise en scène du titre de l'exposition de son personnage.

### **Reconfiguration artistique du monde**

À l'entrée de la salle où sont exposées ses photos, Jed a réalisé un arrangement d'accueil pour les visiteurs dans le but de leur faire comprendre le choix de la carte comme sujet de son exposition :

L'entrée de la salle était barrée par un grand panneau, laissant sur le côté des passages de deux mètres, où Jed avait affiché côté à côté une photo satellite prise aux alentours du ballon de Guebwiller et l'agrandissement d'une carte Michelin « Département » de la même zone. Le contraste était frappant : alors que la photo satellite ne laissait apparaître qu'une soupe de verts plus ou moins uniformes parsemée de vagues tâches bleues, la carte développait un fascinant lacis de départementales, de routes pittoresques, de *points de vue*, de forêts, de lacs et de cols. Au-dessus des deux agrandissements, en capitales noires, figurait le titre de l'exposition : LA CARTE EST PLUS INTERESSANTE QUE LE TERRITOIRE » (Houellebecq, 2012 : 79)

Deux images agrandies présentent côté à côté le même endroit. L'une est une photo satellite prise du haut sommet des Vosges<sup>2</sup> pour donner la possibilité d'englober le plus de détails du paysage dans un ensemble. L'autre est une photo prise de la carte trouvée dans le guide « Michelin Départements ». Derrière cet arrangement, on peut voir l'intention de l'écrivain d'offrir deux manières de la représentation du réel, but dans lequel il attire l'attention sur la différence de réception des deux images. Dans la phrase simple de constatation : « Le contraste était frappant », il utilise un qualificatif dont le rôle est de marquer l'impression vive produite sur les sens. Dans ce qui suit, l'écrivain explique par la voix du narrateur en quoi réside cette différence. L'image prise directement ne restitue individuellement aucun détail de l'endroit. Tout se confond à cause de la distance dans une perception de couleurs et de taches qui ne peuvent pas éveiller d'impressions profondes. En revanche, l'image agrandie de la carte permet la distinction exacte de tous les détails assurant à chacun son individualité. Plus encore, Houellebecq le souligne par des moyens linguistiques : « la carte développait un fascinant lacis de départementales, de routes pittoresques, de *points de vue*, de forêts, de lacs et de cols. » Par l'emploi du qualificatif « fascinant », il marque la qualité de la perception visuelle vivement ressentie, la richesse d'impressions séduisant le regard. Le syntagme *points de vue*, souligné par l'emploi des italiques, accentue la qualité de l'acte de réception. À la différence de l'image prise directement où les éléments n'étaient pas

<sup>1</sup> Antje Ziethen remarque que, dans la géographie de la littérature, certains chercheurs utilisent les instruments analytiques tels que les cartes dans l'objectif de formuler des conclusions, autant sur la création littéraire que sur la diffusion et la circulation de produits littéraires. (Ziethen, 2013 : 17). En tant que romancier, Houellebecq utilise lui aussi la carte pour formuler ses idées sur la création et la réception de l'image littéraire.

<sup>2</sup> Le Grand Ballon, appelé également le Ballon de Guebwiller, est le plus haut sommet du massif des Vosges.

distincts, celle prise de la carte rend compte de l'endroit du monde par une multitude de points de vue, dont le rôle est de montrer la richesse des détails et la liberté du choix de l'observateur dans leur perception selon ses préférences, de même que la possibilité d'avoir une vue d'ensemble sur l'endroit. L'authenticité du monde réel est ainsi attestée par les éléments qui le composent. C'est sur ce principe de représentation du monde que l'artiste du roman conçoit son exposition. Par le collage de photographies des cartes dans leur discontinuité, il offre à ses récepteurs l'occasion de se représenter d'une manière vérifique l'endroit englobant toutes les parties qui le constituent. Inscrit d'une manière originale dans la conception organisationnelle de la création du monde, Houellebecq montre ainsi la discontinuité dans la continuité, l'organisation du monde dans ses parties où chacune d'entre elles vérifie le réel. Dans tous ses romans, la réalité n'apparaît pas comme une toile de fond mais comme un collage de réalités où chacune assure la représentation objective du monde.

En recourant à l'exemple de la carte pour décrire le paysage et le territoire, l'écrivain met justement en évidence l'idée que le monde est un système organisé d'unités élémentaires, de structures et de formes qu'on doit apprendre à connaître. Mais en représentant cette fonction de la carte par l'intermédiaire de l'art – en l'occurrence l'art photographique –, qui s'adresse à la perception émotionnelle, il désire faire comprendre qu'il ne suffit pas seulement de *connaître* le monde à partir de ses parties, mais qu'il faut aussi apprendre à l'*aimer* à partir de ses parties. La manière dont Houellebecq utilise la carte pour parler de sa conception littéraire souligne l'idée que par la reconsidération de la vie sensible on peut arriver à une reconfiguration des formes du monde et détourner ainsi le sens du regard de notre société actuelle de consommation dirigée vers le profit. En rapprochant pour cette démonstration la géographie de la littérature<sup>1</sup>, il propose une nouvelle manière de percevoir l'espace en montrant que ce dernier peut être perçu et vécu, c'est-à-dire investi d'émotions<sup>2</sup>, de significations et de subjectivité. Connu et aimé à la fois, il peut constituer le point de départ pour accéder à l'intérieur de l'âme humaine. D'une manière synthétique, l'écrivain formule cette idée dans son livre par l'intermédiaire d'une réplique de la fonctionnaire au service de communication Michelin France, celle qui a engagé Jed pour créer l'espace d'art dans l'entreprise où elle travaille et qui résume ainsi son parcours : « Au départ j'ai fait des études de géographie. Puis j'ai bifurqué vers la géographie humaine. Et maintenant je suis dans l'humain tout court. » (Houellebecq, 2012 : 77).

Comme le remarque Olivier Parenteau, Houellebecq « met tout en place pour garantir l'illusion référentielle » (Parenteau, 2018 : 87). Se servant cette fois de la carte, il trouve aussi une modalité moderne et originale de montrer comment on peut investir l'espace fictionnel de significations profondes<sup>3</sup> qui éveillent l'intérêt, tout en le maintenant dans le cadre de l'authentique et du vérifique, comme on peut le voir dans le titre de l'exposition de son héros : « LA CARTE EST PLUS INTERESSANTE QUE LE TERRITOIRE ». Porte-parole de cette exigence, au lieu de prendre directement des

<sup>1</sup> Le géographe Marc Brosseau, spécialiste dans l'étude des rapports entre géographie et littérature, documente la rencontre entre la géographie et la littérature depuis les années 70. (Brosseau, 1996).

<sup>2</sup> À propos de la contribution de l'émotion dans la représentation objective du monde, Michel Houellebecq remarquait dans *Rester vivant. Méthode* : « L'émotion abolit la chaîne causale ; elle est seule capable de faire percevoir les choses en soi ; la transmission de cette perception est l'objet de la poésie. » (Houellebecq, 2016 :16).

<sup>3</sup> Bakhtine a démontré déjà que les structures spatiales du monde fictionnel sont fondamentales à la production de sens. (Bakhtine, 1978).

photos d'un territoire, l'artiste du roman choisit de prendre en photo la carte qui, dans sa qualité de produit d'une recherche scientifique, montre l'importance de l'appréhension scientifique du monde dans l'acte artistique. Selon la conception de l'écrivain, cela constitue une première exigence de réussite de la création d'une image du monde semblable à son référent.<sup>1</sup> La réussite est ensuite assurée par la mise en œuvre des techniques modernes qui attestent la véracité de chaque fragment présenté tout en rendant compte de la continuité du monde. Par le truchement de son personnage, Houellebecq met en relief la manière dont il atteint le but de son acte littéraire, qui est d'installer l'imaginaire dans l'expression du véracité. En même temps, utilisant la carte comme objet et sujet d'un acte artistique, il montre que tout objet du réel, même s'il est aussi peu chargé d'intentions esthétiques qu'un guide touristique, peut recevoir des significations par l'intermédiaire de l'acte artistique, passant ainsi du statut d'« utilitaire » et « inaperçu » à celui de clef ouvrant sur un monde magique.

### Conclusion

Adepte d'une représentation objective du réel, Houellebecq considère que des réalités existent pour constituer le monde et l'expliquer. En se servant de la carte pour démontrer ce principe de création, il trouve une manière originale de présenter le monde dans les détails de ces réalités. Il en fait une radiographie présentant les parties non pas à la manière d'un kaléidoscope visant à un assemblage d'éléments hétéroclites, mais visant plutôt à leur assemblage dans un terrain commun qui assure leur unité. Ce terrain est, dans sa conception, la vie de l'âme. Houellebecq conçoit ainsi un art littéraire capable d'offrir une vision globale du monde régi par la sensibilité.

Admireur des réalisations techniques et scientifiques, il désire aussi rendre compte des limites de la société moderne qui, trop préoccupée par le confort et le profit, oublie la vie de l'âme. De la carte, qui est un objet d'expression scientifique, il fait donc un objet d'expression artistique, montrant ainsi par cette double fonction la possibilité de mettre d'accord « l'essence de la modernité » avec « l'essence de la vie ».

En présentant la carte comme médiateur entre l'espace géographique et l'espace humain, Houellebecq réalise aussi des innovations au niveau thématique, notamment en rapport au voyage à la recherche des sources de la vie affective. Il reprend sous une forme moderne le fameux thème baudelairien. L'exposition de Jed remplace le déplacement proprement dit, mais maintient l'idée de voyage faisant travailler l'imagination. En éliminant ainsi la représentation poétique d'un au-delà, Houellebecq rend la réalité présente pour le lecteur et le monde créé encore plus véracité.

### Bibliographie

- Bakhtine, M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.  
Brousseau, M., *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996.  
Christian, J., *L'Empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Éditions Albin Michel, 1992.

---

<sup>1</sup> Antje Ziethen propose un survol d'approches littéraires axées sur l'étude de l'espace dans le but de montrer la liaison entre la littérature et la réalité et constate que pour le roman très actuel « cet aspect est étroitement lié aux notions de référentialité et de performativité qui ont fait un retour dans le champ littéraire après une période formaliste et structuraliste. La frontière entre le monde fictif et réel est perméable, permettant un échange dans les deux sens. » (Ziethen, 2013 : 24).

- Collot, M., *La Pensée paysage*, Paris, Actes Sud / École nationale supérieure du paysage, 2011.
- Houellebecq, M., *La carte et le territoire*, Paris, Editions J'ai lu, 2012.
- Houellebecq, M., « Rester Vivant. Méthode » in *Rester vivant et autres textes*, Paris, Librio, 2016.
- Parenteau, O., « ‘En tout cas la fonction formelle est secondaire’, Michel Houellebecq et l’art du roman », *Tangence*, no 118, 2018, p 79-101). (en ligne : <https://www.persee.fr/>, consulté le 9 décembre 2021).
- Prévost, M., « Michel Houellebecq, contre le monde, pour la vie », *Spirale*, no 198, septembre-octobre 2004, p. 20-21. (en ligne : <https://www.erudit.org/fr/>, consulté le 10 novembre 2021).
- Ziethen, A. « La littérature et l'espace », *Arborescences, Revue d'études françaises*, no 3, juillet 2013, p. 3-29. (en ligne : <https://www.erudit.org/fr/>, consulté le 14 novembre 2021).

## **MONSTRE DE LA VÉRITÉ: LE PARADOXE HUGOLIEN**

**Luiza Venera SÂRBU\***

**Abstract:** A contradictory statement with great argumentative value, the paradox denies any referential evidence or an existential presupposition that it leaves in suspension, thus opening the way to interpretations on the part of the interlocutor, once his perplexity has been overcome.

**Keywords:** paradox, norm, argumentative force.

Procédé destiné à la déstabilisation, il est considéré une dénégation de la norme : « Les paradoxes sont des monstres de la vérité », « les idées paradoxales sont triomphes de l'esprit et trophées de la finesse » (Gracián, *Art et figures de l'esprit*, 1647, Seuil, 1983, 180, in J. J. Robrieux, 2000, 218). Le paradoxe (du grec para + doxa, l'opinion commune) a, du point de vue étymologique, le sens de *contre ce qui est admis*. Il pourrait être rangé parmi les arguments provocateurs si nous prenions en considération le fait que sa visée est de heurter l'opinion commune, de choquer. Dans le discours des personnages de théâtre, il faut frapper par l'image, il faut créer une émotion pour susciter tant les réactions des autres personnages que celles du lecteur / spectateur.

Selon Perelman et Tytéca, « les expressions paradoxales invitent toujours à un effort de dissociation » (Perelman et Olbrechts-Tytéca, 1988, 589) ; ils les décrivent en termes d'« antithèse à l'aide d'une alliance de mots qui semblent s'exclure mutuellement » (*ibidem*, 1988, 590). Pour les deux auteurs, les figures paradoxales sont l'oxymoron (« nier d'une chose qu'elle soit ce qu'elle est », Vico, in Perelman et Tytéca, 1988, 590), le polyptote (utiliser un même mot sous plusieurs formes grammaticales) et l'antimétathèse ou l'antimétabole (reprendre dans deux phrases successives les mêmes mots dans un rapport inverse).

J. J. Robrieux (2000) range lui-aussi parmi les figures du paradoxe l'oxymoron qu'il considère une association de termes antithétiques dans un même syntagme.

Brichanteau

Douterez-vous que Saverny l'ait vue?

Cachée ici? déjà d'un grand amant pourvue?

Lequel même a sauvé Saverny, s'il vous plaît,

De voleurs qui la nuit l'avaient pris au collet,

*Bons larrons*, qui voulaient faire en cette rencontre

L'aumône avec sa bourse et voir l'heure à sa montre.

(*Marion de Lorme*, II, 1)

Dans ces vers, Brichanteau explique comment Didier a sauvé la vie de Saverny quand ce dernier était attaqué par des voleurs. Brichanteau emploie un oxymoron pour décrire ces voleurs : *bons larrons* qui joue sur la contradiction entre le *larron* qui est un malfaiteur et l'adjectif qualificatif *bon* qui est habituellement utilisé pour quelqu'un de généreux, de bienveillant, qui est censé faire le bien. Cet oxymoron se constitue en argument pour la suite des vers : *qui voulaient faire en cette rencontre / L'aumône avec sa bourse et voir l'heure à sa montre*.

D'autres figures paradoxales que J. J. Robrieux (2000) mentionne sont l'antilogie qui pousse le paradoxe jusqu'aux limites de l'absurde et la paryponoïan par laquelle

---

\* Université de Pitești, [syluiza@yahoo.com](mailto:syluiza@yahoo.com)

une idée « jaillit de son contraire » (Cressot et Morier, in J. J. Robrieux, 2000, 91) qui repose sur un rapport conséquence-cause qui frappe par l'illogique de la formulation et par l'attente trompée.

Selon les dires de P. Fontanier, le paradoxe est « un artifice de langage par lequel des idées et des mots, ordinairement opposés et contradictoires entre eux, se trouvent rapprochés et combinés de manière que, tout en semblant se combattre et s'exclure réciproquement, ils frappent l'intelligence par le plus étonnant accord, et produisent le sens le plus vrai, comme le plus profond et le plus énergique » (*Les figures du discours*, 1968, 137, in Tutescu, 1998, 286).

Le paradoxe, « stratégie argumentative de figurativisation » (Tutescu, 1998, 286), découvre tant ce qui est le propre de la vérité en langue naturelle, sa caractéristique imprécise, que la façon dont la contradiction se résout dans la logique naturelle. Contradiction résorbée dans le discours et génératrice de tension communicationnelle, le paradoxe est une figure de la classe des paralogismes.

M. Tutescu étudie l'énoncé paradoxal à l'intérieur de ce qu'on appelle « univers de croyance » qui est « l'ensemble indéfini des propositions que le locuteur, au moment où il s'exprime, tient pour vraies (et conséquemment celles qu'il tient pour fausses) ou qu'il veut accréditer comme telles » (R. Martin, 1987, 10, in M. Tutescu, 1996, 78).

Le paradoxe, énoncé *polyphonique*, fait entendre deux énonciateurs correspondant à deux ‘voix énonciatives’ ou ‘points de vue’ : l’un, l’énonciateur ( $E_1$ ), correspond à la normalité sémantique des énonciations, à la référence du monde  $M_o$  (*monde de ce qui est*) ; l’autre, l’énonciateur ( $E_2$ ), s’oppose à lui, soutient une thèse contraire. L’univers de croyance de ( $E_1$ ) engendre un monde *potentiel* ( $M_1$ ), coextensif avec le monde de ce qui est ( $M_o$ ), tandis que l’univers de croyance de ( $E_2$ ) correspond à un monde *contrefactuel* (irréel) ( $M_2$ ), qui donne pour *vraie* une proposition admise pour *fausse* dans ( $M_o$ ). C’est la jonction de ces deux univers de croyance qui engendre la tension contradictoire à l’intérieur du paradoxe.

Soit cet exemple :

Don Salluste      Vous m'allez aujourd'hui servir de secrétaire.  
D'abord un billet doux, - je ne veux rien vous taire, -  
Pour ma reine d'amour, pour dona Praxedis,  
Ce démon que je crois venu du paradis.  
- Là, je dicte. « Un danger terrible est sur ma tête.  
« Ma reine seule peut conjurer la tempête,  
« En venant me trouver ce soir dans ma maison.  
« Sinon, je suis perdu. Ma vie et ma raison  
« Et mon cœur, je mets tout à ses pieds que je baise ».

Il rit et s'interrompt.  
Un danger ! La tournure, au fait, n'est pas mauvaise  
Pour l'attirer chez moi. C'est que, j'y suis expert,  
*Les femmes aiment fort à sauver qui les perd.*  
- Ajoutez : - « Par la porte au bas de l'avenue,  
« Vous entrerez la nuit sans être reconnue.  
« Quelqu'un de dévoué vous ouvrira ».  
- D'honneur, c'est parfait. - Ah ! Signez. (*Ruy Blas*, I, 4)

Dans cette scène, Don Salluste demande à Ruy Blas de séduire la reine, après lui avoir fait écrire une invitation pour qu'elle vienne le rejoindre et que le valet signe César, et une lettre dans laquelle Ruy Blas reconnaît être son valet et qu'il signe de son nom. Le

vers *Les femmes aiment fort à sauver qui les perd* encode un énoncé paradoxal basé sur l'univers de croyance  $M_1$  construit sur l'implication conventionnelle :

a) *les femmes aiment à sauver*, elles sont tendres, compatissantes, donc *elles sauvent les gens dans le besoin*  
et de l'univers de croyance contrefactuel  $M_2$  :

b) *les femmes qui aiment à sauver sont perdus par ceux qu'elles sauvent*.

Nous remarquons dans notre exemple la tension argumentative produite dans la confrontation de  $M_1$  et  $M_2$ , tension communicative qui affaiblit le principe classique du tiers exclu ou du *tertium non datur*.

Examinons un autre exemple de deux univers de croyance contradictoires :

La reine	Vois, tout me désespère. Mes oiseaux d'Allemagne, ils sont tous morts.
Casilda fait le signe de tordre le cou à des oiseaux, en regardant de travers la caméra.	
	Et puis On m'empêche d'avoir des fleurs de mon pays. Jamais à mon oreille un mot d'amour ne vibre. <i>Aujourd'hui je suis reine. Autrefois j'étais libre !</i> Comme tu dis, ce parc est bien triste le soir, Et les murs sont si hauts, qu'ils empêchent de voir. - Oh ! L'ennui ! (Ruy Blas, II, 1)

La reine se sent la prisonnière de l'étiquette de la cour et fait part de son ennui à sa suivante, Casilda. Elle plaint le fait de n'avoir part même pas de ses petites choses qui la rendraient heureuse : ses fleurs préférées, ses oiseaux, et produit, dans ce vers, *Aujourd'hui je suis reine. Autrefois j'étais libre !*, un effet paradoxal. Le monde  $M_1$  : *aujourd'hui je suis reine* pourrait nous faire croire que la suite 'normale' serait *autrefois j'étais comtesse / duchesse / marquise*. Par contre, le monde  $M_2$  : *autrefois j'étais libre* devrait nous faire penser qu'*aujourd'hui je suis en prison / je suis mariée*. Le paradoxe consiste dans l'association contradictoire de *reine*, personne se trouvant dans la plus haute position d'un royaume, soumise à un certain statut et une certaine étiquette, et *être libre*, pour une personne qui n'est soumise à aucun contrôle, à aucune restriction.

M. Tutescu propose pour la description du fonctionnement du paradoxe la définition suivante : « *Si un énoncé convoque deux univers de croyance contraires, propres à deux énonciateurs différents et contraires, alors il aura une force argumentative supérieure, douée d'une pertinence maximale* par rapport à chacune des forces argumentatives propres à chacune des deux propositions (ou prédictions) prises isolément et qui forment la structure de cet énoncé » (M. Tutescu, 1998, 288).

Cette « force argumentative supérieure », selon les propos de M. Tutescu, qui relève de l'énoncé paradoxal, engendre tantôt tension communicative, ce que nous venons de mentionner plus haut, tantôt polémicité et vague logico-sémantique. Appropriées à la composition du paradoxe, la tension communicative et la polémicité sont « résorbées et tolérées par le discours » (M. Tutescu, 1998, 289).

M. Tutescu recourt au principe du tiers inclus pour l'explication de la résorption de la contradiction dans la structure sémantico-discursive du paradoxe. Le tiers inclus est l'« état ni actuel ni potentiel », c'est une structure vague, basée sur des critères multiples, variables d'un locuteur à l'autre et d'une situation à l'autre. Il est « un continuum sémantico-pragmatique qui résulte de la convocation des deux univers de croyance » (M. Tutescu, 1998, 289) où s'actualise ce critère du vague.

Dans l'exemple suivant, le contradictoire est réalisé sur des éléments sémantiques :

Saverny	<p>Vous êtes divine !      Mais avant de partir je veux savoir de vous      Quel est l'heureux berger qui nous succède à tous.</p>
Marion Saverny	<p>Personne.      Je tiendrai secrètes vos paroles.      Nous autres gens de cour, on nous croit têtes folles,      Médisants, curieux, indiscrets, brouillons : mais  <i>Nous bavardons toujours et ne parlons jamais.</i></p>
Marion	<p>Vous vous taisez ?... Je reste.      Eh bien oui, que m'importe !      J'aime, et j'attends quelqu'un !</p>
Saverny	Parlez donc de la sorte ! ( <i>Marion de Lorme</i> , I, 1)

Le marquis de Saverny découvre la belle ancienne courtisane Marion auto-exilée à Blois et l'interroge sur les raisons de sa disparition du milieu de l'éclatant Paris. Curieux, il essaie d'apprendre si elle a quitté Paris pour un homme, en affirmant à la fois qu'il tiendra secrètes ses raisons. Dans l'énoncé : *Nous bavardons toujours et ne parlons jamais*, la contradiction se produit sur les sèmes qui ne sont pas communs à deux mots qui font partie du même champ lexical. *Bavarder* et *parler* ont en commun le même /produire des sons pour former des mots qui aient un sens/ ; le premier a en plus les sèmes /parler abondamment de choses sans grande portée/ et /parler indiscrètement sur quelqu'un, quelque chose/ ; le second acquiert dans ce contexte le même /dire des choses importantes/. Le paradoxe repose donc sur le fait que *quoique nous produisions des sons dans le but de communiquer, nous bavardons pour nous amuser, mais nous ne produisons jamais de sons pour communiquer quelque chose de sérieux.*

Dans sa théorie sur le paradoxe, R. Landheer parle du « rapprochement associatif » de certains éléments sémantiques et affirme : « l'actualisation nécessaire de certains traits sémantiques pour faire du paradoxe un énoncé cohérent implique la virtualisation d'autres traits sémantiques qui rendent le paradoxe contradictoire » (R. Landheer, 1992, 479, in M. Tutescu, 1998, 290).

Dans notre dernier exemple, le paradoxe résulte de la situation de communication. Il s'agit de la discussion, qui sert aussi de conclusion, entre Marion et sa servante, Dame Rose :

Dame Rose, la déshabillant	Eh bien, Madame, le monsieur de ce soir est-il bien ? - Riche ?
Marion	Non.
Dame Rose	Galant ?
Marion	Non.
Se tournant vers Rose.	Rose, il ne m'a pas même Baisé la main.
Dame Rose	Alors, qu'en faites-vous ?
Marion, pensive	Je l'aime. ( <i>Marion de Lorme</i> , I, 4)

Dans le monde  $M_1$  où un homme n'est ni riche, ni galant, ni respectueux, cet homme est à refuser, à ne pas prendre en considération. Dans le monde  $M_2$ , Marion l'aime contrairement à toutes les attentes de Dame Rose et d'elle-même. Il semble que son amour vient justement de ces non qualités de Didier.

Dans nos exemples, nous avons pu remarquer la valeur hautement argumentative de cette stratégie à la main des personnages, qu'est le paradoxe. Structure rhétorique par excellence, le fonctionnement du paradoxe est traversé par la logique du vague, par la

logique dynamique du contradictoire. Sa vocation argumentative est aisément décelable dans le texte de théâtre où le discours des personnages fait avancer l'action par la création des images frappantes qui engendrent une émotion, qui suscitent des réactions de la part des personnages et du lecteur / spectateur.

**Bibliographie**

- Adam, Jean-Michel : *La linguistique textuelle*, Paris, Armand Colin, 2005
- Amossy, Ruth : *L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan, 2000
- Anscombe, J.-Cl. et Ducrot, O.: *Interrogation et argumentation*, in *Langue française*, n° 52, L'interrogation, 1981
- Anscombe, J.-Cl. et Ducrot, O.: *L'argumentation dans la langue*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1983
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine : *Les actes de langage dans le discours*, Paris, Nathan, 2001
- Maingueneau, Dominique : *L'énonciation littéraire II. Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan / HER, 2001
- Moeschler, Jacques : *Argumentation et conversation. Eléments pour une analyse pragmatique du discours*, Paris, Hatier – Crédif, 1985
- Perelman, Ch. et Olbrechts-Tyteca, L. : *La nouvelle rhétorique. Traité de l'argumentation*, 2 volumes, Paris, Presses Universitaires de France, 1958
- Perelman, Ch. : *Rhétoriques*, Bruxelles, Editions de L'Université de Bruxelles, 1989
- Plantin, Christian : *Essais sur l'argumentation. Introduction à l'étude linguistique de la parole argumentative*, Paris, Editions Kimé, 1990
- Tutescu, Mariana : *L'argumentation. Introduction à l'étude du discours*, Bucuresti, Editura Universitatii din Bucuresti, 1998
- Vignaux, Georges : *L'argumentation. Essai d'une logique discursive*, Genève – Paris, Librairie Droz, 1976

## **VISION(S) CARTOGRAPHIQUE(S) DANS SUR LES CHEMINS NOIRS DE SYLVAIN TESSON**

**Maria SIMOTA\***

**Abstract:** *Beyond a simple travelogue, Sur les chemins noirs is a manifesto. “Les chemins noirs” are above all the lines that are drawn on a map to designate the roads, those that invite exploration and adventure; but, at the same time, they represent a certain vision of the world which, in Tesson’s case, has the character of revolt, even anarchy. In this essay, I propose to compare two visions on how to relate to space (in our case, it will be the metropolitan France). I am going to rely on two cartographic representations of France provided by the book itself, but also on some concepts from the field of spatial studies and geophilosophy (Deleuze and Guattari) which seem to me relevant in order to frame conceptually the text signed by Sylvain Tesson.*

**Keywords:** map, cartography, geocriticism.

Géographe, aventurier, *wanderer*, Sylvain Tesson parcourt le monde à pied, parfois à cheval ou à vélo. Stégophile, il aime escalader les toitures. En 2015, après des années de vagabondage dans les lieux les plus austères du globe, il a un grave accident, il tombe d’un toit de huit mètres. Cet incident le laisse les os en miettes et l’oblige à garder le lit dans un hôpital pendant des mois. Pour cette personnalité centrifuge, qui ne s’arrête jamais de bouger, rester au lit immobile est un des pires cauchemars. Pour s’évader au moins psychologiquement, Tesson se promet de traverser la France à pied, s’il va s’en sortir. Ce projet lui donne espoir. Il trouve alors une carte de la France hyper-rurale et projette son voyage passant par ces endroits abandonnés, désertés après les exodes ruraux et complètement oubliés par la modernisation. Ce périple sera décrit dans *Sur les chemins noirs* qui sera publié en 2016.

Au-delà d’un simple récit de voyage, le texte est également un manifeste. *Les chemins noirs* sont avant tout les lignes qu’on trace sur une carte pour désigner les routes, celles qui invitent à l’exploration et à l’aventure ; mais, en même temps, ils représentent une certaine vision du monde qui a, dans le cas de Tesson, un caractère de révolte, voire d’anarchie. Dans cet essai, je me propose de confronter deux visions sur la manière de se rapporter un espace (dans notre cas, il s’agira de la France métropolitaine). En ce sens, je vais m’appuyer sur deux représentations cartographiques de la France fournies par le livre même, mais aussi sur quelques concepts du domaine des études spatiales et de la géophilosophie (Deleuze et Guattari) qui me semblent pertinents afin d’encadrer conceptuellement le texte de Sylvain Tesson.

### **Se fier au cartographe ?**

Depuis quelques décennies déjà, les études sur la spatialité ont le vent en poupe. Après la tournure spatiale des années 1970, la relation biunivoque qui s’est établie entre la littérature et la géographie a provoqué des débats à grand intérêt dans les deux domaines. Ayant comme précurseurs des théoriciens comme Bakhtine ou Bachelard, la cartographie littéraire en fait partie. Il serait moins important ici de problématiser le

---

\* Université Babeş-Bolyai, [mariasimota25@yahoo.com](mailto:mariasimota25@yahoo.com)

rapport entre la carte et le territoire représenté, chose déjà faite par la critique littéraire. J'aimerais plutôt revenir sur quelques aspects qui pourront faire un bon point de départ de cette démonstration.

Dans son article, « Géographies symboliques », Corin Braga soutient qu'en « utilisant les concepts de la théorie des mondes fictionnels, on peut traiter la réalité spatiale extérieure, objective, comme étant le *monde primaire*, et ses représentations, soit géographiques, soit littéraires, comme des *mondes secondaires* [...] les individus qui conçoivent des images cartographiques du milieu ambiant sont des géographes, des créateurs de mondes secondaires. » (Corin Braga, 2020 : 49). Cela nous permet d'affirmer que la *géo-graphie* et la *carto-graphie* sont, comme les noms l'indiquent, des *graphies*, donc des discours ayant le même statut que celui d'un texte littéraire. Malgré la prétendue légitimité offerte par le statut de « vraies » sciences, elles s'occupent comme la littérature avec des *représentations* du réel et non pas avec le monde primaire en soi.

Le cartographe est donc un créateur d'un monde secondaire, ainsi que l'écrivain. Sa carte dépend d'un point de vue, donc d'une subjectivité. Il y a évidemment des cartes mimétiques qui se proposent de refléter le monde extérieur avec une très grande précision. On se fie à ce genre de cartes pour faire un voyage, par exemple. Le texte littéraire a ciblé aussi cette identité entre réalité et espace littéraire : on se rappelle que le roman réaliste, selon Stendhal, est « ce miroir [donc mimésis] qu'on promène le long d'un chemin ».

Pour mieux comprendre en quoi consiste la subjectivité du cartographe, nous citerons l'article d'Isabelle Ost qui parle dans les termes suivants : « une représentation cartographique, à telle objectivité, ou tel degré d'exactitude qu'elle veuille ou puisse prétendre, dépend toujours, *in fine*, de la lecture de la réalité territoriale que fait le cartographe – ce dernier fût-il un appareil technique. C'est pourquoi, dans la coupure sémiotique entre territoire et carte, se glisse toujours du point de vue – dont dépend le cadrage, le découpage, l'échelle, etc. –, donc de la subjectivité. » (Isabelle Ost, 2018 : 23). Cartographier un territoire n'est pas un acte gratuit. Cet acte témoigne d'un désir de possession. C'est dans ce sens que la même Isabelle Ost considère que « cartographier nous apparaît donc comme la mise en œuvre d'un dispositif capable d'instaurer des rapports de pouvoir. » (*Idem* 9). Nous savons très bien, surtout depuis l'époque coloniale, combien de fois le fait de conquérir des territoires et en tracer des frontières représentent une manière d'affirmer un certain pouvoir politique. De tout cela, nous retenons pour l'instant deux aspects : que, malgré la prétention d'une objectivité scientifique, une carte peut être remise en question, corrigée ou critiquée et qu'au-delà du geste cartographique peut se cacher une intention à portée idéologique, voire politique. Ces aspects nous serviront dans l'analyse proprement dite de deux cartes présentes dans le récit de Tesson.

## L'espace strié et la carte manipulatrice

Nous commençons notre analyse par la première de deux cartes présentes dans le livre de Sylvain Tesson. Pour un début, il s'agit de la carte de la France hyper-rurale. Les zones en gris foncé représentent des régions assez isolées, comme des enclaves, avec une faible densité de population, marquées par une manque de services, de ressources et d'équipement. Afin de mieux comprendre le positionnement de l'auteur par rapport à ce genre d'espace, il nous est utile d'invoquer deux concepts de la géophilosophie : ceux d'*espace lisse* et *espace strié* que Deleuze et Guattari développent dans *Mille plateaux* (1980).

L'espace strié est celui qui appartient à ce que les deux philosophes appellent l'appareil de l'État ou le *polis*. Ce striage de l'espace se configure selon un principe ordinateur, se soumettant à des mesures et lois précises. D'habitude, on parle des territoires bien délimités, avec des frontières claires. Ce principe organisateur a un pouvoir centripète, il veut tout limiter, contrôler, localiser et, surtout, tout uniformiser, le *polis* devient la *police* du territoire, car *métriser* équivaut à maîtriser l'espace. En ce sens, il a l'aspect d'une totalité englobante qui repousse les variations et la différence. Le territoire y est donc soumis à une force d'homogénéisation. La première carte nous présente en effet une typologie d'espace strié ou, mieux dit, le désir d'un espace de ce genre. L'administration française se propose d'amener la modernisation dans ces endroits oubliés par la mondialisation du XXI<sup>e</sup> siècle. Quant à cette tentative, Tesson tranche d'une tonalité directe : « Pour eux, la ruralité n'était pas une grâce mais une malédiction : le rapport déplorait l'arriération de ces territoires qui échappaient au numérique, qui n'étaient pas assez desservis par le réseau routier, pas assez urbanisés ou qui se trouvaient privés de grands commerces et d'accès aux administrations. Ce que nous autres, pauvres cloches romantiques, tenions pour une clef du paradis sur Terre – l'ensauvagement, la préservation, l'isolement – était considéré dans ces pages comme des catégories du sous-développement. » (Sylvain Tesson, 2016 : 30).

À ce point, on ne peut pas ignorer la charge idéologique de cette carte. Pour son lecteur, elle connote positivement la foi dans tout ce que la mondialisation propose : forte urbanisation, développement technologique, vitesse des services, accès directe et immédiat au village planétaire. Dans le sens opposé, la ruralité devient l'ennemi direct de l'appareil d'État à cause de son caractère incontrôlable, informel, difficile à l'accès. Toujours spécifique à l'espace strié est aussi la croyance dans « un modèle du Vrai, du Juste ou du Droit. » (Deleuze, Guattari, 1980 : 457) Autrement dit, on nous propose une seule vérité étant comme absolue. Dans notre cas, cela serait : la mondialisation est l'idéal, tandis que la ruralité est une chose à combattre. Sur ce, on est en droit de soutenir



qu'une carte, tout comme un texte, peut avoir un objectif manipulateur (explicite ou inconscient) qui veut nous faire tomber dans le piège de prendre la carte pour le territoire.

## L'espace lisse et la ligne de fuite

Pour revenir au voyage de Tesson, nous avons établi déjà que l'approche de l'État vis-à-vis de ces territoires hyperruraux est une à vue d'oiseau ou bien qui est conçue depuis le centre, donc de loin. L'écrivain, quant à lui, il va faire la preuve par l'exploration sur le terrain. À son tour, il va dessiner son parcours sur une carte qui offre une vision alternative et un autre rapport vis-à-vis de l'espace.

Son voyage s'insère alors comme une ligne de fuite, une diagonale qui rompt avec le striage de l'État et qui sort à la surface un autre type d'espace, le *lisse*. Tout d'abord, se rapporter à ce type d'espace presuppose une démarche de déterritorialisation. S'appropriant ces « chemins noirs », Tesson détourne la vision officielle du territoire. Sa science itinérante expose un autre type de connaissance, expérimentale, intuitive, kaléidoscopique et en immersion avec le monde. Le *modo peregrino* participe à la création d'une autre perception du monde : « l'espace lisse est occupé par des événements ou haeccéités, beaucoup plus que par des choses formées et perçues. C'est un espace d'affects, plus que de propriétés. C'est une perception haptique, plutôt qu'optique. » (Deleuze, Guattari, *op.cit.* : 598) Haptique car le voyageur privilégie les rapports du corps et des sens avec l'environnement. Lors de ses nuits à dormir sous la belle étoile, Tesson se demande : « l'arbre fait-il percoler un peu de sa force dans l'organisme de celui qui dort à son pied ? » (Sylvain Tesson, *op.cit.* : 117) ou bien, plus loin, l'écrivain affirme « l'espace ouvert m'éperonnait d'une vigueur nouvelle, le relief déterminait mes humeurs, en vertu d'un phénomène géopsychique. » (Sylvain Tesson, *op.cit.* : 130) Ce philocosmisme ouvre la perception du nomade vers toute intensité : une brise fraîche, un court battement d'ailes, les chants du vent entre les arbres, le susurre d'une rivière etc. De même, David Le Breton dans son *Éloge de la marche* parle ainsi : « Sous les étoiles et dans l'obscurité l'homme retrouve son état de créature jetée dans un univers infini et frémissant, il s'interroge sur sa présence et baigne dans une cosmologie, une religiosité personnelle diffuse mais puissante sur le moment. » (David Le Breton, 2000 : 76). Attentif aux singularités, le voyageur se définit par une sensibilité accrue et une hyper-conscience du monde environnant. On découvre donc dans le texte de Tesson un rapport à la nature assez particulier. Il ne s'agit plus d'une idéalisation comme chez les romantiques qui utilisent le cadre pour épanser leurs tourments, ni d'un besoin de la rejeter comme « défaut » du monde contemporain. Le cadre naturel est perçu plutôt comme ultime espace de sauvetage dans un monde qui court à vitesse vertigineuse vers son autodestruction. Les chemins noirs sont la promesse d'un dernier souffle de liberté.



## Une cartographie de l'esquive

Comme je le soutenais au début de cette démonstration, le texte de Sylvain Tesson a un caractère de manifeste. Dans sa « géographie de travers », le voyageur se propose de s'« échapper pendant des mois à la soumission du pays aux lois de l'administration » (Sylvain Tesson, *op.cit.* : 29) et incite à la dissimulation, au retrait, au détour, à la disparition dans l'espace. Son programme se dresse contre tout aménagement du territoire qui, selon le modèle de la chirurgie esthétique, rend le paysage artificiel pour l'inclure dans « le marché frankensteinien » (*Ibidem* 54) de la mondialisation, car « la géographie du loisir avait apporté les derniers coups de bistouri nécessaires à la transformation de la face du pays. » (*Ibidem* 163). Pour nommer cette instance policière qui accapare le territoire, Tesson emprunte le concept à Giorgio Agamben<sup>1</sup> et va l'appeler *le dispositif*. Selon sa propre définition,

le dispositif était la somme des héritages comportementaux, des sollicitations sociales, des influences politiques, des contraintes économiques qui déterminaient nos destins, sans se faire remarquer. Le dispositif disposait de nous. Il nous imposait une conduite à tenir insidieusement, sournoisement, sans même que l'on s'aperçût de l'augmentation de son pouvoir. (*Ibidem* 100)

Ce refus global de tout ce que la société contemporaine a à offrir se traduit dans une certaine forme d'anarchie que je définirais comme une négation de toute forme universalisante d'appréhender le monde, comme une opposition à toute doctrine qui se veut absolue et qui rejette le changement. En ce sens, emprunter « les chemins noirs » sont une manière subversive de remettre en question une certaine idéologie dominante et de s'y soustraire. L'esquive est un acte transgressif qui propose une alternative à la figure policée de l'espace. L'idée même de transgression est coextensive à la mobilité et caractérise en quelque sorte la figure du nomade, l'habitant de l'espace lisse par excellence. Bertrand Westphal, le parent de la géocritique, précise que « le regard transgressif est constamment dirigé vers un horizon émancipateur à l'égard du code et du territoire » (Bertrand Westphal, 2007 : 81), il est centrifuge, car « on fuit le cœur du système » (*Idem*). Tesson soutient que ces chemins ne doivent pas absolument être de vraies routes géographiques, mais qu'ils peuvent être des « cheminements mentaux » qui composeraient « une cartographie de l'esquive. » (Sylvain Tesson, *op.cit.* : 39) et qui consistent dans quelques impératifs :

ne pas tressaillir aux soubresauts de l'actualité, réserver ses colères, choisir ses levées d'armes, ses goûts, ses écœurements, demeurer entre les murs de livres, les haies forestières, les tables d'amis, se souvenir des morts chéris, s'entourer des siens, prêter secours aux êtres dont on avait connu le visage et pas uniquement étudié l'existence statistique. En somme, se détourner. Mieux encore ! disparaître. (*Idem*)

Le nomade porte en lui le refus de toute forme de domestication. Son mouvement propose un décentrement, une déterritorialisation, une éviction qui arrivent à créer un nouvel *imago mundi* et créent la possibilité des autres dimensions de l'expérience. Tesson n'est pas l'unique à promouvoir cette philosophie de vie, parmi ses compagnons de route se trouvent : « moines, scouts, gauchistes, pauvres cloches, glaneurs de fruits, chercheurs de champignons, des débiles évadés de l'asile, poètes en marche. » (Sylvain Tesson,

---

<sup>1</sup> Il s'agit de l'œuvre de Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Éditions Payot, 2007.

*op.cit. : 51)* Cette énumération hétéroclite reflète l'image marginale du nomade qui ne s'encadre pas dans la vision uniformisante de l'appareil de l'État et ne s'attache à aucune de ses idéologies. Ils représentent la brèche d'un territoire sous occupation.

### **Conclusion. Le nomade et le regard kaléidoscopique sur le monde**

La comparaison des deux cartes présentées dans le livre de Tesson nous a permis de rendre compte de deux rapports différents à un territoire. On a vu que la France hyper-rurale s'approprie le territoire d'une manière hégémonique qui soutient la mondialisation comme seul idéal. La carte de Tesson et le manifeste pour « les chemins noirs » présentent un discours alternatif. Anti-anthropocentrique, écologiste, le programme de Tesson propose un détour de l'asservissement de l'homme à la technologie, à l'urbanisation et à une société uniformisée et hyperindustrialisée. La vision de Tesson sur le territoire nous rappelle Thoreau (Henry David Thoreau, 2017) et sa vie dans les forêts, dressée aussi contre la révolution industrielle du XIXe siècle, mais aussi les mouvements hippies des années 1960 dirigés contre le matérialisme occidental de l'après-guerre. Il nous semble important de remarquer que ce genre de littérature mi-engagée, mi-esquive du monde apparaît à certaines périodes s'opposant à des époques où l'homme est subjugué par la technique (la révolution industrielle, les deux guerres mondiales) et contrebalancent un discours dominant s'inscrivant dans une philosophie de contre-culture. Dans le cas de Tesson, le récit de voyage à travers la France hyper-rurale propose une autre lecture cartographique du territoire. L'espace s'esquive, il a du mal à se laisser appréhender, il est brouillé par la multiplicité des « chemins noirs ». Le nomade le traverse dans « des fuites, des replis, des pas de côté, de longues absences lardées de silence et nourries de visions. » (Sylvain Tesson, *op.cit. : 169*) C'est à lui qu'appartient ce regard kaléidoscopique qui, une fois posé sur le monde, prend en considération les hétérogénéités et les variations du paysage dans sa démarche d'échapper au *dispositif*.

### **Bibliographie**

- Agamben, G., *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Éditions Payot, 2007.
- Braga, C., « Géographies symboliques », *Cahiers Echinox*, Cluj-Napoca, volume 38, 2020, pp. 46-60.
- Deleuze, G. et Guattari, F., *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris : Éditions de Minuit, 1980.
- Le Breton, D., *Éloge de la marche*, Paris : Éditions Métailié, 2000.
- Ost, I., « L'œil cartographique » de la littérature. Réflexions pour une lecture « cartographiante » de quelques œuvres littéraires contemporaines », *Cartographier : Regards croisés sur les pratiques littéraires et philosophiques contemporaines*, Bruxelles : Presses de l'Université Saint-Louis, 2018.
- Tesson, S., *Sur les chemins noirs*, Paris : Éditions Gallimard, 2016.
- Thoreau, H. D., *Walden*, Paris: Éditions Gallmeister, 2017.
- Westphal, B., *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris : Éditions de Minuit, 2007.

## ***LE COUPLE DJEBARIEN -REPRÉSENTATION LITTÉRAIRE ET FILMIQUE-***

**Adelina-Elena SORESCU\***

**Abstract:** Assia Djebbar's literary work written in french is representative for many topics: the colonial past, the role of the family within the Algerian society, the main principles of a relationship, the masculine and feminine energy. Our paper dwells upon the kaleidoscopic view on the djebbarian couple. There are five novels to be observed and a movie produced by Assia Djebbar: *La Soif*, *Les Impatients*, *Loin de Médine*, *Les Nuits de Strasbourg*, *La disparition de la langue française* and the movie *La Nouba des Femmes du Mont Chenoua*. The writer introduces the reader into a journey starting with a view strongly related to the traditional values of the couple. *Loin de Médine* goes back in time and illustrates the private life during Mohammed's caliphate. The last two novels and the movie above-mentioned point out other ways of perceiving the couple.

**Keywords:** Djebbar, couple, novelistic, movie, kaleidoscopic.

### **I. Préambule**

L'œuvre romanesque et filmique de l'écrivaine francophone Assia Djebbar (1936-2015) offre la possibilité d'observer un même sujet de plusieurs angles. Pour la présente étude, nous nous arrêtons sur la problématique du couple djebbarien. En d'autres mots, le rapport *masculin – féminin* / la conjugalité dans l'imaginaire djebbarien. À l'intérieur de son œuvre, cette problématique subit des métamorphoses au fur et à mesure que l'écrivaine élargit son horizon de connaissances et atteint une certaine maturité littéraire. Ainsi, l'optique change à partir de son premier roman, à 21 ans, en passant par le cinéma jusqu'au roman où la figure centrale devient l'homme. Afin d'observer la dynamique du couple djebbarien, nous avons en vue le corpus suivant : les romans *La Soif*, *Les Impatients*, *Loin de Médine*, *Les Nuits de Strasbourg*, *La disparition de la langue française* et le long-métrage réalisé par Assia : *La Nouba des Femmes du Mont Chenoua*. Il y a aussi la possibilité d'extrapoler les observations par référence à la vision du couple chez d'autres écrivains francophones d'origine algérienne.

Un regard kaléidoscopique sur cette problématique de l'imaginaire djebbarien sert à mieux observer le parcours du couple par rapport à sa structure interne sans rompre avec le contexte socio-historique profondément marqué par la colonisation française, la guerre d'indépendance de l'Algérie et la guerre civile. Au niveau des mentalités, tous ces événements entraînés par le processus de la colonisation produisent des changements et un fort besoin de s'adapter.

Partagé entre la tradition orientale et l'effusion occidentale, le couple djebbarien reste le même en profondeur, mais il a toujours une image différente selon le rapport de forces ou la complémentarité des deux principes qui le régissent : masculin et féminin.

---

\* Université de Pitești, [adelinasorescu93@yahoo.com](mailto:adelinasorescu93@yahoo.com)

## II. Un passage à travers l'univers djebarien

Assia Djebar – femme, historienne, écrivaine – se détache de la communauté féminine traditionnelle et poursuit son destin. Ainsi, elle fait ses études à l'École Normale Supérieure de Sèvres et construit sa carrière universitaire en devenant la première Maghrébine à être élue à l'Académie Française (2005). Elle livre son premier roman, *La Soif*, à 21 ans et, une année plus tard, elle fait publier *Les Impatients*. Parmi les intérêts d'Assia, il y a aussi la cinématographie. L'imaginaire djebarien dépasse la sphère littéraire et se manifeste dans les longs-métrages qui ont consacré l'auteure : *La Nouba des Femmes du Mont Chenoua*<sup>1</sup> (1978) et *La Zerda ou les Chants de l'oubli* (paru en 1982).

L'essai *Ces voix qui m'assiègent... En marge de ma francophonie* est une sorte de confession qui nous introduit plus clairement dans la compréhension de la vision djebarienne. Partagée entre deux cultures et plusieurs espaces socio-culturels, Assia a l'occasion de construire et déconstruire son imaginaire (à lire : un système d'idées dont le liant est l'expérience personnelle et collective) de sorte que l'image du couple, de la famille, de la femme, de l'homme, de la communauté est saisie de plusieurs angles. Comme un photographe, Assia surprend la dynamique de la vie même et son focus se déplace vers l'intime, le privé en relation avec les changements entraînés par la colonisation de l'Algérie. Elle témoigne dans son essai :

*Ma francophonie d'écriture est le résultat de cette rencontre bipartite, mon français – de l'école, celui de mon père, de ma liberté acquise au-delà de la puberté et par ma formation individuelle –, ce français écrit qui aurait pu s'éloigner peu à peu de mes racines, de ma communauté féminine d'origine, s'est trouvé au contraire, au cours de ces années d'apparent silence, propulsé, remis en mouvement (d'un mouvement secret, intérieur), dynamisé dans l'espace, grâce justement à cette résonance de mon écoute orale des femmes, dans les montagnes du Chenoua, au cours des années 75, 76 et 77. (Djebar, Assia, 1999 :39)*

Le choix d'écrire dans la langue de la force colonisatrice témoigne de l'indépendance de l'écrivaine qui ne perd jamais le contact avec les siens, avec sa culture d'origine. Le soutien de son père dans la poursuite de ses études vient de briser les coutumes. Au lieu de la marier, son père comprend le potentiel d'Assia et lui assure la liberté nécessaire à poursuivre son destin. Elle est admise à l'École Normale Supérieure de Sèvres en 1955 et, après son début avec le roman *La Soif*, Assia ne s'arrête plus de créer et d'inspirer. Elle s'interroge sans cesse sur son identité et cherche à réconcilier culture d'origine et culture d'accueil. Ou, du moins, créer un équilibre. Nous pensons qu'elle a trouvé cet équilibre lors de la construction de son œuvre.

Afin de mieux observer la dynamique des thèmes et des idées dans l'imaginaire djebarien et de souligner la perspective kaléidoscopique sur le couple, nous proposons une organisation de son œuvre selon les axes thématiques dominants :

- a) l'intimisme et la conjugalité: *La Soif*; *Les Impatients*; *Les Alouettes naïves*; *Femmes d'Algier dans leur appartement*; *L'Amour, la fantasia*; *Ombre sultane*; *Loin de Médine*; *Vaste est la prison*
- b) le déracinement, l'érotisme et l'extase amoureuse: *Les Nuits de Strasbourg*;

---

<sup>1</sup> Ce long-métrage lui apportera le prix de la Critique internationale à Venise, en 1979.

- c) l'écriture et la résistance : *Oran, langue morte; La disparition de la langue française;*
- d) la répression: *Les Enfants du Nouveau Monde*
- e) la remémoration et la commémoration: *Le Blanc de l'Algérie; La femme sans sépulture ; Nulle part dans la maison de mon père.*

Il y a une constante que nous remarquons : la dichotomie *dehors – dedans* et *masculin – féminin*. Les expressions de cette dichotomie dans les romans *La Soif*, *Les Impatients*, *Loin de Médine*, *Les Nuits de Strasbourg*, *La disparition de la langue française* et le long-métrage *La Nouba des Femmes du Mont Chenoua* prolonge le champ d'analyse vers la perspective kaléidoscopique.

### **III. *La Soif, Les Impatients, Loin de Médine***

Le roman *La Soif* est centré sur l'image de deux couples pendant la colonisation française. L'histoire marque les rapports entre les personnages en cours d'assimilation de nouvelles valeurs coloniales. Les relations se caractérisent par la fascination reciproque et la domination : le jeune Hassein est fasciné par Nadia tandis que celle-ci plonge dans le jeu de la séduction d'Ali, le mari de son amie, Jedla.

Leur existence est sous le signe du vide émotionnel à cause du mécontentement des couples. Ni les deux femmes, ni les deux hommes ne sont heureux : Ali est mécontent à cause de l'infécondité de sa femme, Jedla vit un sentiment d'insuffisance, Hassein courtise Nadia qui ne l'aime pas vraiment, Nadia ressent le poids d'une solitude dont elle voit la fin dans l'acte de séduire Ali.

Lors du roman il y a des allusions à la colonisation ou à l'éducation des filles :

*On m'avait appris à classer les femmes en trois catégories : les femmes de tête, les femmes de cœur, et les femelles, comme Myriem, au sexe avide. Pour m'interroger sur moi-même, je me suis regardée dans la glace : j'étais froide, sans cœur et sans ambitions claires. (Djebbar, Assia, 1957 :42)*

Nadia choisit le nonconformisme qui lui assure un certain niveau de liberté dans ses choix amoureux. Mais son attitude entraîne un déséquilibre dans le couple Ali-Jedla et, paradoxalement, dans sa propre vie. Jedla se rend compte des tentatives de son amie et lui propose un « pacte » : l'aider à séduire Ali. Le lien entre les deux femmes n'est plus l'amitié mais la figure masculine. Par extrapolation, Jedla c'est la coutume et la stabilité tandis que Nadia incarne le coquetterie et l'ambition. Le témoignage de Nadia représente une perspective sur le rapport *masculin – féminin* régi par des principes transmises de génération en génération :

*Au fond, on dit de moi que je suis sans patrie. Mais à cette heure, je me sens comme toutes les autres femmes de ce pays, nos mères, nos grandmères: pourvu qu'elles aient leur foyer, qu'elles puissent servir, obéir à leur époux, c'est tout ce qu'elles demandent... l'homme peut avoir quelque aventure au dehors, elles, elles sont respectées, cela leur suffit. Elles savent aussi qu'une fois vieilles, il prendra peut-être une autre épouse, une jeune vierge; elles ne sont pas jalouses. Elles sont calmes, sages, soumises. C'est peut-être elles qui ont raison. (Djebbar, Assia, 1957 : 91)*

Les devoirs de la femme se réduisent, en général, au foyer (*dedans*) tandis que l'activité de l'homme se déroule plutôt dans l'espace public (*dehors*). L'obéissance est une qualité de la femme et son existence se déroule principalement à l'intérieur du foyer.

*Nécessité sociale à laquelle nul ne peut se soustraire, le mariage est l'affaire du groupe et non de l'individu. En outre, la séparation absolue des sexes, qui exclut la femme de toute participation à la vie extérieure, lui ôte la possibilité de subsister en dehors du foyer légitime.* (Bourdieu, Pierre, 1961 : 16)

Dans le roman *La Soif*, il y a une oscillation permanente entre les principes des colonisés et les valeurs occidentales qui invahissent leur vie. Nadia ne sait plus où se situer : se conformer à la conduite de ses sœurs, de *toutes les autres femmes de ce pays* ou se comporter à l'euroéenne.

*Les Impatients* propose une perspective mieux contournée sur le couple. Par rapport à Nadia, Dalila est catégorique dans ses choix. Elle n'hésite pas de montrer son amour pour Salim et de défendre leur liaison amoureuse devant sa belle-mère. Dalila ne choisit pas le silence, poursuit ses études et sort avec Salim. Pour Dalila, l'expérience amoureuse devient une manière de disposer de sa liberté malgré les interdits de sa belle-mère.

Dans les deux romans, les perspectives sur le couple sont encore tributaires de valeurs figées par la tradition. Les rôles de la femme et de l'homme sont bien définis et les exceptions incarnent le nonconformisme. Selon Knibiehler Yvonne, Goutalier Régine dans *La Femme au temps des colonies* :

*Reproductrices et nourricières, les femmes créent la vie. Non seulement elles mettent au monde les enfants et les allaitent, assurant ainsi la survie du groupe, mais c'est elles aussi qui cultivent le sol, produisent les aliments et les cuisent. Leurs fonctions sont essentielles, et reconnues par tous. Certes, les hommes possèdent l'essentiel du pouvoir : ils peuvent dominer et exploiter la puissance créatrice des femmes (...)* (Knibiehler Yvonne, Goutalier Régine, 1985 : 168)

L'essentiel du *féminin* est d'assurer le bon fonctionnement de l'espace domestique et l'essentiel du *masculin* vise le pouvoir et l'autorité, l'assurance d'un équilibre dans la vie privée.

*(...)une femme n'existe jamais de manière autonome. Elle est toujours fille, épouse, mère ou amante d'un homme. Son individualité sociale et politique est refoulée au profit de son lien de parenté, de son engagement matrimonial (...).* (Chebel, Malek, 2013 : 342)

Assia Djebar nous propose des femmes et des hommes ouverts aux valeurs occidentales sans renoncer quand même aux principes de leur culture d'origine. Dans ce contexte, le couple se trouve devant la possibilité d'interchanger les attributions. Et les normes entrent dans un processus de transformation.

Le roman *Loin de Médine* propose un flashback à l'époque du Prophète Mohammed au milieu des luttes pour la succession après la mort de celui-ci. Le conflits pour le califat représentent un prétexte pour introduire des problématiques telles : les principes religieux, les coutumes, le mariage, la polygamie. Ce retour en arrière ravive une autre perspective sur le couple : la polygamie. Ali, le gendre du Prophète, exprime sa volonté de prendre une nouvelle épouse. Cette résolution de l'homme fait naître des

disputes et modifie la dynamique du couple. Dans ce contexte, sa femme éprouve de la jalousie et ressent une sorte d'iniquité par rapport à l'homme et à l'idée de conjugalité :

*quatre épouses sont permises à tout musulman qui peut les entretenir, et qui surtout est assuré de les traiter justement, sans afficher une préférence... Ali n'a pas oublié ces préceptes, tout récents, du Livre... (Dejbar, Assia, 1991 : 70)*

Knibiehler Yvonne et Goutalier Régine expliquent ce phénomène :

*En effet, la polygamie installe entre une femme et son mari une distance affective qui ne favorise pas la domination morale de celui-ci. En fait, ce qui compte le plus, ce sont les rapports de force à l'intérieur du couple. (Knibiehler Yvonne, Goutalier Régine, 1985 : 291)*

Ainsi, la polygamie c'est une modalité pour l'homme de préserver sa liberté et de se concentrer sur le maintien des rapports de force. L'intervention d'une autre femme modifie les paramètres du dialogue conjugal sans être en contradiction avec les normes sociales.

#### **IV. La dynamique des couples dans *Les Nuits de Strasbourg* et *La disparition de la langue française***

Un point de vue différent est proposé dans les romans *Les Nuits de Strasbourg* (1997) et *La disparition de la langue française* (2003). La femme devient la figure centrale du premier roman et la problématique du couple est placée à Strasbourg, ville européenne. Thelja quitte l'Algérie, elle s'éloigne donc de son mari et leur fils pour aller à Paris et faire des études doctorales. Elle rencontre François et ils passent neuf nuits d'amour à Strasbourg<sup>1</sup>. La femme s'ingénie à explorer l'amour interdit à côté de François. Leur périple dans le territoire des émotions devient de plus en plus intense. L'homme admet sa fascination envers la femme : *O Neige, soupire-t-il, femme ardente qui me brûle !* (Dejbar, Assia, 1997 : 59) Thelja tombe amoureuse et se laisse entraîner dans cette aventure.

Les deux autres couples, Eve et Hans – Irma et Karl partagent plutôt le penchant pour le compromis ou le pacte. Eve refuse de parler en allemand ; finalement, elle décide de rester avec Hans et d'être plus ouverte. Irma ne connaît rien sur son passé algérien mais Karl l'accepte pour qui elle est.

Les trois couples sont dans une quête permanente d'identité et s'engagent dans des expériences qui leur fournissent des aspects divers à explorer. Les membres de chaque couple se connaissent mieux par rapport à l'autre. Il s'agit d'une prise de conscience sur le devenir personnel. Ainsi, le partenaire devient la projection de soi-même ou des traits les plus profonds de l'être. C'est à ce niveau que nous percevons le couple dans *Les Nuits de Strasbourg*. Il n'est plus question d'un amour voilé ou polygame. Le regard se pose sur l'émotionnel et le psychologique, la compréhension de l'histoire personnelle du partenaire sans juger son passé ou ses choix.

Hans et Eve s'adonnent au désir ; leur rapport est plutôt corporel et leur interaction repose sur des visions similaires de la vie. Le rapport de forces au sein de ce couple se concentre dans une image suggestive :

---

<sup>1</sup> Le choix de cette ville n'est pas aléatoire. Située à la frontière France – Allemagne, Strasbourg renvoie symboliquement à l'entre-deux qui caractérise la vie de l'écrivaine.

*Ils luttent encore, sans ardeur et sans haine, poussés par un obscur entêtement qui entend aller à épuisement. Une autre minute si longue : leurs souffles, tout contre... Hans lâche enfin la main d'Eve. (Dejbar, Assia, 1991 : 163)*

Pendant la neuvième nuit, il semble que les espaces mêmes fusionnent. Le rapport au sein du couple Thelja-François se prolonge au niveau du territoire : - Alsace, Algérie... Non, plutôt Alsagérie ! - Alsagérie, en quelle langue ce mot ? Dans la tienne, dans la mienne ? (Dejbar, Assia, 1991 : 372)

Le roman *La disparition de la langue française* en fait de l'homme le protagoniste de deux histoires d'amour. Berkane est un retraité qui regagne sa terre natale, l'Algérie, et commence à écrire à Marise, puis à Nadja. Ce sont deux femmes qui incarnent deux cultures : l'arabe et le français. Leur seul lien c'est l'homme qui ne peut pas se décider entre les deux :

*Marise-Marlyse, te dire que mon amour se gonfle à présent par la séparation même et dans l'étirement de ce retour. En même temps, mon désir de toi devient marée haute dans cette absence voulue et pourtant si lourde... (Dejbar, Assia, 2003 : 21)*

*Je te veux, Nadja, lentement et hâtivement, avec confiance pour que nous connaissons de l'éternité non la satiété, mais pas non plus une sinueuse frange. (...) tu es la passante, tu deviendras mon fantôme. (Dejbar, Assia, op.cit. : 107)*

Le regard se concentre sur l'homme qui se trouve dans trois états : le souvenir, l'imagination et la projection. Berkane est comblé par les souvenirs ; d'autres fois, il s'imagine un autre déroulement du tel ou tel scénario amoureux ou il fait des projections d'avenir avec Marise ou Nadja. Quelle que soit la perspective, la femme reste le sujet du désir ou un mirage qui exerce une profonde fascination sur l'âme de Berkane.

## V. De la littérature vers le cinéma

Le long-métrage *La Nouba des Femmes du mont Chenoua* met en évidence une autre image du couple. Le synopsis nous en révèle quelques aspects :

*Une femme de trente ans, Lila, architecte, et son retour dans la région natale, vers les montagnes du Chenoua, en compagnie de sa fille et de son mari, immobilisé sur sa chaise roulante suite à un accident<sup>1</sup>.*

La caméra se concentre sur la femme, présence active tandis que l'homme, le mari est immobilisé, donc il se trouve dans une position passive. Au sein de ce couple, le rapport de forces est inversé. La femme sort, cherche à renouer avec le passé, pose des questions, se souvient des moments de la guerre algéro-française. L'homme ne peut que la regarder d'un air impuissant. Il ne peut pas l'accompagner partout mais seulement lui faire confiance.

Par rapport aux couples dans les romans antérieurement présentés, les rapports entre Lila et Ali témoignent d'une certaine froideur. La distance causée par la position statique de l'homme crée également un creux dont le spectateur observe le déficit émotionnel. Lila veut apprendre des informations sur les circonstances de la mort de son frère pendant la guerre d'indépendance. Cette recherche la préoccupe et représente un

---

<sup>1</sup> <http://www.maghrebdesfilms.fr/nouba-des-femmes-du-mont-chenoua-la.html>

prétexte pour faire alterner des images avec des combats, des cadres de la vie de famille et des souvenirs d'enfance du personnage féminin. Au-delà des images, c'est la voix qui joue un rôle essentiel. On se concentre sur l'histoire racontée et les images s'y ajoutent afin de créer des décors plus amples. Cependant, le couple représente un élément essentiel, une sorte de personnage complexe dont les facettes sont le féminin et le masculin, scindées à cause du silence qui s'installe entre Lila et Ali.

La musique traditionnelle, l'utilisation de l'arabe et du français sont des éléments qui individualisent le film d'Assia et contribuent à la création d'un décor authentique. Le couple représente l'image centrale doublée par les événements historiques tirés des archives.

## VI. Conclusion

L'écrivaine-cinéaste, Assia Djebar propose des perspectives multiples sur la vie privée et publique, sur les rapports à l'intérieur du couple. Dans les romans, elle introduit également la perception traditionnelle sur le masculin et le féminin dont les rôles sont bien définis.

Dans le contexte d'un partage continual entre l'Algérie et la France, l'ouverture aux valeurs européennes est ressentie au niveau de l'écriture. La production cinématographique représente une autre modalité d'expression de l'imaginaire djebarien et témoigne d'une grande capacité d'adaptation de l'écrivaine aux différentes formes artistiques afin de faire propager ses idées vers un public divers. Finalement, la perspective kaléidoscopique sur le couple dans l'œuvre romanesque d'Assia Djebar offre la possibilité d'observer cette problématique de plusieurs points de vue et de l'extrapoler dans l'univers cinématographique.

### Bibliographie

#### Textes de référence

Djebar, Assia, *La Soif*, Julliard, Paris, 1957 (PDF disponible sur [https://www.academia.edu/31224325/La\\_Soif\\_Assia\\_Djebar.pdf](https://www.academia.edu/31224325/La_Soif_Assia_Djebar.pdf) ).  
Djebar, Assia, *Les Nuits de Strasbourg*, Actes Sud, Arles, 1997.  
Djebar, Assia, *La disparition de la langue française*, Éditions Albin Michel, Paris, 2003.  
Brumaru, Alexandru, *Nerăbdătorii*, Ed. Univers, Bucureşti, 1982 (traduction du roman djebarien *Les Impatients*, 1958).

#### Ouvrages cités / consultés

Bendjelid, Faouzia, *Le roman algérien de langue française*, Chihab Editions, 2012.  
Bourdieu, Pierre, *Sociologie de l'Algérie*, PUF, Paris, 1958 (1961 pour la présente édition).  
Chebel, Malek, *L'imaginaire arabo-musulman*, Presses Universitaires de France, Paris, 2013.  
Djebar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent... En marge de ma francophonie*, essai, Éditions Albin Michel, Paris, 1999.  
Knibiehler, Yvonne ; Goutalier, Régine. *La Femme au temps des colonies*. Stock (programme ReLIRE), 1985.  
Morin, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Éditions de Minuit, Paris, 1956.

#### Sitographie

Chaouati Amel, « Dialectique du rapport masculin-féminin dans l'œuvre d'Assia Djebar. L'homme et la femme en Algérie », *Dialogue*, 2009/3 (n° 185), p. 43-53. <https://www.cairn.info/revue-dialogue-2009-3-page-43.htm>, consulté le 24 avril 2021.  
*La Nouba des Femmes du Mont Chenoua*  
<https://vimeo.com/445881801>

## ***LE ROMANTISME EN LITTÉRATURE ET ARTS : UNE VUE KALÉIDOSCOPE DU XIX<sup>ème</sup> SIÈCLE***

**Liliana VOICULESCU\***

***Abstract:*** Our study analyzes the main characteristics of the XIX<sup>th</sup> century beginning with the politic events which led to the complete transformation of the European societies, in general, and of the French society, in particular. The seven regimes of this century influenced the arts and the literature of this period. Thus, several artistic movements appeared during these one hundred years, and we focus here on the Romantic literature and arts with their main themes and representatives.

***Keywords:*** Romanticism, literature, arts.

Le XIX<sup>ème</sup> siècle représente un grand tournant dans l'histoire de la France marquant - à tous les niveaux - des orientations nouvelles et des changements importants qui ont déclenché la modernité de l'État et de la nation. Cette évolution est répandue partout dans l'Europe et se manifeste par une série de bouleversements, de révolutions et de progrès techniques définitoires pour la transformation complète des sociétés européennes. En France, cela se voit probablement le mieux dans la vie politique de l'époque qui connaît l'instabilité la plus accentuée de toute son histoire. Sept régimes politiques se succèdent lors de ces cent années, en marquant, à la fin du siècle, la rupture définitive avec la monarchie traditionnelle : l'Empire napoléonien, la Restauration, la Seconde Restauration, la Monarchie de Juillet, la Deuxième République, le Second Empire et la Troisième République.

L'Empire napoléonien est marqué par la lutte franco-anglaise qui recommence en 1804. Par des victoires successives (à Ulm, à Austerlitz, à Friedland), l'hégémonie française s'étend sur la plus grande partie de l'Europe à partir de 1811. Cependant elle est de courte durée, car, suite à la rupture franco-russe, en 1814 la France est envahie par les troupes des autres pays qui avaient formé une coalition générale. Paris est pris, Napoléon abdique et se réfugie à l'île d'Elbe. La France perd les territoires conquis dans les années précédentes.

La Restauration (1<sup>er</sup> mars-22 juin 1815), période connue aussi comme « les Cent-Jours », est marquée par le retour de Napoléon en France en 1815. Cependant, en juin il est exilé à l'île de Sainte-Hélène suite à la défaite de Waterloo. Il y meurt le 5 mai 1821 (Fresco Zannini, Béguin, 2004 : 8).

La Seconde Restauration est instaurée après le congrès de Vienne avec le règne de Louis XVIII (1815-1824). La scène politique est animée par les trois partis qui se succèdent au pouvoir : les Ultras, royalistes et conservateurs qui acceptent à regret la Charte constitutionnelle, les Indépendants, ennemis des Bourbons, républicains, bonapartistes et libéraux et les Constitutionnels, modérés. Charles X devient roi en 1824, après la mort de son frère, Louis XVIII. Le 25 juillet 1830 il signe les ordonnances qui expriment sa volonté de régner sans le concours des Chambres. Les Trois Glorieuses suivent : les 27, 28 et 29 juillet 1830 les Parisiens se révoltent contre le roi, Charles X

---

\* Université de Pitesti, [lilgoilan@yahoo.com](mailto:lilgoilan@yahoo.com).

quitte le pays. Louis-Philippe, duc d'Orléans, adepte des opinions libérales, devient lieutenant général du Royaume et, après la révision de la Charte, roi des Français.

La Monarchie de Juillet s'étend sur 18 ans : 1830-1848. La monarchie orléaniste mène une lutte permanente avec les partisans des courants politiques, anciens et nouveaux, et refuse de s'adapter aux changements sociaux qui apparaissent dans la société française (le catholicisme libéral, le socialisme, etc). Sur le plan externe, l'expansion coloniale inclut Constantinople, l'Algérie, la Côte d'Ivoire, le Gabon, des îles de l'Océan Indien et de l'Océan Pacifique.

Les émeutes du 23 et 24 février 1848 causées par le refus des réformes font Louis-Philippe abdiquer et la France devient République (*ibidem* : 9).

La Deuxième République (1848-1851) consacre les réformes adoptées par le gouvernement provisoire : la convocation d'une Assemblée constituante, la liberté de la presse et des réunions, l'abolition de la peine de la mort en matière politique et de l'esclavage dans les colonies. Les luttes pour les changements sociaux séparent les modérés qui s'arrêtent aux réformes politiques des socialistes qui veulent une société reformée en profondeur. Louis Napoléon (neveu de l'Empereur) devient président de la République et dirige le pays avec l'Assemblée législative légitimée par le vote du peuple. Les relations entre ces deux institutions se dégradent graduellement. Louis Napoléon renonce à l'Assemblée en 1851, il est réélu en tant que Prince-président et, grâce à une nouvelle constitution, il instaure un régime dictatorial. Proclamé empereur en 1852 par un plébiscite, il prend le nom de Napoléon III.

Le Second Empire (1852-1870) connaît tout d'abord une phase autoritaire (1852-1860) avec des mesures dures contre ceux qui sont hostiles au gouvernement. En 1860, Nice et la Savoie sont annexées par plébiscite : les affaires italiennes sont gérées par le Comte de Cavour. La phase libérale (1860-1869) qui suit fait revenir le régime parlementaire avec des droits octroyés au peuple, tel le droit de grève.

En 1869-1870 l'Empire se transforme en une monarchie constitutionnelle. Napoléon III refuse toute candidature Hohenzollern au trône de l'Espagne. La réponse du roi de Prusse est modifiée par Bismarck et Napoléon III, s'en sentant insulté, déclare la guerre à la Prusse. Suite à cette guerre, la France perd l'Alsace et la Lorraine. L'armée française capitule à Sedan et l'Empereur est fait prisonnier. En 1870 la France devient république suite à l'initiative de Gambetta, député de Marseille. En 1871, Paris capitule définitivement par l'armistice de Versailles qui prévoit aussi une indemnité de guerre de cinq milliards de francs-or.

La Troisième République s'étend de 1871 jusqu'à la fin du siècle. Thiers devient chef du gouvernement en mars 1871. La Commune lui s'oppose en lui reprochant le long siège de la ville, de la misère et du manque du travail dus aux mesures prises par la majorité royaliste de l'assemblée. Le gouvernement de Thiers s'installe à Versailles et le conseil de la Commune, composé de républicains et socialistes, s'installe à l'Hôtel de Ville à Paris. Le 24 et 25 mai, les « Versaillais » entrent à Paris, il y aura plus de 20.000 morts dans les rues de Paris. Thiers est élu président en août 1871. En 1873 Mac-Mahon lui succède. L'affaire Dreyfus (réfléchie dans le célèbre article de Zola « J'accuse » écrit le 13 janvier 1898 dans *L'Aurore*) domine la fin du siècle : un capitaine israélite est accusé à tort de trahison. Déporté à l'Île du Diable et gracié en 1899, il est enfin réhabilité en 1906 (*ibidem* : 10-11).

L'art et la littérature du temps sont forcément imprégnées et influencées par tous ces changements profonds et rapides. Les artistes et les écrivains, au-delà de leur qualité de citoyens de l'État, ont un fort désir de s'impliquer dans cette métamorphose sociale, y compris au niveau politique, où les décisions peuvent mener directement et rapidement

vers la direction souhaitée. Ainsi, de nombreux écrivains et artistes ont occupé des positions politiques importantes en France ou à l'étranger avec l'espoir de mettre en œuvre leur idéaux pour une vie meilleure du peuple. Leurs œuvres interagissent avec le monde extérieur, la création étant étroitement liée au contexte historique et esthétique du milieu d'origine. Les courants qui traversent le XIXème siècle offrent des témoignages précis de la vie littéraire et artistique de la France tout en traçant les traits majeurs de cette société en pleine transformation.

Tout comme la vie politique, la création artistique a connu aussi une richesse d'idées et de mouvements qui sont apparus comme réaction des uns contre les autres, traduisant de cette façon l'effervescence prolifique de l'époque. Le Romantisme, le Réalisme, le Naturalisme, le Parnasse et le Symbolisme sont reconnus, de manière classique, comme étant les courants spécifiques du XIXème siècle.

Parmi ceux-ci, le romantisme est le premier mouvement à se revendiquer pleinement comme tel et à se donner un nom (Aubrit, Gendrel, 2019 : 129). Ses traits distinctifs sont (*ibidem* : 131-132):

- a) Un « intérêt pour les hommes dans leur diversité historique et locale, pour leurs mœurs différentes, pour leur vie matérielle déterminée par les circonstances extérieures » (Paul Van Tieghem, 1948 cité in Aubrit, Gendrel, *op. cit.* : 131). La nature est vue dans sa diversité, son exotisme, son pittoresque. Les références au passé lointain (le Moyen Âge par exemple) ou aux destinations lointaines (l'Orient) sont des constantes du romantisme. Il y a aussi un abandon des hiérarchies et des règles classiques : à partir du moment où la diversité est primordiale, il s'agit de rendre cette diversité dans l'œuvre (refus des trois unités théâtrales, alliance du grotesque et du sublime, licences en matière de versification).
- b) Une importance accrue du cœur et du sentiment, par opposition à la raison. Le réel se reflète dans le « moi » percevant, qui le « spiritualise ». Si le paysage, la nature, l'impression sont souvent premiers, l'essentiel est dans le sentiment auquel ils mènent, dans l'individualité particulière qu'ils permettent d'atteindre. Chaque auteur tentera ainsi de saisir les nuances particulières de son âme sensible.
- c) Une quête de l'Absolu. Si le monde et le moi sont dans un jeu de miroirs, le monde (y compris le moi) et Dieu le sont encore plus. Abandonnant une vision mécaniste, le poète réapprend à voir derrière chaque chose un symbole mystérieux de l'Absolu, que celui-ci reste vague ou qu'il s'inscrive dans la tradition chrétienne. Le romantisme naît en Allemagne et en France dans ce contexte religieux, et si l'Absolu change parfois de nom dans la philosophie de Schelling, il reste toujours le but de la quête.
- d) Une propension, du fait même des liens privilégiés avec l'Absolu, à rappeler les grands principes éthiques et politiques qui doivent régler la vie en société. Cette tendance se dessine surtout après 1830, lorsque plusieurs représentants du mouvement s'engagent dans une voie humanitariste (Lamennais, Hugo, Lamartine), voire socialiste (George Sand).
- e) Une mise en avant de l'angoisse ou de l'inquiétude de l'individu. La mélancolie évoquée dès les premières définitions du romantisme est une conséquence directe de tout ce qui est évoqué ci-dessus. La spiritualisation du réel est une manière de retrouver l'unité première, de surmonter le dualisme du moi et du monde, soit en faisant de l'un le miroir de l'autre, soit en faisant des deux les émanations d'une même origine. Mais cet Absolu et cette unité ne

peuvent jamais être atteints, en cette vie du moins ; d'où l'émergence d'un sentiment de tristesse, voire d'angoisse, qui trouvera diverses formes dans la création artistique.

En littérature Jean-Jacques Rousseau (*La Nouvelle Héloïse*, 1761 et *Les Rêveries du promeneur solitaire*, 1782) et Bernardin de Saint-Pierre avec *Paul et Virginie* (1788) sont considérés les précurseurs du romantisme.

Chateaubriand, avec *Atala* (1801), *Le Génie du christianisme* (1802), *René* (1802), ensuite Senancour avec *Oberman* (1804) et Mme de Staël, la romancière de *Delphine* (1802), de *Corinne* (1807) et *De l'Allemagne* (1813) ouvriront la voie du premier romantisme.

La grande période romantique commence avec la parution des *Méditations poétiques* d'Alphonse de Lamartine en 1820. Dans cette poésie personnelle qui réinvente le lyrisme élégiaque, le jeune poète évoque les lacs, les vallons, les forêts, témoins et échos de ses sentiments amoureux ou mélancoliques ; il révèle ainsi une littérature sensuelo-spiritualiste, dont il restera pendant longtemps le modèle indépassable. Avec les *Harmonies poétiques et religieuses* (1830), il développera l'inspiration chrétienne déjà présente dans les *Méditations*.

Marceline Desbordes-Valmore avec *Élégies et poésies nouvelles* (1825), Joseph Delorme avec *Poésies et Pensées* (1829) et Victor Hugo avec *Les Feuilles d'automne* (1831) approfondissent la poésie intime.

Vigny (*Poèmes antiques et modernes*, 1826) et Lamartine (*Harmonies poétiques et religieuses*, 1830) développent une poésie au souffle plus ample, dans la lignée des poèmes à tonalité épique. *Les Contes d'Espagne et d'Italie* (1830) de Musset et *Gaspard de la nuit* (1842) d'Aloysius Bertrand transforment déjà l'art poétique la menant vers des formes moins classiques et plus hermétiques, tel le poème en prose.

Victor Hugo s'affirme comme chef du mouvement avec sa préface de *Cromwell* et la représentation d'*Hernani* en 1830 qui le consacre véritablement comme le premier des romantiques. Il continue la réforme du théâtre par *Marion de Lorme* (1831), *Le roi s'amuse* (1832), *Marie Tudor* (1833) et *Ruy Blas* (1838). Dumas avec *Henri III et sa cour* (1829) et Vigny avec *Chatterton* (1835), *Les Caprices de Marianne* (1833), *Lorenzaccio* (1834) et *Fantasio* (1834) consacrent le drame romantique en l'opposant aux règles classiques.

Le roman recouvre les dimensions historique et sociale étant représenté par Vigny, *Cinq-Mars* (1826), Mérimée, *La Chronique du règne de Charles IX* (1829), Balzac, *Le Dernier des Chouans* (1829) et Hugo *Notre-Dame de Paris* (1831) dont l'action se situe sous Louis XI.

Il y a aussi un « roman intime » (selon l'expression de Sainte-Beuve), qui mêle les analyses psychologiques à l'expression de la sensibilité : *Indiana* de George Sand (1832), *Volupté* de Sainte-Beuve (1834), *La Confession d'un enfant du siècle* de Musset (1836) ou *Le Lys dans la vallée* de Balzac (1836).

Après 1848, presque tous ces écrivains sont impliqués dans la vie politique, s'affirmant pro ou contre les régimes qui se succédaient au pouvoir avec rapidité. La cause sociale est de plus en plus présente dans les grands chefs-d'œuvre de cette période, surtout ceux de Hugo : *Les Contemplations* (1856), *La Légende des siècles* (1859-1883) ou *Les Misérables* (1862).

Gérard de Nerval publie ses œuvres *Sylvie* (1853), *Les Chimères* (1854), *Aurélia ou le Rêve et la Vie* (1855) où il pousse les limites de la réalité vers des expériences mystérieuses et symboliques. Avec la parution des *Fleurs du Mal* (1857), Baudelaire ouvre la voie au symbolisme (*ibidem* : 135-140).

Apparu d'abord comme courant littéraire, le romantisme touchera ensuite les autres disciplines artistiques visuels, tactiles et auditifs, en particulier, la peinture et la musique. Les premières œuvres picturales romantiques sont anglaises, mais le mouvement s'étendra rapidement à l'Allemagne, la France et l'Espagne. Selon Patrick Aulnas<sup>1</sup>, l'art romantique cherche à se départir des conventions antérieures (scènes religieuses, portraits de grands personnages, paysages, natures mortes) pour mettre l'accent sur les émotions individuelles, parfois portées à leur paroxysme. Il s'agit également d'une réaction contre le rationalisme du siècle des Lumières : le sentiment doit prévaloir sur la raison, l'imagination importe plus que l'analyse critique. Les émotions peuvent provenir des mouvements sociaux ou des guerres (*La Liberté guidant le peuple*, 1839) ou des forces de la nature (*Le Radeau de la Méduse*, 1819). L'individu et sa perception subjective avec des sentiments violents se retrouvent aussi au centre de la création artistique.

Avec *La Liberté guidant le peuple* (1830)<sup>2</sup> Eugène Delacroix crée le plus célèbre des tableaux représentant une insurrection (la révolution de 1830 en France) où l'allégorie de la liberté et la réalité des barricades cohabitent, donnant à l'œuvre toute sa puissance évocatrice.



La libération de l'art et du sentiment personnel poussera l'artiste vers l'évasion dans le rêve, vers l'exotisme, vers le mystère et le fantastique. Il privilégiera la représentation du paysage et de la nature. En peinture (Eugène Delacroix, Théodore Géricault), la touche du pinceau est plus vivante. En sculpture, les formes sont dynamiques et expressives (David d'Angers, François Rude, Antoine-Louis Barye, Jean-Baptiste Carpeaux)<sup>3</sup>.

Les peintres français ont du mal à se dégager du néoclassicisme apparu à la fin du règne de Louis XVI et qui se poursuit sous la Révolution et l'Empire. Gros infléchit l'art de David, son maître, mais c'est vraiment Géricault qui, le premier, fait figure de romantique. Peintre du corps et du mouvement, il représente, dans des formats

<sup>1</sup> <https://www.rivagedeboheme.fr/pages/arts/peinture-19e-siecle/le-romantisme.html>, consulté le 10 juin 2021.

<sup>2</sup> *ibidem*.

<sup>3</sup> [http://artsplastiques-jean-vilar.over-blog.com/pages/Les\\_mouvements\\_artistiques\\_19eme\\_siecle-3633336.html](http://artsplastiques-jean-vilar.over-blog.com/pages/Les_mouvements_artistiques_19eme_siecle-3633336.html), consulté le 12 juin 2021.

normalement destinés à la grande peinture d'histoire, des sujets contemporains qui prennent tout de suite une valeur symbolique : *Le Cuirassier blessé quittant le feu* (1814) semble l'image de la France vaincue et fatiguée.

Après la mort de Géricault, en 1824, c'est Eugène Delacroix qui apparaît comme le peintre romantique par excellence. Il s'est fait connaître avec *La Barque de Dante* (1822) dont les couleurs et le dessin expressifs ne sont pas sans rappeler Rubens. Suivront des tableaux allégoriques (*La Grèce sur les ruines de Missolonghi*, 1826 ; *La Liberté guidant le peuple*, 1830), mais aussi la grande toile de *La Mort de Sardanapale* (1827), au thème byronien, qui a presque valeur de manifeste, par la violence des couleurs et de la composition, face aux œuvres néoclassiques contemporaines. On pourrait ajouter à ces deux grands noms, celui de Gustave Doré, qui illustra avec une inventivité prodigieuse les œuvres anciennes (Dante, Rabelais, Cervantès, Shakespeare) et modernes (Balzac, Gautier, Hugo, Coleridge) (Aubrit, Gendrel, *op. cit.* : 143-144).

Les personnages littéraires de l'époque apparaissent, d'ailleurs, dans les tableaux des peintres : *Les Natchez* (Delacroix, 1835) ou René (Lancelot-Théodore Turpin de Crissé, 1806) dans *Les adieux de René à sa sœur* (Hautecoeur, 1982 : 58).

En sculpture, David d'Angers et François Rude marquent le début du XIXème siècle. Rude se rend célèbre par le haut-relief de *La Marseillaise* (1836) de l'Arc de Triomphe ou par la statue du maréchal Ney (1853) de l'avenue de l'Observatoire. La sculpture romantique connaîtra sans doute son plus grand représentant tardivement avec les saisissantes productions de Rodin (*Le Baiser*, 1889 ; *Les Bourgeois de Calais*, 1895; *Balzac*, 1898).

En musique, le grand compositeur romantique français est Berlioz, dont l'œuvre épouse les thèmes majeurs de la littérature du temps (*La Symphonie fantastique*, 1830 ; *Lélio*, 1832 ; *Harold en Italie*, 1834 ; *La Damnation de Faust*, 1846). Compositeur et critique musical, innovateur de la technique orchestrale, ses œuvres sont remarquables pour leur puissance tragique. Cependant, à Paris se retrouvent aussi tous les compositeurs européens. Rossini s'établit en France en 1825 et obtient la protection de Charles X. Il fait représenter en français *Guillaume Tell* (1829), qui exalte la liberté de la Suisse contre l'oppression autrichienne. Deux autres musiciens étrangers, Liszt et Chopin, vivent à Paris dans les années 1830 et y fréquentent le monde littéraire : l'un aura une longue liaison avec Marie d'Agoult et l'autre avec George Sand. Leur musique est spécifiquement romantique en ce qu'elle se veut l'expression exacerbée de leur sensibilité, tant par la composition (poèmes symphoniques, concertos, nocturnes) que par l'interprétation : ils sont tous deux des virtuoses du piano, et Liszt invente la formule du récital (Aubrit, Gendrel, *op. cit.* : 143-144).

L'art et la littérature sont toujours en relation étroite avec la société de leur époque, ils y subissent des évolutions permanentes. Le romantisme s'est imposé comme une esthétique nouvelle au XIXème siècle. Cependant, il doit être saisi en rapport avec les autres mouvements contemporains qui interagissent entre eux et qui s'opposent radicalement les uns aux autres. En peinture, les courants rassemblent les tendances stylistiques qui se succèdent. Le romantisme s'oppose alors aux autres courants de l'époque : le réalisme, l'impressionnisme, le nabisme, le symbolisme, le synthétisme, le fauvisme et le pointillisme.

#### **Bibliographie**

Aubrit, Jean-Pierre, Gendrel, Bernard, *Littérature : les mouvements et écoles littéraires*, Armand Colin, 2019

Fresco Zannini, Livia, Beguin, Olivier, *L'atelier de la littérature française 2 - Histoire et anthologie de la littérature française et francophone - La littérature française au XIXe siècle*, La Spiga languages, 2004

Hautecœur Louis, *Literatură și pictură în Franța secolelor XVII-XIX*, Meridiane, București, 1982  
Van Tieghem, Paul, *Le Romantisme dans la littérature européenne*, Albin Michel, 1948

***Sitographie***

<https://www.rivagedeboheme.fr/pages/arts/peinture-19e-siecle/le-romantisme.html>

[http://artsplastiques-jean-vilar.over-blog.com/pages/Les\\_mouvements\\_artistiques\\_19eme\\_siecle-3633336.html](http://artsplastiques-jean-vilar.over-blog.com/pages/Les_mouvements_artistiques_19eme_siecle-3633336.html)

## **LE TEXTE LITTERAIRE EN CONTEXTE DIDACTIQUE**

**Violeta Condurută MĂZĂROAIE\***

**Abstract:** *Although the teaching of foreign languages has changed remarkably since the publication of the Common European Framework of Reference for Languages (2001), teaching the use of the literary text is at the crossroads of (inter)cultural and linguistic. Since 2008, on the recommendation of the European Parliament, language learning has not a singular purpose of communication, but also the formation of European citizenship. Thus, with respect for cultural diversity, the literary text should become an instrument for a creative, motivating, productive and innovative didactic. The didactic approach to this subject has engaged us in a reflection on the practical use of the literary text in FLE class. Teachers consider the literary text to be a source of motivation and knowledge that fulfils different functions, but, despite this idea, the authors of textbooks prefer articles from the written press or on the Internet, radio or TV shows. Based on this fact, this research, which is not an exhaustive approach, tries to answer questions as follows: What are the criteria for selecting a text as a medium to overcome the difficulties of understanding and communication? The methods and didactic approaches manage to push the learners to understand the literary texts and specially to consult the proposed works? Is the teacher prepared to make adequate use of the content foreseen in the manual?*

**Keywords:** literary text, FFL didactics, textbook.

### **Introduction**

En tant que membre de l'Union Européenne, la Roumanie est, sur le plan économique et politique, très ouverte et réceptive à la mondialisation, processus renforcé grâce à une généralisation de l'accès à l'Internet et à un niveau élevé de maîtrise des langues étrangères, notamment l'anglais, le français et l'allemand, mais aussi l'italien, l'espagnol, le portugais, le russe. Le Cadre Européen Commun de Référence pour les langues redéfinit le statut du texte littéraire et propose de nouvelles approches des documents sous formes de tâches à résoudre pendant les classes. Les nouveaux programmes de langues au lycée et les derniers manuels scolaires de langues, déclarent, en principal, tenir compte de ces perspectives européennes mais, en fait, bien peu d'innovations pédagogiques sont proposées. Adapter des tâches au support particulier que constitue le texte littéraire se révèle pourtant indispensable si l'on veut continuer à utiliser ce support en classe. Les repères imposés par les Plans de Curriculum pour les IX<sup>ème</sup> et X<sup>ème</sup> années, les nouvelles réglementations européennes sur l'acquisition des compétences clés, les curricula pour les classes du lycée, approuvés en 2009 par la décision de ministre, ce sont des changements qui mettent en évidence la nécessité d'insérer dans le processus d'enseignement-apprentissage du FLE une réponse beaucoup plus adéquate aux exigences sociales.

Avant d'analyser la place de la littérature dans le CEFR, on précise que le texte littéraire a toujours assigné un rôle dans l'enseignement de FLE, ce fait étant expliqué par l'effort de tous les facteurs impliqués, enseignants et enseignés, en vue de motiver la lecture à tout niveau d'apprentissage. Pour la plupart des enseignants roumains, l'étude d'une langue est liée à la littérature, à la manière de sa réception car sa maîtrise est

---

\*Université « Dunărea de Jos » de Galați, Roumanie, [violeta.conduruta@ugal.ro](mailto:violeta.conduruta@ugal.ro)

essentielle pour bien communiquer. Vu ce contexte, il n'est pas hors du commun de voir que certains manuels prêtent au texte littéraire une importance particulière. Faisant partie intégrante de l'enseignement du FLE, la littérature par le biais du texte littéraire se trouve en face d'un choix préférentiel étant donné la tendance à stimuler la lecture à tout niveau d'étude, d'autant plus au lycée.

### **Les curricula du lycée pour le français langue étrangère**

Dans les circonstances de transition de la période 1990-2000, l'enseignement-apprentissage de la langue française pour les classes du lycée vise à élargir et à approfondir les compétences linguistiques, les compétences de communication et les représentations culturelles acquises tout au long du collège. La pratique rationnelle de la langue, l'enrichissement des représentations culturelles, le renforcement des méthodes et techniques de travail intellectuel sont les trois orientations qui fournissent les objectifs de l'apprentissage de la langue française au lycée.

Ainsi la pratique rationnelle de la langue s'articule autour des « quatre compétences intégratives »<sup>1</sup> (compréhension / expression orale, compréhension / expression écrite) qui aident les apprenants à communiquer dans différents contextes. Selon les contenus du *Curriculum de français pour les lycées (valable pendant la période de transition)* de 1993, à la fin de la XII<sup>e</sup>, les apprenants doivent :

- comprendre le fonctionnement de la langue en tant que système, fonctionnant avec des règles et des règlements ;
- reconnaître les registres du langage et les principaux types de discours ;
- organiser leurs connaissances lexico-grammaticales dans une perspective fonctionnelle, en les mobilisant dans diverses interactions communicatives ;
- améliorer leurs compétences en lecture de textes littéraires et non littéraires, comprendre la structure et la signification de divers types de messages écrits. (*Curriculum*, 1993 : 3)

Au-delà de l'enrichissement des représentations culturelles, le curriculum propose une démarche exploratoire pour :

- mettre en corrélation les savoirs de civilisation afin de construire un panorama des valeurs véhiculées par la langue française ;
- connaître quelques auteurs représentatifs des grandes époques littéraires ainsi que quelques personnalités marquantes dans d'autres domaines créateurs de valeurs ;
- établir des liens entre la culture roumaine et celle francophone. (*Ibidem* : 3-4)

Le renforcement des méthodes et techniques de travail intellectuel permet aux apprenants de :

- maîtriser la technique de la conversation afin de résoudre avec succès les tâches de communication orale; maîtriser les techniques de lecture et d'écriture ;
- traduire des messages oraux ou écrits de et vers le français dans le cadre des connaissances linguistiques acquises ;

---

<sup>1</sup> *Le curriculum de français pour les lycées (valable pendant la période de transition)*, approuvé avec n° 32665/1993, Bucarest, Maison d'Édition Didactique et Pédagogique, 1993, p. 3.

- opérer avec les outils du travail philologique dans l'analyse de documents authentiques dans la langue vivante étudiée. (*Ibidem* : 4)

En 1998, par la décision n° 3570 de 14 avril 1998 du Ministère de l'Éducation Nationale concernant l'enseignement-apprentissage des langues vivantes dans les écoles, lycées et universités, la compétence communicative en langues vivantes devient une priorité pour les qualifications de lycée en vue de l'intégration de la Roumanie dans les structures de l'Union Européenne. Les nouveaux plans-cadre proposent d'étudier une, deux voire trois langues vivantes, établies par le conseil pédagogique de chaque établissement scolaire, en tenant compte des choix des élèves, des possibilités objectives des écoles et des dispositions légales en vigueur. La Direction générale de l'enseignement supérieur évalue les besoins du système éducatif national roumain au niveau des ressources humaines et mesure de manière appropriée, en collaboration avec les universités, le nombre de places d'admission, en prêtant une attention particulière à la double spécialisation, dont l'une est une langue internationale. Il est également recommandé d'organiser des voyages pour les apprenants dans les pays de référence des langues étudiées.

À partir de 2000, conformément aux attributions de la Commission méthodique prévues au niveau national dans le Règlement d'organisation et de fonctionnement des établissements scolaires, l'activité des enseignants s'appuie sur l'élaboration d'un plan d'activité afin de capitaliser sur les thèmes de recherche, la mise en œuvre des aspects théoriques et méthodologiques du ou des sujets de recherche au sein des classes, la diffusion des expériences avancées et des modèles pratiques de mise en œuvre des thèmes de recherche par la publication d'articles de spécialité.

Le curriculum pour les classes du lycée, approuvé par l'Arrêté ministériel n° 5099/2009, a été développé en tenant compte des éléments suivants :

- la nouvelle structure du système d'enseignement secondaire en Roumanie ;
- le programme suivi par les élèves jusqu'à la VIII<sup>e</sup> année ;
- les repères imposés par les réglementations en vigueur concernant l'approbation des Plans de Curriculum pour les IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> années ;
- les documents européens sur l'acquisition des compétences clés pendant l'enseignement obligatoire ;
- la nécessité d'insérer à travers le curriculum une réponse beaucoup plus adéquate aux exigences sociales, exprimées en termes d'acquisitions finales facilement évaluables à la fin du premier cycle du lycée.

L'objectif fondamental est l'acquisition et le développement par les apprenants des compétences de communication nécessaires à une communication efficace grâce à l'acquisition des connaissances, des compétences et des attitudes spécifiques, conformément aux « Compétences clés pour l'apprentissage tout au long de la vie » (2006), à niveaux équivalents à ceux prévus dans le Cadre Européen Commun de Référence pour les langues.

## Le texte littéraire comme support didactique proposé par le CECR

Le Conseil de l'Europe, qui a pour souci « d'améliorer la communication entre européens de langues et de cultures différentes, définit les savoirs nécessaires à la compétence de communication selon trois catégories : culture générale, savoir socioculturel et prise de conscience interculturelle ». (*Ibidem* : 82)

Dans cette perspective, les textes authentiques ou textes fabriqués à des fins pédagogiques, les textes de manuels ou les textes produits par les apprenants « ne sont que des textes parmi d'autres » (*Ibidem* : 19.). Par son « utilisation esthétique ou poétique de la langue » (*Ibidem* : 47) au même titre que la musique, les arts visuels et la chanson populaire, le texte littéraire trouve sa place dans le CECRL. Support à des activités didactiques, le texte littéraire est conçu comme le résultat d'une tâche que l'élève peut accomplir lui-même. Cette approche de la littérature par les tâches, en fonction de diverses utilisations de la langue, entrevoit la nécessité d'être expliquée à l'intérieur du CECRL :

Bien que ce bref traitement de ce qui a traditionnellement été un aspect important, souvent essentiel, des études de langue vivante au secondaire et dans le supérieur puisse paraître un peu cavalier, il n'en est rien. Les littératures nationales et étrangères apportent une contribution majeure au patrimoine culturel européen que le Conseil de l'Europe voit comme une ressource commune inappréhensible qu'il faut protéger et développer. Les études littéraires ont de nombreuses finalités éducatives, intellectuelles, morales et affectives, linguistiques et culturelles et pas seulement esthétiques. Il est à espérer que les professeurs de littérature à tous les niveaux trouvent que de nombreuses sections du cadre de référence sont pertinentes pour eux et utiles en ce qu'elles rendent leurs buts et leurs démarches plus transparents. (*Ibidem* : 47)

Au centre de tout acte de communication, les textes (oraux ou écrits) occupent une place importante dans le CECRL, la notion de « texte » y étant définie comme toute séquence discursive orale ou écrite que les apprenants reçoivent, produisent ou échangent :

Dans un acte de communication, le texte est l'objet linguistique, externe aux participants, qui les relie. C'est le produit d'une opération de production et l'apport d'une opération de réception. En cas d'interaction, la succession des contributions alternées des participants peut être considérée comme un seul texte (par exemple un dialogue). [...] Ils sont aussi (les textes) au centre de l'enseignement et de l'apprentissage des langues puisqu'on outille essentiellement les apprenants pour comprendre et produire des textes. Ils sont incontestablement au centre de l'évaluation puisqu'une grande part de l'évaluation consiste à présenter un texte au candidat et à lui demander d'en produire un autre en réponse. [...] (*Ibidem* : 28)

Du point de vue linguistique, le texte est un objet de réception à la fois le résultat d'une opération de production langagière et un objet de réception. Dans les deux cas, les enseignants doivent fournir « des outils » aux élèves, en mettant en place des tâches. « Activité définie par un objectif, un dispositif et des modes d'évaluation » (Puren, Bertocchini, Costanza, 1998 : 203), la tâche devient :

[...] toute visée actionnelle que l'acteur se représente comme devant parvenir à un résultat donné en fonction d'un problème à résoudre, d'une obligation à remplir, d'un but qu'on s'est fixé. Il peut s'agir tout aussi bien, suivant cette définition, de déplacer une armoire, d'écrire un livre, d'emporter la décision dans la négociation d'un contrat, de faire une partie de cartes, de commander un repas dans un restaurant, de traduire un texte en langue étrangère ou de préparer en groupe un journal de classe. (CECRL, 2001 : 16)

À partir du tableau proposé par le *Guide de l'utilisateur du cadre européen* (CECRL, 2001 : 260), certains types de tâches sont applicables à l'approche et au traitement du texte littéraire, elles permettant :

- de motiver les apprenants par la prise en compte de leurs représentations sur les sujets abordés (*Anticiper, Déduire/ Imaginer/ Inférer* à partir du titre, du type de texte, de l'époque, etc.) ;
- de développer les compétences de compréhension de l'écrit (*Trouver, Identifier, Nommer, Sélectionner, Apparier, Regrouper, Classer* les éléments linguistiques en vue de construire le sens explicite et implicite de ce type de support) ;
- de développer les compétences de l'expression orale (*Répondre, Interroger, Interrompre, Rappeler, Compléter, Corriger, Améliorer, Raconter, Discuter, Développer, Continuer, Commenter*) ;
- de développer les compétences de l'expression écrite (*Transférer, Insérer, Extraire, Supprimer, Transformer, Modifier, Raconter, Décrire, Discuter, Développer, Continuer, Démontrer, Reconstituer, Faire, Comparer, Mettre en opposition, Commenter, Expliquer, Justifier, Argumenter*).

Les tâches favorisent les échanges entre les apprenants, même s'ils travaillent individuellement ou en groupe, la différenciation des tâches présente comme avantage une meilleure séparation des compétences de l'oral et de l'écrit, même si un certain nombre de tâches peuvent figurer à la fois en expression orale et écrite. Dans les limites que nous sommes permis à approcher les thèmes aux programmes, les références plus ou moins nombreuses aux textes des auteurs connus montrent que le texte support est un outil important pour accomplir des objectifs de compréhension et de production des niveaux de compétences proposés par le CECRL.

Toutefois, la littérature se trouve peu mentionnée dans les descriptions des niveaux A1, A2 et B1. Elle apparaît dans le CECRL, dans les descriptions des utilisations de la langue, en lien avec des compétences de production :

- au niveau A2, l'écriture créative peut consister en l'écriture des biographies imaginaires et des poèmes courts et simples sur les gens ;
- au niveau B1, le texte support renforce la capacité de raconter l'intrigue d'un livre ou d'un film, même si le texte peut être lu en langue maternelle ;
- au niveau B2, l'apprenant fait la preuve de comprendre le texte littéraire contemporain en prose ;
- au niveau C1, l'apprenant peut comprendre des textes factuels ou littéraires longs et complexes et en apprécie les différences de style ;
- au niveau C2, l'apprenant peut lire sans effort tout type de texte, abstrait ou complexe quant au fond ou à la forme (une œuvre littéraire, un article spécialisé, un manuel).

Tandis que la réception du texte littéraire est amalgamée aux compétences globales de lecture, l'utilisation esthétique ou poétique de la langue fait référence aux activités, orales ou écrites, qui peuvent relever de la production, de la réception, de l'interaction ou de la médiation :

- le chant (comptines, chansons du patrimoine, chansons populaires) ;
- la réécriture et le récit répétitif d'histoires ;
- l'enregistrement audio, la lecture, l'écriture ou le récit oral des textes d'imagination (bouts rimés, etc.) parmi lesquels des caricatures, des bandes dessinées, des histoires en images, des romans photos ;
- le théâtre (écrit ou improvisé) ;
- la production, la réception et la représentation des textes littéraires comme - lire et écrire des textes (nouvelles, romans, poèmes)
- représenter et regarder ou écouter un récital, un opéra, une pièce de théâtre.

Vues comme « une ressource commune inappréciable qu'il faut protéger et développer »<sup>1</sup>, les études littéraires ont de nombreuses finalités éducatives, intellectuelles, morales et affectives, linguistiques et culturelles. C'est ainsi que le progrès dans l'apprentissage des langues apparaît mieux dans la capacité de l'apprenant de s'engager dans une activité langagière observable et de mettre en œuvre des stratégies de communication.

### **Pour conclure**

La didactique du FLE en Roumanie d'après 1990 a connu des changements par l'adoption du CEFR. Ces transformations ont produit le passage de la théorie et de l'étude, moins ou plus approfondie, d'un texte (littéraire ou non) vers la communication.

Support de travail en classe de FLE, le texte littéraire, avec toute sa diversité, peut devenir un instrument important d'acquisition et de perfectionnement de la langue. Cela implique d'assigner aux textes littéraires une place assez importante dans le processus d'apprentissage du FLE. Autrement dit, utiliser des textes littéraires en classe de FLE signifie qu'on les considère comme un outil et aussi comme un objet d'apprentissage. De ce fait, le texte littéraire en classe de FLE devient un véhicule pour étudier la grammaire, pour en écrire un résumé, pour travailler sur le lexique, pour partager une opinion à partir d'une citation.

C'est ainsi que nous remarquons que l'intégration de la littérature et l'exploitation didactique du texte littéraire comme support pédagogique dans la classe de langue constituent un sujet d'actualité en didactique du FLE. L'étude du texte littéraire, quelle que soit son appartenance, est nécessaire dans le processus d'enseignement-apprentissage du FLE d'où réside l'objectif de développer chez les apprenants des compétences linguistique, culturelle et interculturelle.

### **Bibliographie**

- Albert, M-C., Souchon, M., *Les textes littéraires en classe de langue*, Paris, Éditions Hachette, 2000.
- Conseil de l'Europe, *Un cadre européen commun de référence pour les langues : Apprendre, Enseigner, Évaluer*, Paris, Éditions Didier, 2001.
- Cornaire, Claudette, *Le point sur la lecture*, Paris, CLE International, 1999.

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 47.

- Cuq, J.P, Gruca, Is., *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2008.
- Dufays J.-L., *Enseigner et apprendre la littérature aujourd'hui, pourquoi faire ?*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2008.
- Galisson, R., Coste, D., *Dictionnaire de didactique des langues*, Paris, Éditions Hachette, 1976.
- Goia, V., *Didactica limbii și literaturii române pentru gimnaziu și liceu*, Cluj Napoca, Dacia Educational, 2008.
- Puren Christian, Bertocchini Paola, Costanza Edwige, *Se former en didactique des langues*, Paris, Éditions Ellipses, 1998.
- Le curriculum de français pour les lycées (valable pendant la période de transition)*, approuvé avec n° 32665/1993, Bucarest, Maison d'Édition Didactique et Pédagogique, 1993.

## **L'APPROCHE ACTIONNELLE - APPRENDRE POUR UTILISER LA LANGUE**

**Valentin CRETU\***

**Abstract:** *Learners come into contact with French culture and civilization through the French language and they are taught in the classroom and the contexts in which grammar is considered serve as a link and facilitate foreign culture-learner interaction. The Complementary Volume of the CEFR takes up the idea of the action-oriented approach and makes it more specific in certain aspects; the language should serve communicative purposes and be learned for use in diverse communicative contexts and situations; therefore, students must perform adequate work tasks that prepare them for later being able to deal with concrete communication situations. We propose to identify, from the analysis of the text of the Complementary Volume of the CEFR, the precisions made concerning the development of linguistic skills, particularly with regard to grammar, in order to identify practical solutions capable of improving the didactic approach.*

**Keywords:** *action-oriented approach, task, know-how, contexts.*

En partant de l'idée que l'individu n'est pas seul dans le monde et qu'il doit interagir avec les autres, il naît l'interaction, laquelle se fait premièrement en utilisant la langue en certains contextes et pour des buts bien précis, aussi.

On utilise le présent pour relater des événements actuels ou universels, l'imparfait pour dire que les choses ne sont pas finies encore et le passé simple pour créer un monde de conte, le plus-que-parfait pour présenter des activités passées avant d'autres, le passé composé pour dire que les choses se sont finies et le futur pour avoir une perspective et faire des plans après le moment de l'énonciation (Barcelo, J.-G., Brès, 2006 : 11)

Dans cet article, nous nous proposons d'identifier, à partir de l'analyse du texte du Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues et le Volume Complémentaire du CECRL, les précisions faites sur le développement des compétences linguistiques, particulièrement en ce qui concerne la grammaire, afin de trouver des solutions pratiques à même d'améliorer la démarche didactique en salle de classe.

L'approche actionnelle est définie et analysée dans le CECRL :

(...) on part du principe que l'**apprenant** de langue est en train de devenir un **usager** de la langue de sorte que les mêmes catégories pourront s'appliquer aux deux. On doit cependant apporter une modification importante. L'apprenant d'une deuxième langue (ou langue étrangère) et d'une deuxième culture (ou étrangère) ne perd pas la compétence qu'il a dans sa langue et sa culture maternelles. Et la nouvelle compétence en cours d'acquisition n'est pas non plus totalement indépendante de la précédente. L'apprenant n'acquiert pas deux façons étrangères d'agir et de communiquer. Il devient **plurilingue** et apprend l'**interculturalité**. Les compétences linguistiques et culturelles relatives à chaque langue sont modifiées par la connaissance de l'autre et contribuent à la prise de conscience interculturelle, aux habiletés et aux savoir-faire. Elles permettent à l'individu de développer une personnalité plus riche et plus complexe et d'accroître sa capacité à apprendre d'autres langues étrangères et à s'ouvrir à des expériences culturelles nouvelles. (CECRL, 2001 : 40)

---

\* Université de Pitesti, Ecole doctorale Philologie, [caesarvalerius@gmail.com](mailto:caesarvalerius@gmail.com)

Ici, on observe que la perspective sur les compétences linguistiques est de les contextualiser et d'en trouver l'utilité en divers contextes de communication et faire l'apprenant trouver le sens de chaque information reçue et appris et situations de communication dans lesquelles il peut les utiliser. C'est la nouveauté proposée par le Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues et énoncée par le Volume Complémentaire « L'approche innovante du CECR tient dans la façon de considérer les apprenants comme des utilisateurs de la langue et comme des acteurs sociaux, et par conséquent de voir la langue comme un moyen de communication plutôt que comme un objet d'étude. » (2018 : 27).

L'approche actionnelle signifie selon Claire Bourguignon (2014 : 16) inscrire l'acte de parole dans le cadre d'actions à travers l'accomplissement de tâches qui ne sont pas seulement langagières.

L'approche actionnelle est un processus qui suppose l'action, la tâche, la stratégie pour appliquer la perspective et c'est pourquoi l'enseignant devrait avoir une image claire des compétences qu'il entend développer chez les apprenants.

Quant à l'action, elle est définie par J.P. Bronckart et Claire Bourguignon (2014 :16) comme une course qui suppose un point de départ, elle peut se modifier selon les contraintes de l'environnement et en même temps il peut exister un décalage entre les intentions de l'acteur et la réussite de l'action.

La tâche signifie chaque action que l'acteur, l'apprenant doit l'accomplir pour prouver une compétence. Par exemple : « rédiger un article », « écrire un mél », « réaliser un poster », « réaliser une présentation power point ».

La stratégie est présentée dans le Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues (2001 : 15) comme tout agencement organisé, finalisé et réglé d'opérations choisies par un individu pour accomplir une tâche qu'il se donne ou qui se présente à lui.

La compétence est vue par le CECRL (2001 :15) comme l'ensemble des connaissances, des habiletés et des dispositions qui permettent d'agir. Autrement dit, on doit offrir aux apprenants des situations d'apprentissage pour favoriser le développement des compétences. Le processus pour donner du sens à l'approche actionnelle en salle de classe devient un produit qui évalue la manière dans laquelle l'apprenant devient autonome et utilise les informations pour participer à des situations d'apprentissage nouvelles.

Donc, on doit toujours trouver dans la salle de classe des manières de présenter la grammaire dans des contextes divers et en prouver l'utilité en se rapportant aux situations de communication qui sont connues et qui peuvent être utilisées par les élèves dans la réalité, non seulement dans le contexte de la classe. (Defays, J.-M., 2018 : 269)

Le Volume Complémentaire du CECRL, en partant de cette nouveauté proposée par le Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues sur l'approche actionnelle/la perspective actionnelle, dit que :

« (...) on reconnaît la nature sociale de l'apprentissage et de l'usage de la langue, l'interaction entre le social et l'individuel dans le processus d'apprentissage. Considérer les apprenants comme des utilisateurs de la langue, implique un usage important de la langue cible en classe – il s'agit d'apprendre pour utiliser la langue plutôt que d'apprendre la langue (en tant qu'objet d'apprentissage). » (2018 : 27)

L'approche actionnelle présentée dans le Volume Complémentaire du CECRL implique avant tout des tâches ciblées, collaboratives dans la classe, et l'objet principal n'en est pas représenté par la langue, laquelle est une autre production ou un autre résultat : des productions orales- « construire un dialogue avec le/la collègue sur un certain thème », « écrire une carte postale, écrire un message sur le blog de la classe ou

sur un padlet », « construire une vidéo pour présenter mon village : principales attractions touristiques ».

Dans le même contexte du Volume complémentaire du CECRL (2018 : 28) et de l'approche actionnelle, il faut parler du plurilinguisme et de la médiation, présentés et analysés comme des modalités de passer d'une langue à l'autre, s'exprimer dans une langue et comprendre les informations dans une autre langue, faire appel à des informations dans des langues différentes pour comprendre un texte, médier entre les individus qui n'ont pas une langue en commun, pratiquer des jeux inter langagiers, reconnaître des mots sous une nouvelle forme en partant d'informations déjà connues et exploiter le paralinguistique, c'est-à-dire s'adapter aux gestes, à la mimique, à la mime des autres.

La nouveauté est vue du point de vue de l'accessibilité au développement de ces compétences dès un très jeune âge, aspect prouvé par la psychologie et la neurologie, selon les précisions faites par les auteurs du Volume Complémentaire du CECRL.

En mettant en relation le contenu sur l'approche actionnelle du Volume complémentaire du CECRL et le curriculum roumain pour les langues étrangères étudiées au collège<sup>1</sup> et au lycée-cycle inférieur<sup>2</sup>, on donne à la grammaire ou plutôt aux éléments grammaticaux utilisés en classe de FLE le rôle de liant entre la situation de communication et l'acteur/l'apprenant.

Utiliser l'approche actionnelle pour introduire des aspects grammaticaux dans la classe de FLE suppose s'attaquer à la grammaire de manière implicite, notamment présenter les éléments grammaticaux en contexte, sans aucune analyse linguistique et sans faire appel au métalangage. L'enseignant fait donc seulement des « arrêts grammaticaux » pour clarifier les informations.

L'enseignant trouve les meilleurs contextes pour donner de l'accès (pour donner la possibilité aux élèves d'exploiter la langue et d'enrichir leur propre langue, tout en participant aux situations d'apprentissage proposées) aux élèves à exploiter le langage et l'enrichir, et en même temps, participer activement aux situations d'apprentissage proposées. Pour construire les activités, l'enseignant doit tenir compte du niveau langagier de la classe précisé dans le curriculum et mis en relation avec le CECRL et le Volume complémentaire du CECRL : A1, A2 pour le collège, B1 pour le cycle inférieur du lycée, B2 pour le cycle supérieur du lycée.

Quand on construit une activité en salle de classe selon l'approche actionnelle, on peut faire des projets thématiques. Ils sont très utiles et ils permettent, selon John Dewey, l'apprentissage en faisant.

Les projets thématiques peuvent avoir la structure suivante : on propose un objectif- une compétence visée, des objectifs concrets (savoir-faire), une tâche actionnelle, des activités thématiques (la nature, les adolescents, l'alimentation, les hobbies, la famille etc.) et toutes ces choses sous la coupole d'un projet thématique qui donne un certain produit-une présentation power point, un poster, un grand livre pour les petits enfants, un vidéo.

*Exemple*

Projet thématique- La recette de crêpes.

---

<sup>1</sup><http://programe.ise.ro/Portals/1/Curriculum/2017-progr/21-Limba%20moderna%202.pdf> (26 novembre 2021, 15.50)

<sup>2</sup>[http://programe.ise.ro/Portals/1/Curriculum/Progr\\_Lic/LC/MOD/Limba%20franceza%201\\_3\\_clasa%20a%20IX-a.pdf](http://programe.ise.ro/Portals/1/Curriculum/Progr_Lic/LC/MOD/Limba%20franceza%201_3_clasa%20a%20IX-a.pdf) (26 novembre 2021, 16.30)

On propose ce projet au X<sup>e</sup> cycle inférieur du lycée, L2 (langue seconde). Compétence visée- présenter une recette de cuisine.

Objectifs concrets (savoir-faire) - utiliser les formes verbales- impératif, infinitif, *il faut...*, exprimer des actions, exprimer des quantités (l'article partitif), indiquer la chronologie (premièrement, après, puis, enfin, etc.)

Activités proposées : les élèves font un plan d'alimentation saine, ils réalisent un emploi du temps pour une alimentation correcte, ils trouvent les coutumes alimentaires de quelques pays francophones et d'autres pays sans les traduire, en créant des phrases plurilingues. Ils trouvent des recettes spécifiques des pays choisis, notent et présentent les ingrédients et la modalité de réalisation.

Ils utilisent les informations pour donner du sens à la recette qu'ils doivent réaliser. Ils travailleront en petits groupes 3-4 élèves et ils créeront une vidéo pour présenter la recette- le processus et le produit final.

L'enseignant fait des arrêts grammaticaux pour expliquer et renforcer l'utilisation des formes verbales, des formes de l'article partitif pour les quantités indéfinies avec le but de faciliter la communication entre les enfants en salle de classe et pour mieux présenter leur projet.

En conclusion, l'approche actionnelle est une manière moderne d'enseigner le FLE aux élèves, dans une forme intégrée qui favorise la créativité, le travail en groupes, et qui donne à la grammaire la place qui lui correspond, car la grammaire y est vue comme le moyen qui facilite la communication des informations, le liant entre les mots servant à donner du sens et de la cohérence à chaque situation de communication.

Selon l'approche actionnelle, l'enseignement de la grammaire en classe de FLE ne devrait donc pas être un but en soi, l'enseignant de FLE n'enseigne pas la grammaire pour que les élèves connaissent les règles grammaticales tout simplement, mais pour qu'ils puissent utiliser les éléments grammaticaux dans des situations bien précises et pour qu'ils soient capables de donner aux idées qu'ils veulent transmettre la forme adéquate.

#### **Bibliographie**

Bourguignon, C., *Pour enseigner les langues avec le CECRL- clés et conseils 2<sup>e</sup> édition actualisée*, Delagrave, Paris, 2014.

Dewey, J., *Democracy and Education*, Teddington: Echo Library, 2007.

Defays, J.-M., *Enseigner le français langue étrangère et seconde- approche humaniste de la didactique des langues et des cultures*, Mardaga, Bruxelles, 2018.

Barcelo, J.-G., Brès, J., *Les temps de l'indicatif*, OPHRYS, Paris, 2006.

<http://programme.ise.ro/Portals/1/Curriculum/2017-progr/21-Limba%20moderna%202.pdf>

(dernière consultation le 26 novembre 2021)

[http://programme.ise.ro/Portals/1/Curriculum/Progr\\_Lic/LC/MOD/Limba%20franceza%201\\_3\\_clasa%20a%20IX-a.pdf](http://programme.ise.ro/Portals/1/Curriculum/Progr_Lic/LC/MOD/Limba%20franceza%201_3_clasa%20a%20IX-a.pdf) (26 novembre 2021, 16.30)

<https://rm.coe.int/16802fc3a8> (dernière consultation le 29 août 2021)

<https://rm.coe.int/cecr-volume-complementaire-avec-de-nouveaux-descripteurs/16807875d5> ,

(dernière consultation le 26 novembre 2021)

## **DÉFIS DU MENTORAT : ENSEIGNER LE FRANÇAIS PENDANT LA PANDÉMIE**

**Ruxandra Daniela GHITULESCU\***

**Abstract:** *The debut in the teaching career has never been easy. Currently, however, due to the pandemic, the entry of a young teacher in the career is a real challenge, as their initial training did not prepare them for teaching and assessment in the online system, many of the strategies and techniques they intended to use can no longer be applied and they are put in a position to find new methods to achieve their objectives as soon as possible. Therefore, we consider that the presence of the mentor next to the beginner teacher is more necessary than ever. This paper starts with the question "What is the role of the mentor and what strategies should they apply to improve the quality of the interaction between the French beginner teacher and their students in the online learning system?". We will describe the context, the specifics of online learning, the elements that distinguish them from traditional learning, their advantages and limitations and we will address the functions of the mentor in the online teaching process.*

**Keywords:** mentorship, teaching, pandemic

### **1. Le contexte**

Le début de la carrière didactique a toujours été difficile mais, à présent, à cause de la pandémie, qui dure depuis deux ans déjà, l'entrée d'un jeune professeur dans la vie professionnelle est un véritable défi.

Le 11 mars 2020, le jour où les écoles ont fermé leurs portes en Roumanie, est devenu un repère du renouvellement de l'enseignement roumain. On pourrait affirmer que c'est le moment de tournure pour le système éducatif roumain. La fermeture des écoles a bouleversé effectivement la vie de tous les facteurs impliqués : enfants, parents, professeurs, partenaires éducatifs. L'impact sur tous les acteurs de l'éducation est incontestable.

Les enfants se sont retrouvés renfermés dans leurs maisons, assis devant les écrans (que les parents s'efforçaient d'éviter jusqu'alors !) pour des activités qu'ils ne savaient pas exactement comment gérer. Il ne faut pas oublier les enfants qui habitaient dans des zones défavorisées, qui n'ont pas eu les moyens techniques pour continuer les cours. Malheureusement, pour certains d'entre eux, cette période a représenté une perte d'informations.

Les parents ont eu, d'un coup, la possibilité d'assister aux cours des enfants, ce qui a eu, évidemment, pour effet une série entière d'appréciations, favorables ou non, à propos de l'activité des professeurs. Ainsi, le professeur est devenu encore plus visible, plus exposé au jugement de son public, ce qui a rendu plus difficile et plus stressant son travail, mais aussi plus transparent.

L'activité classique, face à face, bien maîtrisée par les enseignants expérimentés, ne trouvait plus sa place. Les enseignants se trouvaient dans la situation de faire appel à la technologie, avec laquelle ils n'étaient pas tout à fait habitués. En l'absence d'une infrastructure technologique, sans une formation centrée sur le travail 100% en ligne, sans

---

\* Université de Pitesti, Ecole doctorale *Philologie*, [r.ghitulescu@yahoo.com](mailto:r.ghitulescu@yahoo.com)

accès aux plateformes dédiées à ce type de travail, avec des ressources précaires, sans avoir le temps de préparer et de planifier les cours en ligne à terme moyen ou long, les professeurs ont dû soutenir des activités dans un régime très peu ou pas du tout connu.

Heureusement, les professeurs de français ont eu la chance de participer à de nombreux stages en ligne, offerts par des associations, instituts ou d'autres organismes francophones : CREFECO-OIF, L'Institut Français de Bucarest, L'Association Roumaine des Professeurs Francophones, CAVILAM- Alliance Française, France Education International, Hachette FLE, Francophonie et d'autres. À travers la multitude de formations proposées, les organisateurs ont mis à la disposition des participants des outils, des fiches pédagogiques, des techniques, des ressources, aussi bien pour enseigner que pour évaluer. La réaction rapide des organisations francophones a constitué un réel soutien. Ce partage a été possible grâce à l'expérience que le monde de la francophonie avait déjà pour ce type de travail.

## 2. La spécificité des cours à distance : avantages et limites

Les plateformes utilisées ont permis la continuité du processus d'enseignement. Les élèves ont eu la possibilité de finir l'année scolaire, de se préparer pour les examens, même si leur état de santé n'était pas toujours le meilleur. Séparés par le virus, on est quand même restés ensemble, on a travaillé ensemble, on a évolué ensemble. De plus, les difficultés apparues ont conduit à une meilleure formation des professeurs, qui ont perfectionné leurs compétences digitales.

Dans le contexte présenté ont apparu beaucoup d'inconvénients de nature logistique, pédagogique, technique et de contenu, que les facteurs impliqués ont perçu tantôt comme barrières, tantôt comme défis.

En Roumanie, les professeurs ont signalé des inconvénients concernant « la communication authentique et les relations interhumaines, le soutien personnalisé pour les élèves aux besoins spéciaux d'apprentissage ». (traduction de l'auteur, d'après Botnariuc, Cucos *et alii*, 2020 :9)

Bien que l'utilisation de la technologie ait de nombreux avantages, elle a révélé aussi ses points faibles, au moins en première année. Parmi les inconvénients on pourrait énumérer :

- *La communication* professeur-élève n'est pas la même qu'en présentiel. Parfois, les problèmes techniques (le réseau d'Internet, les défauts ou le manque de dispositifs-ordinateurs, microphones etc.) ont produit des pauses ou des retards, plus ou moins grands, dans la transmission/ réception du message. De plus, on connaît l'importance de la communication non-verbale, qui n'a été utilisée que partiellement. Un certain regard du professeur peut encourager l'élève ou lui donner des indices concernant ses réponses. De même, le regard de l'apprenant peut indiquer une incertitude, tout comme la position de son corps. Malheureusement, le plus souvent les caméras des élèves sont restées fermées, vu le manque d'obligation à cet égard.

Par conséquent, les participants n'ont pas toujours eu la possibilité d'adapter leurs actions, leurs paroles ou démarches et le feed-back a été retardé.

- *La motivation* des élèves, leur engagement, capter et maintenir leur attention a été assez difficile. En effet, l'atmosphère de travail n'était pas comme dans la salle de classe, mais plutôt aux accents ménagers, ce qui a conduit à un niveau de concentration réduit.

Il ne faudrait pas ignorer le côté psychologique. D'un coup, les enfants ont dû s'adapter à une situation tout à fait inédite : l'impossibilité de rencontrer leurs amis, de partager

face à face des émotions, des secrets, des soucis, sans pouvoir pratiquer des activités sportives, plus la surveillance continue des parents, même aux cours, pour quelques-uns. Alors, ils étaient parfois ennuyés, frustrés, ce qui a influencé la qualité de leur activité. D'autre côté, la formation à distance demande aux apprenants de faire preuve de plus de capacités à prendre en charge leur apprentissage. Pour certains, cette liberté est ressentie comme un avantage, mais elle peut aussi démotiver d'autres.

- *Le travail différencié* a été difficile, s'adapter au rythme de travail des élèves, donner des tâches différentes, selon les besoins de chaque apprenant. Les difficultés d'acquisition n'ont pas toujours été bien saisies par les professeurs. C'est vrai, il y a la possibilité de créer des « chambres de travail » mais, au moins au début, la méthode n'était pas très connue ou à la portée de tous les enseignants.

- *La gestion du temps* a constitué un autre défi pour les professeurs. Ils connaissaient bien les moyens, les outils à utiliser en classe pour développer les compétences des élèves, tout comme le temps nécessaire pour y arriver. Dans cette nouvelle étape, ils ont passé beaucoup de temps à faire des recherches, trouver, utiliser de nouvelles stratégies. Tous les enseignants ne maîtrisaient pas l'utilisation des plateformes et des sites spécialisés ; apprendre à utiliser les dispositifs et se rendre compte comment atteindre les compétences envisagées à l'aide des informations trouvées, comment transmettre le message de façon efficace, tout cela a presque doublé le temps de préparation des cours.

- *L'évaluation* a été, elle aussi, difficile, vue l'absence d'instruments précis. Quand même, les professeurs ont eu la possibilité de suivre des cours à distance où ils ont appris à concevoir et à appliquer des tests, autant objectifs que possible, en utilisant différents types d'exercices et de plateformes.

Dans ce contexte, la présence du mentor auprès du professeur débutant s'est avérée nécessaire.

### **3. Les rôles du mentor dans le processus d'enseignement en ligne**

Le soutien du mentoré concerne, généralement, quatre catégories d'interventions : pédagogique, socio-affective, technique et communicationnelle. Cette fois, le rôle du mentor est double : il doit soutenir, encourager, orienter son mentoré afin que celui-ci réussisse à motiver ses élèves et à améliorer ses pratiques. Les incertitudes, les doutes des débutants s'ajoutent aux difficultés des enfants.

En ce qui est l'intervention *pédagogique-intellectuelle*, l'attention est centrée sur les contenus enseignés. La question qui s'est posée le plus fréquemment était : « Comment enseigner les contenus de manière attrayante ? ». En effet, enseigner la grammaire en ligne n'est pas du tout facile. Les jeux auxquels les professeurs faisaient appel en présentiel ne trouvaient plus leur place. Alors, tout comme pour les cours classiques, nous conseillons la contextualisation. Les sites francophones offrent pas mal de vidéos qu'on peut utiliser aussi en ligne. Ou bien il y a la possibilité d'adapter les jeux. Par exemple, pour enseigner l'impératif, le professeur peut donner des ordres tels : « Ouvrez les caméras ! », « Levez la main droite ! », « Riez ! » etc. Outre leur fonction pédagogique, ces consignes simples, élémentaires, contribuent à briser la glace, créent un climat confortable en classe, donnent un sentiment de complicité aux élèves et leur offre la possibilité d'agir ensemble. Ainsi, ils deviennent participants actifs, impliqués.

De même, le débutant est conseillé d'utiliser l'erreur comme point de départ pour l'approfondissement ou pour l'acquisition de nouvelles connaissances (l'erreur formatrice).

*Le support technique* « est destiné à soutenir l'organisation du travail, la gestion du temps et des ressources disponibles dans l'environnement numérique ou échangées entre les participants » (Pollo-Gonzales, 2013:14).

Les buts de l'apprentissage d'une langue étrangère sont, principalement, la communication et la réalisation d'une tâche en langue-cible. Alors, c'est le professeur qui doit s'assurer que l'interaction se déroule autant que possible en langue étrangère. Il doit utiliser et conseiller tous les outils de communication en ligne dont il dispose : sites, blogs, forums, courriel, partage de l'écran, chats.

Les interventions *socio-affective et communicationnelle* sont, elles aussi, importantes pour le débutant. Pour favoriser le bien être, le mentor devrait encourager le mentoré à s'exprimer, à verbaliser ses sentiments, ses craintes, ses émotions et ses doutes, accroître le sentiment d'appartenance à un groupe, faire preuve d'empathie, cultiver la confiance en soi. Par ses commentaires, le mentor doit offrir une perspective optimiste, encourageante, rassurante, positive.

#### 4. Modalités et canaux d'intervention

Le mentor doit avoir beaucoup de compétences et de qualités. Il doit identifier les points forts et les points faibles du débutant, faire preuve de la maîtrise des pratiques d'enseignement efficaces, avoir une attitude positive, être flexible, ouvert. De plus, il devrait connaître plusieurs approches, offrir des voies pour le développement personnel, utiliser les informations reçues du mentoré pour réorganiser les interventions auprès de celui-ci.

Aux compétences généralement attribuées au mentor, dans la période mentionnée il a dû se montrer capable d'affronter des situations imprévues. La bonne connaissance de la dynamique des groupes, les techniques d'animation d'un groupe d'apprenants à distance, les moyens de communication, leurs fonctions, caractéristiques et usages, l'utilisation de différents types de communication (synchrone/asynchrone), l'identification voire l'anticipation de potentielles difficultés ou mauvais fonctionnement sont quelques compétences spécifiques dont les mentors ont fait preuve pendant la pandémie.

Les types et les canaux d'intervention des mentors sont variés. Il y a, par exemple, l'intervention « réactive » ou celle « proactive » (Pollo Gonzales, Raquel, *op.cit* :17). Dans le cas de la première, le mentor n'anticipe pas, il offre des réponses alors qu'on les lui demande, il ne fait que réagir. Dans la situation seconde, le mentor offre aussi des solutions, mais, en plus, il prend l'initiative, pose des questions, anticipe, formule des demandes afin d'impliquer le mentoré, de le stimuler à trouver soi-même les réponses.

D'autre part, la communication mentor-débutant peut se réaliser de façon synchrone ou asynchrone. En ce qui me concerne, j'ai utilisé les deux variantes, mais à des buts différents. Ainsi, on a favorisé l'asynchrone pour faire des annonces, informer, donner des conseils sur les contenus et le synchrone pour améliorer le côté communicationnel, émotionnel, pour encourager. Autrement dit, l'asynchrone a été préféré pour les soutiens *pédagogique-intellectuel* et *technique*, tandis que le synchrone a servi aux interventions *socio-affective* et *communicationnelle*.

Les interventions, les sessions organisées pour les mentorés, ciblées sur leurs besoins, ont été possibles grâce aux moyens de communication offerts par dispositifs numériques : blog, chat, plateformes, mail, visioconférences, sites de partage.

En guise de conclusion, malgré les obstacles surmontés par chacun de nous, plus ou moins facilement, pendant les deux ans de pandémie, on ne pourrait pas s'empêcher de remarquer les acquisitions de tous les participants à l'activité didactique dans le domaine du numérique, qui viennent enrichir le processus d'enseignement.

#### ***Bibliographie***

Botnariuc, Cucoș et alii, *Școala online. Elemente pentru inovarea educației. Raport de cercetare evaluativă*, Bucuresti , mai 2020, <https://www.psih.uaic.ro>, consulté le 16.02.2021.

Pollo-Gonzales, Raquel, *Gestion des interactions dans un dispositif hybride : les rôles et les stratégies des tuteurs. Le cas du présentiel réduit de l'Alliance française de La Havane*, 2013, <https://memoireonline.com>, consulté le 16.02.2021

#### **Sitographie:**

<https://creeracord.com/2020/05/23/cum-sa-fauresti-o-comunitate-puternica-intr-o-clasa-online>, consulté le 16. 02.2021

<https://online.edhec.edu>, consulté le 04.03.2022

<https://www.cultofpedagogy.com/9-ways-online-teaching>, consulté le 16.02.2021

<https://www.service-public.fr>, consulté le 04.03.2022

## ***KALEIDOSCOPE DE L'ENSEIGNEMENT PROFESSIONNEL TECHNIQUE***

**Anca-Elena FLOREA\***

***Abstract:*** Speaking about professional learning means speaking about future and development of the society. In order to become the best in a specific skill, someone needs courage and very good preparation mental and physical. WorldSkills is the way to show everybody that professional schools help young people to become "big" people.

***Keywords:*** skill, professional school, competition.

### **Introduction - La place juste des compétitions des métiers pour les jeunes en Europe Occidentale.**

Pour envisager comment l'enseignement professionnel technique est vu dans l'Europe Occidentale, on va présenter, dans cet article, l'aspect colorié de ce domaine. La forme kaléidoscopique dont on parle peut être le mieux observée aux finales nationales du concours « WorldSkills France » qui s'est déroulé cette année à Lyon entre le 13 et le 15 Janvier. Il s'agit de plus de 60 métiers organisés en 7 secteurs, dans une seule compétition qui a le rôle de promouvoir l'importance du développement des compétences professionnelles pour les jeunes à travers un concours qui a comme finalité la participation à la phase mondiale. Devenir le meilleur dans son domaine est le but final de chaque jeune qui y participe. Cette compétition est une des plus grandes, se déroulant tous les 2 ans. Elle offre l'occasion, la chance, aux jeunes de moins de 23 ans d'y participer et de démontrer qu'ils sont les meilleurs dans leur métier, s'assurant, de cette façon, qu'à la fin de leurs études ils auront le meilleur lieu de travail et qu'ils seront très appréciés.

### **Kaléidoscope des systèmes d'enseignement en Roumanie et en France**

Pour mieux comprendre comment les jeunes français arrivent à participer aux divers concours des métiers, on se propose de faire une courte présentation des deux systèmes d'enseignement : le système roumain et le système français, en soulignant justement les aspects qui nous intéressent, c'est à dire, l'organisation du système professionnel et de celui en alternance en spécial.

En Roumanie le système national d'enseignement est divisé par niveaux et par formes d'organisation des activités d'éducation.

- L'éducation des jeunes (0-6 ans) :
- Le niveau anté-pré-scolaire (0-3 ans) ;
- Le niveau préscolaire (3-6 ans).
- Le niveau primaire (ISCED 1) :
- La formation de 0 au IVème niveau (classe) ; pour pouvoir continuer en Vème il est obligatoire de passer le niveau primaire.
- Le niveau secondaire inférieur (ISCED 2) ou gymnasiale :

---

\* Université de Pitesti, ancaelenaraicu@gmail.com

- La formation de la Vème à la VIIIème donne la possibilité aux élèves de continuer leurs études, après un examen d'évaluation au niveau national, dans des unités d'enseignement secondaire supérieur (lycées).
  - L'enseignement secondaire supérieur (ISCED 3) :
  - Le lycée à partir de la IXème à la XIIème ou XIIIème ; pour cette catégorie de formation des jeunes on parle de la formation théorique, vocationnelle ou technologique ;
  - L'enseignement professionnel qui se déroule pour 3 ans et qui donne la possibilité, aux jeunes étudiants, de continuer leurs études en XIème.
  - L'enseignement professionnel et technique est constitué par :
  - L'enseignement professionnel/ en alternance ;
  - L'enseignement technique ;
  - L'enseignement postlycéal .
  - L'enseignement tertiaire non universitaire (ISCED 4)
  - L'enseignement supérieur (ISCED 5-8) - organisé dans les universités, dans les académies ou dans les instituts d'études supérieures.
- Pour ce qui tient du système éducatif français, voyons maintenant son organisation, de façon structurée :
- L'enseignement pré-primaire (CITE 02) qui se déroule dans les écoles maternelles (facultatif mais fréquenté par la quasi-totalité des élèves dès l'âge de 3 ans);
  - L'enseignement élémentaire, obligatoire (CITE 1), dispensé dans les écoles élémentaires (s'adresse aux élèves de 6 à 11 ans ;
  - L'enseignement secondaire inférieur (CITE 2), se déroule dans les collèges pour 4 ans (s'adresse aux élèves de 11 à 15 ans) - à la fin de ces cours les élèves participent à un examen national pour obtenir le Diplôme national du brevet qui ne conditionne pas l'accès à l'étape supérieure ;
  - L'enseignement secondaire supérieur (CITE 3), se déroule dans les lycées :
  - Lycées d'enseignement général et technologique
  - Lycées professionnels
  - pour 3 ans, les élèves de 15 à 18 ans, choisissent la voie de formation qu'ils veulent suivre :
    - o la voie générale- prépare les élèves pour les études supérieures longues ;
    - o la voie technologique- prépare les élèves pour les études supérieures courtes, à caractère technologique ;
    - o la voie professionnelle- prépare les élèves pour la vie active mais, leur permet aussi de suivre l'enseignement supérieur ; à la fin des 2 ans de préparation professionnelle, les élèves obtiennent un certificat d'aptitudes professionnelle (maintenant ils peuvent rejoindre la vie active ou participer à un baccalauréat professionnel en 1 an).
  - L'enseignement supérieur (CITE 5 a CITE 8) - se déroule, comme en Roumanie, en conformité avec le système Bologne.

## **Enseignement professionnel vs. Enseignement en alternance - les compétitions des métiers**

On vient de voir, en grandes lignes, que les deux systèmes d'éducation nationale donnent de l'importance à la formation professionnelle des jeunes. Par contre, on remarque le fait qu'en Roumanie les compétitions des métiers ne sont pas du tout populaires mais que les organisations non-gouvernementales qui offrent du support pour cette catégorie font de grands efforts pour développer dans notre pays aussi ce type de concours. L'organisation WorldSkills Roumanie a fait possible la participation de la délégation roumaine au concours des métiers, la phase nationale française, dont on a parlé au début de cet article. Ce type de compétition vise à augmenter la popularité de l'enseignement professionnel et surtout de celui en alternance. Alors, l'alternance est une modalité de formation combinant des périodes d'enseignement théorique et pratique dans un établissement, et des périodes d'immersion en milieu professionnel. Plus précisément - une partie du temps d'apprentissage se déroule dans une entreprise, fait qui permet aux jeunes de découvrir les réalités du métier. En France, la formation en alternance s'organise autour de deux contrats de travail qui sont accessibles à partir de 15 ans. On parle du contrat d'apprentissage et du contrat de professionnalisation.

En France comme en Roumanie on se confronte avec le problème de l'acceptation et de la promotion de l'enseignement professionnel technique car, en Roumanie par exemple, il a été longtemps considéré la Cendrillon du système d'enseignement. Conformément au Guide de l'alternant Routard « malgré son succès grandissant, des idées reçues persistent au sujet de cette voie de formation. On imagine encore, à tort, qu'elle n'accueille que les élèves en échec scolaire, ou encore qu'elle prépare uniquement aux métiers manuels. »

### **WorldSkills- EgpiVet Erasmus +**

La participation de la délégation roumaine à la compétition WorldSkills France, les finales nationales, a été possible grâce au projet de mobilité européenne Erasmus+ ; EgpiVet. Le but final de cette mobilité c'est d'organiser dans notre pays un concours de métiers qui soit pareil à celui de la France pour pouvoir participer aux finales mondiales et, à la fin, de montrer l'importance de la formation professionnelle de jeunes.

### **Conclusions**

L'organisation des compétitions des métiers apporte de la valeur au développement de l'enseignement professionnel au niveau européen. Le caractère kaléidoscopique est inégalable et le rôle d'apporter et de montrer à la société l'importance de ce côté de l'éducation.

### **Bibliographie**

*Le Routard, le Guide de l'alternat*, Hachette Tourisme, Avril 2021

### **Sitographie**

France | Eurydice ([eurydice.eu](http://eurydice.eu)) , consulté le 25 Octobre 2021

## **APPROCHE GLOBALE DES TEXTES LONGS, VERS UNE LITTERATIE DES ECRITS UNIVERSITAIRES**

**Adila MEHYAOUI\***

**Abstract:** This article aims to show the importance of literacy studies that a language teacher must adopt by defining the different variables that are mobilized in the implementation of a didactic teaching approach for the benefit of non-specialist language students. Indeed, our own approach is part of this global reflection and is interested in the teaching of reading speciality academic writings in French. That brings us closer to the real context of future Algerian engineers for whom university courses in technological specialties are taught exclusively in French.

**Keywords:** Reading comprehension and literacy, global approach, LANSAD

### **1. Introduction**

Il est peu commun que l'enseignement des langues vivantes, qui est resté très longtemps orienté vers la sphère commerciale et professionnelle, soit considéré comme faisant partie intégrante du curriculum de certaines spécialités dites scientifiques, à l'enceinte de l'université (O'Connell & Chaplier, 2021). Pourtant, la notion de LANgues pour les Spécialistes des Autres Disciplines (LANSAD) est apparue, début des années 1990, pour impliquer instinctivement le secteur des langues dans un contexte porteur de compétences et savoirs non-linguistiques (Van der Yeught, 2014). Hormis le besoin du marché du travail qui requiert de l'université la préparation de ses jeunes diplômés à la maîtrise de différentes langues vivantes, il est indispensable de rappeler que la langue est aussi un levier incontournable de la réussite universitaire (Mehyaoui, 2019 :16). C'est pourquoi nous avons toujours pensé que le cours de langue doit être adapté en fonction des besoins des publics cibles et doit faire l'objet d'une réelle réflexion renouvelée dans le cadre d'une littératie universitaire.

En effet, le champ de la littératie renvoie à une notion multidimensionnelle qui ne se limite pas à la seule compétence de savoir lire-écrire basique (Hébert & Lépine, 2013 : 25). Rispail estime que ce champ devrait s'inscrire dans un continuum de l'évolution de l'individu lui-même dans la société, quels que soient ses motivations et objectifs d'apprentissage (2011 : 2). De plus, dans les recherches didactiques francophones, la notion de « littératie » est souvent associée aux divers genres des écrits produits dans une perspective académique, scientifique ou professionnelle. Jaffré en déduit la définition du terme littératie qui représente selon lui,

L'ensemble des activités humaines qui impliquent l'usage de l'écriture, en réception et en production. Elle met un ensemble de compétences de base, linguistiques et graphiques, au service des pratiques, qu'elles soient techniques, cognitives, sociales ou culturelles. Son contexte fonctionnel peut varier d'un pays à l'autre, d'une culture à l'autre et aussi dans le temps (2004 :31).

Rispail ajoute qu'il est aussi plus approprié d'impliquer davantage les pratiques de l'oral qui pourraient servir de repères pour évaluer les capacités littéraciques présentes et prévoir le besoins littéraciques à développer chez l'apprenant. La littératie « peut avoir

---

\* Ecole Nationale Polytechnique d'Oran-Maurice Audin, Algérie, [adila.mehyaoui@enp-oran.dz](mailto:adila.mehyaoui@enp-oran.dz)

besoin de passer par le développement d'activités et de pratiques orales durables avant d'instaurer les modalités écrites d'une langue » (*op.cit.* : 5).

Pour nous, et dans la mesure où l'on ne peut enseigner une langue à des littéraires de la même manière qu'à des scientifiques, l'orientation de nos préoccupations didactiques vers l'appréhension des écrits longs comme support d'apprentissage, s'inscrivent dans le champ émergent de la « littératie universitaire » qui s'adonne aussi à la description des pratiques et genres de l'écrit en contexte universitaire, en s'appuyant sur les apports de la didactique du français et des sciences du langage (Delcambre & Lahanier-Reuter, 2010: 25, 26).

Cette démarche prévoit une certaine simulation de la situation réelle à laquelle peut être confronté un apprenant dans son cursus universitaire. Le point de départ de notre intervention en classe de français s'appuie sur ce que désigne Moussouri (2004 : 146) comme étant la capacité à pouvoir rendre les lecteurs-apprenants capables d'émettre leurs propres hypothèses, les conduisant vers l'accès au sens du texte. Nous relevons que les rapports entretenus avec l'écrit dépendent nettement de chaque lecteur et de l'environnement dans lequel il évolue en tant qu'individu d'abord et *a fortiori* en tant qu'apprenant.

L'activité de lecture qui s'y attache en dépend aussi et suppose un effort particulier que doit fournir l'enseignant de langue pour accompagner les apprenants afin de réussir cette activité ou plus exactement pourvoir « accéder au sens » en toute autonomie (Mehyaoui, *op.cit.* : 77).

A propos de nos pratiques enseignantes, et ce depuis au moins sept ans au profit des futurs ingénieurs, nous faisons référence, dans nos travaux de recherche, à l'approche globale en lecture qui est associée à la méthodologie proposée par Sophie Moirand (1979). En termes de période, ses travaux semblent avoir des origines lointaines (plus de quarante ans), étant donné que l'approche globale s'est largement répandue dans le domaine de l'enseignement du français langue étrangère/français langue maternelle (FLE/FLM), depuis le milieu des années 1970. Toutefois, nous trouvons que les problématiques liées aux écrits longs demeurent un fait d'actualité qui nécessitent réflexions et débats en relation avec le contexte présent de l'enseignement du français en milieu universitaire.

## 2. Stratégies du bon lecteur

L'étude des stratégies de lecture en FLE/FLM, dans les discours didactiques et scientifiques, ont souvent fait l'objet de nombreux travaux contemporains. A côté de ceux de Moirand (*ibidem*) sur l'approche globale, s'ajoutent les travaux de Cicurel (1991) sur la lecture interactive, ainsi que d'autres qui s'apparentent à des chercheurs français tels que Souchon (1995) et Rui (2000) qui se sont intéressés plus spécifiquement à l'analyse des travaux de Moirand.

Dans une situation de lecture-apprentissage, l'apprenant fait appel à différentes stratégies de lecture, qui selon Rui, citant Riley (1985), représentent un mot-clef qui fournit un pont épistémologique entre intention et action (*ibidem*, 89). Plus récemment, cette réflexion qui a été reprise par Dei (2011 : 35), notamment en ce qui a trait au domaine de la psychologie cognitiviste, trouve que les stratégies relèvent du conscient des sujets lecteurs, c'est-à-dire de la connaissance qu'ils ont sur les processus mis en jeu dans leur propre fonctionnement mental.

Le terrain le plus favorable à nos recherches empiriques et réflexions didactiques est celui de la classe, où l'intérêt majeur se rapporte à la synthèse de Cornaire (1999)

qu'elle fait à propos des différentes stratégies de lecture en langue maternelle et en langue seconde et ce à partir d'observations en classe. Elle dit, à ce propos, que « la lecture sous-entend l'acquisition de certaines habiletés » et en même temps « la connaissance de stratégies particulières » (*ibidem*, 37). Rui redoute la représentation dichotomique qui distingue le bon lecteur du mauvais, cependant elle suggère de se focaliser plutôt sur le style du lecteur et son profil en dépassant la dimension strictement individuelle (*op.cit.*) ; Cornaire préfère, quant à elle, décrire le profil du bon lecteur et les stratégies de compréhension qu'il parviendrait à atteindre afin de les utiliser en contexte dépassant tout type de difficultés (*ibidem* : 36). Être bon lecteur, ne signifie pas que les pairs sont mauvais, sauf que le premier présente l'avantage de sa capacité à mieux discerner les informations qui vont apparaître au fil de l'activité de lecture. Ceci se confirme à partir, notamment, de la mise en relation de différents éléments textuels qui composent le texte (indices formels, sémantiques, iconiques, etc.), et des connaissances antérieures que le lecteur aura conservées en mémoire et qu'il saura s'en servir durant le processus de lecture. Le bon lecteur doit aussi construire un véritable projet de lecture, en développant son fonctionnement cognitif par le biais d'hypothèses préliminaires sur le contenu du texte, en se basant sur des données périphériques si elles sont disponibles, comme le titre, les sous-titres, les images, les graphiques, etc. Pour lire un texte dans une langue étrangère, le bon lecteur possède déjà des habitudes et des stratégies de lecture qu'il aura apprises en langue maternelle et qu'il pourra reproduire en langue étrangère. En effet,

pour la majorité des débutants en langue, une fois dépassé le stade de la lecture-déchiffrage, comprendre l'écrit, c'est pouvoir le traduire en langue maternelle (Moirand, *op.cit.* : 52).

Il cherche dans ce cas, à interagir avec le texte dans son ensemble comme s'il s'agissait d'une image et non pas d'une suite de mots à déchiffrer.

### 3. Les principes de base d'une approche globale d'un texte

Pour résumer brièvement les rudiments de l'approche globale tels qu'ils sont définis par Moirand (*ibidem*), nous retenons que pour le lecteur adulte, il est nécessaire d'appréhender le texte dans sa globalité, ce qui entraîne, chez lui, la capacité à comprendre sans faire appel à une opération de décodage-déchiffrage linéaire du texte. De ce fait, lire en langue étrangère consiste à faire des saisies globales du texte, ce qui revient à dire que les mots ne sont pas approchés graphème par graphème et sont plutôt

perçus globalement dans le discours et que la reconstruction sémantique qu'implique le processus de compréhension relève également d'une perception globale d'unités linguistiques plus larges (Moirand, *ibidem* : 23).

L'apport d'une telle approche appliquée aux situations de compréhension de l'écrit sont tout autant profitables aux lecteurs les moins initiés, et ce, en contribuant à leur autonomie devant un texte qu'ils découvrent pour la première fois dans une langue étrangère. Pour mieux élucider ce propos, il s'agit d'abord, de faire une première observation du texte pour permettre au lecteur d'établir un lien avec les marques iconiques qui y sont présentes afin de déduire l'organisation générale du texte, son auteur, l'intention communicative, le support de publication, etc. Ensuite il est question de mettre en relation les différentes parties du discours en s'appuyant sur une série de repérages qui sont faits sur le contexte et les conditions de rédaction du texte lu et ce à partir de cinq questions fondamentales que le lecteur doit se poser, à savoir : *qui, quoi, quand, où, comment* ainsi que des repérages annexes tels que l'identification des différents articulateurs présents dans le texte et les caractéristiques du vocabulaire utilisé (termes

redondants, parasyonymie, etc.). Enfin et partant du connu, l'apprenant-lecteur est tenu de suivre un certain nombre de consignes de lecture qu'il reçoit de la part de son enseignant, et qui l'amène à s'inscrire dans une démarche active qui a pour premier but de construire sa compréhension sans devoir s'arrêter au premier obstacle linguistique.

#### 4. Lecture exploratoire

La lecture exploratoire peut être considérée comme une étape préliminaire à la compréhension d'un texte lu (Cicurel, *op.cit.* ; Lehmann et *alii*, 1980 ; Moirand, 1979, 1982). Il s'agit de repérer les différents indices qui déterminent à la fois, les anticipations de l'apprenant-lecteur et les modalités de sa lecture qui sont généralement liées aux finalités de la lecture. Ce qui représente en amont des éléments essentiels à la lecture relevant d'une stratégie générale qui consiste à faire connaissance avec le texte lu (Cohen & Mauffrey, 1983 : 73, cités par Plassard, 2007 : 91). Plassard précise à ce propos, que la lecture exploratoire, qui témoigne d'une aptitude à diversifier les modalités de lecture, facilite l'approche globale du texte, dans la mesure où lire consiste initialement à explorer ce qui se présente dans le champ visuel, selon un programme global de mobilisation du regard dans l'enchaînement d'un parcours d'exploration (*ibidem* : 89).

Il ajoute que dans un contexte didactique, par-delà les variantes typologiques ou terminologiques d'un auteur à un autre, la différenciation des indices ne doit pas pour autant occulter leur interaction, leur jeu simultané, propice à la construction d'une représentation du texte qui allie les niveaux macrotextuel et microtextuel, global et local (*ibidem* : 92).

Par conséquent, la progression de l'activité de lecture se détermine en fonction de la nature des indices relevés du texte, tels que *l'image du texte* (indices typographiques/iconiques, schémas et graphiques, tableaux, chiffres et formules, etc.), *l'organisation du texte* (articulateurs logiques/rhétoriques, anaphores, indices temporels/intratextuels, etc.), *la thématique du texte* (éléments lexicaux, domaine de référence, etc.), et les *indices énonciatifs* (pour en évidence le rapport que l'auteur peut créer avec le lecteur). Cicurel considère cette phase qui se situe avant l'acte de lire comme une étape primordiale, dans laquelle le lecteur-apprenant est invité, à consulter son propre capital cognitif qui va l'orienter vers le chemin de la lecture-compréhension (*ibidem* : 44).

#### 5. Modèles de compréhension en lecture

Selon les modèles cognitifs de la lecture, la compréhension est perçue comme une activité permettant la construction de plusieurs représentations mentales qui mettent en interaction un texte et son lecteur (Plassard, *ibidem* : 113). De ce fait, l'accès au sens ou la compréhension, suppose un effort tant intellectuel que linguistique de la part du récepteur. Pour Fayol, le lecteur d'un texte écrit dans une langue donnée, dispose d'une base de connaissances sur laquelle intervient un certain nombre de mécanismes, de façon à réaliser un traitement cognitif admettant la construction d'une représentation mentale basée sur l'articulation du texte en tant que tel (représentation macro-structurelle), ainsi que son image référentielle, appelé « modèle de situation »<sup>1</sup> (1992 :79).

Cette notion de représentation mentale demeure au cœur des différents traitements cognitifs qui sont réalisés à la lecture d'un texte, commençant par l'extraction de l'information écrite, son appropriation jusqu'à son utilisation dans le contexte de référence du lecteur, qu'il soit apprenant-débutant, lecteur-expert, traducteur, ou autres

<sup>1</sup> D'après le modèle de Van Dijk & Kintsch (1983).<sup>2</sup> Correspond au terme anglais « top-down ».

(Denis, 1989 : 34 ; cité par Plassard, *op.cit.* :117). La lecture est ainsi considérée comme une activité pendant laquelle le lecteur active ses connaissances antérieures et les met en relation avec les données du texte quel que soit l'objectif de lecture, partant d'une recherche ponctuelle d'une information à l'analyse profonde du texte (Cicurel, *op.cit.* : 14).

De ce fait, « Comprendre » ne se limite pas à une activité de réception passive d'un message ou bien à la maîtrise d'un ensemble de procédés linguistiques qui concernent une situation communicative précise. Ceci implique que toute situation de compréhension doit être approchée différemment selon le nombre de variables qui la composent. Ainsi, la connaissance des systèmes phonologique, textuel ou graphique constitue l'un des facteurs fondamentaux requis pour la compréhension, mais aussi la connaissance des valeurs fonctionnelle et sémantique des structures linguistiques utilisées en plus des règles socioculturelles dans lesquelles évolue la communauté concernée par la situation communicative (Cuq et Gruca, 2005 :157).

La compréhension de l'écrit constitue une problématique qui mérite notre attention notamment dans le contexte universitaire, sachant que plusieurs travaux de recherche s'y intéressent que ce soit en langue maternelle ou en langue étrangère. En effet, entre les années 1960 et 1970, plusieurs recherches ont donné lieu à l'élaboration de nombreux modèles relatifs à des études descriptives et expérimentales menées auprès de sujets adultes. Des modèles qui constituaient autant de tentatives pour identifier et déterminer l'importance des différents facteurs qui entrent en jeu dans le processus d'élaboration du sens et comprendre leur fonctionnement mental lors de l'activité de lecture (Cornaire, *op.cit.* : 24).

La catégorisation de ces modèles de compréhension en lecture autour de trois grands axes dont la dénomination désigne principalement la façon dont se construit le sens d'un texte : les modèles « du bas vers le haut » se basent essentiellement sur un processus de lecture linéaire, « du haut vers le bas » privilégient le processus de compréhension et « interactifs » réunissent les deux types précédents.

#### a. Modèles « du bas vers le haut »

Appelés aussi les modèles « bottom-up » en anglais, ils désignent des modèles de type vertical ascendant qui favorisent le texte par rapport au lecteur. Autrement dit, l'accent est plus particulièrement mis sur le texte qui est la seule entité porteuse d'informations et le lecteur n'a de mission que d'en saisir le sens à partir d'un assemblage de lettres (Cornaire, *ibidem*). Cette lecture est de type synthétique qui vise d'abord la reconnaissance alphabétique, syllabique et phonétique et ensuite celle des mots et des phrases grâce à des associations de type phonèmes- graphèmes. C'est une démarche *sémasiologique* qui part du signe vers le concept suivant une conception linéaire du processus de compréhension, souvent destinée à l'enseignement de la lecture à des jeunes débutants non expérimentés ou parfois à de bons lecteurs qui se retrouvent en présence d'un texte difficile dont ils ne maîtrisent pas les données globales (Cuq et Gruca, *op.cit.* : 158).

Le modèle anglais de Gough (1972, cité par Cornaire, *op.cit.* : 25) est l'un des premiers modèles du « bas vers le haut » et l'un des exemples les plus connus, où la lecture est considérée comme une activité qui va « des mécanismes primaires que sont la perception et l'assemblage des lettres, vers des processus cognitifs supérieurs comme le traitement de la signification » (Gough, *ibidem*).

### b. Modèles « du haut vers le bas »

Contrairement aux précédents, ces modèles accordent une place privilégiée aux « systèmes de niveau supérieur » dans le traitement de l'information. En d'autres termes, ils sont fondés sur le couple construction/vérification d'hypothèses à propos du sens véhiculé par le texte lu (Cuq et Gruca, *ibidem* :159). La primauté est ainsi accordée au lecteur par rapport au texte, ce qui le place au cœur du processus de compréhension.

Le texte n'est alors qu'une source d'informations parmi d'autres, et les traitements réalisés au niveau du texte lui-même peuvent dépendre des informations ainsi activées (Gaonac'h, 1990 :76).

Il y a, au préalable, une anticipation sur le sens en fonction de la connaissance du référent, la familiarité du thème ainsi que les connaissances socioculturelles qui lient la langue à sa culture, ensuite la vérification et la confirmation des hypothèses émises à ce propos. Considérés comme les modèles les plus proches de la réalité, du fait qu'ils s'appuient sur les connaissances préalables du lecteur et son expérience personnelle ; les modèles « du haut vers le bas »<sup>1</sup> caractériseraient plutôt le lecteur expérimenté qui, en émettant une ou plusieurs hypothèses initiales liées au contenu du texte, son vécu et son expérience générale du monde, ne s'attarderait pas sur les indices visuels. Il lui suffit de capter ceux qui sont liés à la confirmation de ces mêmes hypothèses fondées sur des connaissances préalables d'ordre culturel, pragmatique, linguistique, etc.

Bien que cette démarche ait montré ses limites et a été critiquée souvent à cause de son caractère *onomasiologique*, elle a représenté un point de départ pour de nombreux travaux dans le domaine et a longtemps inspiré les plus grands théoriciens en lecture, tels que les américains Goodman par son *modèle du bon lecteur* (1970) et Smith avec les trois éditions de son ouvrage *Understanding Reading*<sup>1</sup> (Cornaire, *ibidem* : 26).

### c. Modèle interactif

Vu les limites soulevées par les chercheurs dans le domaine de la lecture et de la compréhension écrite au sujet des modèles de « bas vers le haut » et de « haut vers le bas » et compte tenu de leur caractère partial (les premiers sont considérés comme limités à cause de leur conception linéaire du processus de lecture et les seconds sont associés aux lecteurs compétents) ; le modèle « interactif » quant à lui, met le lecteur en interaction avec le texte, c'est-à-dire au croisement des deux précédentes démarches où les interactions se produisent entre les systèmes de niveau inférieur (du bas vers le haut) et ceux de niveau supérieur (du haut vers le bas). En comparaison avec les deux modèles précédents,

le modèle interactif, d'une plus grande flexibilité, tenterait en quelque sorte une réconciliation de ces « contraires » en tenant compte des interactions possibles entre les systèmes de niveau inférieur et supérieur (Cornaire, *op.cit.*: 26).

C'est en ce sens que Gaonac'h juge important qu'il y ait interaction entre les divers niveaux de lecture, liés à un fonctionnement cordonné des différentes compétences qui leur correspondent pour que la lecture soit efficace (*op.cit.* :76). Pour ce courant qui peut recouvrir de nombreuses approches assez variées, « lire c'est à la fois pouvoir décoder et comprendre un texte écrit » (Sprenger-Charolles, 1986 ; cité par Chauveau & Rogovas-Chauveau, 1990 : 24). Plusieurs recherches en compréhension s'en inspirent, parmi lesquelles, nous citons « la théorie des schèmes », appelée aussi « la théorie du schéma »,

<sup>1</sup> Correspond au terme anglais « top-down ».

<sup>1</sup> Respectivement en 1971, 1978, 1982.

qui représente la base même des modèles interactifs les plus récents. A l'aide d'un schème, le lecteur peut intégrer des informations nouvelles en relation avec le thème et les ajouter à des connaissances plus générales sur la structure discursive du texte, ce qui permet, par conséquent, l'accès au sens (Dei, *op.cit.* : 50). Cette théorie peut toutefois être critiquée sachant que, comme modèle interactif, il lui manque des données sur la manière dont s'élaborent les schèmes dans une tâche de compréhension, en mettant tout l'accent sur le fonctionnement du lecteur au détriment de l'analyse de l'objet de lecture, bien que le lecteur fait appel en grande partie à d'autres sources d'information en dehors du texte (Cornaire, *ibidem* : 30).

C'est pourquoi, nous privilégions le modèle de Giasson (1990) qui se base sur le modèle interactif et s'inspire des théories du psychologue Deschênes (1988) qui présente un modèle de la compréhension en lecture s'appuyant, selon lui, sur trois aspects principaux : *le texte, le lecteur et le contexte*. Le point fort de ce modèle c'est de favoriser le rapport existant entre les caractéristiques d'un texte avec les structures qui font référence aux particularités du lecteur. Giasson s'inscrit, donc, dans une démarche interactive et insiste particulièrement sur le rôle du lecteur dans la compréhension. D'après elle, dans les modèles contemporains,

la conception de la compréhension en lecture est passée d'un modèle centré sur des listes séquentielles d'habiletés à un modèle plus global orienté vers l'intégration des habiletés (*ibidem* : 4).

Nous partageons cette idée étant donné que la compréhension en lecture ne peut se fixer sur un simple assemblage et une hiérarchisation de diverses sous-habiletés à enseigner de façon indépendante comme au temps des modèles traditionnels. D'après Altwerger et *alii*. (1987), il a été démontré dans plusieurs recherches que, pour le jeune lecteur débutant, même s'il n'est pas en mesure de savoir lire, il peut réussir des exercices isolés contribuant à la maîtrise de certaines sous-habiletés en lecture (cités par Giasson, *ibidem*). Giasson estime, par contre, que « même si la lecture peut être analysée sur le plan des habiletés, la pleine réalisation de chacune de ces habiletés prises séparément ne constitue pas en soi un acte de lecture » (*ibidem* : 4).

C'est pour cette raison que, récemment, la notion d'interaction *texte-lecteur* prend place progressivement dans le domaine de la compréhension en lecture. Pour les anciennes méthodes, le sens est déjà préétabli par l'auteur et sa présence dans le texte se confirme par la capacité du lecteur à le saisir ; sauf que dans la nouvelle conception de la lecture, c'est le lecteur qui établit un contact direct avec le texte lui afin de créer le sens en intégrant ses propres connaissances et sa propre intention de lecture. De plus, ne perdons pas de vue l'intérêt que peut susciter la mise en relation des variables *texte* et *lecteur* avec *le contexte* qui représente toutes les conditions matérielles et sociales dans lesquelles peut se dérouler l'activité de lecture. Dans un contexte académique ou autre, le lecteur crée un ensemble de conditions *psychologiques* qui lui sont propres autour du texte à aborder, telles que *la motivation* à lire dans une situation particulière, où il peut exprimer *un intérêt* personnel pour le contenu du texte, et *l'intention de lecture* qui détermine la forme que prendra la compréhension (retenir l'essentiel du message ou au contraire occulter un certain nombre d'éléments véhiculés par le contenu textuel). Rastier le souligne aussi sachant que

le sens du texte est en effet immanent à sa situation d'interprétation, et donc transitoire et variable dans la mesure où il s'établit dans le rapport avec son interprète dans une pratique sociale (1989, cité dans Legros et *alii*, 2006 :116).

Cette perspective se confirme à travers le type des stratégies de lecture mobilisées<sup>1</sup> qui sont développées par le lecteur lui-même et qui sont relatives à l'objectif qu'il se fixe au préalable, que ce soit celui de s'informer ou de résoudre un problème ou encore d'agir dans une situation donnée. Il faut toutefois distinguer entre intention de l'auteur, intention du texte et intention du lecteur. Ce que dit Umberto ECO à ce propos, élucide parfaitement la place du lecteur qui constitue une partie essentielle du processus de signification,

Le lecteur, en identifiant des structures profondes, met en lumière quelque chose que l'auteur ne pouvait pas vouloir dire et que pourtant le texte semble exhiber avec une absolue clarté (2001 : 230).

Les variables « lecteur » et « contexte » sont étroitement liées, notamment grâce au contexte psychologique et son influence sur la compréhension de l'écrit qui n'est plus à démontrer, quel que soit les modèles théoriques sur lesquelles elle s'appuie. La variable « contexte » inclut, de ce fait, toutes les conditions matérielles et sociales dans lesquelles peut se dérouler l'activité de lecture. S'inscrire dans une démarche interactive, suscite chez le lecteur une certaine curiosité intellectuelle et l'incite à créer un lien très étroit avec le texte lu (Cicurel, *op.cit.* : 46) ; de même, à construire une représentation « situationnelle » qui lui permet de sélectionner les informations les plus pertinentes (Pouw, 2004 : 187) et de les intégrer dans les connaissances déjà acquises.

## 6. Pistes didactiques pour la lecture des textes de spécialité en français

Comme nous l'avons précisé précédemment, nous portons une attention particulière à l'intégration de la lecture des textes de spécialité dans les cours de français qui sont destinés à des publics non-spécialistes en langue. A l'instar de Giasson, nous considérons que l'enseignement de la lecture à travers des manuels de type scientifique<sup>2</sup> est d'un intérêt précieux, « puisqu'ils permettent d'appliquer des stratégies de lecture dans des situations concrètes » même si l'objectif « n'est pas d'enseigner à lire, mais de communiquer un contenu » (Giasson, 2013 : 106). Cependant, dans la réalité, il est plus difficile de didactiser ce type de manuels qui sont trop volumineux pour être abordés en classe et portant des contenus que l'enseignant de langue ne maîtrise pas souvent.

Pour répondre à cette problématique, nous avons dû s'inscrire dans une démarche d'enseignement fonctionnel du français dans le but de proposer un matériel pédagogique au profit d'un public composé de futurs ingénieurs dans des domaines technologiques distincts<sup>3</sup>. Comme le veut la méthodologie de Lehmann et *alii* (1979, 1980), l'enseignement fonctionnel du français à des non-francophones leur permet d'en faire usage dans leur propre domaine de spécialisation qu'il soit scientifique ou professionnel.

Parler de lecture fonctionnelle c'est donc suggérer à la fois que les apprenants en cause cherchent à acquérir une compétence de lecture susceptible de satisfaire des besoins informatifs déterminés (Lehmann et *alii*, 1980 : 5).

Contrairement aux méthodes traditionnelles d'enseignement, dans cette méthodologie, les pratiques de lecture s'appuient sur une série d'hypothèses fondamentales que l'enseignant-concepteur doit établir en amont avant la proposition de son matériel pédagogique. D'abord et contrairement au jeune lecteur, à travers une lecture globale et non linéaire, le lecteur adulte procède par anticipations sur la forme et le sens du discours à partir des points de repérages qui sont présents dans le texte. Aussi, un

<sup>1</sup> Evoquées plus haut.

<sup>2</sup> Sciences de la nature, sciences humaines ou sciences technologiques, etc.

<sup>3</sup> Génie électrique, génie industriel, génie des procédés, génie des matériaux, génie civil, informatique, etc.

repérage des indices d'organisation de la trame discursive permet la définition d'une certaine cohérence textuelle qui nécessite une compréhension globale du contenu et non pas une simple succession de lectures de phrases isolées ou d'extraits de texte courts. Enfin et relativement au domaine de référence, le lecteur construit souvent une sorte de projet de lecture en lien avec ses connaissances antérieures et ses objectifs personnels et professionnels.

## 7. En guise de conclusion

La démarche fonctionnelle appliquée à la compréhension de l'écrit dans des textes de spécialité, suggère un véritable travail de terrain en contact avec les apprenants, et se présente comme une bonne alternative didactique sur laquelle se construit le matériel pédagogique (Lehmann et *alii*, *ibidem* : 13). Celui-ci est non seulement autonomisant pour l'apprenant mais aussi pour l'enseignant qui a la possibilité de choisir comment adapter son enseignement suivant le terrain qui s'offre à lui. La construction méthodologique est conçue pour viser l'acquisition des compétences de communication, en se démarquant de l'analyse lexicale et grammaticale du texte, ne reposant ainsi sur aucun critère linguistique strict, vu qu'elle se veut étroitement proche du texte dans sa globalité.

### Bibliographie

- Chauveau, G., Rogovas-chauveau, E., « Les processus interactifs dans le savoir-lire de base », in Revue française de pédagogie, vol.90, pp. 23-30, 1990
- Cicurel, F., *Lectures interactives en langue étrangère*, Hachette FLE, 1991
- Cornaire, C., *Le point sur la lecture*, CLÉ International, coll. Didactique des langues étrangères, Paris, 1999
- Cuq, J.-P., Gruca, I., *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 2005
- Dei, S., « Type de discours et stratégies de lecture sur écran d'ordinateur, livre électronique et support papier. Situation de lecture en Français langue étrangère : le cas des italophones apprenant le français », Thèse de Doctorat, Université de Franche-Comté, France, 2011
- Delcambre, I., Lahanier-Reuter, D., « Les littéracies universitaires. Influence des disciplines et du niveau d'étude dans les pratiques de l'écrit », in Dyptique, n°18, pp.11-42, 2010
- Deschenes, A.-J., *La compréhension et la production de textes*, Presses de l'Université du Québec, Sillery, Québec, 1988
- Eco, U., *Lector in fabula*, Le livre de poche, Paris, 2001[1979]
- Fayol, M., Comprendre ce qu'on lit : De l'automatisme au contrôle. In Fayol, M., Gombert, J.-E., Lecocq, P., Sprenger-Charolles, L., Zagar, D. (Eds.), *Psychologie cognitive de la lecture*, P.U.F, Paris, 1992
- Gaonac'h, D., « Lire dans une langue étrangère : approche cognitive ». In Revue française de pédagogie, vol.93, n°1, pp.75-100, 1990
- Giasson, J., *La compréhension en lecture*, Gaëtan Morin, Boucherville, 1990
- Giasson, J., *La lecture : de la théorie à la pratique*, De Boeck Education, 2013
- Grossmann, F. (Eds.), *Lecture à l'Université : langue maternelle, seconde et étrangère*, Peter Lang, pp. 183-194, 2004
- Hébert, M., Lépine, M., « De l'intérêt de la notion de littératie en francophonie : un état des lieux en sciences de l'éducation », in Globe, vol.16, n°1, pp.25-43, 2013
- Jaffré, J.-P., « La littéracie : histoire d'un mot, effets d'un concept », in Barré-de Miniac, C, Brissaud, C., Rispail, M. (Eds.), *La littéracie : conceptions théoriques et pratiques d'enseignement de la lecture-écriture*, L'Harmattan, Paris, pp. 21-41. 2004

- Legros, D., Acuna, T., Maitre De Pembroke, E., « Variations interculturelles des représentations et du traitement des unités du texte ». In Legallois, D. (dir.), *Langages, 40e année, Unité(s) du texte*, n°163, pp. 115-126, 2006
- Lehmann, D., Moirand, S., Mariet, F. & Catalan, R., *Lire en français les sciences économiques et sociales*. Crédif/Didier, Paris, 1979
- Lehmann, D., Mariet, F., Mariet, J., & Moirand, S., *Lecture fonctionnelle des textes de spécialité : à propos de Lire en français les sciences économiques et sociales*. Crédif/Didier, Paris, 1980
- Moirand, S., *Situations d'écrit*, CLE International, 1979
- Moirand, S., *Enseigner à communiquer en langue étrangère*. Hachette, 1982
- Moussouri, E., « Lecture : stratégies d'accès au sens », in Simon, J.-P., Grossmann, F. (Eds.), *Lecture à l'Université : Langue maternelle, seconde et étrangère*, Peter Lang, Berne, pp. 141-159, 2004
- Mehyaoui, A., « Conception de ressources pédagogiques multimédias pour l'enseignement du français langue de spécialité à un public non-francophone. Cas de l'ENSET d'Oran/ENP d'Oran », Thèse de Doctorat, Université de Mostaganem, Algérie, 2019
- O'Connell, A., Chaplier, C., « Les langues de spécialité dans l'enseignement supérieur en France : un exemple de littératie enseignante dans le domaine de l'anglais des sciences », in Education & didactique, n°15, pp.85-102, 2021
- Plassard, F., *Lire pour traduire*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007
- Pouw, A., « Acquisition de connaissances et lecture en L2 », in Simon, J.-P., Grossmann, F. (Eds.), *Lecture à l'Université : Langue maternelle, seconde et étrangère*, Peter Lang, Berne, pp.183-194, 2004
- Rispail, M., « Littéracie : une notion entre didactique et sociolinguistique –enjeux sociaux et didactiques », in forumlecture.ch [en ligne], n° 1, pp. 1-11, Url : [www.forumlecture.ch](http://www.forumlecture.ch), (consulté le 5/10/2021), 2011
- RUI, B., « Exploration de la notion de "stratégie de lecture" en français langues étrangère et maternelle », in Acquisition et interaction en langue étrangère, n°13, pp.89-110, 2000
- Souchon, M., « Pour une approche sémiotique de la lecture-compréhension en langue étrangère », in Semen, *Sémiotique de la lecture*, n°10, pp.103-161, 1995
- Van Der Yeught, M., « Développer les langues de spécialité dans le secteur LANSAD – Scénarios possibles et parcours recommandé pour contribuer à la professionnalisation des formations », in Recherche et pratiques pédagogiques en langues de spécialité, vol. 33, n° 1, pp.12-32, 2014
- Van Dijk, T.-A., Kintsch, W., *Strategies of Discourse Comprehension*, Academic Press, New York 1983

# ***MISE EN SCÈNE KALÉIDOSCOPIQUE DE LA LITTÉRATURE DANS LA PERSPECTIVE DE L'ENSEIGNEMENT DES LANGUES***

**Aurelia IORDACHE\***

***Abstract:*** The purpose of our study is to realize a comparative analysis of the two editions of the reference instrument in languages, the Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment (CEFR), in terms of literature and related words in its 2001 edition and 2018 edition, CEFR Companion Volume with New Descriptors. The increasing use of these words highlights the essential role that literature plays in language teaching.

***Keywords:*** literature, novel, CEFR

## ***1. L'actualisation du CECR: le Volume complémentaire avec de nouveaux descripteurs de 2018<sup>1</sup>***

*Le Cadre Européen Commun de Référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer<sup>2</sup>*, paru en 2001, a été conçu par les professionnels de l'enseignement des langues pour rendre plus facile le travail d'élaboration de programmes de langues, des rédacteurs des curriculums, de matériaux pédagogiques, ainsi que pour le travail des critères d'évaluation et de contrôle des compétences en langues étrangères.

Paru en février 2018 et rédigé par Brian North et Tim Goodier (Fondation Eurocentres) et Enrica Piccardo (Université de Toronto/Université de Grenoble-Alpes), le *Volume complémentaire avec de nouveaux descripteurs* représente le produit d'un travail dur de réflexion des professionnels de l'enseignement des langues, travail déroulé pendant presque deux décennies, pour la mise à jour du CECR.

Comme son titre l'indique, cette nouvelle version amplifiée et actualisée du CECR: *ne modifie en rien le statut de la publication de 2001*, elle y ajoute de nouvelles échelles (la médiation et la compétence plurilingue / pluriculturelle), de nouveaux descripteurs qui complètent les échelles existantes (le niveau Pré-A1 ou les Niveaux Plus) et propose le passage d'une approche actionnelle basée sur les compétences langagières à une approche basée sur les modes de communication (Volume complémentaire : 23).

## ***2. Répertoire des occurrences du terme littérature et d'autres termes apparentés dans le Volume complémentaire avec de nouveaux descripteurs***

Hormis toutes les modifications apportées par l'édition de 2018, présentées d'une manière synthétique dans le *Tableau 5 – Résumé des modifications résultant du projet*, pour actualiser et enrichir le dispositif descriptif du CECR, notre recherche se propose,

\* Université de Pitești, Ecole doctorale *Philologie*, [aura\\_giordas@yahoo.com](mailto:aura_giordas@yahoo.com)

<sup>1</sup> *Le Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues : apprendre, enseigner, évaluer. Volume complémentaire avec de nouveaux descripteurs* a été publié en février 2018 par le Conseil de l'Europe (la Division des Politiques éducatives - Programme des Politiques linguistiques) et il est disponible en ligne à l'adresse <https://rm.coe.int/cecr-volume-complementaire-avec-de-nouveaux-descripteurs/16807875d5>. La citation de ce document sera marquée dans notre texte comme *Volume complémentaire*.

<sup>2</sup> La citation de ce document sera marquée dans notre texte comme « CECR ».

selon le modèle présenté par Liliana Voiculescu<sup>1</sup>, d'approfondir les occurrences des termes *littérature, texte littéraire/ narratif/ créatif, œuvre littéraire, roman*, dans les échelles de descripteurs proposées dans cette édition récente du CECR.

La place de la littérature et son exploitation pédagogique ou didactique dans l'enseignement ou l'apprentissage du FLE a toujours été une question assez délicate. Peut-être faudrait-il faire réfléchir nos apprenants à ce terme de « littérature » assez présent dans notre vie mais, en même temps, assez difficile à être défini. Il est donc normal de s'interroger sur l'intégration de la littérature dans la classe de français langue étrangère comme document authentique ou comme l'unique outil qui puisse aider à l'acquisition d'un bagage littéraire et culturel, parce qu'elle apporte de multiples avantages aux apprenants (le développement de nombreuses compétences non seulement linguistiques, esthétiques ou éducatives, mais aussi intellectuelles, émotionnelles et interculturelles).

### **a. Littérature**

Dans le CECR il y a sept occurrences du terme :

Dans le Chapitre 4 *L'Utilisation de la langue et l'apprenant/ utilisateur*, sous-chapitre 4.3 *Tâches communicatives et finalités* – 4.3.5 *Utilisation esthétique ou poétique de la langue*, le document européen mentionne deux fois le terme : *Les littératures nationale et étrangère apportent une contribution majeure au patrimoine culturel européen que le Conseil de l'Europe voit comme « une ressource commune inappréciable qu'il faut protéger et développer ». [...] Il est à espérer que les professeurs de littérature à tous les niveaux trouvent que de nombreuses sections du Cadre de référence sont pertinentes pour eux et utiles en ce qu'elles rendent leurs buts et leurs démarches plus transparents* (p. 47).

Dans le même chapitre 4, sous-chapitre 4.6 *Le Texte* – 4.6.4.2 *Les genres et les types de textes écrits*, la littérature est mentionnée parmi les supports proposés par le CECR, étant vue par celui-ci comme des documents authentiques à utiliser en classe de FLE : *les bases de données (informations, littérature, renseignements, etc.)* (p. 77).

Dans le Chapitre 5 *Les Compétences de l'utilisateur/apprenant*, sous-chapitre 5.1 *Compétences générales* – 5.1.1.2 *Savoir socioculturel*, le CECR propose la littérature, parmi les arts, aux traits distinctifs caractéristiques d'une société européenne, comme facteur lié aux *Valeurs, croyances et comportements : les arts (musique, arts visuels, littérature, théâtre, musique et chanson populaire)* (p. 83).

Dans le Chapitre 6 *Les Opérations d'apprentissage et d'enseignement des langues*, sous-chapitre 6.1 *Qu'est-ce que les apprenants doivent apprendre ou acquérir* – 6.1.4.1 *Types d'objectifs en relation au Cadre de référence* mentionne à propos de la littérature : *Il est des cas où l'apprentissage d'une langue étrangère vise avant tout à doter l'apprenant de savoirs déclaratifs (par exemple sur la grammaire ou sur la littérature ou sur certaines caractéristiques culturelles du pays étranger)* (p. 106).

Dans le même chapitre 6, sous-chapitre 6.4 *Quelques options méthodologiques pour l'enseignement et l'apprentissage des langues* – 6.4.2 *Approches particulières*, pour ce qui est des enseignants, le CECR souligne le rôle de leur comportement devant les apprenants, dans l'acquisition d'une langue : *Quelle importance accorder à la*

---

<sup>1</sup> Voiculescu, Liliana, *Une Place repensée pour l'humour dans le Volume complémentaire avec de nouveaux descripteurs du CECR*, în *Langue et littérature. Repères identitaires en contexte européen*, nr. 25/2019, Editura Universității din Pitești.

*connaissance critique et à l'appréciation de la littérature ainsi que la capacité à l'enseigner ?* (p. 111).

Dans l'*Annexe B Les Échelles de démonstration, Le Projet de recherche suisse, sous-chapitre Résultats – Compétence socioculturelle*, le CECR mentionne le fait que : *certaines catégories de descripteurs se sont avérées moins rentables et ont dû être éliminées afin de sauvegarder l'exactitude des résultats [...] Ce problème s'étendait aux descripteurs relatifs à la capacité de lire et d'apprécier la littérature et les œuvres de fiction* (p. 156-157).

Dans le *Volume complémentaire*, il y a vingt et une occurrences :

Dans l'*Avant-propos* pour compléter le dispositif descriptif du CECR: *Ces demandes visaient à compléter les échelles de descripteurs de 2001 avec des descripteurs pour la médiation, les réactions à la littérature et l'interaction en ligne, à produire des versions pour les jeunes apprenants et la langue des signes et à compléter de façon détaillée les descripteurs des niveaux A1 et C1* (p. 21).

Le chapitre *Présentation du volume complémentaire du CECR* relève le but essentiel de cet ouvrage : *actualiser les descripteurs du CECR en répondant aux demandes de descriptions plus détaillées de la compréhension orale et écrite dans les échelles existantes et de nouveaux descripteurs dans d'autres activités communicatives telles que l'interaction en ligne, l'usage des télécommunications, l'expression des réactions à l'écriture créative et à la littérature* (p. 23).

Dans le chapitre *Éléments clés du CECR pour l'enseignement et l'apprentissage*, sous-chapitre *Mise en œuvre de l'approche actionnelle* le document européen souligne le fait que : *[...] l'arrêt de l'enseignement de la grammaire ou de la littérature n'est y nulle part suggéré* (p. 27).

Dans le chapitre *Le projet d'actualisation et d'amplification des échelles du CECR*, sous-chapitre *Résumé des modifications*, le terme *littérature* est mentionné comme *Élément traité* dans le *Tableau 5 – Résumé des modifications résultant du projet*. On y retrouve : *trois nouvelles échelles qui traitent du texte créatif et de la littérature : Lire comme activité de loisir ; Exprimer une réaction personnelle à l'égard de textes créatifs ; Analyser et formuler des critiques littéraires* (p. 53).

Dans le chapitre *Réception*, sous-chapitre *La compréhension de l'écrit*, le document européen mentionne le fait que : *il y a une différence fondamentale entre Lire pour s'informer et discuter et Lire comme activité de loisir. Le dernier peut concerter ce qui n'est pas de la fiction, mais pas obligatoirement la littérature* (p. 63).

Dans le même chapitre *Réception*, sous-chapitre *La compréhension de l'écrit* le terme *littérature* est mentionné dans l'échelle *Lire comme activité de loisir* qui : *comprend, selon les centres d'intérêt de chacun(e), à la fois la fiction et ce qui n'est pas la fiction, y compris les textes créatifs, les différentes formes de littérature, les articles de magazines et de journaux, les blogues, les biographies etc.* (p. 68).

Dans le chapitre *La médiation*, le terme de *littérature* est mentionné deux fois dans le tableau des *Activités de médiation* dans les deux dernières échelles de la *Médiation de textes* : *Exprimer une réponse personnelle à l'égard de textes créatifs (incluant la littérature) et Analyser et critiquer des textes créatifs (incluant la littérature)* (p. 107).

Dans le même chapitre *La médiation*, sous-chapitre *Médiation de textes*, l'échelle *Lire comme activité de loisir*, le terme *littérature* est mentionné trois fois : *Lire comme activité de loisir repose essentiellement sur les textes créatifs et plusieurs descripteurs traitent de la littérature dans cette échelle. La littérature tend à provoquer des réactions, une attitude souvent encouragée dans l'enseignement des langues. Cette réaction peut*

*s'exprimer en classe ou dans l'un des cercles d'amateurs de littérature souvent associés à l'apprentissage d'une langue étrangère* (p. 120).

Dans le chapitre *Compétence plurilingue et pluriculturelle*, sous-chapitre *Exploiter un répertoire pluriculturel*, l'échelle *Exploiter un répertoire pluriculturel* contient de nombreuses notions présentes dans la littérature et les descripteurs pour la compétence interculturelle (p. 166).

Dans l'Annexe 5 - *Élaboration et validation des nouveaux descripteurs*, la littérature est mentionnée parmi les domaines non couverts dans le CECR de 2001 qui demandent de compléter les échelles de descripteurs : *Dans ce projet, qui s'est déroulé de 2014 à 2017, des descripteurs ont été créés pour des domaines non couverts dans le CECR de 2001, à savoir pour la médiation, l'interaction en ligne, la compétence plurilingue et pluriculturelle, et les réactions à l'égard des textes créatifs (incluant la littérature)* (p. 183).

Dans la même Annexe 5 - *Élaboration et validation des nouveaux descripteurs*, au sujet *Consultation et expérimentation*, on retrouve la littérature parmi les nouvelles échelles de descripteurs proposées par le Volume complémentaire qui ont eu de résultats positifs à la fin du processus de consultation: *Répondant à la question sur l'accueil fait aux nouvelles échelles, la compétence plurilingue/pluriculturelle arrive en tête avec 79% de réponses positives, suivie par l'interaction en ligne (75%), la médiation (63%) et la littérature (58%)* (p. 190).

Dans l'Annexe 6 – *Exemples d'utilisation dans différents domaines des descripteurs de l'interaction en ligne et de la médiation*, l'échelle : *Exprimer une réaction personnelle à l'égard des textes créatifs (incluant la littérature)* (*Médiation de textes*) le mot littérature est mentionné trois fois, du niveau B2 jusqu'au niveau C2, au *Texte (et contexte du discours)* (p. 220).

Dans la même Annexe 6, dans l'échelle *Analyser et critiquer des textes créatifs (incluant la littérature)* (*Médiation de concepts*) au niveau C2, au type de *Texte (et contexte du discours)* éducationnel mentionne : *roman, poème, pièce de théâtre, nouvelle ou une œuvre classique ou contemporaine étudiée dans un cours de littérature* (p. 222).

Dans la même Annexe 6, le descripteur de l'échelle *Agir en tant qu'intermédiaire dans des situations informelles (avec des amis et des collègues)*, (*Médiation de la communication*), au niveau C2, *Situation (et rôles) personnel* mentionne : *lors d'une discussion avec des amis/des proches, des invités/des hôtes par ex. sur la politique, la littérature* (p. 234).

Dans l'Annexe 9 – *Descripteurs supplémentaires - Descripteurs individuels*, l'échelle *Analyser et critiquer des textes créatifs (incluant la littérature)* mentionne au niveau C2 : *Peut analyser des œuvres complexes de littérature, comprendre le sens, les opinions et les attitudes implicites* (p. 249).

## **b. Texte littéraire**

Dans le CECR il y a neuf occurrences du terme :

Dans le Chapitre 3 *Niveaux communs de référence*, sous-chapitre 3.3 *Présentation des niveaux communs de références – Tableau 2 – Niveaux communs de compétences – Grille pour l'auto-évaluation*, pour *Comprendre (Lire)*, au niveau B2 : *Je peux comprendre un texte littéraire contemporain en prose et au niveau C1 : Je peux comprendre des textes factuels ou littéraires longs et complexes et en apprécier les différences de style* (p. 27).

Dans le Chapitre 4 *L'Utilisation de la langue et l'apprenant/ utilisateur*, sous-chapitre 4.3 *Tâches communicatives et finalités – 4.3.5 Utilisation esthétique ou poétique*

*de la langue*, qui comprend des activités comme *la production, la réception et la représentation de textes littéraires* comme : lire et écrire des textes (nouvelles, romans, poèmes, etc.) (p. 47).

Dans le même chapitre 4, sous-chapitre 4.4 *Activités de communication langagière et stratégies* – 4.4.2.2 *Lecture ou compréhension de l’écrit*, dans l’échelle : *Compréhension générale de l’écrit*, au niveau C2 : *Peut comprendre et interpréter de façon critique presque toute forme d’écrit, y compris des textes (littéraire ou non) abstraits et structurellement complexes ou très riches en expressions familières* (p. 57).

Dans l’Annexe C *Les échelles de DIALANG*, dans le Document C1 – *Les spécifications pour l’auto-évaluation de DIALANG*, au niveau C2 (*Compréhension de l’écrit*) : *Je peux comprendre et interpréter pratiquement toutes sortes de textes écrits y compris abstraits, structurellement complexes, littéraires avec des traits familiers ou des textes documentés* (p. 165).

Dans la même Annexe C *Les échelles de DIALANG*, dans le Document C2 – *Les échelles générales (abrégées) pour le compte rendu des résultats de DIALANG*, au niveau B2, (*Compréhension de l’écrit*) : *Elles comprennent la plupart des textes littéraires et des romans populaires* ; au niveau C1 : *Les personnes de ce niveau comprennent en lisant des textes littéraires ou non, longs, complexes et rédigés dans des styles différents* ; au niveau C2 : *Les personnes de ce niveau comprennent toutes sortes de textes y compris les textes abstraits et qui contiennent une grammaire et un vocabulaire difficiles comme les manuels et les articles sur des sujets spécifiques ainsi que des textes littéraires* (p. 168).

Dans la même Annexe C, dans le Document C2 – *Les échelles générales (abrégées) pour le compte rendu des résultats de DIALANG*, au niveau C2, (*Production écrite*) : *Elles arrivent à rédiger des résumés et des critiques de textes littéraires ou professionnels* (p. 169).

Dans le *Volume complémentaire*, il y a toujours neuf occurrences :

Dans l’échelle de descripteurs *Compréhension générale de l’écrit* (chapitre *Réception*, sous-chapitre *La compréhension de l’écrit*), au niveau C2, le descripteur du CECR est complété au niveau C1 par : *Peut comprendre une grande variété de textes, y compris des textes littéraires, des articles de journaux ou de magazines et des publications académiques ou professionnelles à condition de pouvoir les relire et d’avoir accès à des ouvrages de référence* (p. 63).

Dans la nouvelle échelle de descripteurs *Lire comme activité de loisir* (chapitre *Réception*, sous-chapitre *La compréhension de l’écrit*), le *texte littéraire* est une des notions clé de cette échelle. Le syntagme *texte littéraire* est mentionné trois fois dans cette échelle, une fois au niveau C2 : *Peut comprendre pratiquement toute forme d’écrit, y compris des textes de types différents, littéraires ou non, en langue classique ou familiale en appréciant de subtiles distinctions de style ainsi que le sens implicite et explicite*, deux fois au niveau C1 : *Peut lire et apprécier une gamme de textes littéraires, à condition de pouvoir relire certains passages et d’utiliser, s’il/elle veut des ouvrages de référence/ Peut lire sans grande difficulté des textes littéraires et des ouvrages contemporains, écrits en langage standard, en appréciant l’implicite et les idées* (p. 68)

Dans le chapitre *La médiation*, sous-chapitre *Les activités de médiation*, à la définition de *la médiation de texte* du CECR 2001, a été ajouté : *La notion de médiation d’un texte a été approfondie pour inclure la médiation d’un texte pour soi-même (par exemple prendre des notes pendant une conférence) ou la réaction à des textes, tout particulièrement créatifs ou littéraires* (p. 109).

Dans l’Annexe 2 – CECR : *Tableau 2 – Grille pour l’auto-évaluation (incluant l’interaction en ligne et la médiation)*, pour la *Réception – Lire*, le syntagme *texte*

littéraire est mentionné deux fois, une fois au niveau B2 : *Je peux comprendre un texte littéraire contemporain en prose* et une deuxième fois, au niveau C1 : *Je peux comprendre des textes factuels ou littéraires longs et complexes et en apprécier les différences de style* (p. 175).

Dans l'Annexe 7 – *Liste des modifications apportées à certains descripteurs de 2001 – Modification substantives*, au descripteur de l'échelle *Compréhension générale de l'écrit*, au niveau C2 : *Peut comprendre presque toute forme d'écrit, y compris des textes littéraires ou non abstraits et structurellement complexes ou très riches en expressions familiaires* (p. 238).

### c. Œuvre littéraire

Dans le CECR il y a quatre occurrences du terme :

Dans le chapitre 3 *Niveaux communs de référence*, sous-chapitre 3.3 *Présentation des niveaux communs de références – Tableau 2 – Niveaux communs de compétences – Grille pour l'auto-évaluation*, pour *Comprendre (Lire)*, au niveau C2 : *Je peux lire sans effort tout type de texte, même abstrait ou complexe quant au fond ou à la forme, par exemple un manuel, un article spécialisé ou une œuvre littéraire* et pour *Écrire*, au niveau C2 : *Je peux résumer et critiquer par écrit un ouvrage professionnel ou une œuvre littéraire* (p. 27).

Dans le chapitre 4 *L'Utilisation de la langue et l'apprenant/ utilisateur*, sous-chapitre 4.4 *Activités de communication langagière et stratégies – 4.4.1.2 Production écrite*, la sous-échelle *Essais et Rapports*, au niveau C2, le descripteur : *Peut produire des rapports, articles ou essais complexes et qui posent une problématique ou donner une appréciation critique sur le manuscrit d'une œuvre littéraire de manière limpide et fluide* (p. 52).

Dans l'Annexe C *Les échelles de DIALANG*, dans le Document C1 – *Les spécifications pour l'auto-évaluation de DIALANG*, au niveau C2, (Production écrite) : *Je peux écrire des rapports, des articles ou des dissertations complexes, logiques et clairs ou faire la critique de propositions ou d'œuvres littéraires* (p. 166).

Dans le *Volume complémentaire*, il y a dix-huit occurrences :

Dans l'échelle de descripteurs *Écriture créative* (chapitre *Production*, sous-chapitre *Production écrite*, le niveau C1 est complété avec : *Peut faire un rapport critique détaillé d'événements culturels (par ex. des pièces de théâtre, des films, des concerts) ou d'œuvres littéraires* (p. 79).

Dans le chapitre *Production*, sous-chapitre *Production écrite*, le syntagme *œuvre littéraire* est mentionné comme un concept clé dans l'échelle *Essais et rapports*. En plus, au niveau C2 : *Peut produire de manière limpide et fluide des rapports, articles ou essais complexes et qui posent une problématique ou donner une appréciation critique sur des propositions ou des œuvres littéraires* (p. 80).

Dans le chapitre *La médiation*, sous-chapitre *Médiation de textes*, la nouvelle échelle *Exprimer une réaction personnelle à l'égard des textes créatifs (incluant la littérature) met l'accent sur l'expression de l'effet produit par une œuvre littéraire sur un utilisateur/ apprenant en tant qu'individu et l'œuvre est une des notions clés de cette échelle* (p. 120).

Dans la même échelle de descripteurs *Exprimer une réaction personnelle à l'égard des textes créatifs (incluant la littérature)*, au niveau A2 : *Peut expliquer de façon simple ce qu'il/ elle a ressenti au sujet d'une œuvre littéraire, ou d'une œuvre d'art/ Peut sélectionner des passages simples qu'il/ elle a particulièrement aimés dans une œuvre littéraire et les citer* (p. 121).

Au même chapitre *La médiation*, sous-chapitre *Médiation de textes*, pour l'échelle *Analyser et critiquer des textes créatifs (incluant la littérature)* est spécifié : *Au niveau C2, l'utilisateur/ apprenant peut reconnaître des subtilités linguistiques et stylistiques plus fines, élucider les connotations et donner des appréciations critiques sur la façon dont, dans une œuvre littéraire, la structure, la langue et les moyens rhétoriques sont utilisés à des fins spécifiques* (p. 122).

Dans la même échelle de descripteurs *Analyser et critiquer des textes créatifs (incluant la littérature)*, au niveau C1 : *Peut donner un avis critique sur une grande variété de textes dont des œuvres littéraires d'époque et de genres différents* (p. 122).

Dans l'Annexe 2 – CECR : *Tableau 2 – Grille pour l'auto-évaluation (incluant l'interaction en ligne et la médiation)* pour la *Réception – Lire*, le syntagme *œuvre littéraire* est mentionné au niveau C2 : *Je peux lire sans effort tout type de texte, même abstrait ou complexe quant au fond ou à la forme, par exemple un manuel, un article spécialisé ou une œuvre littéraire* (p. 175).

Dans la même Annexe 2 pour la *Production – Production écrite*, au niveau C2 : *Je peux résumer et critiquer par écrit un ouvrage professionnel ou une œuvre littéraire* (p. 177).

Dans l'Annexe 4 – *Tableau C4 : Grille d'évaluation de l'écrit, à l'Argumentation*, au niveau C2 : *Peut produire des rapports, articles ou essais complexes et qui posent une problématique ou donner une appréciation critique sur le manuscrit d'une œuvre littéraire de manière limpide et fluide* (p. 181).

Dans l'Annexe 6 – *Exemples d'utilisation dans différents domaines des descripteurs de l'interaction en ligne et de la médiation*, dans l'échelle de descripteurs *Exprimer une réaction personnelle à l'égard des textes créatifs (incluant la littérature)*, au niveau B2, au type de *Texte (et contexte du discours) éducationnel : roman, poème, pièce de théâtre, nouvelle ou œuvre littéraire étudiée en classe* (p. 220).

Dans la même échelle de descripteurs *Exprimer une réaction personnelle à l'égard des textes créatifs (incluant la littérature)*, au niveau A2 : *Peut expliquer de façon simple ce qu'il/ elle a ressenti au sujet d'une œuvre littéraire ou d'une œuvre d'art/ Peut sélectionner des passages simples qu'il/ elle a particulièrement aimés dans une œuvre littéraire et les citer* (p. 221).

Dans la même Annexe 6, dans l'échelle de descripteurs *Analyser et critiquer des textes créatifs (incluant la littérature) (Médiation de concepts)* au niveau C1 : *Peut donner un avis critique sur une grande variété de textes dont des œuvres littéraires d'époque et de genres différents* (p. 222).

Dans la même échelle de descripteurs *Analyser et critiquer des textes créatifs (incluant la littérature)*, au niveau B2, au type de *Texte (et contexte du discours) éducationnel : roman, poème, pièce de théâtre, nouvelle ou œuvre littéraire étudiée en classe* (p. 222).

Dans l'Annexe 7 – *Listes des modifications apportées à certains descripteurs de 2001 – Modifications substantives*, au descripteur de l'échelle *Essais et rapports*, au niveau C2 : *Peut produire de manière limpide et fluide des rapports, articles ou essais complexes et qui posent une problématique ou donner une appréciation critique des propositions ou des œuvres littéraires* (p. 240).

Dans l'Annexe 9 – *Descripteurs supplémentaires – Descripteurs individuels*, l'échelle *Exprimer une réaction personnelle à l'égard des textes créatifs (incluant la littérature)* mentionne au niveau A2 : *Peut expliquer avec des phrases simples ce qu'il/ elle a ressenti au sujet d'une œuvre littéraire* (p. 249).

#### d. Roman

Dans le CECR il y a huit occurrences :

Dans le chapitre 4 *L'Utilisation de la langue et l'apprenant/ utilisateur*, sous-chapitre 4.1 *Le Contexte de l'utilisation de la langue* – 4.1.3 *Conditions et contraintes* dans le *Tableau 5 – Contexte externe d'usage*, au domaine *Textes personnel* : *télétextes, garanties, recettes, manuels scolaires, romans, magazines, journaux, dépliants publicitaires, brochures, courrier personnel, enregistrements et radio/diffusion* (p. 43)

Dans le même chapitre, sous-chapitre 4.3 *Tâches communicatives et finalités* – 4.3.5 *Utilisation esthétique ou poétique de la langue* qui comprend des activités comme : *l'audition, la lecture, l'écriture ou le récit oral de textes d'imagination (bouts rimés, etc.) parmi lesquels des caricatures, des bandes dessinées, des histoires en images, des romans photos, etc. ou la production, la réception et la représentation de textes littéraires comme – lire et écrire des textes (nouvelles, romans, poèmes, etc.)* (p. 47)

Au même chapitre 4, sous-chapitre 4.4 *Activités de communication langagière et stratégies* – 4.4.4 *Activités de médiation et stratégies* parmi les activités de médiation écrite on trouve : *traduction littéraire (roman, théâtre, poésie, livrets, etc.)* (p. 71)

Au même chapitre 4, sous-chapitre 4.6 *Le Texte* – 4.6.4.2 *Les genres et les types de textes écrits* on mentionne dans le document européen : *Les supports comprennent à l'écrit, par exemple : les livres, romans et autres, y compris les revues littéraires* (p. 76).

Dans le chapitre 5 *Les Compétences de l'utilisateur/ apprenant*, sous-chapitre 5.2 *Compétences communicatives langagières* – 5.2.2.4 *Différences de registre*, le document européen mentionne : *La familiarité avec des registres plus formels ou plus familiers viendra avec le temps, dans un premier temps en réception, peut-être par la lecture de types de textes différents, en particulier des romans* (p. 94).

Dans le chapitre 6 *Les Opérations d'apprentissage et d'enseignement des langues*, sous-chapitre 6.4 *Quelques options méthodologiques pour l'enseignement et l'apprentissage des langues* – 6.4.1 *Approches générales* renvoie à l'idée qu'on attend des apprenants qu'ils apprennent une L2 par l'exposition directe à l'utilisation authentique de la langue en L2, par exemple, *en lisant des textes écrits non manipulés et non progressifs (journaux, magazines, récits, romans, affiches et panneaux publics, etc.)* (p. 111).

Dans l'*Annexe C Les échelles de DIALANG*, dans le *Document C2 – Les échelles générales (abrégées) pour le compte rendu des résultats de DIALANG*, au niveau B2 (*Compréhension de l'écrit*) on mentionne : *Elles comprennent la plupart des textes littéraires et des romans populaires* (p. 168).

Dans le *Volume complémentaire*, il y a quarante occurrences :

Dans l'échelle de descripteurs *Lire comme activité de loisir* (Chapitre *Réception*, sous-chapitre *La compréhension de l'écrit*, le terme *roman* est mentionné quatre fois, au niveau B2: *Peut lire pour son plaisir de façon très autonome, en adaptant le mode et la rapidité de lecture à différents textes (par ex. des magazines, des romans assez simples, livres d'histoire, biographies, carnets de voyage, guides, passages de chansons, poèmes), en utilisant les références adéquates. Peut lire des romans s'ils ont une trame narrative forte et sont rédigés dans un langage simple, à condition qu'il ou elle puisse prendre son temps et utiliser un dictionnaire*, au niveau B1: *Peut suivre l'intrigue de récits, de romans simples et de bandes dessinées si le scénario est clair et linéaire et rédigé dans un langage très quotidien, à condition de pouvoir utiliser un dictionnaire*, en plus, au niveau A2: *Peut comprendre ce qu'il se passe dans un roman-photo (par ex. dans un magazine de société) et se forger une idée sur les personnages* (p. 68).

Dans l'échelle de descripteurs *Traiter un texte à l'écrit* (Chapitre *La médiation*, sous-chapitre *Médiation de textes*), au niveau C1 : *Peut résumer par écrit, pour un public spécifique, un texte long et complexe (en langue A), et respecter le style et le registre d'origine (par ex. un article d'analyse politique ou académique, un extrait de roman, un editorial, une critique littéraire, un rapport, un extrait de livre scientifique)* (p. 116).

Au même chapitre *La médiation*, sous-chapitre *Médiation de textes*, dans la progression de bas en haut de la nouvelle échelle de descripteurs *Exprimer une réaction personnelle à l'égard des textes créatifs (incluant la littérature)* est spécifié : *Au niveau B2, il/ elle peut donner des explications plus élaborées, commenter la forme de l'expression et le style et donner son interprétation du développement d'une intrigue, des personnages et des thèmes dans une histoire, un roman, un film ou une pièce de théâtre* (p. 120).

En plus, le descripteur de cette échelle, au niveau C1 : *Peut donner son interprétation personnelle du déroulement d'une intrigue, des personnages et des thèmes dans un récit, un roman, un film ou une pièce de théâtre* (p. 121).

Toujours dans ce chapitre (*La médiation*, sous-chapitre *Médiation de textes*, pour l'échelle *Analyser et critiquer des textes créatifs (incluant la littérature)* est spécifié : *Les aspects analysés incluent : la signification des événements dans un roman, les différents traitements d'un même thème dans des œuvres et les autres liens entre ces œuvres, la mesure dans laquelle une œuvre obéit à des conventions, et une évaluation plus globale de l'œuvre dans son ensemble* (p. 122).

Comme descripteur de cette nouvelle échelle, au niveau C2 : *Peut donner une appréciation critique sur des œuvres d'époques et de genres différents (roman, poèmes, pièces de théâtre), tenir compte de fines différences de style et des significations implicites et explicites* (p. 122).

Dans le chapitre *Compétence plurilingue et pluriculturelle*, sous-chapitre *Compréhension plurilingue*, dans l'échelle de descripteurs *Compréhension plurilingue* au niveau B1 : *Peut se servir de traductions parallèles de textes (par ex. d'articles de magazines, histoires, extraits de romans) pour améliorer sa compréhension dans différentes langues* (p. 168).

Dans l'Annexe 6 – *Exemples d'utilisation dans différents domaines des descripteurs de l'interaction en ligne et de la médiation*, le terme *roman* est mentionné deux fois, dans l'échelle de descripteurs *Traiter un texte à l'oral* (*Médiation de textes*), au niveau B2, au type de *Texte (et discours) public* : *un tract politique, un document de politique publique, un roman, une nouvelle et au type de Texte (et discours) éducationnel : des articles dans des revues académiques, des ouvrages de référence, des romans, des nouvelles* (p. 211).

Dans la même Annexe 6, parmi les descripteurs de l'échelle *Traiter un texte à l'écrit* (*Médiation de texte*), au niveau C1 : *Peut résumer par écrit, pour un public spécifique, un texte long et complexe (en langue A), et respecter le style et le registre d'origine (par ex. un article d'analyse politique ou académique, un extrait de roman, un editorial, une critique littéraire, un rapport, un extrait de livre scientifique)* (p. 214).

Dans la même échelle *Traiter un texte à l'écrit* (*Médiation de textes*), le terme *roman* est mentionné quatre fois, aux niveaux B2+, B2 et B1+ au type de *Texte (et discours)* (p. 214-215).

Dans la même Annexe 6, le descripteur de l'échelle *Traduire un texte écrit à l'écrit* (*Médiation de textes*), au niveau B2+, au *Texte (et contexte du discours) éducationnel : articles académiques et livres, romans, nouvelles, pièces de théâtre* (p. 217).

Dans la même Annexe 6, le descripteur de l'échelle *Exprimer une réaction personnelle à l'égard des textes créatifs (incluant la littérature)* (Médiation de textes), au niveau C1: *Peut donner son interprétation personnelle du déroulement d'une intrigue, des personnages et des thèmes dans un récit, un roman, un film ou une pièce de théâtre* (p. 220).

Dans la même échelle *Exprimer une réaction personnelle à l'égard des textes créatifs (incluant la littérature)* (Médiation de textes), au type de *Texte (et contexte du discours)* il y a douze occurrences de ce terme du niveau B1 jusqu'au niveau C1 (p. 220-221).

Dans la même Annexe 6, le descripteur de l'échelle *Analyser et critiquer des textes créatifs (incluant la littérature)* (Médiation de concepts), au niveau C2 : *Peut donner une appréciation critique sur des œuvres d'époques et de genres différents (romans, poèmes, pièce de théâtre), tenir compte de fines différences de style et des significations implicites et explicites* (p. 222).

Dans la même échelle *Analyser et critiquer des textes créatifs (incluant la littérature)* (Médiation de concepts), au type de *Texte (et contexte du discours)* il y a encore huit occurrences de ce terme du niveau B1 jusqu'au niveau C2 (p. 222-223).

## Conclusion

Suite à une analyse assez minutieuse, il est facile de constater que la *littérature* occupe une place assez relative dans le CECR, version de 2001, comme nous l'avons déjà remarqué dans notre étude, car c'est à partir du niveau B2 que l'on parle pour la première fois du *texte littéraire*.

En plus, de petites modifications ont été apportées dans le Volume complémentaire de 2018, la littérature étant mentionnée dans seulement six échelles de descripteurs, comme nous l'avons déjà signalé dans notre étude. Même si la littérature ou ses occurrences sont peu présentes dans les premiers niveaux du CECR ou du Volume complémentaire, le fait qu'elles sont mentionnées dans ces deux documents européens montre une ouverture à la prise de conscience de sa grande importance.

En définitive, c'est pour cette raison, au moins, que la présence du texte littéraire en classe de FLE, quel qu'en soit le genre littéraire, doit rester au moins la même, c'est-à-dire, le document authentique, la ressource ou le seul moyen didactique qui puisse inciter nos apprenants à la communication, à l'écrit et puis, peu à peu, à l'interprétation personnelle et à l'appréciation de l'interculturel.

## Bibliographie

Voiculescu, Liliana, « Une Place repensée pour l'humour dans le Volume complémentaire avec de nouveaux descripteurs du CECR », in *Langue et littérature. Repères identitaires en contexte européen*, no. 25/2019, Editura Universității din Pitești.

## Sitographie

*Cadre Européen Commun de Référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer*, 2001, <https://rm.coe.int/16802fc3a8>, page consultée le 5 février 2022

*Cadre Européen Commun de Référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer. Volume complémentaire avec de nouveaux descripteurs*, 2018, <https://rm.coe.int/cecr-volume-complementaire-avec-de-nouveaux-descripteurs/16807875d5>, page consultée le 5 février 2022

**ENSEIGNER LA LITTÉRATURE EN CLASSE DE FLE –  
PLAIDOYER POUR LA PRÉSENCE DES TEXTES LITTÉRAIRES  
DANS LES MÉTHODES DE FRANÇAIS UTILISÉES EN  
ROUMANIE AU CYCLE SECONDAIRE**

Cătălina ȘERBAN (BURCEA)\*

**Abstract:** *The process of teaching / learning French as a foreign language aims to develop oral and written comprehension and production skills. The literary text as a support for activities of any kind can be a solution for a methodological approach that should be considered, for a better appropriation of the language. Whatever the medium for a grammar activity, for a lexical exercise, or for an activity aimed at acquiring intercultural competence, the literary text must be included in the language class, because its exploitation could bring benefits to all participants. The purpose of this work is to analyze the extent to which the literary text is present in the French methods of the secondary cycle, 5<sup>th</sup> grade and -6<sup>th</sup> grade (in the Romanian system), and also to emphasize the importance of its presence in the FLE class and in the methods of French used in secondary schooling cycle.*

**Keywords:** literary text, secondary cycle, French methods

La didactique du FLE joue un rôle très important dans tout ce que signifie le processus d'enseignement/apprentissage de cette langue. Elle implique la totalité des procédés et des techniques d'enseignement, d'apprentissage et d'évaluation des connaissances acquises dont on dispose en classe de français langue étrangère. En d'autres termes, la didactique c'est l'art d'enseigner aux autres et de les faire apprendre. Selon Larousse, apprendre suppose d'une part *Acquérir par l'étude, par la pratique, par l'expérience une connaissance, un savoir-faire, quelque chose d'utile* et d'autre part *Enseigner à quelqu'un quelque chose, lui faire acquérir une connaissance, un savoir-faire, une expérience*. Dans ce sens, Giordan affirme que « l'apprentissage est rarement le produit d'une simple transmission. C'est surtout le résultat d'un processus de transformation... de transformation des questions, des idées initiales, des façons de raisonner habituelles » (Giordan, p. 263-264).

Comme l'enseignant est le vrai animateur du scénario didactique en situation de classe, il est la personne qui déterminera le déroulement des étapes et des activités ayant comme but l'assimilation du français par l'apprenant.

La méthodologie de l'enseignement du français rend compte des moyens à l'aide desquels on transmet les informations nouvelles dans le cas des connaissances linguistiques, afin de créer les automatismes nécessaires pour une utilisation indépendante du français et se préoccupe également des aspects qui visent la culture et la civilisation en vue de sensibiliser les apprenants et d'enrichir leur vision sur « le monde français ». L'étude du français propose l'appropriation de la part des apprenants non-natifs des faits de langue, de culture et de civilisation en égale mesure. Par conséquent, le processus d'enseignement / apprentissage est structuré comme une activité éducative scientifique, systématique et progressive qui devrait avoir tous ses éléments comme objectifs ; une fois de plus, l'enseignant joue le rôle clé dans cette démarche car c'est à

---

\* Université de Pitesti, Ecole doctorale *Philologie*, [catushca\\_s@yahoo.com](mailto:catushca_s@yahoo.com)

lui de s'assurer qu'il a adapté les contenus à transmettre, les méthodes et les procédés selon les particularités de la classe, d'âge, des caractéristiques psychologiques et des besoins du groupe et des compétences spécifiques visées.

L'objectif de ce travail est d'établir dans quelle mesure les textes littéraires sont présents dans les méthodes de français destinées au cycle secondaire d'étude.

## Contexte

Le français langue étrangère (FLE) est une discipline qui s'étudie en Roumanie depuis longtemps. De nos jours, le cas du FLE suscite beaucoup de questions et le problème de son étude a été longuement abordé car, s'il y a une vingtaine d'années, la langue française était enseignée comme première langue dans la plupart des écoles publiques de Roumanie et son étude commençait dès la IIe classe, la IIe année d'étude en général, dès qu'on commence la période de scolarité ; maintenant le français a beaucoup perdu de terrain en faveur de l'anglais ; elle est devenue, dans la majorité des écoles, langue seconde et son étude commence en Vème ou pire, elle ne figure pas du tout comme l'une des deux langues étrangères incluses dans le tronc commun des disciplines, étant remplacée, généralement, par l'allemand. Cette situation a entraîné également une baisse de l'intérêt des élèves pour le français.

Qu'est-ce que nous, les enseignants, devons et pouvons faire dans cette situation ?

Tout d'abord, le français doit être envisagé comme une langue qui n'est pas difficile à apprendre. Il y a une série de règles à être prises en considération et leur appropriation facilitera l'acquisition des informations visant la phonétique, le lexique, la grammaire, etc. Ensuite, la culture et la civilisation françaises sont des aspects qui pourraient sûrement être exploités en classe de FLE pour attirer les apprenants et les déterminer de se pencher vers l'étude de cette langue. Finalement, on devrait tirer profit des textes littéraires et des chansons pour réussir à motiver les apprenants et les aider de cette façon à mieux découvrir la beauté et la richesse de la langue française. Une fois découvert le plaisir du texte, il ne les quittera plus jamais.

## Le texte littéraire / le texte informatif

Le texte informatif a le rôle d'apporter des informations, des connaissances à n'importe qui. Pour ça faire, il n'a pas besoin d'être enrichi par divers procédés, il a une construction linéaire qui se maintient tout au long du texte, présentant un équilibre régulier entre la connaissance supposée du lecteur et la connaissance nouvelle apportée par l'auteur.

Par contre, le texte littéraire ne nous offre pas les informations comme n'importe quel autre type de texte, celui-ci présente des qualités qui le distinguent des autres productions et dont les enseignants, devraient tirer profit en vue d'offrir aux apprenants une autre approche lorsqu'il s'agit de l'apprentissage du FLE.

Toute l'attention est sollicitée, dès l'approche, non par les informations dont le texte peut être porteur mais par le texte lui-même dans sa texture visuelle, sonore, grammaticale et sémantique. Il y a là des caractéristiques propres aux documents littéraires qui les adaptent particulièrement à leurs inévitables conditions de réception dans une classe de langue étrangère. (Besse, 1982 : 25).

Parmi ces caractéristiques, l'auteur mentionne la disposition typographique particulière, le rythme, les correspondances internes de forme ou de sens, les ambiguïtés

d'ordre syntaxique qui sont « autant d'indices par lesquels le document littéraire exerce sur le lecteur son insolite fascination » (*ibidem*) De cette perspective, il est important de faire connaître aux apprenants des textes littéraires (sous forme écrite ou orale) parce qu'ainsi on les met dans la situation de découvrir la langue dans son emploi naturel. Soit qu'il s'agit d'une poésie/un poème ou d'un texte/ fragment littéraire en prose, celui-ci s'avère être un support excellent pour tout type d'activité, de l'exercice visant l'enrichissement du vocabulaire, en passant par les activités de grammaire ou même par la pratique de la communication en langue étrangère, en français.

### **Le texte littéraire comme document authentique**

Le texte littéraire est le document authentique par excellence. Selon Cuq et Gruca, les documents authentiques sont « des documents ‘bruts’, élaborés par des francophones pour des francophones à des fins de communication » (Cuq et Gruca, 2002 : 391) tout en révélant des situations réelles de communication.

Il y en a aussi d'autres types de documents authentiques et Georgescu, C.-A., dans son ouvrage *La didactique du français langue étrangère : tradition et innovation*, dresse un inventaire qu'on reproduit ci-dessous :

- des documents relevant de la vie quotidienne (plan d'une ville, dépliants touristiques, tickets, dépliants offrant des renseignements, etc.);
- des documents administratifs : fiches d'inscriptions, formulaires pour ouvrir un compte / pour obtenir une carte de séjour/une carte d'étudiant, etc.);
- des documents médiatiques écrits ou audio-visuels : articles, bulletins météo, horoscopes, publicités, feuillets, interviews, etc.;
- des documents oraux : chansons, conversations, échanges, etc.
- des documents iconographiques accompagnés ou non par des textes : photos, tableaux, bandes dessinées, films, etc (Georgescu, C.-A., 2011 : 194)

Mais quand même, «... le document littéraire, quant à lui, est autosuffisant, et susceptible, grâce à sa polysémie, [...] de parler à tout le monde, par-delà temps et espace [...] » (Séoud, 1994 : 11)

Pour un professeur, les méthodes/manuels de français représentent, en général, le point de départ méthodologique et la manière dont ils sont conçu(e)s devrait envisager des activités et des textes supports qui réussissent attirer les apprenants. Il y a des didacticiens comme Perrenoud, Bruillard (et autres) qui considèrent que le manuel est une illustration du processus de transposition didactique, un intermédiaire entre ce qui est prescrit, les savoirs savants et les pratiques professionnelles (Perrenoud, 1998 ; Bruillard, 2005). Quel que soit sa place, son rôle et son but, le manuel est sans doute présent dans le processus d'enseignement/apprentissage.

En général, il y a une grande variété d'exercices et, au niveau des manuels pour le cycle secondaire, on retrouve une gamme assez large d'activités visant la lecture, le vocabulaire, l'orthographe, la grammaire, les éléments de culture et civilisation.

### **Hypothèse et Méthodologie de recherche**

Mais lorsqu'on parle des textes-supports à l'aide desquels on réalise tous ces exercices, il y a une situation au moins étrange, car on constate l'absence totale des textes ou fragments de textes littéraires d'une grande partie des manuels de français destinés au cycle secondaire.

Pour approcher la problématique d'une manière plus claire, nous avons fait une analyse des manuels roumains/ méthodes roumaines de français proposés/proposées pour le cycle secondaire d'étude ; il s'agit des livres publiés par de différentes maisons d'édition, qui visent les deux formes d'étude du FLE, en tant que Langue1 et en tant que Langue2. Notre recherche prendra en compte des manuels/des méthodes appartenant aux Maisons d'édition *Litera*, *Booklet*, *Corint* et *Le Centre de livre étranger Sitka*.

En ce qui concerne l'étude du FLE comme langue première- L1, nous pouvons synthétiser les conclusions tirées à la suite de notre analyse :

- pour la Ve classe, les manuels des éditeurs *Litera* et *Le Centre de livre étranger Sitka* ne font aucune référence au texte littéraire ;
- pour la VIe classe, le manuel de l'éditeur *Le Centre de livre étranger Sitka* il n'y a pas de textes ou de fragments de textes littéraires ;

Quant aux manuels de français L2, on peut constater l'absence totale de la littérature des méthodes pour la Ve et la VIe classe. Ainsi,

- pour la Ve classe, les manuels des éditeurs *Booklet* et *Corint* ne proposent aucun texte ou fragment de texte littéraire ;
- pour la VIe classe, les manuels des éditeurs *Le Centre de livre étranger Sitka* et *Litera* ne nous offrent pas du tout de textes ou de fragments de textes littéraires ;

Après avoir fait une analyse détaillée de ces huit manuels de français appartenant à des maisons d'éditions différentes on peut constater que pour n'importe quelle méthode, le texte littéraire est totalement absent.

Cette étude soulève une série de questions :

Quoi faire ? La littérature ne devrait-elle pas figurer parmi les contenus proposés en vue de l'apprentissage ? Comment découvrir la littérature française sinon à l'aide du manuel de FLE ? Est-ce que les apprenants auront la curiosité/le désir de chercher des poésies ou des nouvelles même si celles-ci n'existent pas dans leur méthode de français ou même s'il n'y a au moins une image représentative qui illustre une œuvre littéraire pour leur attirer l'attention ?

Si on parle du français en tant que L1, la question est d'autant plus grave vu que les apprenants en 4<sup>e</sup> année d'étude, au moins, ne font pas du tout la connaissance de ce qui signifie la littérature française.

Si on fait une recherche des Programmes valables pour l'enseignement du FLE en Roumanie, on constate d'une part, que pour les Programmes valables pour L2, pour la Ve et la VIe classe il n'y a aucune référence au texte littéraire. D'autre part, le Programme scolaire pour L1 prévoit des contenus visant la littérature pour la VIe classe au Chapitre Contenus, point 1, Supports pour l'apprentissage, parmi d'autres courts fragments de littérature pour les enfants, adaptés au niveau A1. Mais où sont-ils ces fragments car dans les méthodes analysées on a déjà mentionné que la littérature ne figure pas ? Ne devrait-il exister une concordance entre le Programme en vigueur et les manuels proposés ? Quelle serait la cause pour ce manque total de tout type de texte/fragment de texte appartenant à la littérature ?

### **Pourquoi introduire le texte littéraire dans les méthodes de FLE ?**

Sa présence dans les méthodes de français peut constituer un avantage parce que, c'est de cette manière que l'on peut découvrir la langue dans son milieu naturel. L'enseignant et les apprenants devraient tirer profit du texte littéraire, car c'est le support incontournable qui jouit *d'originalité* et qui réussit à surprendre toutes les facettes de l'existence, jouant le rôle, parfois, de *document historique et/ou social*.

Le texte littéraire apparaît à juste titre comme un laboratoire langagier présentant une langue variée didactiquement, permettant *l'acquisition d'une compétence textuelle et discursive*. [...] En postulant au cœur de l'apprentissage de la langue une *compétence ethno-socio-culturelle*, on saisit bien ce que la littérature peut apporter : une reconnaissance des usages linguistiques dans leurs fonctions sociales et culturelles. Et la littérature, comme les autres médiations culturelles, peut apporter sa part de jeu sur les stéréotypes, sur les implicites, et contribuer à la reconnaissance de charges culturelles partagées. (Bouguerra, Demougin et alii, 2003- 2004 : 53-59)

#### *La motivation linguistique et didactique*

L'introduction du texte littéraire en classe de langue est importante du point de vue didactique parce que *les activités proposées aux apprenants peuvent être individualisées* grâce au support littéraire et ainsi *les différentes compétences* visées par l'enseignant peuvent être exercées à l'aide de plusieurs variations de textes littéraires : chanson, poème, récit, scène d'une pièce de théâtre, etc. On a la possibilité de choisir parmi une gamme variée et l'avantage est qu'on peut se plier tenant compte des particularités du groupe cible auquel on s'adresse.

La *lecture* a un rôle clé lorsqu'on parle de la littérature en classe de FLE. Les principaux avantages de la lecture en classe de la langue sont énumérés par A. Sauché (Souché, 1948 : 82) et visent la lecture non pas seulement en général, mais surtout la lecture du texte littéraire en particulier :

1. Elle enrichit et précise *le vocabulaire* : acquisition de mots nouveaux, étude du sens des mots enchaînés dans le tissu de la phrase.
2. Elle fait sentir le charme, le mouvement, la vie de *la phrase*. Elle enseigne des tours nombreux et variés, apprend à peindre par le choix des mots et le rythme même de la phrase, donne le sens au style.
3. Elle apprend à l'enfant à *composer* : recherche de l'idée dominante, sélection et coordination des traits en fonction de cette idée directrice qu'il faut éclairer et vivifier.
4. Le contact directement, assidu, avec des textes d'auteurs assure *l'enrichissement progressif de l'esprit et du langage*.

#### *La motivation culturelle*

La transmission des informations de nature linguistique est une condition *sine qua non* de toute forme d'enseignement des langues étrangères. Mais, même si on parle de *langues étrangères*, il est obligatoire de prendre en considération les éléments qui visent la culture et la civilisation du pays dont on enseigne la langue. Par conséquent, *l'aspect culturel et même celui interculturel* constituent des voies d'accès aux autres ; la littérature se place comme un pont entre les peuples et les cultures visant toutes les ressources pas seulement linguistiques mais aussi artistiques et émotionnelles.

Quelle manière plus appropriée d'enseigner une langue étrangère sinon par l'intermédiaire de la littérature ?! C'est la meilleure modalité pour entrer en contact avec la culture des autres, toute en envisageant la dimension culturelle et celle interculturelle. L'accès à la façon de vivre des peuples, à leur vie sociale, aux traditions et aux coutumes se fait par le biais de la littérature. On a la possibilité de pénétrer au fond de leur culture même et comme le soulignent Estéoule-Exel et Regnat Ravier,

L'apprentissage des langues doit être également *un moyen de transmettre des valeurs*, d'en échanger, de permettre aux hommes de mieux se connaître, de se comprendre, d'avancer ensemble en se respectant. La littérature est le lieu privilégié

où se retrouvent ces valeurs. La littérature est une lecture du monde à partager. Sans la sacrifier, il faut donc redonner à la littérature la place qui doit être la sienne au sein de l'apprentissage. (Estéoule-Exel, Regnat Ravier, 2008 :6)

*La dimension interculturelle* de l'enseignement des langues, dont l'importance est soulignée une fois de plus par le Cadre Européen Commun, l'outil de référence en ce qui concerne le processus d'enseignement/apprentissage depuis 2001 est l'une des approches à figurer dans la classe de FLE. Le Cadre stipule que l'interculturel en tant qu'

objectif essentiel de l'enseignement des langues est de favoriser le développement harmonieux de la personnalité de l'apprenant et de son identité en réponse à l'expérience enrichissante de l'altérité en matière de langue et de culture. Il revient aux enseignants et aux apprenants eux-mêmes de construire une personnalité saine et équilibrée à partir des éléments variés qui la composeront. (CECRL, 2001 : 9)

Selon Martine Abdallah-Pretceille et Louis Porcher,

L'interculturel même s'incarne dans la littérature précisément parce que celle-ci est présente partout et se multiplie toujours. Elle exprime pleinement l'échange (qu'est-ce d'autre que lire sinon échanger ?), le partage, le don de ce qui m'est le plus propre, le plus intime, et que je donne pourtant sans me trouver appauvri par ce don, mais en m'enrichissant au contraire du don symétrique que me fait mon obligé. Et puis la littérature parle aussi de la vie des hommes, dans sa vérité quotidienne comme dans son histoire, dans son ici et maintenant comme dans ses ailleurs. Elle constitue une source d'informations souvent irremplaçables. (Abdallah-Pretceille, Porcher, 2005 : 143)

#### *La motivation ludico-éducative*

Sauf les aspects linguistique et culturel, la littérature soumet à notre attention un troisième aspect qui ne devrait pas du tout être négligé. Il s'agit de l'aspect ludico-éducatif. Lorsqu'on se positionne au niveau de l'enseignement du cycle secondaire le jeu occupe sûrement une place importante pour le public visé. Le tandem littérature-jeu peut représenter la recette du succès si on prend en considération à divertir tout en éclairant. Selon la définition du *Diccionario de términes litteraires*, la littérature est vue comme un jeu,

L'une des fonctions de la littérature est la fonction ludique. Jakobson (1981) n'en parle pas. Elle consiste à concevoir le langage comme un jeu de signifiants, des mots privés de sens et prononcés en raison de leur euphonie ou leurs valeurs de suggestion. Fréquente dans les jeux enfantins, et importante ; en littérature [...]. A toutes les époques, l'aspect ludique et amusant de l'œuvre littéraire a eu de l'importance ; des œuvres telles que le Quichotte ou le Lazarillo, aux siècles d'or, ont été lues comme de purs divertissements. Cette conception de la littérature [...] Au XXe siècle, la fonction ludique est capitale dans le roman aussi bien que dans le théâtre ou la poésie. Cette conception de la littérature comme jeu rend le lecteur actif et le fait participer à l'œuvre. Le roman postérieur à 1950 devient souvent un jeu. [...] Marelle, de Cortázar, est un roman qui peut lui-même être vu comme un jeu ; son titre est d'emblée significatif (il s'agit d'un jeu d'enfant) ; l'écrivain nous offre la possibilité de recomposer l'œuvre et nous offre une double lecture, l'une linéaire et l'autre par sauts. (Ayusode, María et alii, 1990 :247)

Quelle que soit la motivation, le choix du texte littéraire doit être fait compte tenant du niveau des apprenants et surtout de leur intérêt parce qu'ainsi la motivation pour l'apprentissage du FLE ne va pas tarder de se manifester. La nécessité de cet

apprentissage autonome sera mieux conscientisée par les apprenants et leur besoin individuel et social à la fois, serait satisfait.

Comme conclusion, on ajoute que l'analyse des méthodes de langue française des Maisons d'édition Sitka, Litera, Booklet, Corint, montre l'absence totale du texte littéraire comme support d'enseignement/apprentissage au cycle secondaire dans les écoles de Roumanie où on étudie le FLE en tant que Langue 2 mais aussi comme Langue 1. Au-delà des aspects esquissés dans ce travail, il y en a sûrement d'autres pour appuyer et plaider pour la présence du texte littéraire dans les méthodes de français. C'est à nous, aux enseignants, la mission de chercher les voies d'explorer le texte littéraire et de faire nos apprenants s'attacher à ce que signifie la culture et la civilisation françaises.

### ***Bibliographie***

#### ***Corpus analysé - Manuels de français***

- Manual pentru clasa a V-a, Franceza, Limba moderna 1, Ed Litera, Raisa Elena Vlad, Mariana Visan, 2019;
- Limba moderna 1, Limba franceza clasa a V-a. Ed Sitka.Centrul de carte straina, Alain Brouté, Marta Criado Navamuel, 2019;
- Limba moderna 2, Franceza clasa a V-a. Ed Booklet, Booklet, Gina Belabed, Claudia Dobre, Diana Ionescu, 2017;
- Manual pentru clasa a V-a, Franceza, Limba moderna 2, Ed Corint, Doina Groza, Dan Ion Nasta, 2017;
- Limba moderna 1, Limba franceza clasa a VI-a. Ed Sitka.Centrul de carte straina, Alain Brouté, Marta Criado Navamuel, 2019
- Manual pentru clasa a VI-a, Franceza, Limba moderna 2, Ed Litera, Raisa Elena Vlad, Cristina Grigore, 2019 ;
- Limba moderna 1, Limba franceza clasa a VI-a. Ed Sitka.Centrul de carte straina, Alain Brouté, Marta Criado Navamuel, 2019.

### ***Programmes***

Ministerul Educației Naționale, Programa școlară pentru disciplina LIMBA MODERNA 2 Clasele a V-a – a VIII-a, Anexa nr. 2 la ordinul ministrului educației naționale nr. 3393 / 28.02.2017, București

Ministerul Educației Naționale, Programa școlară pentru disciplina LIMBA MODERNA 1 Clasele a V-a – a VIII-a, Anexa nr. 2 la ordinul ministrului educației naționale nr. 3393 / 28.02.2017, București

### ***Livres et articles***

- Abdallah-Pretceille, M., Porcher, L, *Education et communication interculturelle*, PUF, Paris, 2005
- Ayusode, V, María, V et al, *Diccionario de Términes littéraires*, Akal, Madrid, 1990
- Amor, S., *Document authentique ou texte littéraire en classe de français*, 1994 In *Études de Linguistique Appliquée*, n° 93, pp. 8-24
- Basset, H., *Éléments pour une didactique des documents littéraires*, J. Peytard et all. In *Littérature et classe de langue*, Hatier, Paris, 1982
- Bouguerra, T., Demougin, F., Demougin, P., *Littérature et FLE/FLS : du linguistique à l'anthropologique*, Séminaire, 2003- 2004,
- Bruillard, E., *Les manuels scolaires questionnés par la recherche*, 2005 In *Manuels scolaires, regards croisés*, Caen : Crdp de Basse-Normandie, pp. 13-36
- Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues, Apprendre. Enseigner. Évaluer. Division des Langues Vivantes, Strasbourg, 2001

## **PARTICULARIDADES DE LA COMUNICACIÓN MEDIADA POR EL ORDENADOR EN TIKTOK**

**Carmen-Valentina CANDALE\***

**Abstract:** The purpose of this paper is to study the particularities of computer-mediated communication in TikTok, making use of language samples of Hispanic and Romanian users. TikTok, one of the virtual platforms based on creation and dissemination of short videos, has become very popular since its launch date in 2017, especially among young people, encouraging them to acquire celebrity by means of creative posts. The modalities of expression adopted by them when creating their productions and the messages that accompany them have spread in such a way that TikTok has come to constitute a representation of reality as they perceive it and transmit it when making contact with the algorithm that manages the order of the publications. Therefore, each participant tries to create content that spreads very quickly on TikTok, using various strategies for this purpose, such as the combination of different styles, the use of certain hashtags and keywords, the dissemination of memes and certain sounds, all of these adjusted to create the desired effect. Users show creativity when making recordings and their content can focus on their daily lives, on presenting their talents, on sharing their knowledge or skills with other users, and almost always in a humorous tone and for the purpose of entertainment. In conclusion, our intention is to analyze this type of content and the communication strategies that Romanian and Hispanic Internet users adopt.

**Keywords:** TikTok, meme, hashtag.

El presente estudio versa sobre las particularidades de la comunicación mediada por el ordenador en TikTok, una de las más populares plataformas entre los jóvenes de hoy en día, cuya actividad consiste en la difusión de vídeos cortos, generalmente de 15 segundos, creados y editados por los usuarios de la red. Los preadolescentes y los adolescentes son los que más se decantan por el uso de TikTok, ya que pretenden hacerse notar, conseguir celebridad y definir su identidad. Por lo tanto, hemos intentado delinear los rasgos de este tipo de comunicación recogiendo una serie de muestras de publicaciones de jóvenes rumanos e hispanohablantes.

### **Algunas particularidades técnicas de TikTok**

La plataforma apareció en 2017, como una variante para el mercado internacional de Douyin, la versión china que había aparecido un año antes (Abidin, 2020: 77). La unicidad de TikTok consiste en el algoritmo que organiza la secuencia de publicaciones que le aparece a cada usuario, mientras que otras aplicaciones modelan su actividad en función de los seguidores de cada usuario y de las personas a las que uno sigue (Elson Anderson, 2020: 8). Cada participante crea su cuenta partiendo de sus intereses y sus gustos, para que el algoritmo en el que se basa el funcionamiento de la plataforma pueda determinar el contenido adecuado para el nuevo usuario (Schellewald, 2021: 1438). Por lo tanto, por la pantalla del dispositivo empiezan a sucederse vídeos cortos, creados por otros participantes, que se ponen a disposición de cada internauta mediante la página *For*

---

\* Universidad de Bucarest, [carmencandale@gmail.com](mailto:carmencandale@gmail.com)

*You*. Dicha página es la que facilita el contacto y la comunicación entre las personas, y los contenidos que se les sugieren allí son en función de los vídeos apreciados anteriormente por ellos, del tiempo pasado en los perfiles de otros usuarios, de los comentarios publicados en las publicaciones de los demás o de las personas a las que siguen en la red (Schellewald, 2021: 1438).

Se piensa que redes tradicionales como Facebook, Instagram y Twitter pretenden fomentar la interacción social mediante las particularidades técnicas que ofrecen, como el hecho de poder conectar con los amigos de la vida real y de reaccionar en sus publicaciones mediante *likes* o comentarios o de compartir las publicaciones de otros (boyd, 2010, *ap.* Bhandari y Bimo, 2020). En contraste con estas plataformas, TikTok fomenta más bien la interacción del usuario con dos entidades alternativas, que son el algoritmo, que rige la actividad de la plataforma y que se modela en función de los gustos de cada uno, y las creaciones del usuario mismo (Bhandari y Bimo, 2020). En otras palabras, la página *For You*, diseñada para que uno tenga acceso principalmente a contenido seleccionado en función de sus preferencias, como también el hecho de fomentarse en la plataforma la creación constante de *memes* y no tanto la conexión con los demás participantes, hacen que la plataforma sea una de tipo individualista (Bhandari y Bimo, 2020).

Las modalidades de expresión adoptadas por los jóvenes a la hora de crear sus producciones transmiten su forma de percibir la realidad, pero desde una perspectiva propia de la aplicación, profundamente marcada por la presencia del algoritmo como elemento regulador, que propulsa ciertas publicaciones hasta el punto de hacerse virales.

### **Particularidades de la comunicación en TikTok**

Se piensa que la actividad en TikTok destaca por un tipo de creatividad caótica, fomentada por la incertidumbre a la que se enfrenta el usuario al no saber qué tipo de vídeo le va a aparecer a continuación en la pantalla (Elson Anderson, 2020: 8). El contenido difundido se considera efímero, dado que un vídeo suele durar solamente unos segundos y, una vez consumido, el usuario lo reemplaza fácilmente por otro que está por empezar (Schellewald, 2021: 1439). Cada vídeo viene acompañado por una banda sonora que se puede emplear también por los demás internautas a la hora de crear sus propios vídeos. Esta particularidad es especialmente interesante, porque la música y el sonido en general adquieren, en TikTok, una importancia mayor frente a la de otras redes sociales, ya que suelen transmitir de una manera creativa el mensaje que se pretende comunicar. Es interesante notar el hecho de que otras plataformas virtuales parecidas, que también se basan en lo visual, como por ejemplo Instagram, le confieren más importancia a la imagen que al sonido (Leaver et al., 2020, *ap.* Abidin, 2002: 80), mientras que TikTok organiza lo visual, es decir las imágenes de los vídeos, e incluso el texto escrito, en función del sonido. La banda sonora compartida por muchos usuarios a la hora de crear vídeos representa un elemento central de las tendencias virales en TikTok, ya que esta determina la producción de contenido (Abidin, 2020: 80) y la difusión de prácticas y actitudes entre los jóvenes. El audio funciona también como un principio organizador de las publicaciones de la plataforma, ya que estas se agrupan según la banda sonora que adoptan (Abidin, 2002: 80). Los *memes* audio requieren tacto y creatividad a la hora de producirlos, ya que muchos de ellos se basan en la letra o en el ritmo de las canciones con el propósito de contar una historia (Abidin, 2002: 80).

Por lo tanto, para captar la atención de los demás participantes, el creador del *meme audio* opta a menudo por la combinación de distintas modalidades de transmitir el mensaje y su representación de la realidad, suscribiéndose frecuentemente a las *tendencias (trends)* que circulan por la plataforma y que difunden determinadas maneras de percibir el mundo. Su visión de la realidad se origina, generalmente, en la edad que tienen y en las prácticas de expresión y de comunicación propias de la generación de jóvenes actual. Sus perspectivas y sus ideas se desprenden de la manera de combinar elementos como la imagen (junto con los filtros y los efectos que se le pueden añadir), el texto escrito que se inserta a menudo en el propio *meme*, la banda sonora que suele ser muy sugestiva para la captación total del mensaje y la serie de *hahstags* que acompaña el mensaje y lo conecta con otros *memes* etiquetados de la misma forma. El contenido de la mayoría de los vídeos cortos se centra en la vida diaria de los usuarios o presenta sus talentos y sus habilidades. Asimismo, el sitio donde se hacen las grabaciones es, en la mayoría de los casos, la casa del mismo usuario u otro lugar que le es familiar. El tono adoptado suele ser cómico y el propósito de casi todas las creaciones es el de divertir, aunque existen también vídeos que tienen una finalidad didáctica.

Presentamos, a continuación, algunos de los ejemplos que, en nuestra opinión, ilustran adecuadamente el funcionamiento de las *tendencias* en TikTok. Por ejemplo, el siguiente *trend* de los rumanos se suele hacer por las parejas y consiste en la representación de los versos de una canción de amor a través de imágenes de la novia. En otras palabras, el chico declara sus sentimientos de amor hacia ella mediante un *meme audio*<sup>1</sup> o, en caso de que una mujer no tenga pareja, se puede hacer ella misma dicho *meme*, añadiendo un mensaje que aclare su situación<sup>2</sup>, como por ejemplo: “Daca nu faci tu asta cu mine fraiere o fac eu ”.

En el primer ejemplo se combina de forma creativa el texto cómico (“Fac trendul asta pentru iubita mea «din propria initiativa»”) con la grabación que muestra lo contrario de lo afirmado (el chico aparece atado por su novia, como si hiciera todo en contra de su voluntad), con el audio que determina el contenido del vídeo y el mensaje que se quiere transmitir y con las imágenes que ilustran los versos y le hacen, implícitamente, un cumplido a la novia. Todos estos elementos contribuyen a la creación de un *meme* divertido y, a la vez, romántico.

En el segundo ejemplo se puede suponer que a la chica le gusta alguien que no comparte sus sentimientos. La grabación empieza por el mensaje de indignación que supuestamente se le dirige a un chico y luego siguen las imágenes que ilustran los versos de la canción del *trend* y que tienen el propósito de subrayar la capacidad de la mujer de valorarse a sí misma, independientemente del aprecio del hombre. El mensaje viene acompañado por una amplia serie de *hashtags* que, por una parte, hacen referencia a elementos que tienen conexión directa con el vídeo – indican la lengua de la canción (#spaniola #spania), mencionan el hecho de estar enamorada de un chico (#crush), apuntan una parte de los versos de la canción (#sucarita) – y, por otra parte, tienen el mero propósito de introducir metadatos que pueden hacer que la publicación se haga viral, aunque su significado no tenga relación con el vídeo: #fyp ♡ #fy #foryo #farcas #foryo

<sup>1</sup> TikTok [Online] Publicado el 13.10.2021, consultado el 16.10.2021, disponible en: [https://www.tiktok.com/@younganddepressed/video/7018513351999278341?is\\_copy\\_url=0&is\\_from\\_webapp=v1&sender\\_device=pc&sender\\_web\\_id=6976636907926341125](https://www.tiktok.com/@younganddepressed/video/7018513351999278341?is_copy_url=0&is_from_webapp=v1&sender_device=pc&sender_web_id=6976636907926341125)

<sup>2</sup> TikTok [Online] Publicado el 09.10.2021, consultado el 17.10.2021, disponible en: [https://www.tiktok.com/@milenaaa\\_180/video/7016951205167385862?is\\_copy\\_url=0&is\\_from\\_webapp=v1&sender\\_device=pc&sender\\_web\\_id=6976636907926341125](https://www.tiktok.com/@milenaaa_180/video/7016951205167385862?is_copy_url=0&is_from_webapp=v1&sender_device=pc&sender_web_id=6976636907926341125).

#ThenNowForever #liveforthechallenge #o\_sa\_ajung\_pe\_fypp #nu\_o\_sa\_ajung\_pe\_fy #fyp.

En las cuentas de TikTok de los hispanohablantes existen igualmente *tendencias* que se adoptan por muchos usuarios y se difunden con gran rapidez en la plataforma. Una de estas consiste en un *meme* audio hecho por las chicas, en el que se utiliza como fondo de la grabación una foto muy buena de la persona en cuestión. El texto de la banda sonora que la chica reproduce en su grabación, como en una suerte de diálogo, es: “— ¿Dónde está la chiquilla de la foto? — Soy yo./ — Pues no te pareces./ — Me puse filtro”<sup>1</sup>. Este tipo de videos expresan una verdad generalmente conocida en el ámbito virtual, que se refiere al hecho de que muchas de las mujeres se ponen filtros a la hora de tomarse fotos, con el propósito de aumentar su belleza. Esta tendencia critica la falsedad de dichas publicaciones animando a las responsables a reconocer su culpa. Sin embargo, la teatralidad de las chicas y la manera de crear estos *memes* tienen un efecto cómico y, por consiguiente, causan la risa. El mensaje que aparece al lado de cada uno de los videos consiste, en gran medida, en *hashtags* que reiteran, por una parte, breves fragmentos de la banda audio, y, por otra parte, introducen palabras clave que contribuyen a la difusión rápida de la publicación: “soy yo 😊😊😊😊 #fypシ #xyzbca” y “#greenscreen me puse filtro□ 😅”. Además, se insertan *emojis* que tienen el rol de descodificar la actitud de las usuarias, que es de tristeza, de decepción o, todo lo contrario, de diversión.

Como se puede observar, el significado de los mensajes en TikTok se crea mediante la contribución de varios elementos propios del ámbito electrónico. Tanto el texto escrito como las fotos, la grabación, la banda sonora, los hipervínculos y los *emojis* proporcionan una parte de la información necesaria para que el destinatario pueda comprender la intención comunicativa del emisor. Sin embargo, aunque existen internautas que reaccionan mediante comentarios a las publicaciones, cabe mencionar que la interacción en TikTok no se basa tanto en estrechar los lazos sociales entre los participantes mediante la comunicación, como ocurre por ejemplo en una red como Facebook, sino que más bien se procura conseguir celebridad basada en el número de seguidores que uno obtiene y en la difusión masiva de sus videos.

Igual que en el caso de otras plataformas virtuales, en TikTok también se utiliza de forma muy frecuente el *hashtag* como recurso que permite la organización de los videos por categorías, remitiendo directamente a todas las publicaciones etiquetadas con la misma palabra clave. Como ya lo hemos mencionado anteriormente, el *hashtag* tiene también el propósito de hacer viral una publicación, y es por esto que muchos usuarios añaden una gran cantidad de etiquetas populares, en el intento de hacer que su video adquiera aprecio. Esta etiqueta fomenta asimismo la polifonía, “ya que la adopción de esa palabra o palabras clave por parte de una comunidad de personas interesadas en ese tema vehicula distintas voces en torno al mismo” (Mancera Rueda, Pano Alamán, 2013b: 65). El *hashtag* es una “forma de metadato explícito, [...], una información sobre los contenidos” del mensaje, “que se integra en su estructura lingüística” (Mancera Rueda, Pano Alamán, 2013a: 45) si el usuario lo desea.

<sup>1</sup> TikTok [Online] Publicado el 29.07.2021, consultado el 16.08.2021, disponible en: [https://www.tiktok.com/@iamferv/video/6990111217700343046?lang=ro-RO&is\\_copy\\_url=0&is\\_from\\_webapp=v1&sender\\_device=pc&sender\\_web\\_id=6976636907926341125](https://www.tiktok.com/@iamferv/video/6990111217700343046?lang=ro-RO&is_copy_url=0&is_from_webapp=v1&sender_device=pc&sender_web_id=6976636907926341125) y [https://www.tiktok.com/@ignaciaa\\_antonia/video/6989733803178659078?lang=ro-RO&is\\_copy\\_url=0&is\\_from\\_webapp=v1&sender\\_device=pc&sender\\_web\\_id=6976636907926341125](https://www.tiktok.com/@ignaciaa_antonia/video/6989733803178659078?lang=ro-RO&is_copy_url=0&is_from_webapp=v1&sender_device=pc&sender_web_id=6976636907926341125), publicado el 28.07.2021, consultado el 16.08.2021.

En el intento de adquirir notoriedad y hacer que sus vídeos se difundan, muchos de los jóvenes procuran adivinar cómo funciona el algoritmo que propulsa algunas de las publicaciones en la página *ForYou* de los demás usuarios. Por consiguiente, la práctica constante los ha llevado a la suposición de que ciertos *hashtags* tienen dicha función, y es por esto que existe una serie de etiquetas que, aunque no tengan nada que ver con el contenido del mensaje, suelen acompañar a muchos de los vídeos publicados por los internautas. Los más difundidos entre las publicaciones de los rumanos y de los españoles son, sin duda, los *hashtags* *#fy #foryou #foryoupage #learnontiktok*, y sus traducciones *#pentrutine #pourtoi #parati #invatapetiktok #aprendeentiktok*. A estos se les añaden algunos que han alcanzado uso internacional, como son: *#viral #xzbrya #trend #aivoilu #goviral #LiveForTheChallenge #greenscreen #TikTokFashion #tiktokcomedy #makemeviral #makemefamous*, y otros, propios de los rumanos (*#nu\_o\_sa\_ajung\_pe\_fy #untoldmagicplaylist #peumerilasaga #VreauMotorolaEdge20 #navemtimp #DeCeMaVaccinez #tiktokromania #farcas*, etc.) o de los españoles (*#lentejas #humor #comedia #risa #ComidaSaludable #calidaddelojete*, etc.).

Desde el punto de vista de la forma, se puede notar que el *hashtag* se suele escribir sin espacios ni mayúsculas o signos de puntuación y alberga estructuras de distinto tipo, desde unidades léxicas en forma de sustantivos, verbos o sintagmas nominales, hasta oraciones cortas, comprimidas. Desde el punto de vista del sentido, podemos notar que no todos los *hashtags* significan algo en concreto. Por ejemplo, etiquetas como *#xzbrya* o *#aivoilu* no tienen un significado exacto. Del mismo modo, tal y como se puede observar en los ejemplos que siguen, la mayoría de los *hashtags* han perdido su significado inicial y se usan sacados del contexto en el que aparecieron por primera vez. Como ya lo hemos mencionado anteriormente, estos se consideran, por alguna razón, esenciales a la hora de viralizar un mensaje, y es por esto que los internautas procuran insertarlos de forma muy frecuente.

Un ejemplo ilustrativo para observar el empleo de las etiquetas es un vídeo de un parque de atracciones, en el que la usuaria no sale porque su madre, a la hora de grabar, no ajusta el tamaño de la imagen<sup>1</sup>. El mensaje que acompaña el vídeo es: “Puteam să jur că uită 😞 #VreauMotorolaEdge20 #oradea #oradea\_city #tiktokromania #goviral #xyzbca #fyp”. Las etiquetas tienen, por una parte, el objetivo de indicar el lugar donde se encuentra la usuaria (*#oradea #oradea\_city*) y, por otra parte, el de hacer el mensaje más viral (*#VreauMotorolaEdge20 #tiktokromania #goviral #xyzbca #fyp*). El vídeo alberga también un mensaje que aclara el contexto de la grabación: “Când o pui pe mama ta să te filmeze și uită să dea zoom atunci când trebuie”.

Otro ejemplo de las muestras de los rumanos en el que destaca la combinación de los *hashtags* es: “#endu\_george7 #mysister #goviral #ktm #pentrutine #pourtoi #lovestory #beEpic #foryoupage #ride #beautifulsister #readytorace #airoh #fox #fy #life<sup>2</sup>”, que se publica junto con un vídeo en el que un hombre, probablemente el mismo usuario, y una mujer, que se puede suponer que es su hermana, suben en una moto y empiezan a montarla. Se

<sup>1</sup> TikTok [Online] Publicado el 06.09.2021, consultado el 17.10.2021, disponible en: [https://www.tiktok.com/@itsdanielle13/video/7004719465287994630?is\\_copy\\_url=0&is\\_from\\_webapp=v1&sender\\_device=pc&sender\\_web\\_id=6976636907926341125](https://www.tiktok.com/@itsdanielle13/video/7004719465287994630?is_copy_url=0&is_from_webapp=v1&sender_device=pc&sender_web_id=6976636907926341125).

<sup>2</sup> TikTok [Online] Publicado el 30.05.2021, consultado el 10.08.2021, disponible en: [https://www.tiktok.com/foryou?is\\_copy\\_url=0&is\\_from\\_webapp=v1&item\\_id=6967940698960121093#/@endu\\_george7/video/6967940698960121093](https://www.tiktok.com/foryou?is_copy_url=0&is_from_webapp=v1&item_id=6967940698960121093&sender_device=pc&sender_web_id=6976636907926341125#/@endu_george7/video/6967940698960121093).

puede notar que algunas de las etiquetas se refieren a los elementos propios del contexto de comunicación, en concreto, a las personas implicadas en el vídeo (*#endu\_george7 #mysister*), a la experiencia en sí (*#ride*) y a la marca de la moto y de los accesorios usados (*#ktm #airoh*). Asimismo, hay otros que evalúan a su hermana (*#beautifulsister*) o que indican cómo se posiciona él frente a la experiencia (*#readytorace*). Sin embargo, las demás etiquetas se usan de manera muy frecuente por todos los usuarios y se insertan en esta publicación con el único propósito de contribuir a la difusión del vídeo, aunque no haya una conexión directa entre ellos y este: *#goviral #pentrustine #pourtoi #lovestory #beEpic #fouryoupage #fox #fy #life*.

En el caso de los hispanohablantes, cabe mencionar el ejemplo “No beban  #xyzcba #lentejas”, que se le añade a un vídeo en el que el usuario cuenta cómo fue cuando se emborrachó por primera vez<sup>1</sup>. Los hashtags empleados no tienen ninguna conexión con el mensaje y tienen como único propósito el de hacer que la publicación llegue a ser popular. Del mismo modo, en “Me pasa todos los días  #vueltaenespiral #viral #fyp #parati #trend #foryoupage #foryou”<sup>2</sup>, el hashtag *#vueltaenespiral* es el único que se refiere al vídeo en sí (técnica de modificar la imagen). Los demás no tienen una conexión directa con el mensaje, sino que se le suelen añadir a cualquier producción.

Por consiguiente, se puede afirmar que en TikTok se establece una suerte de diálogo entre el vídeo y la serie de hashtags que normalmente lo acompañan. Estos pueden completar la grabación con información contextual que falta, le pueden aportar detalles o incluso pueden resumir un entero discurso relacionado con la situación de comunicación. Asimismo, se piensa que la combinación creativa de estos tiene la función de viralizar el mensaje y de convertir al internauta en una especie de celebridad.

Para concluir, tenemos que mencionar que TikTok se percibe a menudo como una plataforma que se basa en lo efímero, en el consumo rápido de información y en la fomentación del placer inmediato, momentáneo (Schellewald, 2021: 1437). Asimismo, se piensa que constituye una fuente de distracción y puede impulsar la pérdida de tiempo (Odell, 2019, ap. Schellewald, 2021: 1437). Sin embargo, opinamos que la creatividad mostrada por los jóvenes a la hora de producir los vídeos publicados es digna de ser mencionada y analizada como una tendencia propia de la juventud actual de afirmar su identidad y de expresar su personalidad. Consideramos, por lo tanto, que esta manera totalmente novedosa de los internautas de transmitir su visión sobre el mundo y sobre sus experiencias vitales presenta mucho interés desde el punto de vista de las prácticas comunicativas actuales, en el contexto de una sociedad cada día más digitalizada. No tenemos la pretensión de haber realizado un estudio exhaustivo sobre el tema en cuestión, pero confiamos en que las observaciones apuntadas sean pertinentes y útiles a la hora de explorar más a fondo las nuevas modalidades de comunicación en el ámbito virtual.

#### **Bibliografía:**

Abidin, C., “Mapping Internet Celebrity on TikTok: Exploring Attention Economies and Visibility

<sup>1</sup> TikTok [Online] Publicado el 18.06.2021, consultado el 16.08.2021, disponible en: [https://www.tiktok.com/@alecedba/video/6975220656166178054?lang=ro-RO&is\\_copy\\_url=0&is\\_from\\_webapp=v1&sender\\_device=pc&sender\\_web\\_id=6976636907926341125](https://www.tiktok.com/@alecedba/video/6975220656166178054?lang=ro-RO&is_copy_url=0&is_from_webapp=v1&sender_device=pc&sender_web_id=6976636907926341125).

<sup>2</sup> TikTok [Online] Publicado el 09.03.2021, consultado el 16.08.2021, disponible en: [https://www.tiktok.com/@jiscarm/video/6937712376212950277?lang=ro-RO&is\\_copy\\_url=0&is\\_from\\_webapp=v1&sender\\_device=pc&sender\\_web\\_id=6976636907926341125](https://www.tiktok.com/@jiscarm/video/6937712376212950277?lang=ro-RO&is_copy_url=0&is_from_webapp=v1&sender_device=pc&sender_web_id=6976636907926341125).

- Labours”, 2002, *Cultural Science Journa*, 12(1), pp. 77–103.
- Bhandari, Aparajita, Bimo, Sara, “TikTok and the «Algorithmized Self»: A New Model of Online Interaction”, 2020, *Selected Papers of #AoIR2020: The 21<sup>st</sup> Annual Conference of the Association of Internet Researchers* [Online] Consultado el 20 de octubre de 2021, disponible en: <https://journals.uic.edu/ojs/index.php/spir/article/view/11172/9856> .
- Elson Anderson, Katie, “Getting acquainted with social networks and apps: it is time to talk about TikTok”, 2020, *IBRARY HI TECH NEWS*, no. 4, Emerald Publishing Limited, pp. 7–12.
- Mancera Rueda, Ana, Pano Alamán, Ana, *El discurso político en Twitter*, Anthropos Editorial, Barcelona, 2013a.
- Mancera Rueda, Ana, Pano Alamán, Ana, “Nuevas dinámicas discursivas en la comunicación política en Twitter”, 2013b, *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, no. 56, pp. 53–80.
- Schellewald, Andreas, “Communicative Forms on TikTok: Perspectives From Digital Ethnography”, 2021, *International Journal of Communication*, no. 15, Goldsmiths, University of London, pp. 1437–1457.

**Recursos electrónicos:**

<https://www.tiktok.com/>, consultado el 10 de enero de 2022.

## ***APROXIMACIÓN A LA ENSEÑANZA DE LA EXPRESIÓN ¡QUÉ CUTRE! Y OTRAS EXPRESIONES EN ELE***

**Victor-Emanuel CIUCIUC\***

**Abstract:** In the present research, we start from eight expressions whose use has been analyzed in order to observe, on the one hand, the semantic and lexical dimensions of said constructions and, on the other hand, the frequency of use of these, through a self-administered survey, electronically. Therefore, the present work covers two dimensions: the descriptive dimension and the empirical dimension, in which we have compared the results of the analysis with our previous description. Analyzed expressions: *por si acaso* (just in case), *por si las moscas* (just in case), *puede besar a la novia* (you can kiss the bride), *qué cosa más rara* (what a strange thing), *qué cutre* (how crappy), *qué feo* (how ugly), *qué se le va a hacer* (what are you going to do), *qué loco* (how crazy).

**Keywords:** pragmatemas analysed, applied linguistics, second language acquisition.

Los contrastes que existen a veces entre lo que se dice literalmente y lo que realmente se quiere decir, la adecuación tanto de las secuencias, como de las construcciones gramaticales al contexto y a la situación, o la selección adecuada del referente como paso previo para la comprensión total de los enunciados son tres tipos de fenómenos que escapan a una caracterización precisa en términos meramente gramaticales. Escandell Vidal (2013) hace hincapié en la importancia de los factores extralingüísticos que condicionan el uso efectivo del lenguaje, incluyendo esta característica en la definición de la pragmática que abarca, en su opinión, “las consideraciones que determinan tanto el empleo de un enunciado concreto por parte de un hablante concreto en una situación comunicativa concreta, como su interpretación por parte del destinatario”.

Por ello, podríamos decir que este vínculo que existe entre el uso del lenguaje y los contenidos extralingüísticos no se ha de obviar a la hora de estudiar una lengua extranjera, ya que aporta una nueva dimensión a la comunicación: la cognición (Escandell Vidal, 2014). De acuerdo con Escandell Vidal (2014: 32-33), es el nivel cognitivo de la comunicación el que encierra todos los datos y procesos que no resultan directamente observables, como, por ejemplo: la representación del contexto, el conocimiento previo y los procesos de codificación y descodificación, entre muchos otros. No obstante, las representaciones y los procesos, que son partes subyacentes del nivel cognitivo, tienen un acceso indirecto. Es decir, se afirman y entienden a partir de las manifestaciones que se hacen visibles a través del comportamiento comunicativo.

Es de suma importancia para el presente trabajo dar fe de la relación sistémica que se establece entre las representaciones que los hablantes hacen de sí mismos y de su entorno, que perfilan un agrupamiento en parte individual, en parte compartido con los otros individuos de su cultura y los procesos de codificación y descodificación que conllevan las representaciones fónicas y semánticas conforme a las pautas interiorizadas por cada individuo. Dicho de otro modo, la señal producida por el emisor está sometida a la influencia de factores sociales, culturales y conceptuales que repercutan en la

---

\* Universidad de Bucarest, [victor-emmanuel.ciuciuc@lls.unibuc.ro](mailto:victor-emmanuel.ciuciuc@lls.unibuc.ro)

codificación del mensaje. Por lo tanto, el receptor ha de poseer las herramientas adecuadas para poder descodificar el mensaje de forma congruente.

En virtud de esto, en un aula ELE, es imperativo que un docente conozca y, consecuentemente, imparta esta información al alumno, para que los hablantes no nativos estén capacitados a afrontarse a las situaciones de día a día de una manera similar a un hablante nativo, o sea, tener el mismo "entorno cognoscitivo compartido", en términos de Escandell Vidal (Escandell Vidal, 2014: 18). Asimismo, se logrará dar el paso de la comprensión del contenido semántico de la oración, vista como una entidad abstracta, no realizada, que no ha prendido forma, de índole exclusivamente gramatical, a la comprensión de un enunciado, percibido como secuencia lingüística concreta, realizada por el emisor en una situación comunicativa concreta, cuyo contenido semántico está estrechamente ligado a las condiciones de emisión (Escandell Vidal, 2014: 55-58).

El aspecto formal de la conversación tiene un papel clave en la formación de los estudiantes de L2 o LE. Cómo funciona la conversación, qué pautas se pueden observar, cómo varían y funcionan los turnos de habla son, desde luego, condiciones *sine qua non* para que un aprendiz pueda desenvolverse con soltura y de manera adecuada en una lengua extranjera. Para cumplir esta tarea ardua, cabe destacar que no se ha de trabajar solamente el contenido semántico, ya que la semántica tiene por cometido el estudio del significado de las palabras en las oraciones, sino que también se ha de incluir la pragmática, ya que ella tiene por cometido el estudio de los enunciados, a los que aludíamos posteriormente.

La importancia de la enseñanza de contenidos pragmáticos viene respaldada también por Jenny Thomas (2013), quien afirma que "en general, los hablantes nativos no tienen que llevar a cabo una búsqueda laboriosa para comprender el significado contextual de una palabra, frase u oración (...) el significado contextual resulta ser tan obvio, pues ni siquiera se le cruza por la mente al hablante nativo pensar en interpretaciones alternativas" (Thomas, 2013: 34). Por ende, al hablante no nativo se le tienen que enseñar específicamente las expresiones que un hablante nativo considera usuales, comunes, para que de esta manera asimile y, a la vez, comprenda tanto el uso, como la manera de pensar y entender la lengua, en toda su dinámica, puesto que estos dos procesos son competencias propias de la cultura que habla dicho idioma. En otras palabras, para desarrollar de manera óptima la competencia comunicativa de un alumno, sea cual sea la L2 o LE, es inevitablemente requerido tomar en consideración factores que van más allá del ámbito de la sintaxis, morfología o semántica.

Fundamentado en todo el contenido anteriormente mencionado, el objetivo principal de este trabajo investigativo es indagar en ocho casos de expresiones específicas del español, que trataremos de explicitar y, según sus usos y en función de las situaciones comunicativas en la que están empleadas, tratar de ver si se trata de locuciones, colocaciones o pragmatemas. El concepto de pragmatema fue forjado por Mel'čuk (1995: 179), para referirse a una expresión restringida pragmáticamente, es decir, una expresión que se puede usar solo en contextos específicos. Así pues, se entiende por pragmatema cualquier "expresión composicional cuyo significado viene determinado, de algún modo, por la situación extralingüística" (Barrios Rodríguez, 2017: 19).

A diferencia de las locuciones, que son combinaciones de dos o más unidades lingüísticas fijas, que desde el punto de vista semántico funcionan como una única unidad lingüística, cuyo significado no incluye ninguno de los significados de las unidades lingüísticas que los compone, y a diferencia de las colocaciones, vistas como combinaciones de dos o más unidades lingüísticas que no son fijas, sino que admiten variables, cuyo significado incluye uno de los significados de las unidades lingüísticas

que las compone, los pragmatemas son aquellas construcciones que forman parte única y exclusivamente del acto comunicativo, adecuados a la situación extralingüística en la que se usan y, en cierta medida, restringidos por la misma, y que muestran una determinada actitud del hablante. Dicho de otra manera, si se encuentra un frasema que se usa siempre de esa forma, en contexto particular, nos hallamos ante un pragmatema.

Con certeza, en los niveles superiores de dominio de una lengua extranjera (el paso de B2 a C1, según el Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas) la diferencia reside en la naturaleza con la que se expresa el aprendiz. En consecuencia, una clase de ELE tiene que ofrecer al alumno las informaciones esenciales, para entender y usar las expresiones propias del habla español. Tal como hemos mencionado, hay cosas que, en función de cada cultura, se suelen expresar de una cierta manera, lo que condujo a la existencia de diferentes expresiones para cada situación. Un ejemplo al respecto serían los avisos del metro español, madrileño, frente a los avisos del metro londinense:

- *Al salir, tengan cuidado a no introducir el pie entre el coche y el andén* - When leaving, be careful not to insert your foot between the coach and the platform (traducción literal al inglés).
- *Mind the gap between the train and the platform* - Cuidado con la brecha entre el tren y el andén (traducción literal al español).

Tal como se puede ver, existen pragmatemas más complejos, pero en el presente estudio nos centraremos en los casos que tienen una sola estructura por analizar, dado que en este ámbito aún falta mucha investigación por hacer. Sin embargo, tenemos que tener presente la vital importancia de este campo de estudio y su fuerte carácter empírico, dentro del marco de la lingüística aplicada a la enseñanza de lenguas.

## Objetivo

El objetivo principal de este trabajo investigativo es el de conocer mejor el uso que hacen los hablantes nativos del español de las ocho expresiones mencionadas, con vistas a elaborar próximamente un material adecuado al ámbito ELE.

## Hipótesis

Las hipótesis que sirven como base del presente trabajo se presentarán a continuación, en forma de tablas. Cabe destacar que estas hipótesis han sido elaboradas previamente a la aplicación del cuestionario y han servido como soporte para la elaboración del mismo.

**Tabla 1: expresión *por si acaso***

“por si acaso”	SITUACIÓN EXTRA-LINGÜÍSTICA	RESTRICCIONES DE USO	EJEMPLO DE USO	TIPO DE EXPRESIÓN
REGISTRO: Informal	Se dice a una persona a la que queremos poner sobre aviso por si sucediera algo, para que el respectivo	Tiene forma de consejo, por lo cual es necesaria una cierta relación de confianza con el interlocutor; sin	Dos compañeros de piso, cenando: – Mi despertador suena a las 9 a.m., pero	Locución
SIGNIFICADO: ‘en previsión de una eventualidad’				
FUNCTION COMUNICATIVA:				

<p>expresar que se ha tomado una decisión por prudencia</p>	<p>suceso no la pille a desmano (no preparada).</p>	<p>embargo, se puede usar entre conocidos, amigos, compañeros y familiares, ya que su uso no es demasiado coloquial; sin embargo, no se puede usar en situaciones oficiales, como: entrevistas para conseguir un empleo, ponencias, charlas, interacciones con un superior en el trabajo, dado que el tono de voz resultaría inadecuado – en todos estos casos sería recomendable que se usara una de las siguientes variantes: "para (poder) estar seguro (de)", "para cerciorarse (de) (que)", "para asegurarse (que)" "en caso que", "de todas maneras", "en todo caso", "por lo que pueda ocurrir", "si se da el caso (que)", "si por casualidad". No se usa en el lenguaje escrito.</p>	<p>llámame a las 9.10 a.m., no vaya a ser que me duerma.</p> <p>– Sí, claro, pero sabes que te faltan más de 2 horas hasta que empieces el curro.</p> <p>– Sí, pero <i>por si acaso</i>. Me gusta tener mi tiempo para prepararme.</p>	
-------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

Tabla 2: expresión *por si las moscas*

“por si las moscas”	SITUACIÓN EXTRA-LINGÜÍSTICA	RESTRICCIO-NES DE USO	EJEMPLO DE USO	TIPO DE EXPRESIÓN
REGISTRO: <u>Coloquial</u>	Se dice a una persona (de confianza) a la que queremos poner sobre aviso para que pueda prevenir consecuencias desagradables una vez que haya realizado alguna acción, como medida de precaución ante posibles eventualidades.	Tiene forma de consejo, pero el tono es menos formal que el de “por si acaso” lo que hace que sea necesaria una relación de amistad o de gran confianza con el interlocutor; no es aconsejable su uso entre compañeros de trabajo, conocidos, ni mucho menos en situaciones oficiales, ya que su uso puede resultar malsónante <sup>1</sup> - en cualquier otro caso que no sea entre amigos o personas cercanas, sería recomendable que se usara una de las variantes propuestas en el caso de la expresión anterior. No se usa en el lenguaje escrito.	Dos amigos, compañeros de clase: – He impreso una copia extra del trabajo <i>por si las moscas</i> (no vaya a ser que necesitemos una copia extra y no tengamos). – ¡Muy buena idea!	Locución
SIGNIFICADO: ‘por prudencia, “por si acaso”’				
FUNCIÓN COMUNICATIVA: expresar un aviso				

<sup>1</sup> Buitrago Jiménez (2012: 568) afirma que su uso malsónante se debe al segundo posible origen de la expresión, en el que “moscas” no se refiere al “molesto insecto” sino que “a ‘los moscardones’ o ‘moscones’ merodeadores de damas de buen ver o de buena condición social y económica”.

Tabla 3: expresión *puede besar a la novia*

"puede besar a la novia"	SITUACIÓN EXTRA-LINGÜÍSTICA	RESTRICCIO-NES DE USO	EJEMPLO DE USO	TIPO DE EXPRESIÓN
<p><u>REGISTRO:</u> formal e informal</p> <p><u>SIGNIFICADO:</u> pedir que la pareja se besé</p> <p><u>FUNCTION</u> <u>COMUNICATIVA:</u> dar por concluida la celebración matrimonial</p>	<p>Para los cineastas y cinéfilos esta expresión es una de las frases más célebres y esperadas en las bodas. Si bien no es parte de todas las ceremonias de matrimonio, es todo un símbolo nupcial que hemos escuchado en infinidad de películas y hasta en el registro civil. Normalmente, suelen ser el cura, el juez o el cónsul los que están autorizados a decir esta expresión, para concluir una boda y, de esta manera, darle un carácter oficial.</p> <p>Su presencia en la gran pantalla dio pie a otra situación extralingüística en la que pueda aparecer: en bromas. El habla de día a día se nutre siempre de las películas y de las series televisivas, que son una fuente de inspiración para todos. Por</p>	<p>Su uso es limitado en la Península, ya que es una expresión que no se suele emplear en situaciones formales (como es el caso de los EE.UU); no obstante, puede aparecer como ironía o bromas, en situaciones poco formales, con gente de confianza. No se usa en el lenguaje escrito.</p>	<p>Al final de la misa, el cura le dijo a Kevin que <i>podía besar a la novia</i> y tras el beso, la ceremonia terminó.</p>	<p>Pragmatema heredado de la cultura estadounidense, a través de las películas/series de televisión.</p>

	ello, esta expresión se suele emplear entre amigos y/o conocidos cuando el hablante quiere poner de relieve la relación que existe entre dos miembros del grupo, con el fin de hacerlos besar o, en función del caso, hacerlos admitir públicamente la relación, de forma humorística.			
--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	--	--

**Tabla 4: expresión *¡qué cosa más rara!***

“¡qué cosa más rara!”	SITUACIÓN EXTRA-LINGÜÍSTICA	RESTRICCIONES DE USO	EJEMPLO DE USO	TIPO DE EXPRESIÓN
<u>REGISTRO:</u> Informal	Se suele decir a una persona con la que se tiene ya una relación de confianza para expresar que:	Se necesita una relación de cercanía con la persona con la que se emplea esta expresión. Puede ser usada entre conocidos, amigos, compañeros y familiares, ya que su uso no resulta descortés. Se puede encontrar también bajo la forma “¡qué raro!”, que, de igual forma, expresa que algo es poco común, poco frecuente. No se usa en el lenguaje escrito.	Dos hermanos, al querer comprar regalos de Navidad para sus padres: – Falta dinero del sobre para el regalo de Navidad. – ¡Qué cosa más rara!	Locución
<u>SIGNIFICADO:</u> ‘inusual, fuera de lo común’				
<u>FUNCTION</u> <u>COMUNICATIVA:</u> expresar sorpresa				

Tabla 5: expresión *¡qué cutre!*

“¡qué cutre!”	SITUACIÓN EXTRA-LINGÜÍSTICA	RESTRICCIONES DE USO	EJEMPLO DE USO	TIPO DE EXPRESIÓN
<p><u>REGISTRO:</u> Coloquial</p> <p><u>SIGNIFICADO:</u> ‘que es pobre, barato, de mala calidad, de mal gusto, de aspecto descuidado, tacaño, miserable o sucio.’</p> <p><u>FUNCTION</u> <u>COMUNICATIVA:</u> expresar desagrado</p>	<p>Se suele emplear con:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- lugares (por ejemplo, un hotel decorado con muy mal gusto, con adornos baratos o con combinaciones de colores muy cargadas o bien sosas, con un servicio que deja mucho que desear, que no destaca por su nivel de higiene, o sus muros no aíslan adecuadamente el ruido);</li> <li>- objetos (con faltas de calidad);</li> <li>- películas (con trama predecible o actores muy poco talentosos, con un guion cursi o efectos especiales poco creíbles);</li> <li>- personas (gente miserable, mezquina, tacaña).</li> </ul>	<p>Se necesita una relación de amistad con la persona con la que se emplea esta expresión.</p> <p>Puede ser usada solamente entre personas muy cercanas, familiares, mejores amigos, ya que su uso resulta descortés (puede decirse que cutre es un adjetivo con sentido peyorativo).</p> <p>No se usa en el lenguaje escrito.</p>	<p>Dos camareros, en una pausa:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Dejó veinte céntimos de propina después de pagar más de cien euros por la mesa.</li> <li>– <i>¡Qué cutre!</i></li> </ul>	Locución

Tabla 6: expresión *¡qué feo!*

“¡qué feo!”	SITUACIÓN EXTRA-LINGÜÍSTICA	RESTRICCIO-NES DE USO	EJEMPLO DE USO	TIPO DE EXPRESIÓN
REGISTRO: Informal	Se suele usar en cualquier contexto en el que queramos expresar nuestro desagrado hacia el aspecto físico o visual de algo, siempre que tengamos en nuestro alrededor personas con las que estemos en confianza.	Si se quiere usar esta expresión, se necesita tener una cierta confianza con las personas con las que conversamos. Puede ser el caso de compañeros, conocidos, amistades, etc. No se usa en el lenguaje escrito.	Dos amigas, hablando: – ¡El novio de Monserrat tiene una cara tan extraña! – ¡Uy! ¡Yo también lo he notado! ¡Qué feo!	Pragmatema
SIGNIFICADO: ‘indica fealdad física o visual’.				

Tabla 7: expresión *¡qué se le va a hacer/ qué le vamos a hacer!*

“¡qué se le va a hacer/ qué le vamos a hacer!”	SITUACIÓN EXTRA-LINGÜÍSTICA	RESTRICCIO-NES DE USO	EJEMPLO DE USO	TIPO DE EXPRESIÓN
REGISTRO: informal	Se usa cuando queremos decirle a alguien que se halla en una situación con la que se tiene que conformar.	Para emplear esta expresión, no es requerido tener un altísimo grado de confianza con la persona con la que estamos hablando, pero tampoco sería aconsejable su uso en situaciones muy formales (ponencias, charlas, hablar con superiores en el trabajo, etc.) – en este tipo de situaciones sería recomendado el uso de la siguiente	Dos compañeras de trabajo, comiendo juntas: – Me gustaría ir a España por Navidad este año, pero, ya sabes, por motivos de trabajo no puedo ir. – El trabajo es el trabajo. – ¡Qué se le va a hacer!	Pragmatema
SIGNIFICADO: ‘ni modo, en fin’.				

		variante: "no hay nada (más) qué (podamos) hacer". Se puede usar en el lenguaje escrito, si el tono de voz es adecuado.		
--	--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	--

**Tabla 8: expresión *qué loco***

" <i>qué loco</i> "	SITUACIÓN EXTRA-LINGÜÍSTICA	RESTRICCIONES DE USO	EJEMPLO DE USO	TIPO DE EXPRESIÓN
REGISTRO: informal	Se suele decir a una persona con la que se tiene ya un cierto grado de confianza para expresar que alguien despliega alguna acción o comportamiento que destaca por su imprudencia.	Pertenece al registro coloquial, por lo tanto se puede emplear solo con personas de confianza, como amigos, familiares, compañeros, etc.	Dos amigas, hablando por teléfono: – ¡Mi ex marido no para de llamarme y de molestarme! – ¡Qué loco! – ¡Habrá que ponerle un alto!	Pragmatema
SIGNIFICADO: 'persona que tiene poco juicio o se comporta de forma disparatada, imprudente o temeraria, sin pensar en las consecuencias'.				
FUNCIÓN COMUNICATIVA: expresa sorpresa, un poco de miedo y también rechazo				

## Metodología

Para poder alcanzar el segundo objetivo de nuestro trabajo, hemos utilizado un método de investigación cuantitativa, que puede ser encontrado en el Anexo del presente trabajo. En concreto, se trata sobre un cuestionario realizado y administrado a través de la plataforma de formularios de Google, que ha sido difundido por vía telemática. Hemos optado por esta variante puesto que es la interfaz más eficaz para las encuestas realizadas en internet.

El diseño de la encuesta ha seguido las cinco variables dependientes que hemos tomado en cuenta al proponer las anteriores descripciones, es decir, hemos tratado de obtener una opinión concreta de los respondientes en términos de registro, significado, función coloquial, restricciones de uso, e incluso ejemplos de uso. Por ende, en cada expresión tratada hemos seguido un mismo patrón, adaptándolo a cada situación. Informaciones sobre la finalidad del empleo de una expresión, el contexto, el momento o el registro no han sido excluidas en ninguno de los casos.

Todo lo anteriormente mencionado ha sido realizado con el fin de tener la información suficiente para ver si las expresiones analizadas son locuciones o

pragmatemas, para que de esta forma podamos realizar una propuesta de enseñanza adecuada.

Para la difusión del cuestionario, hemos optado por publicar el enlace correspondiente en grupos de profesores de ELE de todo el mundo, de traductores o lingüistas, todo ello con la ayuda de la plataforma Facebook, con la mención clara que este va dirigido única y solamente a los hablantes nativos de español. De esta manera, nuestro cuestionario ha sido completado por 60 informantes. A continuación, adelantamos el análisis de los resultados obtenidos.

## 1. Análisis y discusión de los datos

En esta parte de la investigación procederemos al análisis de las respuestas obtenidas de los 60 informantes que han llenado la encuesta en línea para así lograr comprobar las respuestas con la descripción que hemos ofrecido en el apartado anterior.

En cuanto al perfil sociolingüístico de los encuestados, podemos decir que en el presente trabajo contamos con las respuestas de un 81,7% de mujeres y tan solo un 18,3% de hombres, con edades comprendidas entre 20 y 69 años. Cabe destacar que la mayoría de los respondientes tienen como lenguas extranjeras/segundas lenguas el inglés (88,3%), el francés (51,7%), el italiano (15%) y el alemán (10%).

Por lo que atañe al nivel de estudios de los respondientes, 46,7% tienen estudios de Máster o Licenciatura, 16,7% tienen estudios de grado y 11,7% tienen doctorado. La mayoría absoluta de los informantes tienen profesiones afines con el estudio de la lengua española, desempeñando labores como: profesor de español (42,4%), traductor (23,6%) o maestros de educación primaria (11,4%).

Dejando a un lado los datos de índole sociolingüístico, vamos a comentar, en el caso de cada expresión, las aportaciones que el presente análisis nos ha ofrecido.

En el caso de la primera expresión, *por si acaso*, la mayoría de los respondientes (70%) ha afirmado que la usaría en cualquier contexto de comunicación, sin asociarla con algún registro de la lengua en concreto, lo que contrasta con nuestra propuesta de descripción, en la que decíamos que no se podía emplear de forma escrita. El 30% restante declaró que considera esta expresión ser una expresión demasiado informal para emplearla de forma escrita.

En lo que concierne el uso de la expresión, la mayoría de la gente declara que la usaría para plantear alternativas, para expresar su estado dubitativo o por prevención. En virtud de esto, en la pregunta “¿Con qué finalidad emplearía usted esta expresión?”, 73,3% han dicho que la usarían para expresar una previsión, 63,3% han afirmado que la emplearían por prudencia y 16,7% para expresar un aviso.

En cuanto al contexto, las primeras tres variantes de empleo son: 88,3% la emplearían entre amigos y personas de confianza, 75% la emplearían en familia y 58,3% la usarían en contextos oficiales. Si nos fijamos en los ejemplos puestos por los respondientes, notamos que en todos los casos esta expresión está empleada al final de la oración.

Si nos fijamos en la segunda expresión, *por si las moscas*, observamos que, en la mayoría de las respuestas recibidas, los hablantes nativos afirman que es una expresión sinónima a *por si acaso*, solo que *por si las moscas* pertenece a un registro informal. Las finalidades con las que se emplearía esta expresión son: para expresar una previsión – 66,7%, por prudencia – 65% y para expresar un aviso – 21%.

Comparando estos resultados con los resultados de la expresión anterior, notamos que, en realidad, sí se usan con la misma finalidad, lo que concuerda con nuestra

presentación inicial, en la que decíamos que *por si las moscas* representa el contrapunto informal de la expresión *por si acaso*. Es más, el 98,3% afirma que usaría esta expresión entre amigos y personas de confianza, mientras que el 73,3% ve su uso estrechamente ligado al entorno familiar. El 68,3% usaría esta expresión para comunicarse de forma oral y cabe destacar que no hubo ninguna respuesta en la que un hablante nativo dijera que la usaría en cualquier contexto (oral y escrito, sin distinción alguna), diciendo que les parece demasiado informal su uso fuera del entorno familiar. Al igual que la expresión anterior, esta expresión ha sido empleada solamente en posición final en los ejemplos de los encuestados.

En el tercer caso, *puede besar a la novia*, la mayoría de los hablantes ha dicho que la usarían solo en una boda. Al ser preguntados "Si es de España, o si alguna vez ha participado a una boda celebrada en España, ¿me podría decir si ha oído esta expresión o bien en la boda religiosa, o bien en un matrimonio civil?", el 59,3% de los respondientes afirmó que sí, mientras que otros declararon que aunque hayan asistido a una boda española, no recuerdan haberla oído, mencionando de esta manera su empleo en las películas o series televisivas. Preguntados, de igual forma que en los casos anteriores, por la finalidad con la que emplearían esta expresión, el 81,7% de los respondientes afirmó que no son ellos los que tienen el derecho de usarla, mencionando que es más adecuado que sea empleada por un sacerdote, un alcalde, un juez o cualquier oficiante de una boda. Por ello, se puede decir que los hablantes nativos perciben esta expresión como parte de un único ámbito: una boda.

La cuarta expresión analizada, *qué cosa más rara*, se ve ligada, en las respuestas obtenidas, a la extrañeza, la atipicidad y la sorpresa. Concretamente, el 91,7% de los respondientes emplearía esta expresión para expresar sorpresa, mientras que el 28,3% la emplearía para expresar desagrado, disgusto. Es más, preguntados por el tipo de sorpresa a la que se referían, el 62,3% de los encuestados la ven como una expresión que denota sorpresa causada por un acontecimiento negativo, a la vez que tan solo el 18,9% la ven como una expresión causada por un acontecimiento positivo. En lo que se refiere al contexto de uso, el 96,7% de los informantes ha dicho que la usaría entre amigos o personas de confianza, mientras que el 76,7% la usaría solamente en entornos familiares. Un ejemplo de los que los respondientes han puesto llama la atención: "Se han puesto de acuerdo todos los políticos ¡Qué cosa más rara!" Es un ejemplo llamativo dado que su uso aquí es un uso positivo, que no parte de un disgusto, ni de un acontecimiento negativo. No obstante, es el único ejemplo de este tipo que hemos encontrado.

En el caso de la quinta expresión, *qué cutre*, se nos comprueba la primera hipótesis, de acuerdo con la cual se emplea cuando algo no va acorde a la situación, que desentonan por algo, que es tacaño, demasiado barrato o parece pasado de moda. En resumidas cuentas, se usa cuando algo no le gusta al hablante. El 73,3% de los encuestados ha afirmado que la usaría para expresar disgusto, el 56,7% ha declarado que la emplearía para expresar que algo desentonan, mientras que un 33,3 % ha respondido que la emplearía para expresar que algo no va acorde a la situación. Todo ello en un contexto entre amigos o personas de confianza (88,3%), o en familia (68,3%). 71,7% la usarían en un contexto meramente oral, por su alto carácter informal.

El ejemplo que hemos sometido al juicio de los respondientes al respecto a sido el siguiente: "María llevaba los zapatos rojos y el vestido amarillo, qué cutre". Él ha sido validado por el 61,7% de los encuestados, quienes afirmaron que es un uso correcto. Sin embargo, el 38,3% ha afirmado que es un uso inadecuado, puesto que el mero hecho de que los colores desentonan o algo no conjunta, no es suficiente para que se use esta

expresión. Según los encuestados, la variante que mejor funciona en este caso sería: "qué mal gusto", o "hortera" o, simplemente, "kitsch".

*Qué feo*, fue la sexta expresión tratada en nuestra encuesta, que, según nuestra hipótesis inicial, indica fealdad física o visual, siendo usada para expresar desagrado o disgusto. El 95% de los respondientes escogió la respuesta que indica respalda esta información. Además, el 95% de los informantes usaría esta expresión solo en contextos entre amigos y personas de confianza y, a la vez, el 81,7% declara que la usaría en familia, dado su alto carácter informal.

El séptimo caso analizado, el de la expresión *que se le va a hacer*, tiene una unanimidad en cuanto al uso: todos los respondientes han declarado que la emplean para expresar resignación, para decir que se conforman a una situación dada (98%). Cabe destacar que un 25% usaría esta expresión para intentar subirle los ánimos a alguien. Aunque la mayoría vota a favor del uso entre personas de confianza (95%) y en familia (85%), hay quienes abogan por un uso en situaciones más formales u oficiales (35%), lo que da pie a una posible inclusión de esta expresión en un lenguaje más formal, o, siquiera, menos coloquial.

En último término, la expresión con la que acabamos nuestro análisis es *qué loco*, una expresión que los hablantes nativos usan, según sus mismas respuestas, para expresar sorpresa (65%), para referirse a una situación inesperada (63,3%), o para referirse a una situación poco probable (28,3%). En este caso, sin embargo, el 56,8% declara que el acontecimiento que provoca la sorpresa expresada a través de esta expresión es uno positivo, frente al 50%, que declara lo contrario. El 91,7% de los respondientes afirma que usa esta expresión entre amigos y personas de confianza, mientras que el 70% dice que la usaría también en familia. El 71% de los encuestados aboga por su carácter exclusivamente oral.

## 2. Propuesta de enseñanza para ELE

Tabla 9: expresión por si acaso

"por si acaso"	SITUACIÓN EXTRA-LINGÜÍSTICA	RESTRICCIONES DE USO	EJEMPLO DE USO	TIPO DE EXPRESIÓN
REGISTRO: Informal	Se dice a una persona a la que queremos poner sobre aviso por si sucediera algo, para que el respectivo suceso no la pille a desmano (no preparada).	Tiene forma de consejo, por lo cual es necesaria una cierta relación de confianza con el interlocutor; sin embargo, se puede usar entre conocidos, amigos, compañeros y familiares, ya que su uso no es demasiado coloquial; sin embargo, no se puede usar en	Dos compañeros de piso, cenando: – Mi despertador suena a las 9 a.m., pero llámame a las 9.10 a.m., no vaya a ser que me duerma. – Sí, claro, pero sabes que te faltan más de 2 horas hasta que empieces el curro.	Locución
SIGNIFICADO: 'en previsión de una eventualidad'				
FUNCIÓN COMUNICATIVA: expresar que se ha tomado una decisión por prudencia	También, se usa para plantear alternativas, para expresar su estado dubitativo o por prevención.			

		<p>situaciones oficiales, como: entrevistas para conseguir un empleo, ponencias, charlas, interacciones con un superior en el trabajo, dado que el tono de voz resultaría inadecuado – en todos estos casos sería recomendable que se usara una de las siguientes variantes: “para (poder) estar seguro (de)”, “para cerciorarse (de) (que)”, “para asegurarse (que)”, “en caso que”, “de todas maneras”, “en todo caso”, “por lo que pueda ocurrir”, “si se da el caso (que)”, “si por casualidad”.</p>	<p>– Sí, pero <i>por si acaso</i>. Me gusta tener mi tiempo para prepararme.</p>	
--	--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------	--

**Tabla 10: expresión *por si las moscas***

“ <i>por si las moscas</i> ”	SITUACIÓN EXTRA-LINGÜÍSTICA	RESTRICCIONES DE USO	EJEMPLO DE USO	TIPO DE EXPRESIÓN
REGISTRO: Coloquial	Se dice a una persona (de confianza) a la que queremos poner sobre aviso para que pueda prevenir consecuencias desagradables una vez que	Tiene forma de consejo, pero el tono es menos formal que el de “ <i>por si acaso</i> ” lo que hace que sea necesaria una relación de amistad o de gran confianza con el	Dos amigos, compañeros de clase: – He impreso una copia extra del trabajo <i>por si las moscas</i> (no vaya a ser que necesitemos una copia	Locución
SIGNIFICADO: ‘por prudencia, “ <i>por si acaso</i> ”’				
FUNCIÓN COMUNICATIVA: expresar un aviso, una prevención				

	<p>haya realizado alguna acción, como medida de precaución ante posibles eventualidades.</p>	<p>interlocutor; no es aconsejable su uso entre compañeros de trabajo, conocidos, ni mucho menos en situaciones oficiales, ya que su uso puede resultar malsanante<sup>1</sup> - en cualquier otro caso que no sea entre amigos o personas cercanas, sería recomendable que se usara una de las variantes propuestas en el caso de la expresión anterior. No se usa en el lenguaje escrito.</p>	<p>extra y no tengamos). – ¡Muy buena idea!</p>	
--	----------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------	--

**Tabla 11: expresión *puede besar a la novia***

"puede besar a la novia"	SITUACIÓN EXTRA-LINGÜÍSTICA	RESTRICCIONES DE USO	EJEMPLO DE USO	TIPO DE EXPRESIÓN
<p><b>REGISTRO:</b> formal</p> <p><b>SIGNIFICADO:</b> pedir que la pareja se besé</p> <p><b>FUNCIÓN COMUNICATIVA:</b> dar por concluida la celebración matrimonial</p>	<p>Para los cineastas y cinéfilos esta expresión es una de las frases más célebres y esperadas en las bodas. Si bien no es parte de todas las ceremonias de matrimonio, es todo un símbolo nupcial que hemos</p>	<p>Su uso es limitado en la Península, ya que es una expresión que no se suele emplear en situaciones formales (como es el caso de los EE.UU); no obstante, puede aparecer como ironía o bromas, en situaciones</p>	<p>Al final de la misa, el cura le dijo a Kevin que <i>podía besar a la novia</i> y tras el beso, la ceremonia terminó.</p>	<p>Pragmatema heredado de la cultura estadounidense, a través de las películas/series de televisión.</p>

<sup>1</sup> Buitrago Jiménez (2012: 568) afirma que su uso malsanante se debe al segundo posible origen de la expresión, en el que "moscas" no se refiere al "molesto insecto" sino que "a 'los moscardones' o 'moscones' merodeadores de damas de buen ver o de buena condición social y económica".

	<p>escuchado en infinidad de películas y hasta en el registro civil.</p> <p>Normalmente, suelen ser el cura, el juez o el cónsul los que están autorizados a decir esta expresión, para concluir una boda y, de esta manera, darle un carácter oficial.</p>	<p>poco formales, con gente de confianza. No se usa en el lenguaje escrito.</p>		
--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------	--	--

**Tabla 12: expresión *¡qué cosa más rara!***

" <i>¡qué cosa más rara!</i> "	SITUACIÓN EXTRA-LINGÜÍSTICA	RESTRICCIONES DE USO	EJEMPLO DE USO	TIPO DE EXPRESIÓN
<p><u>REGISTRO:</u> <u>Coloquial</u></p> <p><u>SIGNIFICADO:</u> 'inusual, fuera de lo común'</p>	<p>Se suele decir a una persona con la que se tiene ya una relación de confianza para expresar que:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- algo es fuera de norma;</li> <li>- alguien se ve o comporta de una manera que parece inestable, que incumple las normas sociales.</li> </ul>	<p>Se necesita una relación de cercanía con la persona con la que se emplea esta expresión. Puede ser usada entre conocidos, amigos, compañeros y familiares, ya que su uso no resulta descortés. Se puede encontrar también bajo la forma "¡qué raro!", que, de igual forma, expresa que algo es poco común, poco frecuente. No se usa en el lenguaje escrito.</p> <p>En gran medida, se trata sobre sucesos que destacan por su</p>	<p>Dos hermanos, al querer comprar regalos de Navidad para sus padres:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Falta dinero del sobre para el regalo de Navidad.</li> <li>– <i>¡Qué cosa más rara!</i></li> </ul>	Pragmatema
<p><u>FUNCTION</u> <u>COMUNICATIVA:</u> expresar sorpresa</p>				

		gran nivel de asombro que, en la mayoría de los casos son causados por circunstancias inesperadas.		
--	--	----------------------------------------------------------------------------------------------------	--	--

Tabla 13: expresión *¡qué cutre!*

“¡qué cutre!”	SITUACIÓN EXTRA-LINGÜÍSTICA	RESTRICCIONES DE USO	EJEMPLO DE USO	TIPO DE EXPRESIÓN
<p><u>REGISTRO:</u> Coloquial</p> <p><u>SIGNIFICADO:</u> ‘que es pobre, barato, de mala calidad, de mal gusto, de aspecto descuidado, tacaño, miserable o sucio.’</p> <p><u>FUNCIÓN COMUNICATIVA:</u> expresar desagrado</p>	<p>Se suele emplear con:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- lugares (por ejemplo, un hotel decorado con muy mal gusto, con adornos baratos o con combinaciones de colores muy cargadas o bien sosas, con un servicio que deja mucho que desear, que no destaca por su nivel de higiene, o sus muros no aíslan adecuadamente el ruido);</li> <li>- objetos (con faltas de calidad);</li> <li>- películas (con trama predecible o actores muy poco talentosos, con un guion cursi o efectos especiales poco creíbles);</li> <li>- personas (gente miserable,</li> </ul>	<p>Se necesita una relación de amistad con la persona con la que se emplea esta expresión. Puede ser usada solamente entre personas muy cercanas, familiares, mejores amigos, ya que su uso resulta descortés (puede decirse que cutre es un adjetivo con sentido peyorativo). No se usa en el lenguaje escrito.</p> <p>Ojo: Si algo es un juicio de valor, y no se refiere a la calidad del producto, o cuestiones que de dicha calidad deriven, no resulta adecuado el empleo de esta expresión. Es decir, el mal</p>	<p>Dos camareros, en una pausa:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Dejó veinte céntimos de propina después de pagar más de cien euros por la mesa.</li> <li>– ¡Qué cutre!</li> </ul>	Pragmatema

	mezquina, tacaña).	gusto, al que hacia referencia nuestro ejemplo, no encaja debajo del paraguas de esta expresión.		
--	--------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------	--	--

Tabla 14: expresión *¡qué feo!*

“¡qué feo!”	SITUACIÓN EXTRA-LINGÜÍSTICA	RESTRICCIONES DE USO	EJEMPLO DE USO	TIPO DE EXPRESIÓN
REGISTRO: Informal	Se suele usar en cualquier contexto en el que queramos expresar nuestro desagrado hacia el aspecto físico o visual de algo, siempre que tengamos en nuestro alrededor personas con las que estemos en confianza.	Si se quiere usar esta expresión, se necesita tener una cierta confianza con las personas con las que conversamos. Puede ser el caso de compañeros, conocidos, amistades, etc. No se usa en el lenguaje escrito.	Dos amigas, hablando: – ¡El novio de Monserrat tiene una cara tan extraña! – ¡Uy! ¡Yo también lo he notado! ¡Qué feo!	Locución
SIGNIFICADO: ‘indica fealdad física o visual’.				
FUNCTION COMUNICATIVA: expresar desagrado, disgusto				

Tabla 15: expresión *¡qué se le va a hacer/ qué le vamos a hacer!*

“¡qué se le va a hacer/ qué le vamos a hacer!”	SITUACIÓN EXTRA-LINGÜÍSTICA	RESTRICCIONES DE USO	EJEMPLO DE USO	TIPO DE EXPRESIÓN
REGISTRO: informal	Se usa cuando queremos decirle a alguien que se halla en una situación con la que se tiene que conformar.	Para emplear esta expresión, no es requerido tener un altísimo grado de confianza con la persona con la que estamos hablando, pero tampoco sería aconsejable su uso en situaciones muy	Dos compañeras de trabajo, comiendo juntas: – Me gustaría ir a España por Navidad este año, pero, ya sabes, por motivos de trabajo no puedo ir.	Pragmatema
SIGNIFICADO: ‘ni modo, en fin’.				
FUNCTION COMUNICATIVA: expresar resignación ante algo inevitable				

		<p>formales (ponencias, charlas, hablar con superiores en el trabajo, etc.) – en este tipo de situaciones sería recomendado el uso de la siguiente variante: “no hay nada (más) qué (podamos) hacer”. Se puede usar en el lenguaje escrito, si el tono de voz es adecuado.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– El trabajo es el trabajo.</li> <li>– ¡Qué se le va a hacer!</li> </ul>	
--	--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

**Tabla 16: expresión *qué loco***

“ <i>qué loco</i> ”	SITUACIÓN EXTRA-LINGÜÍSTICA	RESTRICCIONES DE USO	EJEMPLO DE USO	TIPO DE EXPRESIÓN
<u>REGISTRO: informal</u>				
<u>SIGNIFICADO:</u> ‘persona que tiene poco juicio o se comporta de forma disparatada, imprudente o temeraria, sin pensar en las consecuencias’.	Se suele decir a una persona con la que se tiene ya un cierto grado de confianza para expresar que alguien despliega alguna acción o comportamiento que destaca por su imprudencia.	Pertenece al registro coloquial, por lo tanto se puede emplear solo con personas de confianza, como amigos, familiares, compañeros, etc.	<p>Dos amigas, hablando por teléfono:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– ¡Mi ex marido no para de llamarme y de molestarme!</li> <li>– ¡Qué loco!</li> <li>– ¡Habrá que ponerle un alto!</li> </ul>	Pragmatema
<u>FUNCTION COMUNICATIVA:</u> expresa sorpresa, un poco de miedo y también rechazo				

### 3. Posibles mejoras en el futuro

Aunque a lo largo de la presente encuesta hayamos tratado de indagar lo más posible para obtener respuestas detalladas y específicas, consideramos que o bien para el próximo desarrollo de la misma, o bien para la realización de futuras investigaciones que versen sobre el mismo tema, sería muy útil si se incluyera también una versión panhispánica. Es decir, preguntar en la primera parte de la encuesta por el país de origen de los informantes, para poder perfilar y detallar mejor las respuestas obtenidas y, de este

modo, poder ofrecer una perspectiva panhispánica sobre las expresiones tratadas, frente a una perspectiva meramente peninsular.

Si se diera el caso, consideramos que una comparación entre los resultados de las dos variantes, americana y española, sería favorable para el proceso de enseñanza del español como segunda lengua, dando mayor cabida a la variación de uso de ciertas expresiones, para aquellos aprendientes que tienen como objetivo formarse en una cierta variedad del español.

### Conclusiones

A modo de conclusión, vamos a hacer una reflexión anotando las informaciones principales que hemos descubierto tras la aplicación del cuestionario y, de esta forma, comprobaremos si, en cada caso, las hipótesis iniciales han sido validadas por los resultados obtenidos o no.

En el caso de la primera expresión, *por si acaso*, hemos notado que esta expresión no es percibida por los hablantes nativos como una expresión de índole informal, por lo cual su uso no se ve afectado por el registro de la lengua en el que se está empleando. También destaca la tópica de la frase que contiene esta expresión, pues en todos los ejemplos puestos no solo que aparecía en posición pospuesta al verbo, sino que también ocupaba la posición final dentro de la frase u oración.

A raíz de las consideraciones presentadas, opinamos que la expresión *por si acaso* no es un pragmatema, dado que no forma parte, según las respuestas de los hablantes nativos, única y exclusivamente del acto comunicativo y no es una marca exclusiva de la oralidad. Cabe mencionar que sí, observamos que existe un uso restringido por la situación en la que se emplea, pues muestra una determinada actitud del hablante en una determinada situación (expresar prudencia, aviso o previsión). No obstante, se ha notado una variación de forma y uso en los ejemplos puestos por los hablantes nativos, por lo cual consideramos que en este caso nos hallamos ante una locución, ya que se trata sobre una unidad lingüística fija, que sí funciona como una única unidad lingüística y su significado no incluye ninguno de los significados de las unidades lingüísticas que las compone.

Centrándonos en el segundo caso, el de la expresión *por si las moscas*, el análisis recalcó nuestra hipótesis inicial, ya que hay semejanzas importantes que se dan entre esta expresión y la anterior, la única diferencia siendo el contexto de uso, es decir, el registro de la lengua, que, en este caso, destaca por su informalidad. No obstante, consideramos que en este caso no nos hallamos ante un pragmatema, ya que transgrede parte de los requisitos formulados de acuerdo con la definición de Mel'čuk. Es decir, es una construcción que por su fuerte carácter oral pertenece única y exclusivamente a un acto comunicativo y su adecuación a la situación extralingüística se nota en su uso, que viene condicionado por la relación de confianza que ha de dar entre los hablantes, para que su empleo no resulte descortés o inadecuado, lo que, en una cierta medida, restringe su uso y, a la vez, muestra una actitud específica del hablante (expresar prudencia, aviso o prevención).

A pesar de ello, se ha notado una variación de forma y uso en los ejemplos puestos por los hablantes nativos, aunque, tal como es el caso de la expresión anterior, se ha observado también su posición única y exclusivamente final en la tópica de la oración. Sin embargo, su uso jamás aparece aislado dentro del enunciado, ni constituye un enunciado por sí sola, todo ello llevándonos a la conclusión de que nos hallamos ante una locución.

En el caso de la tercera expresión, *puede besar a la novia*, cabe destacar que el 95% de los respondientes ha afirmado que el único contexto de uso de esta expresión es el de la boda. Por ello, descartamos la segunda posibilidad de situación extralingüística que hemos descrito, ya que ninguno de los hablantes no percibe esta expresión fuera del ámbito matrimonial, aunque es verdad que hay un porcentaje significativo (40,7%) que afirma que no recuerda haberla escuchado en bodas españolas. A raíz de esto, consideramos que nuestra hipótesis inicial ha sido probada, pues nos hallamos ante un pragmatema cuyo uso en el espacio peninsular aún está en tela de juicio, pero, sin lugar a dudas, proviene del espacio estadounidense, a través de las series televisivas y de las películas, siendo los mismos respondientes los que han avalado esta presuposición nuestra.

Por tanto, se trata sobre un pragmatema porque es verdad que forma parte exclusivamente del acto comunicativo, y para resultar adecuado, ha de conformarse a una única situación extralingüística: que sea empleado en una boda. Siendo un performativo explícito, muestra no solo la actitud del hablante, sino que su posición, ya que no es un pragmatema que cualquiera pueda usar. Debido al contexto formal en el que se encuentra, tampoco se ha notado algún tipo de variación de forma y uso en los ejemplos puestos. No obstante, se invalida parte de nuestra hipótesis respecto a la situación extralingüística, ya que no hemos encontrado a través de este proceso investigativo los argumentos necesarios para poder validarla. Dicho de otro modo, los hablantes nativos no han evidenciado ningún otro contexto de uso que no pertenezca a la situación de la celebración de un matrimonio.

En el caso de la cuarta expresión, nuestra investigación se enriquece con una nueva aportación, que nos ha servido para adaptar y acotar la definición ofrecida de la expresión *qué cosa más rara*: antes, no habíamos especificado la naturaleza de la sorpresa que favorece el uso de esta expresión. O sea, en la definición dada, no habíamos incluido que el acontecimiento al que se refiere es un acontecimiento negativo. Por lo tanto, su uso en contextos que implican felicidad o asombro (por ejemplo, haber recibido un regalo inesperado) resultaría inapropiado. Más aún, habiendo alcanzado casi una unanimidad en cuanto al contexto de uso de la expresión, nos ayudó aún más a darnos cuenta que esta expresión está percibida como una expresión estrechamente ligada al entorno familiar, usada más que nada en contextos con personas cercanas y de confianza.

Adicionalmente, cabe destacar que el ejemplo puesto por uno de los encuestados (citado en el apartado anterior) nos ha hecho reflexionar sobre si es una condición *sine qua non* de la expresión que parte de un acontecimiento negativo, ya que hemos observado que no siempre se da el caso. Dado el número de respondientes que tenemos, no podemos afirmar decididamente que en la definición de la expresión se ha de mencionar que se suele usar como consecuencia de acontecimientos negativos, pero sí podemos matizar la definición, para que el hablante no nativo entienda que, en gran medida, se trata sobre sucesos que destacan por su gran nivel de asombro que, en la mayoría de los casos son causados por circunstancias inesperadas.

A raíz de lo anteriormente mencionado, consideramos que en el cuarto caso nos hallamos ante un pragmatema, ya que por pertenecer al registro familiar, su uso exclusivo en actos comunicativos es sobreentendido, y, por la misma razón, su uso tiene que conformarse a la situación extralingüística para resultar adecuado, oportuno. Ante esta disyuntiva, se halla también la restricción de uso de esta expresión, puesto que su empleo en otros contextos que no sean familiares resultaría inadecuado. Tampoco se ha notado algún tipo de variación de forma y uso en los ejemplos puestos. Por último, se cumple también la parte que hace referencia a la actitud del hablante que, o bien bajo la influencia

de sucesos positivos o negativos, emplea este pragmatema para expresar sorpresa ante cualquier situación súbita, fortuita.

La hipótesis inicial que teníamos con respecto a la quinta expresión analizada, *qué cutre*, viene validada por el análisis que hemos llevado a cabo, pero, no obstante, también aporta un nuevo matiz: si algo es un juicio de valor, y no se refiere a la calidad del producto, o cuestiones que de dicha calidad deriven, no resulta adecuado el empleo de esta expresión. Es decir, el mal gusto, al que hacia referencia nuestro ejemplo, no encaja debajo del paraguas de esta expresión.

Por su alto nivel de oralidad, como también por las nuevas aportaciones que hemos encontrado, consideramos que la quinta expresión analizada es un pragmatema, ya que pertenece al acto comunicativo y su adecuación a la situación extralingüística viene condicionada por las propias características de la situación, para que su uso sea un uso adecuado. Es más, la actitud del hablante en este caso es, casi en concordancia total, la de expresar que algo es pasado de moda, barato, de mala calidad, que destaca por su fealdad, que desentona. Tampoco se ha notado algún tipo de variación de forma y uso en los ejemplos puestos.

En lo que atañe el caso de la expresión *qué feo*, podemos concluir que no se trata de un pragmatema, invalidando asimismo nuestra hipótesis inicial, puesto que admite variables, tal como hemos visto en el caso de los ejemplos puestos por los hablantes nativos, lo que anteriormente pasó solo en el caso de la expresión *por sia caso*. Es decir, no nos hallamos ante un frasema que se usa siempre de esta forma, aunque el contexto es uno particular. Por lo tanto, a nuestro juicio, basándonos en lo anteriormente mencionado, encajaría mejor en el ámbito de las locuciones, que en el de los pragmatemas.

Respecto a la séptima expresión, *qué se le va a hacer*, nuestras hipótesis han sido validadas, ya que, en gran parte, su significado, su función comunicativa y su situación extralingüística tal y como los hemos descritos están confirmados por el presente análisis. Independientemente de esto, el 35% de los respondientes que afirmaron que la emplearían también en situaciones formales, nos hace matizar y ajustar nuestra descripción en lo que concierne las restricciones, ya que una cifra tan alta no puede respaldar una definición que diga de manera tan clara que se subsuma solamente al ámbito coloquial.

Ahora bien, si tratamos de clasificar esta expresión, opinamos que se trata sobre un pragmatema, puesto que es una expresión que no abarca otras variantes (salvo *que le vamos a hacer*) y que es una construcción que forma parte del acto comunicativo (el 65% de los informantes dijo que la usaría en el lenguaje oral), cuya adecuación de uso se ha de sumar a la situación extralingüística, en la que el hablante muestra una determinada actitud (resignación, aceptación).

En el caso de nuestra última expresión, *qué loco*, el análisis confirmó nuestra hipótesis inicial, ya que esta expresión se emplea con el fin de expresar sorpresa, ante un acontecimiento inesperado, usada sobretodo en un contexto familiar, de forma oral. A nuestro juicio, nos hallamos ante un pragmatema, ya que en este caso no ha habido variación alguna en el uso de la construcción, tal como revelan los ejemplos empleados por los informantes. Además, es sin duda alguna una construcción que pertenece exclusivamente al acto comunicativo, para cuya adecuación a la situación comunicativa se han de respetar las restricciones impuestas por la misma. Indudablemente, muestra una actitud de sorpresa, asombro, ante un lance de fortuna.

### **Bibliografía**

- Barrios Rodríguez, M. A., Hacia un concepto amplio de pragmatema y sus aplicaciones en ELE: el caso de ¡qué + sust./adj!. En: B. Almeida Cabréjas, A. Blanco Canales, J. J. García Sánchez & M. D. Jiménez López, edits. *Investigaciones actuales en Lingüística. Vol. II: Semántica, Lexicología y Morfología*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, pp. 19-35, 2017
- Buitrago Jiménez, A., *Diccionario de dichos y frases hechas*. Barcelona: Espasa Libros, 2012
- Escandell Vidal, M. V., *Introducción a la pragmática*. 3a edición ed. Barcelona: Ariel Letras, 2013
- Escandell Vidal, M. V., *La comunicación: lengua, cognición y sociedad*. Madrid: Akal, 2014
- Mel'čuk, I., Phrasemes in language and phraseology in linguistics. En: M. Everaert, E. Van Der, Linden, A. Schenk & R. Schreuder, edits. *Idioms: structural and psychological perspectives*. New Jersey: Erlbaum Associates, pp. 167-232, 1995
- Thomas, J., *Meaning in interaction: an introduction to pragmatics..* New York: Routledge, 2013.

## ***EL CALEIDOSCOPIO DE EXISTENCIAS INFANTILES EN LAS NOVELAS CONTEMPORÁNEAS DE BENITO PÉREZ GALDÓS***

**Lavinia SIMILARU\***

**Abstract:** *In his eagerness to reveal the lives of his contemporaries accurately and faithfully in his novels, a realist novelist like Galdós could not ignore the most tender members of the society. His Contemporary Novels recreate with great objectivity the existence of the nineteenth-century children, in all their moments and circumstances. The existence of children mimics the existence of the adults. Children are born and die, since the infant mortality rate was high at the end of the 19<sup>th</sup> century. There are rich children and poor children, happy children and unhappy children, healthy children and sick children... The children in Galdós's literature, like real children of all ages, sometimes seem to turn the world of adults into a kaleidoscope, discover details of their actions and imitate what they see. They often also add a touch of exaggeration and mischief. They try to dress and behave like adults, imitate gestures, make use of objects discarded by their parents to play... In this way, they give lively and joyful nuances to the adult's stern actions.*

**Keywords:** Galdós, contemporary novels, children.

### **I Galdós y la realidad española del siglo XIX**

Todos los críticos literarios y exégetas están de acuerdo en que Galdós “fue el primero en asimilar la lección de Balzac y de Dickens, al par que supo dar sentido nuevo al retorno hacia el antiguo realismo español, apropiándose lo substancial y rehuyendo la trampa de la imitación externa...” (Del Río, 1982: 295) y, por eso, es “el verdadero creador de lo que entendemos por realismo moderno en la novela española” (*ibidem*).

El valor de Galdós como preclaro representante del realismo europeo nunca ha estado en entredicho; las apreciaciones han sido unánimes, las historias de la literatura española aseguran que “se ha convertido con el tiempo en nuestro máximo novelista después de Cervantes y, con ventajas y desventajas para uno y otros, comparable a Dickens, Balzac o Dostoiewski, sus contemporáneos” (Menéndez Peláez et al., 2005: 337). Jacques Beyrie considera a Galdós “un creador superpotente, además de un trabajador encarnizado. Equivalente directo para España de Balzac, al que le unen vínculos decisivos, pasó su vida alimentando la ola torrencial de una producción de más de ciento diez volúmenes” (Beyrie, 1995: 175).

Max Aub no exageraba en absoluto al afirmar en su *Manual de historia de la literatura española* que las novelas de Galdós podrían sustituir los libros de historia española del siglo XIX. Galdós mismo confesó -tanto en su discurso de recepción en la Real Academia Española, como en algunas de sus obras-, que un novelista tiene que narrar en sus obras la vida del “pueblo, que con su miseria, sus disputas, sus dichos picantes, hacía la historia que no se escribe, como no sea por los poetas, pintores y saineteros” (Galdós, 1945: 548). Lo que significaría escribir la historia de los muchos, los que nunca figuran en la historia conocida, pero siempre la determinan. Galdós “no es más que un escritor dedicado día tras día durante cincuenta años [...] a observar la realidad

---

\* Universidad de Craiova, [lavinia\\_similaru@yahoo.es](mailto:lavinia_similaru@yahoo.es)

española y llevar el fruto de sus observaciones a su obra novelística.” (Gonzálvez; Sevilla, 2017: 11).

## II Los niños en las novelas contemporáneas

En su deseo de revelar precisa y fielmente en sus obras la vida de sus contemporáneos, un autor realista como Galdós no puede ignorar a los miembros más tiernos de la sociedad. Sus obras abundan en niños ricos y niños pobres, niños felices y niños infelices, niños sanos y niños enfermos...

Las novelas contemporáneas recrean con gran objetividad la existencia de los niños decimonónicos, en todos sus momentos y circunstancias. Como en la realidad, la existencia de los niños remeda la de los adultos.

### II 1 Niños que nacen y mueren

Los niños nacen y mueren, puesto que la tasa de mortalidad infantil es alta a finales del siglo XIX.

Hay toques naturalistas en las novelas de Galdós, pero “la cuestión palpitante”, para citar a Emilia Pardo Bazán (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-cuestion-palpitante-1051289>), no llenaba de entusiasmo al escritor canario. No describe partos, hay pocas mujeres embarazadas en las novelas contemporáneas. Eloísa y su hermana Camila en *Lo prohibido* aparecen en estado de buena esperanza y la última es la única que alude claramente a su embarazo, provocando la indignación del narrador, que la considera desvergonzada. Gloria, en la novela homónima, oculta su embarazo y, a instancias de su tía, entrega al niño a una nodriza, puesto que ser madre soltera es una vergüenza y ella no puede casarse con “el autor de su desgracia” (Galdós, 2001c: 366), porque él es judío.

Niños enfermos y agonizantes hay muchos en las novelas contemporáneas.

Un caso feliz es el de Ramona, o Monina, la hija de Pepa Fúcar en *La familia de León Roch*. La pequeña enferma preocupa mucho a su madre unos días, tanto el médico como los familiares temen la muerte, pero Monina se recupera y pide comer.

En cambio, muchos niños enfermos se mueren. Tristana, en la novela homónima, se niega a tener hijos, porque los niños “se mueren todos” (Galdós, 2017: 188); según ella, “niño nacido es niño muerto” (*ibidem*). Lo mismo opina Rafael en *Torquemada en el purgatorio*: “¡Pobrecito,... estas criaturas son tan débiles! De ciento, los noventa y ocho perecen...” (Galdós, 2019: 426).

El escritor no vuelve la mirada ante los detalles tristísimos y penosos de las enfermedades.

El primer hijo de Camila en *Lo prohibido* “se puso tan malito, que daba dolor verle y oírle. Cubrióse el cuerpo de pústulas. Todo él se hizo llaga lastimosa” (Galdós, 2001: 345). El pobre bebé padece dolorosas convulsiones durante seis días seguidos, sin que la medicina decimonónica pueda aliviar su sufrimiento. Tampoco ayuda la admirable abnegación de la madre. Todos los presentes son impotentes ante el padecimiento del bebé. El temido desenlace llega casi a traer morigeración a los adultos afligidos: “Por fin, el nene dejó de padecer. Bien hizo Dios en llevársele, abreviando su martirio. Se fue de la vida, sin conocer de ella más que el apetito y el dolor.”(Galdós, 2001: 346). Cuando se muere, el narrador destaca “aquel lastimoso cuerpecito, que parecía picoteado por avecillas de rapiña” (*ibidem*).

En *Fortunata y Jacinta* fallece el primer hijo que tiene Fortunata de Juan de la Cruz, poco después de cumplir un año de edad. El padre relata con tristeza el trágico suceso: “el garrotillo le cogió al pobrecillo nene tan de filo, que cuando yo llegué... [...] pues sí, cuando llegué, el pobre niño estaba expirando” (Galdós, 1992: I 416).

En *Torquemada en la hoguera* pierde la vida Valentín, el amado hijo del usurero. Padece meningitis y los síntomas de la enfermedad son descritos con realismo y con toques naturalistas: “En aquel momento oyose un grito áspero, estridente, lanzado por Valentín, y que a entrabmos los dejó suspensos de terror. Era el grito meníngeo, semejante al alarido del pavo real. Este extraño síntoma encefálico se había iniciado aquel día por la mañana y revelaba el gravísimo y pavoroso curso de la enfermedad del pobre niño matemático” (Galdós, 2019: 114).

También fallece la pequeña Encarnación, la hija de Ángel Guerra, a causa de una enfermedad infecciosa. El padre la adora, pierde la cabeza cuando la niña se pone enferma, llama al médico y le amenaza de muerte si no cura a la niña. A pesar de los esfuerzos del doctor Miquis, la niña se muere.

Paco Ramos, apodado Posturitas, es el travieso compañero de Luisito Cadalso en *Miau*. Posturitas padece tifus: “tenía la cara muy encendida, los párpados hinchados, la boca abierta, respirando por ella, y a ratos soplando fuertemente por la nariz, como si quisiera desobstruirla” (Galdós, 2019a: 273). Galdós no duda en describir el cadáver: “El pobre Posturitas parecía más largo de lo que era. Estaba vestido con sus mejores ropas; tenía las manos cruzadas, con un ramo en ellas: la cara muy amarilla, con manchas moradas, la boca entreabierta y de un tono casi negro, viéndose los dos dientes de en medio, blancos y grandes, mayores que cuando estaba vivo...” (*ibidem*: 303).

## II 2 Niños pobres y niños ricos

Los niños vienen al mundo en familias adineradas y en familias humildes. Galdós mira con gran simpatía sobre todo a los desfavorecidos. No es raro que estos últimos padecan hambre.

En *Misericordia*, los mendigos adultos se hacen acompañar por niños, para inspirar lástima y enternecer a los fieles que salen de la iglesia. Un anciano que pide limosna acompañado por una de sus nietas, afirma tener otra, enferma. Por eso, la protagonista, Benina, sirvienta de una familia noble venida a menos y que también mendiga para comer y para alimentar a sus amos, va a ver a la niña enferma. No podemos dejar de observar las pinceladas naturalistas del autor en estas líneas:

En el suelo, sobre un colchón flaco, cubierto de pedazos de bayeta amarilla y de jirones de mantas morellanas, yacía la niña enferma, como de seis años, el rostro lívido, los puños cerrados en la boca. «Lo que tiene esta criatura es hambre», dijo Benina, que habiéndola tocado en la frente y manos, la encontró fría como el mármol (Galdós, 1994b : 234)

En *Gloria*, los hijos de Caifás van a pedir limosna a casa de Gloria Lantigua. Su aspecto inspira compasión:

Ambos bajaron. En el jardín estaba D. Ángel y frente a él un lastimoso terceto de muchachos llorones, con los puños en los ojos, los sucios rostros llenos de babas y de tierra que con las lágrimas se amasaba. (Galdós, 2001b: 187).

Del otro lado están los niños acomodados. En *Lo prohibido*, Rafael crece mimado por su familia y por las criadas. Tiene juguetes y es un niño alegre, a pesar de que más tarde la indiferencia de la madre le hará sufrir. La madre es frívola y se preocupa más por

el lujo que por su hijo. Los primeros meses de este niño le brindan a Galdós la oportunidad de describir con dulzura y algo de ironía a un bebé:

Eloísa tomaba el *barbián* [...] de manos del ama [...], y poniéndomele delante le excitaba a repetir en mi presencia todas las gracias que sabía. Estas eran muchas. La más mona era estornudar. Pero cuando se le mandaba hacer el estornudito, no había medio de que obedeciera. Verdadero artista, no quería quitar al arte su condición primera, que es la espontaneidad. Por el mismo principio negábase a saludar con la mano, a repetir los *cinco lobitos* y la pandereta. No hacía más que asombrarse de todo, besarme, llenarme de hilos de saliva, abrazarse a mi cuello, cogerme la nariz, tirarme de la barba y echar unas carcajadas locas, mostrándome su bocaza encendida, húmeda, gelatinosa y sus tumefactas encías (Galdós, 2001: 186).

En *La familia de León Roch*, Ramona (Monina), la nieta del marqués de Fúcar, juega con los hijos del administrador, formando un adorable grupo de dos niñas de dos y tres años respectivamente y un niño de seis. Este trío travieso destroza unas láminas y el microscopio de León Roch. Pillados por el propietario, los pequeños temen ser castigados y se echan a llorar:

Monina le miró pidiendo misericordia. Dos gruesas lágrimas salieron de sus ojos. Empezaba Ramona a hacer pucheros, cuando ya los chillidos de Tachana llenaban la casa. Era una Magdalena. No había más remedio que creer en la sinceridad de su arrepentimiento (Galdós, 2019: 261).

Tienen suerte: a León Roch le divierte la travesura y no castiga a los culpables.

## II 3 Educación y castigos

En algunas de las novelas contemporáneas, Galdós reflexiona sobre la educación de su época. *El doctor Centeno* se abre con dos capítulos titulados *Introducción a la pedagogía* y *Pedagogía* respectivamente, en los cuales el escritor critica manifiestamente la enseñanza a finales del siglo XIX. En la escuela dirigida por don Pedro Polo, un sacerdote despiadado y sin vocación, cuyo lema es “Siembra coscorrones y recogerás sabios” (Galdós, 2012: 58), los insultos y los castigos físicos nunca faltan. El sacerdote humilla y maltrata a sus alumnos:

Los pellizcos no cesaban, y a cada segundo se oía un *¡ay!* Se confundían las voces de *bruto*, *acémila* con los lamentos, las protestas y el lastimoso y terrorífico *yo no he sido*. La palmeta iba cayendo de mano en mano, incansable, celosa de su misión educatriz, aporreando sin piedad a todo el que cogía. La quemazón de la sangre, el cosquilleo, el dolor agudísimo, daban entendimiento al torpe, mesura al travieso, diligencia al indolente, silencio al lenguaraz, reposo al inquieto. Y como auxiliares de aquel docto instrumento, una caña y a veces flexible vara de miembros sacudían el polvo. Había nalgas como tomates, carrillos como pimientos, ojos con llamaradas, frentes mojadas de sudor de agonía, y todo era picazones, escozor, cosquilleo, latidos, ardor y suplicio de carnes y huesos (Galdós, *ibidem*: 57).

Pero los niños no solo padecen maltrato en las escuelas, sino también en sus casas. En *Fortunata y Jacinta* hay unos niños que se apoderan de la tinta negra de la esposa de Ido del Sagrario, que es “lutera”, es decir tiñe el papel de luto, que sirve para escribir las esquelas mortuorias. Aprovechan la tinta para pintarse las caras y son castigados:

En el mismo instante salió una mujeraza de la puerta más próxima, y agarrando a una de las niñas embadurnadas, le levantó las enaguas y empezó a darle tal solfa en salva la parte, que los castañetazos se oían desde el primer patio. No tardó en aparecer otra madre

furiosa, que más que mujer parecía una loba, y la emprendió con otro de los mandingas a bofetada sucia, sin miedo a mancharse ella también. «Canallas, cafres, ¡cómo se han puesto!». Y al punto fueron saliendo más madres irritadas. ¡La que se armó! Pronto se vieron lágrimas resbalando sobre el betún, llanto que al punto se volvía negro. «Te voy a matar, grandísimo pillo, ladrón...» (Galdós, 1992 I: 325).

La mujer de Ido del Sagrario hace lo mismo con sus hijos: «Oyose el pie de paliza que Nicaroma, hecha una veneno, estaba dando a sus hijos, y el gemir de ellos». (*ibidem*).

## II 4 Niños que imitan a los adultos

Los niños de Galdós, al igual que los niños reales de todas las épocas, a veces parecen mirar el mundo de los adultos a través de un caleidoscopio, lo que les permite descubrir detalles de las acciones de estos. Los pequeños imitan lo que ven, y a menudo añaden un toque de exageración y de travesura. Tratan de vestir y de comportarse como los adultos, remedan gestos, aprovechan objetos descartados por sus padres para jugar repitiendo los gestos de ellos... De esta manera, confieren matices vivos y alegres a las acciones adustas de los adultos.

En *Fortunata y Jacinta*, la señora de Santa Cruz visita el barrio pobre, acompañada por su amiga filántropa. Uno de los niños las saluda con ademanes muy corteses, aprendidos seguramente del padre, o de otro hombre adulto: «...uno de ellos, que sin duda tenía instintos de caballero, se quitó de la cabeza un andrajo que hacía el papel de gorra y les preguntó que a quién buscaban» (*ibidem*: 320).

Aquellos niños no tienen juguetes, pero ni los necesitan. Son inventivos y en sus juegos imitan las acciones de sus padres:

Allá en el fondo había divisado dos niños y una niña. Uno de ellos era rubio y como de tres años. Estaban jugando con el fango, que es el juguete más barato que se conoce. Amasábanlo para hacer tortas del tamaño de perros grandes. La niña, que era de más edad, había construido un hornito con pedazos de ladrillo, y a la derecha de ella había un montón de panes, bollos y tortas, todo de la misma masa que tanto abundaba allí (*ibidem*).

La pequeña Ramona (Monina) también imita a su madre en *La familia de León Roch*, cuando Pepa Fúcar entra al cuarto donde está María, su rival. Pepa entra respetuosa y sigilosamente, porque María está enferma y descansa. Monina sigue a su madre, caminando con el mismo cuidado: «Tras ella entró Monina, deslizándose paso a paso, como un gatito que entra y sale sin que nadie lo sienta, y juntándose a su madre, y asíéndose de su falda con ademán de miedo, señalaba a la cama» (Galdós, 2019: 361).

En *La desheredada*, hay un falso gorro militar, «un sombrero que parecía escudilla, un ros de cartón, deformé, cuarteado, pero con tres tiras de papel dorado pegadas en redondo» (Galdós, 2018: 147) y los chicos saben que «los tres entorchados son la insignia del capitán general, y que esta es la jerarquía más alta del ejército. ¡Vaya usted a averiguar dónde esos diablos de chicos aprenden estas cosas!» (Galdós, 2018: 146). Uno de los niños vagabundos roba el gorro para emular al general Prim:

Dejemos a *Majito* con el ros encasquetado, el sable en la derecha mano, en actitud tan belicosa, que si le viera el sultán de Marruecos convocara a toda su gente a la guerra santa. Con la mano siniestra se limpió el polvo y las telarañas que no querían desprenderse de la felpa de su chaqueta, y dando después tres o cuatro brincos, se puso en la calle gritando con todo el vigor de su pecho infantil: «Soy *Plin*» (Galdós, *ibidem*: 147).

Desafortunadamente, este juego acaba trágicamente.

### III Conclusiones

Galdós retrata el mundo infantil de su época con su habitual realismo. Las vidas de los niños en las novelas contemporáneas son reflejo fiel de las vidas de los niños reales. Los pequeños héroes de Galdós mueren a veces, porque las tragedias eran frecuentes a finales del siglo XIX, cuando la medicina no ayudaba mucho a sobrevivir.

El autor añade un innegable toque de ternura al describir los juegos y las travesuras de los pequeños.

No podemos dejar de observar que Galdós se daba cuenta de los desperfectos de la enseñanza decimonónica y de los estragos que esta provocaba. Los castigos físicos eran considerados normales en aquel entonces. Pero el autor se contentaba con narrar los hechos, sin tomar partido abiertamente.

#### **Bibliografía**

- Beyrie, Jacques, *Pérez Galdós*. En J. CANAVAGGIO (coord.), *Historia de la literatura española*, Tomo V, *El siglo XIX*. Traducción del francés de Juana Bignozzi. (pp. 175 -180). Barcelona, Ariel, 1995.
- Del Río, Angel, *Historia de la literatura española* (vol. 2), Bruguera, Barcelona, 1982.
- González, Isabel & Sevilla, Gabriel, *Introducción*, en B. Pérez Galdós, *Tristana*, (pp. 9-106) Cátedra, Madrid, 2017.
- Menéndez Peláez, Jesus, Arellano, Ignacio, Caso González, José M., Caso Machicado, María Teresa, *Historia de la literatura española* (vol. III), Everest, León, 2005.
- Pérez Galdós, Benito, *El doctor Centeno*, Alianza editorial, Madrid, 2012.
- Pérez Galdós, Benito, *Fortunata y Jacinta*, I, II, Cátedra, Madrid, 1992.
- Pérez Galdós, Benito, *La desheredada*, Cátedra, Madrid, 2018.
- Pérez Galdós, Benito, *La familia de León Roch*, Alianza editorial, Madrid, 2019.
- Pérez Galdós, Benito, *Lo prohibido*, Cátedra, Madrid, 2001.
- Pérez Galdós, Benito, *Misericordia*, Cátedra, Madrid, 1994b.
- Pérez Galdós, Benito, *Miau*, Cátedra, Madrid, 2019.
- Pérez Galdós, Benito, *Tristana*, Cátedra, Madrid, 2019.
- Pardo Bazán, Emilia, *La cuestión palpitante*,  
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-cuestion-palpitante-1051289>, consultado el 9 de enero de 2022.
- Pérez Galdós, Benito, *Gloria*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxd0w8>, 2001b.
- Pérez Galdós, Benito, *La sociedad presente como materia novelable* <http://www.biblioteca.org.ar/libros/130020.pdf> consultado el 23 de junio de 2020.
- Pérez Galdós, Benito, *Prim*. En B. Pérez Galdós, *Obras completas*, III. Madrid, Aguilar, 1945.

## LA NARRATIVA CALEIDOSCOPICA DE ENRIQUE VILA-MATAS

Sorina Dora SIMION\*

**Abstract:** In the work of the Barcelonian writer Enrique Vila-Matas, the illusion, the games and the kaleidoscopic method rule the mystery of his narrative grid that is so fluctuant and so immersive. Lately, in his novels, there has been a dominance of this interesting syncretism of artistic languages (literary, visual, or musical) that has contributed to the construction of his narrative puzzle and that has strengthened the fragmentism and the transgression of all the rules of the narration and that of the affiliation to a definite artistic genre or current. In this paper, we intend to find the sources of this atomization or pulverization and remodulation and to analyze, comment and interpret them in one of his novels, especially in *Mac's Problem*, which gives us the ideal material to prove the thesis of the vision and of the kaleidoscopic technique employed, by using the guidelines of the general rhetoric analysis.

**Keywords:** general rhetoric analysis, Enrique Vila-Matas, kaleidoscopic storytelling.

### 1. Introducción

La obra del escritor barcelonés contemporáneo Enrique Vila-Matas es un conjunto reiterativo, diverso y cambiante, y, de este modo, una palabra que refleja tanto la repetición como la diversidad y los cambios sería el caleidoscopio de temas, motivos, estructuras, estilos, en una síntesis única, muy personal y polifacética que supera las fórmulas estéticas de la Posmodernidad o Transmodernidad (Rodríguez Magda, 1989) y llega hasta a la Inframodernidad (Simion, 2019: 491-502). Al elegir, al azar, cualquier obra suya, podríamos mostrar esta suma de elementos repetitivos, a veces, pero tan diversos e incongruentes, como igualmente un tipo de sinestesia que atraviesa su narrativa, mejor dicho, un modo de asociar los lenguajes artísticos diferentes y transformar la narración en teatro, por ejemplo, o los géneros distintos en géneros osmóticos, de tal forma que se facilita y se impulsa, a la vez, el paso de una fórmula estética a otra, de una estructura a otra, de un tema a otro, como si fuera natural aceptar cualquier cambio, salto o novedad, pero también la repetición, la modulación con algunas modificaciones, en perfecta armonía y sin imponerse o trazarse límites que separen tales elementos. Cualquier novela podría enseñarnos este modo de juntar los temas y los motivos, por una parte, pero igualmente los elementos estructurales o estilísticos, así que podríamos escoger más obras o una sola para demostrar que se trata de un mosaico o, en las palabras mismas del autor español repetidas en muchas ocasiones, “un tapiz que se dispara en muchas direcciones”, frase que retoma también la crítica muchas veces.

Con el fin de analizar estos aspectos presentes en la obra de Enrique Vila-Matas, utilizaremos el método del análisis retórico-general, tal y como lo promueve la Nueva Retórica española, método ideado por Antonio García Berrio (1983), Tomás Albaladejo Mayordomo (1983, 1991), Francisco Chico Rico (2020 a: 141-146; 2020b: 650-655) y otros investigadores, que nos propone seguir las operaciones retóricas o *partes artis u oratoris officia* (en este caso concreto, las operaciones poiéticas o creadoras del discurso,

---

\* Universidad de Bucarest, [sorinadora.simion@lls.unibuc.ro](mailto:sorinadora.simion@lls.unibuc.ro)

la *intellectio*, la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* y no las noéticas, como *memoria* y *actio* o *pronuntiatio*) en la descripción, explicación e interpretación de la obra de arte, lo que permite dar cuenta del fenómeno artístico en toda su complejidad, tanto del campo artístico como del hecho artístico, esto es, desde una perspectiva semiótica abarcadora y en el marco de la Pragmática, las Ciencias del Lenguaje modernas, en un intento de aunar, de forma transversal e interdisciplinaria, los elementos que conforman una obra artística.

Hemos seleccionado para describir, analizar e interpretar, desde el punto de vista de la visión caleidoscópica y siguiendo las pautas del análisis retórico-general, una de sus novelas, que se refiere al mismo tiempo a otra anterior, dos novelas escritas casi a treinta años de distancia, novelas que consideramos significativas para el tema que nos ocupa, es decir, *Mac y su contratiempo* (2017) y *Una casa para siempre* (1988). Son dos novelas que se podrían constituir en un sistema de reflexión e indagación del género novelesco y hasta de toda su obra anterior, desde el punto de vista de un lector que se transforma en modificador y creador o autor al mismo tiempo y que está leyéndose o, mejor dicho, releyéndose.

## 2. La *intellectio*

Enrique Vila-Matas propone, en la novela *Mac y su contratiempo*, una vuelta a su pasado, pero una vuelta que le permite darle vida a través de la escritura y exponer, a la vez: el proceso de creación o su laboratorio, por una parte; las fuentes de la novela como género y, en general, de la narración, remontándose a los orígenes del cuento oral, por otra; y, en otro orden de ideas, la condición del escritor que es un repetidor y modificador, ya que, en la literatura, a lo largo del tiempo, la repetición parece ser la ley no escrita de todos los que tratan, de diferentes maneras, escaparle. En este contexto, la repetición no es un defecto o una culpa y llega incluso a ser el elemento que vertebría la historia de la literatura, al ponerse en tela de juicio los conceptos de originalidad y verosimilitud. De hecho, en una transcripción sencilla y prosaica de la significación global de la novela (y de otras de sus novelas), el escritor se sienta delante de su ordenador y, sin tener un tema para escribir, se dedica a la lectura, ya que es un lector empedernido, se da cuenta del dilema de cualquier creador y se cuestiona a sí mismo: ¿cómo podría ser original?; ¿cuáles son las soluciones de otros escritores?; ¿qué solución tiene él?; y ¿qué representa su voz en la polifonía de las voces de tantos escritores? Demasiadas preguntas a la hora de ponerse a escribir uno que es principiante como Mac y las respuestas no aparecen de inmediato y con mucha facilidad ni siquiera para un escritor con tanta experiencia y tan larga carrera artística como Vila-Matas, ya que, al ponerse a escribir, cada vez es principiante y tiene la conciencia clara de ser un repetidor o un modificador. Siempre trabaja de modificador, detrás de sus personajes y de diferentes identidades suena su voz y, aunque fuera única, la voz engloba tantas otras voces y ecos de sus lecturas de otros y, en este caso, las voces de su antigua novela, *Una casa para siempre*. Además, la maestría de un artista consiste en su horario, por lo tanto, en la repetición perpetua de las leyes que él se autoimpone, y según el propio escritor, *Mac y su contratiempo* es un ejemplo de novela reiterativa que muestra la excelencia del arte del horario y, sobre todo, del arte de la apropiación o transducción (Albaladejo, 2005):

Esta novela defiende la repetición y reflexiona sobre cómo se ha construido la historia de la literatura a partir de sucesivas variaciones del relato. En ella revisito *Una casa para siempre*, así como mi obsesión por el origen de la literatura y el concepto de originalidad, el paso del tiempo o la posibilidad de corregir el pasado a través de la escritura. Mac no tiene empleo y ocupa sus horas deambulando

y obsesionado con su vecino, un reconocido escritor al que detesta, especialmente cuando éste lo ignora. Un día lo oye hablar con una librera acerca de su primer libro, *Walter y su contratiempo*, una obra de juventud de la que apenas se acuerda. Y entonces Mac decide emprender un nuevo proyecto, el de reescribir y mejorar la novela como si fuera suya. Se inicia así un vertiginoso juego de espejos orquestado por lo imprevisible ([enriquevilamatas.com](http://enriquevilamatas.com)).

Asimismo, *Una casa para siempre* representa un hito en la creación de Vila-Matas exactamente porque fue una novela rechazada por dos críticos españoles, pero, al mismo tiempo, reconocida en Francia, lo que estimula el análisis y la reflexión sobre el libro en *Mac y su contratiempo*. Mac reescribe la novela de juventud de Ander Sánchez y, en realidad, es una lectura a distancia de la antigua novela, titulada de modo simbólico *Walter y su contratiempo*, declarándose que, obviamente, su redacción modificada y transcrita no será dedicada para la publicación y se publicará póstumamente, como un manuscrito perdido inconcluso o inacabado, cuya autoría permanecerá desconocida. Lo que llama la atención es el tejido novelesco, la estructura reticular, laxa e inconexa, en breve, *Una casa para siempre* es:

Novela y libro de relatos a la vez, [que] cuenta el drama de un ventrílocuo que tiene voz propia, esa virtud que es tan buscada y apreciada por muchos escritores y que, por razones obvias, para el ventrílocuo es un verdadero contratiempo. Detrás de todo ese libro se encontraba la constante preocupación [...] en torno a la estructura que requería la construcción de toda novela. Fue vapuleada por dos insignes y olvidables críticos españoles. Uno de ellos llegó a decir que no debería ni haberla publicado ([enriquevilamatas.com](http://enriquevilamatas.com)).

La voluntad intelectiva bosquejada en las declaraciones autobiográficas destaca el interés permanente de Enrique Vila-Matas por el hecho literario, esto es, la obra artística, el creador y el receptor, su comunicación mediata, la condición anónima del autor, el género de la novela como conjunto de relatos o como diario, la apropiación de novelas ajenas, como si fueran suyas; además, los elementos inventivos seleccionados son el artista que da vida a la representación (el ventrílocuo), el paseo o vagabundeo por el barrio de toda la vida y la reescritura. Todo tiene que ver con el oficio de escritor y con la autoría anónima, como también con la cuestión de la voz propia tan ansiada por el escritor y tan problemática para un ventrílocuo. El abanico de la obra literaria se abre y la red narrativa aglutina todo como en una caja china: es una mezcla asombrante de elementos en un movimiento continuo que alterna los puntos fuertes con baches acuosos, es decir, una obra que abarca los más variados aspectos, temas o asuntos que se sitúan entre la realidad y la ficción, o en la experiencia interesante de vivir lo que uno u otros escribieron. En cuanto a la *dispositio*, notamos la preocupación por el género novelesco y su renovación, por el juego o espejismo de los planos narrativos, por el diseño laxo e inacabado de las estructuras novelescas que son, a la vez, conjunto de cuentos, con o sin relación entre sí. Como dominante estilística, sobre todo en *Mac y su contratiempo*, identificamos que el escritor se refiere, desde el principio, a la repetición, con o sin variación, y al intento de mejorar todo, quizás, el estilo también.

### 3. La *inventio*

El Mundo construido en *Mac y su contratiempo* es el resultado de una superposición y de alternancias sucesivas entre mundos diferentes, pero osmóticos. Por una parte, aparece el mundo ficticio de la antigua novela *Una casa para siempre*, denominada aquí *Walter y su contratiempo*, siguiéndose el destino del ventrílocuo asesino

que huye de Lisboa a causa de su crimen y por necesidad. Por lo tanto, el universo ficcional se reficcionaliza a través de los comentarios y las repeticiones seleccionadas según criterios subjetivos y, aparentemente, al azar. Por otra parte, la ficción está en directa relación con el mundo “real” en que se mueven Ander Sánchez, el escritor famoso y autor de *Walter y su contratiempo*, los vecinos del barrio el Coyote, los parroquianos de los bares, diversos tipos de personajes, etc. Mac y Sánchez coinciden en una librería y, a partir de la afirmación de Sánchez que ni siquiera tenía que publicar su novela de juventud, Mac se pone a escribir y mejorar el discurso de la novela de juventud del famoso vecino. Por otro lado, el principiante Mac está en un espejismo interesante consigo mismo, con su vida, con los libros que está leyendo y, además, escucha canciones, hace conexiones entre películas, su vida corriente, o bien la novela de Ander Sánchez, y se imagina en su “propio teatro inventado” (Vila-Matas, 2017: 232).

Los contenidos inventivos se disponen a lo largo de estos recorridos del principiante Mac, que se enfrenta a su situación de la quiebra de su “boyante negocio” o (en la mitad de la novela nos enteramos de su situación “real”) a aquella de despedido brutalmente del bufete de abogados por el consumo desmesurado de alcohol. Para llenar su tiempo y tener una ocupación, Mac se dedica a escribir un diario, que, a la vez, es un conjunto de relatos, para demostrar que el género corto es superior a la novela y que la reescritura de un libro consiste en comentarlo y citarlo en su versión original, dado que el discurso mismo y el proceso de escribir dictan al autor que conoce y afirma la tiranía de la escritura y niega la importancia del argumento o los contenidos en sí:

Comencé mis ejercicios en el diario sin un plan previo, pero no desconociendo que en literatura uno no empieza por tener algo de lo que escribir y entonces escribe sobre ello, sino que el proceso de escribir propiamente dicho es el que permite al autor descubrir lo que quiere decir. Así comencé ayer, con la idea de sentirme dispuesto a aprender sin prisa alguna y quizás un día alcanzar un estado de conocimiento que me permite abordar retos superiores. Así comencé ayer y así voy a continuar, dejándome llevar para ir descubriendo adónde me dirigen las palabras (Vila-Matas, 2017: 17).

Pero ¿quién es Mac Vives Vehins?, ya que es el personaje eje en la novela que lleva también su nombre, además de sus datos concretos pasados en revista más arriba, de emprendedor en quiebra o abogado despedido, habitante del barrio del Coyote de Barcelona, está casado con Carmen, es el padre de tres hijos y se declara repetidor y modificador, principiante en el oficio de escribir, lector empedernido y vecino del más vendido autor de España, Ander Sánchez. El origen de su nombre se encuentra en una película, pero es igualmente el símbolo del editor de textos de un ordenador empleado por cualquier escritor:

Me llaman Mac por una famosa escena de *My Darling Clementine*, de John Ford. El *sheriff* Wyatt pregunta al viejo cantinero del salón:

—Mac, ¿nunca has estado enamorado?

—No, yo he sido camarero toda mi vida.

[...] En más de una ocasión me han confundido con un Macintosh, un ordenador (Vila-Matas, 2017: 12).

Asistimos a un juego complicado que consiste en los disfraces del autor en personajes distintos, pero su presencia o ausencia física se traduce como acceso a la voz anónima del cuentista u orate negro “de voz ingravida” (Vila-Matas, 2017: 300), u otro narrador anónimo de la plaza de Xemaá el-Fná de Marrakech, donde además de realizarse “transacciones comerciales en medio de un gran bullicio, la luz cegadora del norte de África y los toldos desteñidos por el sol” (Vila-Matas, 2017: 298), desde hace siglos, se viene practicando la narración oral de viva voz en medio de gente muy diversa, como

“narradores, músicos bereberes y encantadores de serpientes” (Vila-Matas, 2017: 298), escuchándose voces de colores diferente, también. Se retoma la imagen final de la novela *Una casa para siempre* (1988), en la cual la principal preocupación era de edificar una casa de palabras, la casa de la ficción al regresarse a las fuentes originarias de la narración pura, la narración oral. De esta forma, se borra intencionadamente la figura del autor individual y conocido, al matarlo, como, simbólicamente, el asesinado del barbero en la antigua novela se asimila a la muerte del autor cuyos cuentos seguirán circulando por el mundo en “una caravana de voces incansables y anónimas que llevé hasta el estrecho Bab el-Mandeb” que es la percepción “de una escritura de a pie, de una geografía de la que habíamos olvidado que somos autores” (Vila-Matas, 2017: 303). En *Una casa para siempre* la caravana de voces y la casa de la ficción o de las sombras eternas simbolizan el triunfo de la ficción consciente: “creer en una ficción, saber que no existe nada más y que la exquisita verdad consiste en ser consciente de que se trata de una ficción, sabiéndolo, creer en ella” (Vila-Matas, 1988: 140-141); así como en *Mac y su contratiempo* se anhela “vivir lo que has escrito o lo que has leído” (Vila-Matas, 2017: 275).

El telón de fondo abarca el calor terrible y “temible” (Vila-Matas, 2017: 12) o la ola de calor que hace en Barcelona, mención que se repite algunas veces en la novela, la vida cotidiana de Mac y de sus vecinos que viven en el barrio del Coyote, la agitación de los bares del barrio, los hábitos de los vecinos y de los parroquianos, la vida de familia de Mac con las broncas con su esposa Carmen y las conversaciones con los demás habitantes del barrio o las conferencias telefónicas con sus tres hijos. Al lado de estos aspectos de la vida cotidiana en el barrio del Coyote de Barcelona, aparecen notas cortas sobre la crisis, la inseguridad actual en “la antigua Arabia feliz” que después de treinta años “se ha vuelto un campo de minas” (Vila-Matas, 2017: 65) y se bosqueja otra geografía, la geografía dos veces ficcional, gracias a la fuga en camisa o la fuga hacia Marruecos, aquella de la antigua novela de Sánchez y la otra del nuevo diario de Mac. El principiante retoma los diez cuentos de la denominada novela *Walter y su contratiempo*, es decir, *Una casa para siempre*, y los comenta desde su punto de vista como un lector experto y empedernido, insistiendo, especialmente, en el núcleo narrativo del cuento y en las voces narrativas o el intertexto y las transducciones de otros autores (Albaladejo, 2005: 11-31) presentes o no en el texto anterior y agregados por Mac en su diario. El leitmotiv y las repeticiones son recursos que potencian aún más los contenidos inventivos de la novela, asegurándose, de esta forma, la unidad de su entera obra: el viaje, la improvisación sobre la marcha, la voz narrativa, la familia ágrafo, la relación entre padre e hijo, la despedida de los escenarios o de la vida artística en general, los antiguos compañeros de colegio, el vagabundeo y las figuras de vagabundos y mendigos, la mujer enigmática y bella que desaparece en la bruma, el baile de la ficción y de la realidad en las fronteras, la figura del odiador gratuito o del enemigo, el teatro, el muerto alojado en el cerebro de Mac. Aparece también, esta vez, la obsesión del horóscopo de Peggy Day y el intercambio de correos electrónicos con ella.

#### 4. La dispositio y la elocutio

En la novela *Mac y su contratiempo*, los elementos más interesantes del discurso retórico son aquellos dispositivos, ya que, tanto en la microestructura como también en la macroestructura, se insiste y se dan toques exquisitos. En cuanto al paratexto, como siempre, aparecen la dedicatoria a Paula de Parma, el epígrafe que casi nunca falta y precede la novela (en este caso: “Me acuerdo de que casi siempre me vestía de vagabundo

o de fantasma. Un año fui de esqueleto.” – Joe Brainard, *I Remember* y en el capítulo 39 otro de Bernard Malamud: “Da igual cómo siga o deje de seguir.”). Tiene 54 de capítulos sin o, en casos especiales, con nombre (por ejemplo, 43 – *La visita al maestro*; 47 – *El vecino*) y numerados con cifras arábigas y un tipo de interludios titulados *Puthuroscopo*<sup>1</sup>, entre corchetes, seguidos por sus números correspondientes hasta el 13 y que se transforman en *Óscopo* entre 14 y 35, pero también unas notas agregadas y encabezadas por el símbolo & sin títulos o subtítulos, con una excepción en la cual se retoma el título *El efecto de un cuento de Una casa para siempre*. Los títulos que aparecen llaman la atención sobre los nudos de la red narrativa, por una parte, es decir, la máxima importancia del género corto o del cuento que tiene un efecto mayor gracias a su concentración, y los elementos fundamentales, como el vecino que es el escritor más vendido en España, Sánchez, cuya novela reescribe el principiante Mac y la visita al maestro Veranda que vive en Dorm y cuya excelencia en arte es su horario, por lo tanto, una relación que se establece no solo físicamente, sino que, en especial, a través del arte, o más exacto a través del texto o de la obra artística.

Mac expresa directamente su fascinación por el diario secreto, de aprendizaje, inacabado y póstumo<sup>2</sup>, la preferencia por el género corto y por la repetición que modifica, pero buscando en la antigua novela de Sánchez las voces y las influencias de John Cheever, Djuna Barnes, Jorge Luis Borges, Ernst Hemingway, Raymond Carver, Marcel Schwob, Jean Rhys, G.K. Chesterton, William Faulkner, Robert Walser, Walter Benjamin o hasta de *Mil y una noches*, en el final. Mac afirma que está escribiendo un diario *inconcluso* y que está camuflando una *novela póstuma irresuelta* y rechaza, de esta forma, la fórmula de la novela: de hecho, las novelas son cajas chinas llenas de cuentos y el diario representaría el triunfo de los sucesos triviales (Vila-Matas, 2017: 196). Quiere perder la novela, ya que no le gustan las novelas y prefiere otras formas literarias. La brevedad, la densidad y el apego a la realidad son características tanto de los relatos como del diario:

Los libros de relatos -que tan parecidos pueden ser a un diario personal, construido también a base de días semejantes a capítulos a su vez semejantes a fragmentos- son máquinas perfectas cuando, gracias a la brevedad y densidad que ellas mismas exigen, logran mostrarse en todo más apegadas a la realidad, no como las novelas, que tantas veces se van por las ramas (Vila-Matas, 2017: 206).

Es evidente aquí la visión caleidoscópica del escritor, en cuanto a las estructuras narrativas, a su fragmentación y disposición diferente y cambiante, según los ritmos que se desean seguir y esta estructura permite la repetición y modificación tan ansiadas por Mac, el principiante que anhela realizar: “Un diario en el que podría quedarme mucho tiempo, cambiando poco a poco cada fragmento, cada frase, hasta repetirlo todo de tantas miles de maneras diferentes que agotara el repertorio y me viera asomado a los límites de lo nunca dicho o, mejor, a las puertas de lo indecible” (Vila-Matas, 2017: 234).

Por lo tanto, la solución de resolver la cuestión de la repetición, que tanto molesta a los escritores que buscan la (máxima) originalidad, sería volver a disponer los elementos

<sup>1</sup> En sus *Poemas* de 1970, Samuel Beckett titulaba su primer apartado *Whoroscope*, en castellano *Putharoscopo* (Vila-Matas, 2017: 15).

<sup>2</sup> “Me fascina el género de los libros *póstumos*, últimamente tan en boga, y estoy pensando en falsificar uno que pudiera parecer *póstumo e inacabado* cuando en realidad estaría por completo terminado. De morirme mientras escribo, se convertiría, eso sí, en un libro en verdad *último e interrumpido* lo que arruinaría, entre otras cosas, la gran ilusión que tengo por falsificar.” (Vila-Matas, 2017: 11).

o fragmentos, modificándolos o no, hasta obtener, al utilizar este método basado en el propio funcionamiento de un caleidoscopio, una obra diferente que tiene su propia originalidad, a pesar de cualquier repetición. Enfrentar la repetición inherente a lo largo de su prolífica y extensa obra es para el escritor barcelonés un verdadero y permanente reto y la búsqueda de soluciones para no repetirse de forma estéril es permanente. Este libro, con su estructura de diario y relectura de *Una casa para siempre*, es una oportunidad excelente para el creador de demostrar que también la repetición es productiva, gracias a la vocación de modificador que cada escritor podría tener. Es la posibilidad que la visión caleidoscópica brinda a todos. Es la visión que consta de arreglar de otro modo los fragmentos.

La parte interesante del diario consiste en glosar la antigua obra escrita hace treinta años y estos comentarios o glosas van muy bien dentro de la estructura laxa e inconclusa del diario que incluye reflexiones o pensamientos, “sueños, ficciones, breves ensayos, miedos, sospechas, confesiones, aforismos, glosas de lectura” (Vila-Matas, 2017: 123). Además de establecer el hilo narrativo (la historia del ventrílocuo y su sombrilla de Java que ocultaba un arma asesina y un maldito barbero de Sevilla con el cual lo engaña Francesca, su asistente), dedica muchos de los comentarios a la estructura y al estilo, destacando que se trata de unas cuantas “láminas de biografía” de Walter, el ventrílocuo que tiene una voz única y llega a ser asesino, es decir, un esqueleto de aquella vida con momentos significativos y otros laterales y otros apenas conectados con su mundo y que no pertenecen a su biografía y, en cuanto al estilo, había pasajes densos de un texto bello, a veces, pero, otras, irregular y desquiciado, con cambio injustificado de ritmo narrativo. El libro de memorias oblicuas de Walter cuenta con elementos o símbolos repartidos sutilmente a lo largo de los diez relatos de los cuales 9 por cada una de las voces distintas del ventrílocuo: una sombrilla de Java, un barbero de Sevilla o Rapabarbas, la ciudad de Barcelona, la ciudad de Lisboa, un amor truncado y el contratiempo en contra del que luchaba (la famosa propia voz). En otro plano, a cada voz, le correspondía una imitación paródica “de los grandes maestros del cuento” (Vila-Matas, 2017: 52) y estas voces reflejan estrategias narrativas diferentes y variadas. En el caso del sexto relato, Mac declara que es una copia exacta de un cuento breve de Malamud y que es un “plagio sin contemplaciones”.

El rompecabezas estructural, la técnica y visión caleidoscópicas y el puzzle de *Walter y su contratiempo* y de *Mac y su contratiempo* representan componentes dispositivos esenciales, además, la arquitectura novelesca se basa en la acumulación y sucesión de:

breves láminas de vida, de fragmentos recogidos por una secreta unidad, pero aspirando en todo modo a contar oblicuamente los avatares, esenciales o no, de la historia de un artista; una trayectoria hecha de fracciones que iba componiendo un desdichado rompecabezas que podría haberse titulado *Una vida de ventrílocuo*; una vida que a su vez es un laberinto en forma de tela de araña sin centro, también una pesadilla, aunque en este caso, en el capítulo final, el narrador no solo encuentra el centro del laberinto, sino que, además, descubre que en él hay un inesperado y sin duda anómalo hueco en la vegetación que le permite pensar que la huida tiene un sendero propio... (Vila-Matas, 2017: 169-170)

La arquitectura se basa en conexiones casi imperceptibles o apenas bosquejadas, en la disipación de fragmentos tan dispares, pero que se unen en el centro mismo de la personalidad egocéntrica del personaje central que cuaja todos los hilos narrativos, los planos narrativos y los fragmentos inconexos en su propio centro. El personaje es un elemento de enlace y simultáneamente de dispersión, determinando un movimiento

continuo que consolida y disuelve la arquitectura narrativa: la fuga y el ansia de desaparecer se convierten en el regreso a él mismo. Las estructuras profundas de las dos novelas que nos ocupan muestran las perpetuas líneas de fuga de las fuerzas centrífugas, por una parte, y centrípetas, por otra parte.

Es la estructura polifónica de las voces apoyada por los recursos propios de la interdiscursividad, de la asociación de los lenguajes artísticos diferentes que potencian la impresión de máxima diversidad. Mac escucha la música de Kate Busch, Bowie, el vals venezolano de Natalia, y sorprendentemente, “la canción de Salomón”, el primer relato, ya que hablamos del ritmo del cuento, de la presencia de la figura del oyente en este género corto y seguro de la melodía de la voz del orate. No faltan las referencias a las películas, como *My Darling Clementine*, de John Ford, el cine de los círculos cerrados de repeticiones obsesivas de Kubrick, el film *Destino oculto* porque los subalternos conspiraban para que el diario de Mac fuera novela u otro de Orson Wells, *Ciudadano Kane*, que tenía puntos en común con las memorias de Walter, es decir, el laberinto de las apariencias. Hasta, en determinado momento, se hace referencia al método de William Turner, el famoso pintor de la luz, que pasó horas atado al mástil de un buque para saber cómo medir el temperamento de la naturaleza (Vila-Matas, 2017: 99). Todo configura un sistema elocutivo basado en repeticiones, antítesis, paralelismos, símbolos y metáforas comunes en la obra del escritor Enrique Vila-Matas.

... Y, en conclusión, Mac es el símbolo del escritor dispuesto a espiar todo lo que ha podido para poder luchar en contra de cualquier tipo de contratiempo, de explorar el abismo (Simion, 2010b: 84-90), de vivir la ficción o de transformar la ficción en realidad. Reescribir la novela *Walter y su contratiempo* no es la obra del principiante, sino del maestro. Walter y Mac son alter egos de Enrique Vila-Matas, que siempre se siente un *principiante* en su oficio.

#### **Bibliografía**

- Albaladejo Mayordomo, T. *Retórica*, Síntesis, Madrid, 1991.
- Albaladejo Mayordomo, T., *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Universidad de Alicante, Alicante, 1986.
- Albaladejo, T.: “Transducciones en la obra de Enrique Vila-Matas”, in María Dolores de Asís Garrote, Ana Calvo Revilla (eds.), *La novela contemporánea española*, Instituto de Humanidades Ángel Ayala de la Universidad San Pablo CEU, Madrid, 2005, págs. 11-31.
- Burgos, J., *Pour une poétique de l'imaginaire*, Seuil, Paris, 1982.
- Chico Rico, F., “Desarrollos actuales de los estudios retóricos en España: la Retórica desde la Teoría de la Literatura”, 2020a, *Rétor. Revista de la Asociación Argentina de Retórica*, 10 (2), 133-164.
- Chico Rico, F., *Pragmática y estudios literarios b*, in M. Victoria Escandell-Vidal, José Amenós Pons y Aoife Kathleen (eds.), *Pragmática*, Akal, Madrid, 2020b, pp. 640-656.
- Rodríguez Magda, R. M., *La sonrisa de Saturno, hacia una teoría transmoderna*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- Simion, S. D., “Fórmulas estéticas en la obra de Enrique Vila-Matas”, in Andreas Gelz, Susanne Schlünder, Jan-Henrik Witthaus, Mechthild Albert, Jochen Mecke, Carmen Rivero (eds.), *Actas de AIH. Perspectivas actuales del hispanismo mundial*. ULB, Münster, 2019, pp. 491-502.
- Simion, S.D., “Impostura y literatura en la novela vila-matiana *Exploradores del abismo*”, 2010, *Studii și cercetări filologice. Seria limbi române*, 8, Editura Universității din Pitești, Pitești, pp. 84-90.
- Simion, S.D., *La retórica del discurso en la obra de Enrique Vila-Matas*, EUB, Bucuresti, 2012.
- Vila-Matas, E., *Mac y su contratiempo*, Planeta - Seix Barral, Barcelona, 2017.
- Vila-Matas, E. *Una casa para siempre*, Anagrama, Barcelona, 1988.
- <http://www.enriquevilamatas.com>

## **PERSPECTIVES ON TEACHING IDIOMS IN ESL CLASSES**

**Mirela COSTELEANU\***

**Abstract:** *The large number of idioms and their high frequency in spoken and written English make them an important aspect of language teaching and learning. ESL learners are faced with two main problems when it comes to learning idiomatic language. First, they have to cope with the challenge of understanding idioms and using them correctly and instinctively in a variety of sociocultural contexts. Then, they need to be able to establish a connection between idioms and culture. Teachers, in their turn, have to overcome a big obstacle - that of the shortage of teaching resources available. ESL teachers should pay special attention to teaching idioms. Learning idioms can be beneficial to ESL learners in the short- and long-term. The more they are in contact with English idioms, the more opportunities they have to find out about the creative nature of human thought. Idioms are widely used by native speakers for several reasons such as the desire to make their speech brief and concise or to make it sound more vivid or humorous. If ESL learners acquire this skill, their communicative competence will be greatly improved.*

**Keywords:** *idioms, challenges, teaching.*

Idioms are an intrinsic feature of each and every language and culture. It is estimated that there are more than 10,000 idioms in English. They are widely used both in spoken and in written language and considered to be one of the hallmarks of native-like proficiency (Cowie & Mackin, 1975). As Moon shows, idioms are “not simply a matter of the lexical realization of meaning, but part of the ongoing dynamic interaction between speaker/writer and hearer/reader within the discoursal context” (1998: 244). According to Liu (2007), scholars agree upon three criteria for defining and identifying idioms:

- (1) Idioms are usually non-literal or semi-literal in meaning, that is their meaning is not completely derivable from the interpretation of their components.
- (2) They are generally rigid in structure.
- (3) They are multi-word expressions consisting minimally of two words, including compound words. Baker defines idioms as “frozen patterns of language which allow little or no variation in form” (2011: 67). In other words, idioms have fixed structures which cannot be changed by adding new words, by leaving out words or by replacing elements: we cannot say *once in a moon*, nor can we say *once in a green moon*. Irujo shows that idioms are “conventionalized expressions” whose meaning cannot be determined from the meaning of their parts and they differ from other figurative expressions such as similes and metaphors (1986: 288).

According to dictionaries, idioms are groups of words “established by usage as having a meaning not deducible from those of the individual words” (Oxford Dictionary). Howarth defines “a pure idiom” as “a unitary meaning that cannot be derived from the meanings of its components” (1998: 28). Cakir (2011) points out that idioms are the reflection of customs, cultural beliefs, specific features, social attitudes and norms of a society.

---

\* University of Pitesti, [mirelacosteleanu@yahoo.com](mailto:mirelacosteleanu@yahoo.com)

Teaching English idioms is a very complex and challenging process. Idioms are everywhere. Being able to use idioms instinctively helps students sound more like native speakers. Most ESL learners find it difficult, if not impossible, to fully understand native speakers' conversations because of the large number of idioms they contain. Non-native speakers are faced with this challenge in various settings, from a formal workplace to an informal café. English learners hear them when they have conversations with native speakers, when they listen to the radio, watch movies, read books or newspaper articles. The more ESL learners study to improve their proficiency, the more they realize that the number of English idioms is staggering. In order to avoid making students feel overwhelmed by the complexity and variety of idioms, ESL teachers should know exactly when and how to introduce them. Several questions arise when discussing the teaching and learning of English idioms.

When should idioms be taught? First, teaching idioms is not appropriate for beginners and pre-intermediate learners. Even intermediate and advanced learners regard them with some reticence. The main difficulty with idioms is that, even if students often recognize them and understand them when they see them in context, learning how to make them part of their active vocabulary is much more challenging.

How should idioms be taught? ESL teachers should help students develop their ability to recognize and interpret idioms correctly as well as their ability to use them adequately in a variety of sociocultural contexts. Teachers should raise learners' awareness of the fact that idioms vary greatly in formality. Idioms have often been claimed to be preferred in informal, spoken language rather than in written or more formal language. This is true to a certain extent. Idioms are also used in formal texts, such as newspaper articles. Since they are known to catch readers' attention, idioms are frequently used in headlines.

Those teachers who admit that idioms cannot be neglected since they are so frequently used in discourse are often faced with the necessity to design their own materials because of the shortness of teaching resources. They have to come up with the best methods to teach them. If idioms are provided in context, students will find no difficulty in understanding them. Yet, teaching students how to use idioms in sentences of their own is a lot more challenging. When teaching an idiom, teachers can provide a sample conversation to illustrate it. For example, the following dialogue featuring the idiom *when pigs fly* can be used when discussing something that is unlikely to happen.

Lisa: My boss says I will get a promotion if I meet my deadline.

Mike: Don't take me wrong, but I've known him for ages. He will give you a promotion when pigs fly.

Idioms are fun to teach and learn. ESL teachers can make use of illustrations or graphics to represent an idiom, thus giving context to its meaning. Since visual information can be easily processed, well-done illustrations or graphics will help students understand and use idioms correctly and instinctively in various contexts. Students should be encouraged to create conversations using idioms. By practising them aloud, they will have the chance to expand their idiomatic vocabulary with the idioms used by their colleagues. They should also be exposed to real-life, authentic materials. Thus, they will see how idioms are used in newspaper and magazine articles, advertisements, etc.

Some idioms are more difficult to teach than others. Teachers should start with the least complex ones. Such idioms as *take the bull by the horns*, *have one's head in the clouds*, *make one's blood boil*, *wash one's hands of something* and *read between the lines* do not pose any problems to Romanian students studying English as a second language thanks to their similarity to their Romanian equivalents (*a lua taurul de coarne*, *a fi cu*

*capul în nori, a face să-i fiarbă cuiva săngele, a se spăla pe mâini de ceva, a citi printre rânduri*). Unfortunately, such situations are quite rare. In most cases, comparisons with the mother tongue lead to confusions.

Idioms can be easily taught if they are arranged by categories. For instance, animal idioms are frequently used and they are worth teaching: *have a cow* (become very agitated or angry), *be in the dog house* (have made people very angry with you because of something you have done), *let the cat out of the bag* (reveal a secret), *make a beeline* (move quickly and directly toward something), *smell a rat* (detect something suspicious), *take the bull by the horns* (do something difficult in a brave and determined way). Body idioms are also easy to teach and learn: *cost an arm and a leg* (cost a lot of money), *get something off one's chest* (unburden oneself of troubles, worries, etc, by talking about them), *have one's head in the clouds* (be impractical, aloof, or fanciful, often to the point of being very unhelpful), *let one's hair down* (relax, have fun), *pull somebody's leg* (tease somebody by telling them something shocking or worrying as a joke). Fruit and vegetable idioms are fun to learn: *upset the apple cart* (ruin or interfere with one's plans or goals), *go bananas* (become very excited or angry), *pass an olive branch* (show that you want to end a disagreement or quarrel), *dangle a carrot* (try to entice somebody with the promise of a reward).

Special attention should be paid to those idioms which can be used in the workplace: *get the sack* (be fired), *burn the candle at both ends* (work too hard), *learn the ropes* (learn how to do something, especially a job), *off the hook* (having avoided a duty, an unpleasant situation, or a punishment), *the rank and file* (all the members of a group or organization except the leaders or officers).

How many idioms are students expected to learn during a class?

If students are presented too many idioms at a time, they risk finding the task of learning them tedious. Giving them no more than 5-6 idioms per lesson is more encouraging and stimulating.

Why are idioms important to learn?

English is very rich in idioms. Native speakers use them in order to make their speech more colourful and vivid. As Cowie et al. state, “the accurate and appropriate use of English expressions which are in the broadest sense idiomatic is one distinguishing mark of a native command of the language and a reliable measure of the proficiency of foreign learners” (1983: x). Strutz suggests that “no one can be said to be really proficient in a language until he or she possesses an idiomatic control of it” (1996: vii).

There are many benefits that ESL learners can derive from studying idioms. Idioms are essential to learn for three main reasons. First, as we have already pointed out, idioms add colour and vividness to students' speech and writing. Second, mastering them is essential for those students who intend to have a career in an English-speaking country or in a multilingual company. Not being able to understand idioms may lead to misunderstandings and embarrassing situations in the workplace. Imagine a young engineer who, as part of a multilingual team, takes part in a meeting and hears the manager tell the participants to *put their thinking caps on* because they *have a lot of ground to cover*. He/she will definitely feel confused in spite of his/her good command of English. Being able to use idioms will make non-native speakers of English feel more comfortable and have more confidence in their conversational skills. In other words, knowledge and correct usage of idioms are not compulsory for learners to communicate in an effective way. Yet, they are the mark of a good communicator. Third, the more ESL learners are in contact with idioms, the more they learn about the language development over time. Unfortunately, most ESL teachers spend little or no time teaching idioms not

because they consider teaching them a waste of time, but because time is limited and they prefer making the best use of it by dealing with more important aspects of language teaching.

#### Why use idioms?

Idioms may be described as a type of figurative language that can be used to make one's speech and writing more dynamic. An idiom can also be used to express an abstract idea in a succinct way. For instance, you can tell someone that there's no reason to complain about something that cannot be fixed or you can simply tell them *not to cry over spilt milk*. Saying that someone *has bigger fish to fry* sounds more natural than saying that he/she has bigger things to take care of than what they are talking about. If used to describe someone, an idiom can add humour to his/her description. Instead of saying that someone is crazy, we could describe him/her as being *off his/her rocker*. By inserting idioms into your speech, you encourage your readers to use their abstract thinking. In order to comprehend an idiom such as *a storm in a teacup*, readers need to visualize an image in order to comprehend the idiom's meaning (a big fuss about a small problem). Certain idioms evoke certain regions. Someone who talks boastfully about their achievements will be described as *blowing their own trumpet* by the British whereas the Americans will say that they are *blowing their own horn*. If the British want to refer to a very small amount compared to the quantity needed, they use the idiom *a drop in the ocean* while the Americans will refer to it as *a drop in the bucket*. Boring descriptions can be avoided by using appropriate idioms. It has already been shown that idioms can add colour to speech and writing. On the other hand, overuse of idioms can turn out to be confusing and artificial.

Although the acquisition of idioms in L2 is no easy task, their study is undoubtedly worthwhile. Being able to use English idioms accurately gives learners a sense of achievement and encourages them to go to the next level. No matter how difficult idioms are to teach and learn, they definitely add salt and pepper to our language. Thanks to them, our messages are more memorable.

#### Bibliography

- Baker, M., *In Other Words: A Coursebook on Translation*, Routledge, London, 2011
- Cakir, I., „How do learners perceive idioms in EFL classes?”, 2011, Ekev Akademi Dergisi Yil, 15(47), 371-381
- Cowie, A. P. & Mackin, R., *Oxford Dictionary of Current Idiomatic English, Vol. I: Verbs with Prepositions and Particles*, Oxford University Press, London, 1975
- Howarth, P., „Phraseology and second language proficiency”, 1998, *Applied Linguistics*, 19(1):24-44
- Irujo, S., „Don't put your leg in your mouth: Transfer in the acquisition of idioms in a second language”, *TESOL Quarterly*, 20(2), 287-326
- Liu, D., *Idioms - Description, comprehension, acquisition, and pedagogy*, Routledge, London, 2007
- Moon, R., *Fixed Expressions and Idioms in English, A Corpus-based Approach*, Clarendon Press, Oxford, 1998
- Strutz, H., *German idioms*, Hauppauge, Barron's Educational Series, New York, 1996

## **(UN)TRANSLATABILITY IN TELEVISION DRAMA SERIES. A BRIEF OVERVIEW**

**Bianca DABU\***

**Abstract:** AVT is connected to the advent of the cinema the production, distribution and consumption of information among people who may speak different languages. Nowadays, one type of audiovisual productions that seize the attention of the public all over the world is television drama series. Historical forms of TV Drama, start with teleplay as an early form of this genre, continuing with serial dramas, in general and focusing on the feuilleton, in particular. Such productions may be considered as “cultural products, constituted by media practices, and subject to ongoing change and redefinition”. Issues of translation and language difference have been a recurrent concern across a number of very different film categories. Considering the features of television drama series it is obvious that subtitling, as translation process has to be performed within the framework of approaching translability vs untranslability considering the content and emotion that reach the audience of such television genre.

**Keywords:** serial dramas, (un)translability, language transfer, cultural transfer, polysemiotic transfer

Although AVT is connected to the advent of the cinema at the beginning of the 20th century it has been assigned an augmented importance in the 21st century with the increasing role of visual communication associated with modern technologies. The necessity of researching the translation of new audio-medial<sup>1</sup> (Reiss, 1977/89) or multimedial (Snell-Hornby, 2006) types of texts and various audiences enlarged the span of audiovisual translation approaches spurred by “the production, distribution and consumption of information among people who may speak different languages” (Díaz Cintas, 2012:273).

Nowadays, one type of audiovisual productions that seizes the attention of the public all over the world is television drama series.

Television Drama, as a genre, has different formats, from different cultural backgrounds. Barreto Silva (2015) brings into attention a brief overview of the main historical forms of TV Drama, starting with *teleplay*<sup>2</sup> as an early form of this genre, continuing with *serial dramas*, in general and focusing on the *feuilleton*, in particular.

---

\* University of Pitesti, [biancadabu@yahoo.com](mailto:biancadabu@yahoo.com)

<sup>1</sup> In the 1970s, Katharina Reiss (1989:108-9) describes the four types of texts (informative, expressive, operative and audio-medial) based on Buhler's three functions corresponding to language „dimensions“ (informative, expressive, appellative). She defines audio-medial texts: “*Audio-medial texts, such as films and visual and spoken advertisements which supplement the other three functions with visual images, music, etc.*” She emphasizes that one text may be hybrid cumulating the characteristics of two types of texts simultaneously.

<sup>2</sup> The teleplay relied on the unity of action and affirmed “the preference for staging dramatic texts, not in chapters or episodes, but in a single transmission” (Barreto Silva, 2015:133). After the disappearance of teleplay due to various causes both technical and cultural, *serial dramas* were introduced creating narrative universes to the development of the stories. Irrespective their subgenre (western, adventure, science fiction, historical series, etc.). They displayed common features such as, “a fix cast, repeated settings, and dramatic situations replicated ad infinitum, In terms of dramatic structure, these series presented the episode with a unitary plot, which had beginning, middle and ending, restoring moral, unchangeable values of the protagonist's superiority over the

Later being also known as *telenovela/soap opera*, the *feuilleton* is not built in episodes, but in chapters, in terms of dramatic structure. This means that the episode solves the plot during a semantic, unitary structure while the chapter expands the plot, delaying the resolution of dramatic situations:

“The episode has a narrative situation that rises from the dramatic unity, the plot, which progressively develops towards its own overcoming. The chapter, on the other hand, follows the gradual and slow unveiling of the plot, which now does not present itself as a unitary structure in a single transmission, but continually weaves dramatic situations aiming the daily attendance” (Barreto Silva, 2015:136).

Such productions may be considered as “cultural products, constituted by media practices, and subject to ongoing change and redefinition” (Mittell, 2004: 01).

Drama as Television Genre is not the same as Drama as Literary Genre, even though its proximity may be more apparent than subliminal (Barreto Silva, 2015:133). Whether the production is based on an original script or is an adaptation of a literary work, with a certain content, the final product encompasses an aggregate of characteristics that are proper to the genre or subgenre: the leading roles are well-defined since the beginning of the storyline, other supporting characters occur along the episodes or chapters as temporary or cameo appearances, the evolution of the protagonists determines the change/preservation of the setting, stylistic approach, etc. But the underlying concept is of unity of the storyline since the beginning and till the end of the series.

Okyayuz (2016:48) analyses a historical drama series in point of the subgenre features and considers them to be applicable to any production that “bears the mark of its historical period through the use of certain style and lexicon” and is based on “rhetorical features to achieve historical distancing to place the story in a certain time frame.” Thus, incorporation of notable historical events into the episodes’ narrative and dialogue in television series has a “serious function to perform in society” (Rosenthal, 1999, p. xv).

Issues of translation and language difference have been a recurrent concern across a number of very different film genres (Cronin, 2009: xi). In his book *Translation goes to the Movies* (2009), Cronin demonstrated that the audiovisual text is a blend of linguistic and cultural aspects and can be at the center of interest of film directors and their translators. His analysis concerns various types of films such as *western* (focusing on interlingual and intercultural relations – chapter 2), *comedy* (the clash between cultures and languages – chapter 3), *drama/thriller* (diversity of human languages and local concerns – chapter 4), *science-fiction Star Wars* trilogies (chapter 5).

Within this framework, how to translate film dialogues and make movie-going accessible to speakers of all languages was to become a major concern (Chiari, 2009:141).

Considering the features of television drama series it is obvious that subtitling, as translation process has to be performed within the framework of approaching translability vs untranslability considering the content and emotion that reach the audience of such television genre.

Speaking about translability in AVT allows us to tackle the perspective on the language transfer, either in terms of content or equivalence or technical constraints. At the

---

antagonist. The characters thus showed few or none subjective development, remaining the same apart the changes in the narrative universe” (Barreto Silva,2015:135)

same time untranslability favours a focus on any other components that are to be found in television drama series, either visual or auditory.

Chiaro (2009:141) defines audiovisual translation as “one of several overlapping umbrella terms that include ‘media translation’, ‘multimedia translation’, ‘multimodal translation’ and ‘screen translation’ and refers to any type of translation involving audiovisual texts or products.

Subtitling, a well-known, established and widespread form of audiovisual translation, nowadays comes in many forms and accomplishes many purposes (Perego, Brutti, 2015: VII). Thus, subtitling is not only “an unusual form of translation because of its cohabitation with the original text, but it also stands out as a unique translational type because of its asymmetric endeavour of rendering original speech into written target text” (Díaz Cintas, 2012:277).

It is obvious, then, that in the process of translation many combined aspects leave room for various interpretations of the suitable denominations used for defining AVT. Gotlieb describes the four directions that may be considered by a translator of AVT products:

“In films and television programmes, the translator has four simultaneous channels to consider: the verbal auditory channel, including dialogue, background voices, and sometimes lyrics; the non-verbal auditory channel, including music, natural sound and sound effects; the verbal visual channel, including superimposed titles and written signs on the screen; and the non-verbal visual channel: picture composition and flow” (1998:245).

The traditional language transfer<sup>1</sup> approach in the beginning of AVT period that focused on converting the oral messages into written texts to be available to consumers of TV and cinema products, acquired deeper levels due to the complexity and sophistication of their contents. In the process of translation both directions should be considered as the relationships between oral and written code, on the one hand, and the relationships between images, sounds and words, on the other hand, (Loucif, 2011:45) seem to be the major problem in the transfer from the source language to target language.

“Most of the research in AVT [...] has centred on the linguistic code of audiovisual texts: dialogues. However, an audiovisual text is much more than a series of dialogue lines: apart from the linguistic code, other codes weave the meaning of these texts together, such as paralinguistic codes, the musical code, the special effect code, the sound position code, the iconographic code, the photographic code, the movement code (proxemics and kinesics), the shot code (types of shots), the graphic code (captions, titles, etc.), or the editing code” (Chaume, 2013:294).

Díaz Cintas (2012:278) points out that the transition from oral to written mode may preserve some characteristics of the spoken language mainly when non-standard speech (swear words and other taboo expressions or accents and very colloquial traits) is involved: “While standard language is easily handled in subtitling, other type of linguistic variation is cleaned up in the subtitles according to the belief that their impact is more offensive when written than when verbalized”. Diaz considers thus, that “cleaning up” in translation includes omission should any controversial expression occur in the source language of the film production.

---

<sup>1</sup> Gambier (2003:171-172) points out that the term ‘language transfer’ does not seem to take into account the extra-linguistic elements it involves (e.g. pictures, sounds, etc.).

Sometimes condensation is preferred to omission when repetitions, padding expressions or ungrammatical constructions may play a part in the textuality of the programme and in the character development (Diaz Cintas and Anderman 2009:26). For example, if a character asks a few repetitive questions in a row, the translator should translate all/part of them if they show the character's feelings of exasperation, curiosity, anxiety, etc or any psychological or social particularities of the character.

Gregory and Carroll (1978) were the first to describe the linguistics register used in audiovisual texts as a mode of particular speech where the text is written there to be read as if it was not written. Gregory and Carroll (1978:64) view register as an example of language-in-action. Assuming a textual perspective, they argue that registers should be discussed in terms of 1) text-specific phonological, lexical and grammatical markers, and 2) common-core features, which are typical of all texts.

In terms of technical approach, Díaz Cintas (2012:274-281) considers that subtitling may be described as a translation practice that consists of rendering in writing, usually at the bottom of the screen, the translation into a target language of the original dialogue exchanges uttered by different speakers. Thus, subtitling has been researched considering technical issues such as time and space constraints, spotting or cueing, and so on.

In order to establish a more comprehensive and structured overview of subtitling levels, Karamitroglou (1998: <http://translationjournal.net/journal/04stdrd.htm>) proposed a set of subtitling standards that display both technical and linguistic guidelines: spatial parameters/layout, temporal parameter/duration, punctuation and letter case target text editing displaying a very detailed subdivision of each heading.

Apart from linguistic aspects, cultural matters are of paramount importance as “audiovisual is a multisemiotic blend of many different codes (images, sounds, colors, proxemics, kinesics, narrative, etc.)” (Gambier, 2009:17). Indeed, each culture has standards which, explicitly or implicitly, affects the audiovisual text (from a point linguistically or iconically).

When speaking about cultural elements in AVT we should begin by recalling that the main difficulty with approaching cultural elements in translation lies in the fact “in a language everything is culturally produced, beginning with language itself” (Aixela, 1996:57) and that cultural references are untranslatable. writes “In many cases, at least, what renders 'culturally untranslatable' item 'untranslatable' is the fact that the use in the TL text of any approximate translation equivalent produces an unusual collocation in the TL”(Catford,1965:101)

Cultural untranslatability is pertinent in any kind of translation, including audiovisual. Pedersen (2005:2) introduces the notion of extra-linguistic culture-bound reference that is

“attempted by means of any culture-bound linguistic expression which refers to an extralinguistic entity or process, and which is assumed to have a discourse referent that is identifiable to a relevant audience as this referent is within the encyclopedic knowledge of this audience.”

Díaz Cintas (2012:274) highlights the idea that subtitling, besides the language transfer, may be described as all other verbal information that appears written on screen (letters, banners, inserts) or is transmitted aurally in the soundtrack (song lyrics, voices off).

The change of register occurs primarily because of the shift from spoken to written mode and the translator has to face some difficulties in solving the issue of equivalence.

Besides considering the language-in-action (Gregory and Carroll, 1978), the translator should pay attention to what is called *social register* that is “particular style from which a listener reasonably confidently infers what kind of person is speaking, in the sense of what social stereotype the speaker belongs to” (Hervey and Higgins: 1992:123). Following the same principle, Gregory and Carroll also stress the importance of cultural factors in the creation of registers “since it is the culture of a society which determines the patterns of environments in which language can occur” (1978:64) mainly when the targeted audience is confined to certain social milieus.

That is why, Karamitroglou (1998) emphasizes the translation approach for audiovisual contexts in subtitling culture-specific linguistic elements. He provides examples for the five directions comprising: a) cultural transfer, b) transposition, c) transposition with explanation, d) neutralisation (plain explanation), e) omission. Thus, the cultural translatability ranges from the very specific transfer of meaning in cultural-related notions to the neutral cultural references: “The choice of which alternative to apply depends on the culture-specific linguistic element itself, as well as on the broader, contextual, linguistic or non-linguistic aural and visual situation in which it is embedded” (1998: <http://translationjournal.net/journal/04stndrd.htm>).

Ramière (2006) adopts a more pragmatic approach to research AVT in order to highlight the crucial importance of context in the selection of translation strategies and proposes a range of techniques for overcoming cultural barriers in subtitling, such as:

- Linguistic co-text.
- Polysemiotic context (images, sounds, nonverbal signs, camera shots, etc.).
- Function and relevance of the culture-specific reference in the larger context of the film/diegesis [...]
- Technical constraints at that particular moment in the film (e.g. close-up shot causing difficulty in the case of dubbing, long and fast-paced lines of dialogue for subtitling, etc.).
- Genre of the film.
- Target audience of that particular film.
- Distribution context (e.g. paratexts accompanying the release of the film, which may influence the larger cultural environment in which the movie is received, etc.).
- General cultural context (to what extent are cultural references shared between SC and TC? What relationships exist between SC and TC?), and so on” (Ramière 2006: 160).

The subtitler is indeed responsible to both cultures (Hillman 2011:393) because of the viewers’ exposure to both cultures simultaneously. One can neither domesticate nor foreignize without paying attention to both cultures. According to Venuti (1995:23) translation is inevitably domesticating since it is usually made to conform to the needs and values of the domestic culture and, therefore, foreignising strategies retain the foreignness of the original and encourage readers/viewers of translations to become more open to cultural differences (apud. Ramière, 2006:157)

## Conclusion

Television Drama, as a genre, has different formats, from different cultural backgrounds. Drama as Television Genre is not the same as Drama as Literary Genre, even though its proximity may be more apparent than subliminal. The traditional language transfer approach that focused on converting the oral messages into written texts for the consumers of TV and cinema products, acquired deeper levels due to the complexity and sophistication of their contents. Apart from linguistic aspects, cultural

matters are of paramount importance as audiovisual is a multisemiotic blend of many different codes (images, sounds, colors, proxemics, kinesics, narrative, etc). The creation of registers confined to certain social milieus ensures the cultural and linguistic patterns of environments that define the right perception of the message in the drama series. Therefore, a range of techniques for overcoming cultural barriers in subtitling is of a crucial importance in the selection of translation strategies.

#### ***Bibliography***

- Aixelá, F.J. “Culture-specific items in translation”, in Álvarez, R. and C. Á. Vidal (eds.) *Translation, Power, Subversion. Clevedon: Multilingual Matters*, 1996, 52-78.
- Barreto Silva, M. V., The origins of contemporary serial drama, *MATRIZes*, V. 9 - Nº 1 jan./jun. 2015, São Paulo - Brasil p. 127-143
- DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v9i1>.
- Catford, J. C. *A Linguistic Theory of Translation*, London: Oxford University Press, 1965
- Chaume, F., “Research Paths in Audiovisual Translation-The Case of Dubbing”, *The Routledge Handbook of Translation Studies*, C. Millán and F. Bartrina.(ed.), Taylor and Francis, 2013, 288-302
- Chiaro, D., “Issues in Audiovisual Translation”, in *Companion to Translation Studies*, J. Munday (ed.), Routledge, Francis&Taylor, 2009
- Cronin, M., *Translation goes to the Movies*, Routledge, 2009
- Díaz Cintas, J., “Subtitling” from: *The Routledge Handbook of Translation Studies* Routledge., 2012,pp.273-287, accessed on: 04 Feb 2022, <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9780203102893.ch20>
- Díaz Cintas, J., G.Anderman, *Audiovisual Translation Language Transfer of Screen*, Palgrave Macmillan, 2009, available at [https://www.academia.edu/13709644/Audiovisual\\_Translation\\_Language\\_Transfer\\_on\\_Screen](https://www.academia.edu/13709644/Audiovisual_Translation_Language_Transfer_on_Screen)
- Gambier, Y., “Challenges in research on audiovisual translation , from *Translation Research Projects 2*, eds. Anthony Pym and Alexander Perekrestenko, Tarragona: Intercultural Studies Group, 2009, 17-25
- [http://isg.urv.es/publicity/isg/publications/trp\\_2\\_2009/index.htm](http://isg.urv.es/publicity/isg/publications/trp_2_2009/index.htm)
- Gregory, M., S. Carroll, *Language and Situation: Language Varieties and their Social Contexts*, London, Routledge and Kegan Paul, 1978
- Gotlieb, H., “Subtitling”, in Baker, M. (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge, 1998, 244- 248.
- Hervey, S. Higgins, I., *Thinking Translation: A Course in Translation Method: French-English*. London and New York. Routledge. Print, 1992,
- Hillman, R., “Spoken Word to Written Text: Subtitling”. In *The Oxford Handbook of Translation Studies*.Malmkjær, Kirsten, and Windle, Kevin (eds.). Oxford. Oxford University Press. 379-393. Print, 2011
- Karamitroglou, F., “A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe”, *Translation Journal*, vol.2,No.2, April 1998, available at <http://translationjournal.net/journal//04stndrd.htm>
- Loucif, H., « La dimension culturelle dans la traduction audiovisuelle. Cas du sous-titrage dans le film “Mascarades” de Lyes Salem » , année universitaire 2010/2011, available at <https://bu.umc.edu.dz/theses/traduction/LOU1293.pdf>
- Mittell, J., “Narrative complexity in contemporary american television”. *The velvet light trap*, n. 58, Texas: University of Texas Press, 29-40, 2006.
- Okyayuz, S., Subtitling Historical Drama TV Series: Constraints and Considerations, *International Journal of English Language & Translation Studies*, ISSN:2308-5460 Volume: 04 Issue: 01 January- March, 2016, 45-59
- Perego, E., S. Bruti, *Subtitling Today: Shapes and Their Meanings*(ed.), Cambridge Scholars Publishing, 2015

- Pedersen, J., (2005). 'How is culture rendered in subtitles?' In: *MuTra 2005 –Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*. available on line at:  
[http://www.euroconferences.info/proceedings/2005\\_Proceedings/2005\\_Pedersen\\_Jan.pdf](http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf).
- Ramière, N., "Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual Translation", *The Journal of Specialised Translation*, Issue 6 – July 2006, 152-166
- Reiss, K., *Text types, translation types and translation assessment*, translated by A. Chesterman, in A. Chesterman (ed.), 1989, 105-15
- Rosenthal, A. *Why docudrama? Fact-fiction on film and TV*. Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press, 1999
- Snell-Hornby, M. *The Turns of Translation Studies. New Paradigms or Shifting Viewpoints?* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2006

## ***FACEREADER BY NOLDUS USED TO ASSESS EMOTIONAL LANGUAGE IN PEOPLE WITH APHASIA***

**Annamária GYÖRFI\***

**Abstract:** Aphasia is the dysfunction of the higher integrating brain activity regarding language and speech. Treatment is generally based on speech language therapy. Finding ways to enhance speech therapy based on communication skills that remain intact presents the main research interest for clinical linguistics. Both the language of the formulas and the emotional language are stored in the right hemisphere of the brain, and therefore remain intact in most cases. Narrowing down the research of formulaic language to emotional language in people with aphasia one can state that these patients mostly express negative feelings due to the nature of their condition, but when thinking of important events and family they often display happiness. The FaceReader software by Noldus applied to aphasic patients registered in the AphasiaBank data base outlines that patients, in almost all cases, are capable of using emotional language and of displaying emotions. When communication is impaired any additional “tool” that facilitates the positive outcome of aphasia therapy should be considered.

**Keywords:** aphasia, emotional language, clinical linguistics.

### **Introduction**

Aphasia is the dysfunction of the higher integrating brain activity regarding language and speech. Treatment is generally based on speech-language therapy. In particular, it affects the patterns of intellectual capacities and, ultimately, the interpretation as well as the perception of the surrounding world. In this manner, those affected by aphasia live in an “idiosyncratic cognitive” world. Brain damage can lead to individual arrays of preserved impaired cognitive capacities, and the constraint with aphasia is that owing to the deficiency of language posed by this condition, patients lack language and are thus unable to communicate the variations in cognizance that they have undergone (Ardila and Rubio-Bruno, 2017).

People with aphasia (PWA) rarely undergo right hemisphere brain damage that causes unique cognitive and communication problems. Formulaic and emotional languages are stored in the right hemisphere of the brain; hence, they remain intact in most cases. Narrowing down the research of formulaic language to emotional language in PWA, one can state that these patients mostly express negative feelings due to the nature of their condition, but when thinking of essential events and family, they often display happiness. Already in the 19th century, some scholars, including Hughlings, had noticed that individuals that had lost language due to lesions in the main cerebral hemisphere could nonetheless say emotional words or could even swear. This phenomenon typically occurs in patients that have global aphasia due to prominent lesions in the regions that are language-dominant. This is the primary reason why the right hemisphere has been associated with specific verbal production (Landis, 2006).

Finding ways to enhance speech therapy based on communication skills that remain intact presents the main research interest for clinical linguistics.

---

\* Lucian Blaga University, Sibiu, [annamaria.gyorfi@ulbsibiu.ro](mailto:annamaria.gyorfi@ulbsibiu.ro)

## Emotions and language

A growing literature body has acknowledged the involvement of both the right and left hemisphere in the synthesis of emotional languages. The right hemisphere facilitates the synthesis of emotional content in words, and it plays a significant role in the sensitivity of words that have an emotional association (Ofek et al., 2013).

Electrophysiological investigations allowed insight into language dysfunction after stroke. These studies are suggestive of the fact that emotional words have an advantage over neutral words. Different cerebral sections of the right hemisphere have been depicted to augment emotional synthesis in both aphasic and healthy controls. Curses, as well as obscene words, are typically emotional words that have a shocking connotation that may elicit automatic nervous reactions like sweating and blushing, and they been extensively used in the test for 'perceptual defense.' These types of vegetative reactions are often suggestive of the participation of the limbic structures of the amygdalae (Landis, 2006).

For a period, aphasic language use has been scrutinized using event-related potential (ERPs), thus allowing for non-invasive means of investigating covert procedures like the processing of emotional expressions without necessitating behavioural responses (Viggiano, 1996). The differences in the reaction to emotional words are justified by the fact that information that is emotionally loaded has different processing paths to reflect risk or appraisal or threats (Kousta et al., 2009). This can also be explained by the predisposition of the brain to negativity or the advantage of processing negative stimuli in contrast to positive stimuli. This is part of an evolutionary characteristic of the brain, where the information that is regarded as threatening is highlighted in the processing of cognitive stimuli (Kissler et al., 2007; Borod et al., 2002). Few researchers have dealt with the emotional implications of linguistic stimuli via investigation of auditory responses, which do not necessitate active attention (Hinojosa et al., 2009). These examinations indicate that there is dissimilarity between neutral and emotional words for mid-latency ERP constituents.

Emotions and language have co-existed concerning communication, although they are sometimes considered to be distinct domains. Disorders in emotions such as neuropsychological disorders bring on different impacts on one's communicative competence (van Lancker Sidtis, 2008, Van Lancker-Sidtis & Sidtis, 2018). This is opposite to the language and speech disorders that significantly affect the successful communication of attitudinal and emotional information. Emotional language is usually characterized by arousal and valence. Most PWA typically find evaluative language to be challenging, which is founded upon abstract words. Studies have also highlighted that speakers with left hemisphere damage produce better conversations when engaged in emotional discussions, and they also depict a superior quality of conversation when involved in positive emotional conversations. Thus, it is an excellent way to stimulate communication by integrating evaluative language (Blair & Cipolotti, 2000).

Emotional language provides an additional window of opportunity for the evaluation of aphasia by covering all functional tasks involved. In the same manner, it assists in the provision of a means to counter the interpersonal impacts linked to difficulties in the language (Armstrong and Ulatowska, 2007). In the same manner, it eases one's expression of their life perspectives and how they elect to be considered by others, which is a fundamental element for individuals having aphasia. Therefore, evaluative language gives a relevant and better situation for the application of aphasia therapy (Gyorfi, 2017).

## **The implication of technology into the research of emotional language. FaceReader by Noldus**

External facial analysis is an excellent indicator of one's inner emotional statuses (Ekman & Oster, 1979). Research on facial expressions is founded on discrete emotion theory and is based on the analysis of basic emotions, which are recognized universally (surprise, sadness, happiness, fear, disgust, anger). The discrete emotion theory assumes these basic emotional facial expressions to depict holistic programs of emotions which cannot be divided into smaller units of emotions. FACS (Facial Action Coding System) is the de facto standard for measuring emotional facial expressions. It is primarily anatomy-based, and it allows users to evaluate emotions on the basis of 46 observable action units (AUs), facial movements which account for facial expressions and thus emotion expression.

Over the last decade, most advancements in the region of automated analysis of facial expressions were based on the detection of distinct rudimentary emotions as well as particular muscle activities of the face. However, as technology advanced, more complex software with sophisticated algorithms like CERT and Noldus FaceReader emerged. These were the first software tools that were specifically developed to classify static as well as dynamic facial expressions, and since its inception, the market has changed significantly. Presently, there are three primary tools for automated emotion classification and AU identification: iMotion's AFFDEX module (El Kalioubi and Robinson, 2005), Noldus FaceReader (den Uyl and van Kuilenburg, 2005), and iMotion's FACET module. However, Noldus FaceReader is the only software tool, which has published validation work.

FaceReader is a software tool, which has the capacity to automatically analyze the facial expressions of any individual, thus providing researchers with the objective assessments of a person's emotions. The software continuously classifies the state of facial gestures using three primary steps:

- a) Detection of face and eyes (image 1)
- b) Computation of a facial mesh using approximately 500 positions from a model of a wire mesh. This step encodes elements like facial textures in conjunction with the position of the nose, eyes, mouth, and eyebrows. (image 2)
- c) A three-layer neural net functions as a classifier of emotional expression.

The neural nets continuously output emotional states, including disgusted, surprised, sad, angry, scared, and happy (Goldeberg, 2015). In this manner, it allows for the quantitative analysis of facial expressions. (image 3a & b)

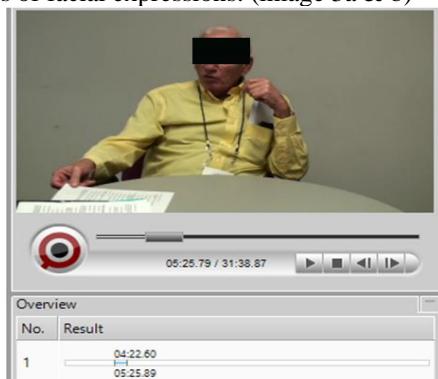


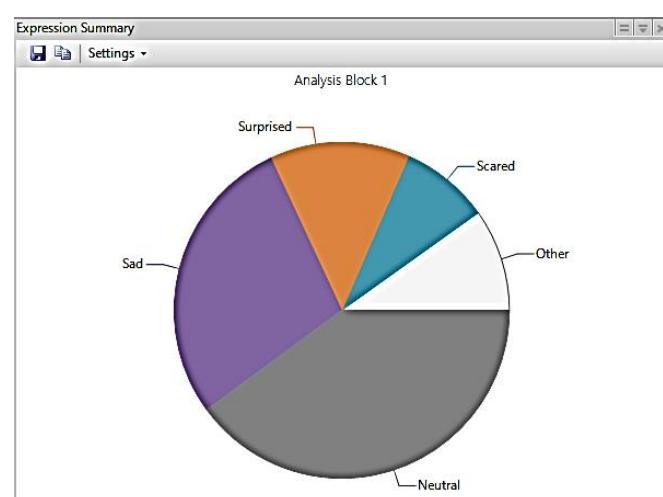
Image 1 - Time frame: 04:22 – 05:25

Settings		Source Details	Analysis Details
Name	Value		
Face model	General		
Smoothen classifications	Yes		
Sample rate	Every frame		
Image rotation	None		
Continuous calibration	No		
Selected calibration	No calibrations for General		

Image 2 - Calibration settings



3a - Expression intensity



3b - Expression summary

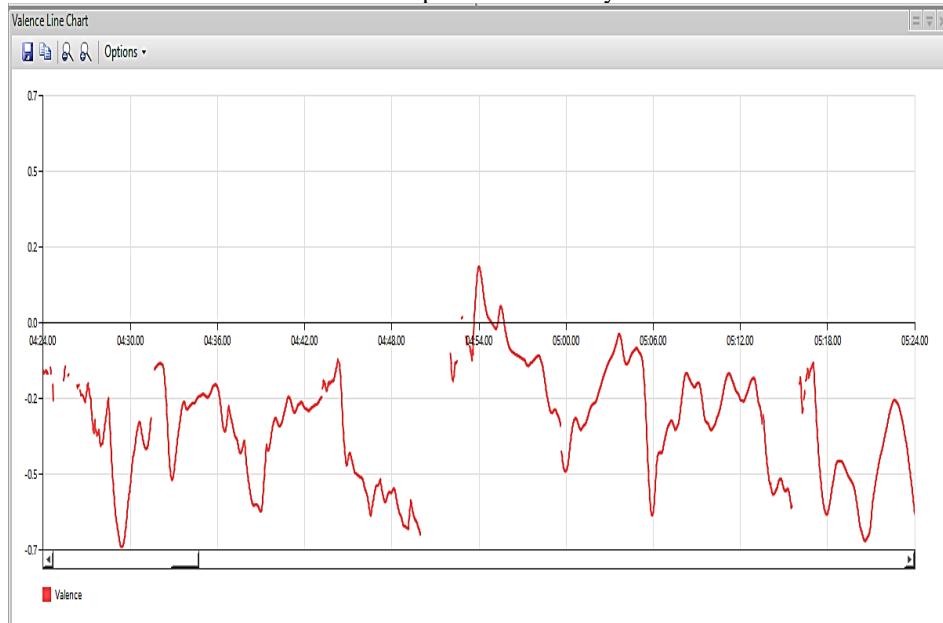


Image 5 - Valance line out

### FaceReader applied to aphasic patients

The FaceReader software was applied to aphasic patients to obtain the emotional reactions of participants with aphasia as they use expressive or emotional language during speech language therapy. The video recordings originate from the AphasiaBank database. (Forbes et al. (2012).

The FaceReader is ideal because, in as much as it is able to ascertain the obvious, it is able to identify emotions that are not obvious. The texts were interpreted using translation software, and a FaceReader chart was created for each reading. FaceReader was applied only to spontaneous speech fragments.

The images below provide two examples of FaceReader application.

#### Example 1

Aphasia Type	Sex	Time frame	Transcript Fragment
Broca (NonF)	F	02:28-02:35	Yes, oh God I loved it! Yes oh, oh just amazing! Oh just amazing.

#### Example 2

Aphasia Type	Sex	Time frame	Transcript Fragment
Wernicke (Fluent)	M	00:25-00:43	My s stroke went hit my brain. and uh I know my brain is pretty good but I I can't talk about it. uhuh. it's different. I mean it's a stroke. I don't know what what happened.

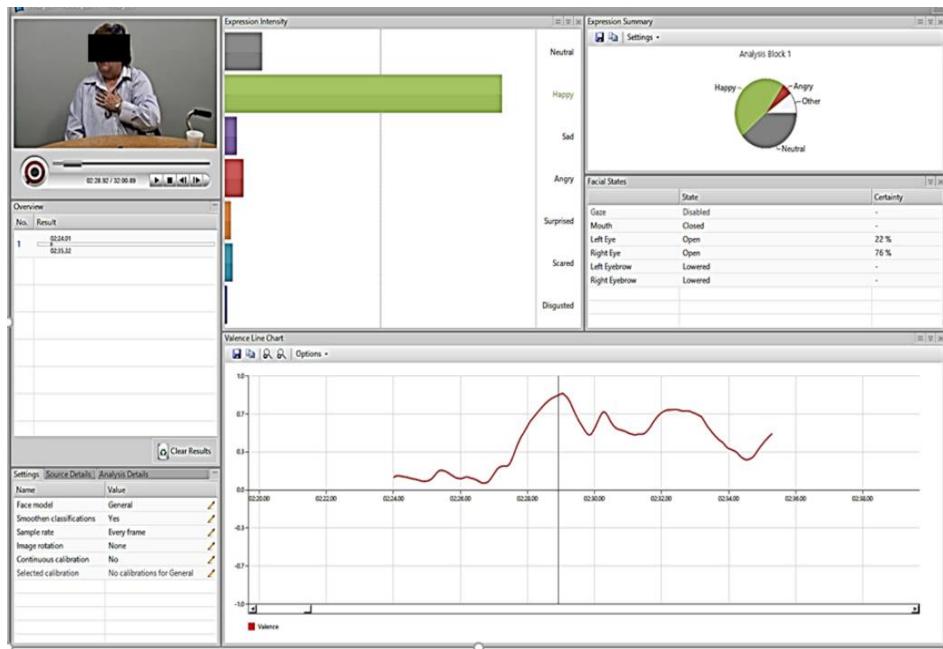


Image 6 – Non-fluent, Broca aphasia

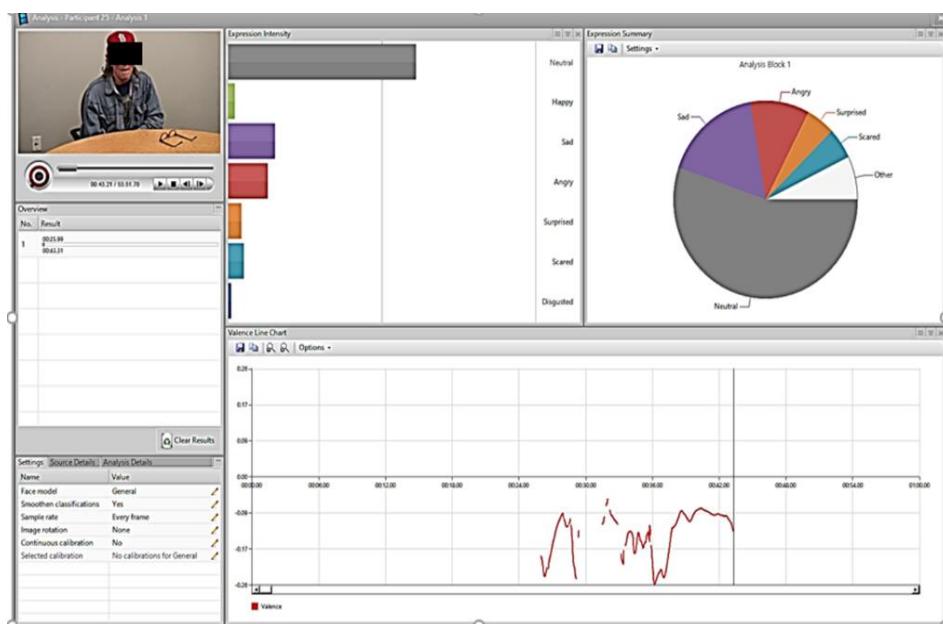


Image 7 – Fluent, Wernicke aphasia

## Conclusion

This presentation aimed to raise awareness on the existence of useful and sophisticated applications a linguist can make use of when researching emotional language and more specifically the expression of emotional language in aphasia.

When an individual undergoes or suffers from aphasia, they have impairment in speech, and this is because of damage to the left section of the brain which is responsible for the processing of speech. In this manner, aphasic patients usually use emotional language and gestures as well to make themselves understood.

There is an ongoing discussion on the shift from the rudimentary emotion standpoint to one that is appraisal based to identify the correct theory integration in the domain of automated facial emotion classification. FaceReader is a software tool that has the capacity to automatically analyze the facial expressions of any individual, thus providing researchers with the objective assessments of a person's emotions.

The use of apps like FaceReader are promising as they show an avenue which can be taken in the rehabilitation of people with aphasia. By using FaceReader the investigator has a reliable tool at hand to show the direction during therapy. However, adequate research and investigation have to be undertaken to ascertain the progressive impacts of a therapy.

In the same manner, because there is evidence that the right hemisphere of the brain has a role in an emotional speech, it can be trained and thus aid towards recovery. However, the therapeutic process ought to have the right content, intensity, and ought to be commenced as early as possible in order to get reliable results. Nevertheless, more investigation ought to be done to ascertain the neuroplastic variations as well as behavioural languages skills in order to attain a vivid picture of the significance of the right hemisphere in the long-term.

**Acknowledgement** Special thanks to the AphasiaBank team for the permission to use samples of their collection of video recordings.

The author is also grateful to the NOLDUS team for providing temporary access to use the FaceReader application.

## Bibliography

- Ardila, A., & Rubio-Bruno, S. (2017). Aphasia from the inside: The cognitive world of the aphasic patient. *Applied Neuropsychology: Adult*, 25(5), 434-440.
- Armstrong, E., & Ulatowska, H. K. (2007). Stroke stories: Conveying emotive experiences in aphasia. In *Clinical Aphasiology* (pp. 223-238). Psychology Press.
- Blair, R. J., & Cipolotti, L. (2000). Impaired social response reversal: A case of acquired sociopathy'. *Brain*, 123(6), 1122-1141.
- Den Uyl, M. J., & Van Kuilenburg, H. (2005, August). The FaceReader: Online facial expression recognition. In *Proceedings of measuring behavior* (Vol. 30, No. 2, pp. 589-590). Wageningen.
- Ekman, P., & Oster, H. (1979). Facial expressions of emotion. *Annual review of psychology*, 30(1), 527-554.
- El Kaliouby, R., & Robinson, P. (2005). Real-time inference of complex mental states from facial expressions and head gestures. In *Real-time vision for human-computer interaction* (pp. 181-200). Springer, Boston, MA.
- Forbes, M. & Fromm, D. & Macwhinney, B. (2012). AphasiaBank: A Resource for Clinicians. *Seminars in speech and language*. 33. 217-22.
- Goldberg, J. H. (2014). Measuring software screen complexity: relating eye tracking, emotional valence, and subjective ratings. *International Journal of Human-Computer Interaction*, 30(7), 518-532.

- Gyorfi, A. (2017). Formulaic Language: The Building Block of Aphasic Speech. Edited by: Fernanda Dreux Miranda Fernandes. In Advances in Speech-language Pathology. IntechOpen. Available from: <https://www.intechopen.com/books/advances-in-speech-language-pathology/formulaic-language-the-building-block-of-aphasic-speech>
- Hinojosa, J. A., Carreté, L., Valcárcel, M. A., Méndez-Bértolo, C., & Pozo, M. A. (2009). Electrophysiological differences in the processing of affective information in words and pictures. *Cognitive, Affective, & Behavioral Neuroscience*, 9(2), 173-189.
- Kissler, J., Herbert, C., Winkler, I., & Junghofer, M. (2009). Emotion and attention in visual word processing—An ERP study. *Biological psychology*, 80(1), 75-83.
- Kousta, S. T., Vinson, D. P. & Vigliocco, G. (2009). Emotion words, regardless of polarity, have a processing advantage over neutral words. *Cognition*, 112, 473-481.
- Landis, T. (2006). Emotional words: what's so different from just words?. *Cortex*, 42(6), 823-830.
- Ofek, E., Purdy, S. C., Ali, G., Webster, T., Gharahdaghi, N., & McCann, C. M. (2013). Processing of emotional words after stroke: an electrophysiological study. *Clinical Neurophysiology*, 124(9), 1771-1778.
- Van Lancker-Sidtis, D. (2008). Formulaic and novel language in a “dual process” model of language competence: Evidence from surveys, speech samples, and schemata. *Formulaic language*, 2, 151-176.
- Van Lancker-Sidtis, D. & Sidtis, J. J. (2018). The affective nature of formulaic language: A right-hemisphere subcortical process. *Frontiers in neurology*, 9, 573.
- Viggiano, M. P. (1996). Event-related potentials in brain-injured patients with neuropsychological disorders: A review. *Journal of clinical and experimental neuropsychology*, 18(5), 631-647.

## **FACE-TO-FACE VERSUS ONLINE COMMUNICATION - A NEW PERSPECTIVE ON THE CURRENT EDUCATIONAL SETTING**

**Laura IONICĂ\***

**Abstract:** In its global structure, communication provides strong linguistic, psychological, pedagogical and philosophical valences. Despite their limitations, face-to-face and online interactions have proved their efficiency in the teaching process. The key elements of communication comprising its setting, actors, intention, norms, tonality or type of language should be all included in a well-organized system so that they may prove their full potential. Communication cannot be separated from its affective dimension which plays a prevailing role in shaping the world around us.

**Keywords:** communication, challenge, blended learning.

### **Communication as a social phenomenon**

In the usual sense, communication as a social phenomenon stands for the psycho-social interaction of people or groups of people who finally establish a balance between information transmitted and received. In other words, communication is cooperation by which both the transmitter and the receiver act in a direct relation to one another. With reference to the concept of communication, Jean Lohisse (2002, p. 12) states that "every field of knowledge has its definition or definitions which emphasize, as appropriate, exchange, contact, transfer, transport, energy, information...".

Therefore, communication supposes a global approach with strong linguistic, psychological, pedagogical or philosophical significances. There is no single dimension of communication either from the perspective of the content or the actors involved. For example, a sentence of the type *I will treat you as such*, may acquire multiple interpretations based on the speaker's intentions. It may mean *I will be good to you* because you treated me well on another occasion or on the contrary, *I will be bad to you* because you treated me the same way. Depending on a common or different system of symbols and messages, communication can take on contrasting values.

In the space of cultural communities, communication becomes a key element to the way in which the members of the community use their verbal and non-verbal resources to create a communication context. This context comprises a set of eight elements as proposed by C. Bachmann, J. Lindenfeld and J. Simonin.

- a. physical and psychological setting
- b. participants
- c. intention and result of the communication act
- d. communication acts (messages and their form)
- e. tonality
- f. tools
- g. norms (order of speeches, interruptions)
- h. genre (type of language)

---

\* University of Pitesti, [laura.ionica@upit.ro](mailto:laura.ionica@upit.ro)

The main role of these components is to shape the best communication form both between two people and among large communities. The environmental factor is closely related to the psychological or emotional register given the fact that the participants experience different moods depending on the physical setting in which they act. It is well known that communication encounters failures, therefore in terms of intention it is mandatory that both the transmitter and the hearer have a common code to identify the real meaning of communication. It is not the failure that should be focused on but the interpreter's intention to understand and decipher the purpose of the communication act. As long as information is made available to the hearer, the message is grasped accurately. Out of a multitude of communicative representations, the interpreter should be able to choose the best forms in the most suitable contexts.

Powerful communication is also about tone or tonality. It appears to be an inseparable tool which may increase or decrease the potential of the communicative act. The impact of teachers' tonality is essential and highly connected to the content to be transmitted. Depending on the relevance of the information, a trainer's voice may oscillate between high and low frequency with the well-defined purpose of drawing attention, emphasizing information or imposing authority.

More or less traditional tools in the form of email, phone, videos, Internet, face-to-face meetings, body language, social media, contribute to shaping and diversifying the communication acts. Whether they are used on a small or large scale, such instruments provide a wide range of possibilities for people or groups of people to interact in real time for common purposes. The world around us acquires a specific sense if it is grounded on specific norms. These norms include the way we communicate, the decisions we make and how we handle conflicts. Such dimensions are highly debatable in the teaching setting, because most students don't know what to communicate or how to alleviate conflicts generated by message misunderstanding.

The language we use in communication is also dependent on what we want to transmit. Formal versus informal, synchronous versus asynchronous, recorded-unrecorded, gestures, facial expressions are all relevant and beneficial as long as clarity of ideas, strategy, and logical sequences are firmly embedded in the act of communication.

### **Face-to-face communication**

Although face-to-face communication seems to be fading in today's digital era, there is not strong evidence that it is no longer efficient in the current educational setting. The importance of e-learning platforms can't be ignored in the present context, though the general tendency is towards a balance between online and face-to-face interaction. Irrespective of the authoritative voices in the field of communication, learning and teaching can be truly valuable through this balance between the physical and virtual environment.

Consider, for example, the automotive engineering field which is mostly based on the practical experience carried out in the laboratory, where students are exposed to various visuals when it comes to learning about a car engine. The same occurs in the medical field which supposes a lot of applied work and experience sharing. To some degree, each of these fields is theoretical and explanatory, but their most relevant part is related to visualization, interaction and materialization.

Some of the advantages of face-to-face communication include:

- a. effectiveness: In-person communication increases efficiency and creativity. Following a teacher's gestures and explanations, students' attention can be much focused on the subject explored.
- b. motivation: a teacher's presence and the arsenal of direct explanatory notes can be highly motivating factors in a physical environment.
- c. bond creative: trust and reliance are much better emphasized and valued through student-teacher cooperation in a traditional learning setting.
- d. behavioral synchrony: it is better accepted by all actors of communication through facial expressions, gestures and oral speech. Synchronization contributes to a better understanding of the message transmitted.

Therefore, the quality of face-to-face communication overrides the online alternative which, to some extent has its limitations and barriers. The neural connections between the speaker and the listener are known to enhance effectiveness of person-to-person communication. Sharing knowledge and asking for further explanations are facilitated by one-to-one communication with positive results in terms of feedback provision. On the other hand, materials are explored in more relevant contexts and the sense of belonging to a learning community prevails over learning in isolation.

### **Online communication**

Having shown a significant growth in the last decade, online learning has provided people with a wide range of possibilities to gain new skills. The pandemic itself has generated a new framework of learning to which students had to adapt quickly and efficiently. Various online learning platforms have been designed to meet students' requirements and needs. The huge demand from learners to learn online was not only their simple desire to come up with a radical change in learning, but also a reasonable alternative to the current social context.

Similar to face-to-face interaction, online communication has its own advantages:

- a. immediate access to information and materials provided by tutors;
- b. time saving;
- c. real-time communication;
- d. quick transmission of information via links or attachments;
- e. development of digital literacy;

However, each form of communication has limitations or drawbacks depending on individual or context-related factors. Face-to-face interactions are generally regarded as obsolete or superfluous taking into account that most of our activities are reducible to the virtual environment.

On the other hand, its unsuitability for large audiences cannot be denied as misunderstandings of the message may sometimes occur without our awareness. Poor retention of information can be detrimental to students who out of an increased level of fear or convenience do not interact spontaneously with the teacher, thus creating a series of gaps and discrepancies in the reception of the information transmitted. Another bad aspect about face-to-face interaction is that students are mostly passive subjects, coordinated by their tutors who in their position of omniscient transmitters prevent learners' critical thinking, creativity and courage to oppose other views they do not comply with.

In online communication, one of the students' biggest challenges is loss of interest. Prolonged exposure to a screen engenders lack of concentration and deviation from the real purpose of learning. Lack of a logical thread of discussion can be another drawback

which both teachers and students are fully aware of. This may be caused by continuous interruptions, potential technical problems or inappropriate intervention from other students.

Communication in isolation can also bring about negative outcomes. Students who are isolated tend to become much more individualistic and less willing to cooperate, unless they are motivated to interfere creatively with their teachers or teammates.

In conclusion, both forms of communication can be explored and used to their full potential while their limitations must be either mitigated or considered as irrelevant in the learning/teaching process. Russell (2001) also supported the conclusion that there is "no significant difference" between the effectiveness of face-to-face classroom instruction and online instruction.

### **Blended learning**

As the classroom experience has proved incomplete in terms of physical or online learning, as there is no perfect formula for this, specialized studies have suggested blended or hybrid learning, so that all parties involved should benefit from diversified learning experiences with long-term benefits. Starting from the dictionary entry, the concept *blended learning* defines "a way of learning that combines traditional classroom lessons with lessons that use computer technology and may be given over the internet." (dictionary.cambridge.org)

Although the concept appears to be modern, its origin goes back to the 1800's and is related to Sir Isaac Pitman who developed a distance learning system with a view to allowing his employees to learn easier without attending the classes.

Scholars' views on blended learning do not differ substantially. Laster (2004, p.154) supported the idea that "at one extreme; one could argue that blended learning can be any kind of learning." For Baldwin-Evans (2006), blended learning was considered a combination of formal and informal learning. Bonk and Graham (2006) defined blended or hybrid learning as a combination between classroom-based learning and computer-mediated instruction. One question to arise is whether this type instruction is only to be explored in the educational system only, or it is due to extend to any form of instruction. Today's society dynamics responds to this issue and reveals that any institution whose role is to instruct people must necessarily resort to blended learning.

Technology progress allows the widening of the learning environment by any means that generate efficiency and performance. The creation of electronic platforms has proved extremely useful for both teachers and students. The former can create their own didactic content, they can approach learning by using various technical tools, and the latter can benefit from inexhaustible resources of training, improvement of skills and objective evaluation of performances. The subjective factor is almost nonexistent, which may reduce individual conflicts and possible misinterpretations.

Designing blended instruction should comply with a series of essential steps including improvement of pedagogical practices through a wide range of technical tools, easiness in accessing information of any type, flexibility and emphasis on student's autonomy in learning, provision of meaningful content, careful filtering of information to be transmitted, freedom in making decisions related to the rhythm of learning and curriculum content and approach.

## **Teaching behind cameras and changing the affective component**

The intimate environment as a type of behaviour is often preferred by students and adult learners alike. It is based on feelings of security, trust and comfort among participants in online learning. Exposure anxiety can be a real barrier especially when students feel that their own image is affected. Not infrequently, learners are reluctant to using their cameras and reasons may include increased anxiety, embarrassment and lack of involvement or simply the desire to remain anonymous.

The teacher does not experience a comfortable feeling either and often considers their students' attitude as inflexible, maladaptive and inappropriate for the context. Therefore, the teacher's prevailing role is to show empathy and to approach learning not only as a cognitive process, but as a combination of psychological factors including flexibility, increased self-esteem, overcoming anxiety and a sense of belonging to group dynamics.

Perhaps such avoidance behaviour as known in specialized studies has little to do with lack of interest in the content transmitted. On the contrary, it is rather related to a more subtle emotional side that students hardly control. As Le Doux's used to say "minds without emotions are not really minds at all" (1996: 25). Humans react and learn through the lenses of emotionally laden experiences. "Emotions are important in learning because they can impede or motivate learning" (Dirkx 2001: 63).

The layout of normal communication, however, should be based on eye-contact because it discloses part of our personality. Both psychologists and neuroscientists have been analyzing eye-contact for decades and drew the conclusion that it generally betrays our thoughts and activates a series of brain processes which fix our attention on the issue to be debated.

A pertinent question is why students avoid eye-contact in the teaching process. Not surprisingly they consider that by having a visual contact with a teacher can lead to interference with their memory, imagination or mental control. Students may experience embarrassment for their answers being thoroughly analyzed and their gestures closely scrutinized which ultimately increases anxiety. Establishing and maintaining short-term eye contact may be a sign of high self-confidence, availability in interaction, courage and self-control.

## **Conclusions**

Regardless of the form of communication we establish with our interlocutor, the best way to make it more efficient is to evaluate it at its true value and to place it in the most appropriate context. Beyond the multiple meanings that words convey, the nuances that each of us creates, communication remains a fundamental pillar in human interactions. Face-to-face or online communication will constantly acquire new values and open us wide horizons of cooperation. The two types of interaction should not be mutually excluded but extended in improved forms.

Only ignoring the physical or technological barriers affecting students' performance and analyzing the training process holistically, can we hope for a deeper understanding of learning beyond a simple accumulation of knowledge. Our main role as trainers is to form values, attitudes and behaviours that will help students to cope with any cultural, psychological or social challenges.

**Bibliography**

- Bachmann C., Chevalier J. C., Lindefeld J., Simonin J., *Langage et communications sociales*, Hatier, Paris, 1981;
- Baldwin-Evans K., *Blended learning: To what, where, when and how. Training and Management Development Methods*, 20(3); 2006: 353-366;
- Dirkx J., *The power of feelings: Emotion, imagination and the construction of meaning in adult learning. New directions for adult and continuing education*, 89, 2001: 63-72;
- Le Doux J. E., *The Emotional Brain*, Simon and Schuster, New York, 1996;
- Graham C. R., *Blended learning systems: Definition, current trends and future directions*; in Bonk C. J., and Graham C. R., (Eds), *Handbook of blended learning: Global perspectives, local designs*, San Francisco, CA: Pfeiffer, 2006;
- Oprea I., *Comunicare culturală și comunicare lingvistică în spațul european*, Institutul European, 2008;
- Laster S., *Blended learning: Driving forward without a definition*: Babson Park, MA: Curriculum Innovation and Technology Group, Babson College, 2004;
- Russell T. L., *The no significant difference phenomenon: A comparative research annotated bibliography on technology for distance education*, Raleigh, NC: IDEC, 2001.

**Online resources**

- <https://dictionary.cambridge.org/>, accessed on 15<sup>th</sup> December 2020;
- <https://www.sciencedirect.com/topics/computer-science/online-communication>,  
accessed on 18<sup>th</sup> December 2020.

## **THE KALEIDOSCOPE OF MEDICAL INTERPRETING: CROSS-CULTURAL COMMUNICATION DURING THE COVID-19 PANDEMIC**

**Adina MATROZI\***

**Abstract:** This article is a review of some current issues associated with medical interpreting during the COVID-19 pandemic as reported in a series of publications. It analyzes a few of the challenges created by the new circumstances and restrictions to the interpreting professionals as well as the solutions adopted, emphasizing the vital importance of this activity in medical settings.

**Keywords:** medical interpreting, pandemic, minorities, cultural communication.

COVID-19 has impacted almost all aspects of interpreting - demand, income or working methods. The interpreting profession has been the most severely affected in the sector, seeing a 24% fall in income, compared to an 8% fall for translators. (cf. Chaillou and Van Der Kallen, 2022)

Throughout time, the medical field has been one of the most critical in terms of interpreting. But now, as a result of the pandemic and many businesses moving online, healthcare became one of the top users of translators and interpreters in the online world. The pharmaceutical and medical fields saw some of the biggest increases in demands for remote language services because they had to suddenly transfer their services online. When this happened, these fields needed assistance to ensure that their patients were clearly understood and taken care of. Telehealth has now become one of the most popular ways for a healthcare facility to operate. That is the reason why, according to a CSA<sup>1</sup> survey, 64% of LSPs report an increase in demand for interpretation in the health sector, with 59% reporting a higher demand from the life sciences, medical, and pharmaceuticals sector. (cf. Ludvigsen, 2020<sup>2</sup>)

Telehealth resources give patients the ability to see their doctor or therapist from the comfort of their own homes, but these may be even more problematic than face-to-face encounters, especially for those patients who speak a different language. They cannot receive the proper care they need unless their communication with the healthcare provider is complete and accurate. (cf. Chaillou and Van Der Kallen, *op. cit.*)

Medical interpreting is also known as healthcare interpreting (HI), but the terms public-service interpreting (PSI - solely in EU countries) and sometimes liaison interpreting or dialogue interpreting are used to designate the same concept. It is a branch of interpreting belonging to the wider category of community interpreting

because it refers to interpreting that occurs within the community (rather than in an organization, a company, at a conference or in a court of law) and has a community member as one of the participants. Generally, this community member is part of a linguistic minority [...]. As a consequence, this community member has limited or no

---

\* University of Pitesti, [adina.matrozi@upit.ro](mailto:adina.matrozi@upit.ro)

<sup>1</sup> CSA Research is a company providing independent and comprehensive primary research focused exclusively on the global content and language services markets.

<sup>2</sup> <https://www.languagemagazine.com/2020/11/24/how-covid-19-is-reshaping-translation-interpretation/>

access to the societal language of the place in which the member is trying to access services (e.g. education, health, government programs). Because in the EU the term “community interpreting” was used for interpreters working in the European Community (e.g. at the European Parliament or Commission in Brussels), the term PSI has been preferred in Europe more than anywhere else. (Angelelli, 2019)

Angelelli (*ibid.*) offers a broad definition to medical/ healthcare interpreting, pointing out that it is a

Special type of interpreting that facilitates communication between users and providers of health services who do not share the same language (either spoken or signed). It occurs mainly in settings such as hospitals, clinics and doctor offices and involves the communication of signed, verbal and non-verbal messages in real time. The language of one user group (the provider) is mainly the/a societal language of the country. The language of the patient is the non-societal language, i.e. the language of a specific ethnic/ linguistic group. Healthcare interpreting serves the latter user group to ensure their access to healthcare services. (Angelelli, 2014, p. 574 apud Angelelli, 2019)

Ludvigsen (*op. cit.*) claims that “While frontline workers are undoubtedly the heroes of this crisis, interpreters have been essential to the smooth running of operations in many industries—from court hearings and medical appointments to government conferences and assisted learning.” Due to the medical interpreters’ efforts, “during the pandemic, a job that’s often hidden has become indispensable” (Marks, 2021). COVID-19 has brought about important changes to translation and interpretation services, and the industry is still struggling to adapt to the new conditions.

Even before the pandemic, medical interpretation was a difficult job especially in multicultural societies, such as that in the United States, where interlocutors do not share a common language. These difficulties arise sometimes due to the fact that

The presence of an interpreter may also be a double-edged sword for an HCP<sup>1</sup> who, on the one hand relies on the presence of the interpreter to be able to communicate with the patient, but on the other hand feels at times bullied or patronized by the interpreter, despite the good intentions that interpreters might have. [...] The impact of an interpreter’s presence on the medical encounter and the patient-provider relationship can be either positive or negative. In order to take full advantage of the services that the interpreter has to offer, healthcare providers should be trained in cross-cultural issues in the healthcare environment, as well as in the use of interpreters. Education in the use of medical interpreters can not only serve to shorten the duration of the interpreted medical encounter, but it may also help to minimize the frequency of misunderstandings that may occur in this setting. (Angelelli, 2004, p. 138)

Marks (*op. cit.*) also underlines the idea that “beyond the task of translation itself, there’s the nebulous work of cultural brokerage”, and illustrates the importance of cultural issues in medical interpreting speaking about Anne Fadiman’s nonfiction book “The Spirit Catches You and You Fall Down” (often assigned in medical schools). The narrative follows a Hmong child with a severe form of epilepsy as she and her family navigate the American medical system and “shows how a deficiency of trained interpreters plagues the partnership between the family and their physicians, compounding cultural mistrust and misunderstanding on both sides.” (Marks, 2021)

The need for interpreters in medical settings is of vital importance, since research studies indicate that

[...] when patients do not have access to an interpreter, they are more likely to stay in the hospital longer and to be readmitted later on. A survey of malpractice cases paints a grim picture. In one landmark case, from the nineteen-eighties, a misinterpretation of Spanish led physicians to assume that an eighteen-year-old patient had suffered a drug overdose.

---

<sup>1</sup> HCP – Healthcare professional

In reality, he had a brain bleed; by the time they realized their mistake, it was too late. He became paralyzed from the neck down. (Marks, *ibid.*)

Basically, the malpractice case was produced by the confusion of two words similar in sound, but very different in meaning: *intoxicado*<sup>1</sup> (in Spanish, in Cuban communities) and *intoxicated* in English. In her article *Language, Culture, And Medical Tragedy: The Case of Willie Ramirez*, Price-Wise (2008) analyzes the details of the case and describes how, in the absence of a professional interpreter,

Cultural differences complicated the language issue. The ER doctor did not consider that in certain cultures, people never contradict what an authority figure, like a doctor, has said. The doctor needed to engage the family in a deeper discussion to understand the family's perspective - that Willie was strongly opposed to drugs and could therefore never suffer an intentional overdose.

In keeping with the findings above, Freedberg and Boyd (2021) cite a review article published in 2020, which revealed that the use of professional interpreters decreased the amount of unnecessary testing and imaging. Furthermore, the study tangentially addressed the issue of the costs of in-person interpretation and showed that only 1.5% of the cost of patient care for a hospital stay was attributable to interpreter services.

The use of professional interpreters improves many aspects of clinical care, including comprehension, health care utilization, satisfaction, and outcomes. Furthermore, fewer medical errors occur when professional interpreters are used, compared with ad hoc interpreters—doctors or nurses who happen to speak a patient's language. (Freedberg and Boyd, *ibid.*)

In the United States, for decades, federal law has guaranteed access to medical interpretation for any patient with difficulty communicating in English. But, in reality, lax regulation, a lack of reimbursement, and variations in skills and procedures mean that many patients go without interpreting services. Moreover, even though there are two national bodies that have certification exams, only a fraction of working interpreters has taken them. It is the same situation as in the case of many health-care organizations or private interpreting companies that may have their own proprietary tests, but do not always require interpreters to take them. The low barriers to entry belie the intensity and complexity of the job. (cf. Marks, 2021)

As Freedberg and Boyd (2021) also note,

Hospitals are required to provide medical interpreters free of charge to patients who don't speak English, but with increased demand and reduced supply of interpreters during the pandemic, many hospitals have cut corners, providing incomplete or subpar professional medical interpretation to the patients who need it.

Covid-19 has disproportionately affected communities of color, including Latinx<sup>2</sup> people, many of whom have limited English proficiency, driving up the need for interpreter services.

---

<sup>1</sup> Among Cubans, “intoxicado” is kind of an all-encompassing word that means there's something wrong with you because of something you ate or drank.

<https://www.healthaffairs.org/do/10.1377/forefront.20081119.000463/full/>

<sup>2</sup> 1. Of, relating to, or being a member of one of the Spanish-speaking peoples of the Americas.

2. Of, relating to, or being a descendant of these peoples, especially when living in the United States.

[Latin(o) and Latin(a) + -x, ending used to replace the gender-specific endings of Latino and Latina (from the use of x as a variable or an unspecified factor, as in mathematics).]

<https://www.thefreedictionary.com/latinx>

According to the authors, the percentage of patients needing interpreter services increased almost four times in only a matter of months from the beginning of the pandemic. Hospitals registered disproportionate hospitalization rates for blacks and Hispanics, a situation explained by city officials who suggested that “this partly reflected Hispanic overrepresentation among essential workers; a study from the city comptroller found that minorities make up 75 percent of the front-line work force, including grocery clerks and janitors.” (Goldberg, 2020) In 2020, the state of Massachusetts released the racial and ethnic data on the virus, showing that approximately 40% of Covid-19 inpatients at Massachusetts General Hospital were Hispanic, according to hospital officials, 80% of whom were primarily Spanish-speaking. It made the hospital officials speak about a black and brown epidemic across the country and an urgent reason to pay attention to language. (cf. Goldberg, *ibid.*)

Nevertheless, some hospitals gave their interpreters two options: continue to work face-to-face as an interpreter or take vacation time and unpaid leave. (cf. Aguilera, 2020). Aguilera (*ibid.*) cites the case of the University of Louisville, which stated that it “will NOT be offering any work from home options for language services,” and “It will also NOT be an option to interpret over the phone.” At the same time, the University of Louisville Hospital spokesperson David McArthur announced that all members of the interpreting staff still providing face-to-face services are provided with personal protective equipment.

Interpreters, too, agree that the quality of their work suffers when they communicate with patients remotely instead of in person. The explanation is that there are dialectal nuances and non-verbal communication, such as body language, which cannot be read over the phone. The use of in-person interpreters may encounter practical limitations: “for example, it may be impossible to find interpreters for patients who speak rare languages or there also might be times when a patient’s clinical status is deteriorating so quickly that even an extra minute or two of trying to locate a professional interpreter might result in a catastrophic outcome.” (Freedberg and Boyd, 2021) In these instances, the option involving nonprofessional interpreters is perfectly acceptable. Under normal circumstances, most of the times, those were family members who would help with translation and serve as advocates, but hospitals have barred visitors and patients are on their own. (cf. Goldberg, 2020) Coronavirus patients who do not speak English could end up unable to communicate in their last moments of life. (cf. Aguilera, 2020)

Other hospitals turned to third-party companies that offer remote interpreting services, since so many studies have demonstrated that access to professional interpreters is critical for the care of patients with limited English proficiency. (Schulson, apud Aguilera, *ibid.*). Thus, the circumstances generated by the COVID-19 pandemic forced the translation and interpretation industry “to rapidly adopt digital technology and tools to reduce the disruption of day-to-day operations”. (Ludvigsen, 2020) There were technological innovations already in use at the beginning of the pandemics that were also used to make interpreting easier, such as “mobile video-interpreting stations—essentially, iPads on rolling platforms—which have speakers that can play audio louder than the din of the emergency room and allow the patient and interpreter to see each other.” (Marks, 2021)

Unfortunately, these sorts of improvements cost money and, as Marks points out, reimbursement for medical interpreting is virtually nonexistent. Interpretation is what policy experts call an “unfunded mandate”: providers are required by law to offer language services but aren’t paid to provide them. Hospitals or clinics that serve mainly

patients with limited English proficiency are already underfunded compared with those serving primarily English speakers. (Marks, *ibid.*)

There were also cases of healthcare providers that performed approximately 99% of their interpretation remotely after the start of the pandemic. However, interpretation by phone (which was largely relied on in the medical sector since 2014) can worsen the quality of care because, as mentioned above, interpreters cannot incorporate information gained by observing body language or reading facial expressions. Foden-Vencil (2014) writes about other problems related to telephone interpreting reported by doctors within healthcare facilities:

"One problem that I run into with the translator phone is a lot of our elderly patients seem to be kind of confused by it" [...] "You know, some of them don't hear very well, so that can be a problem with the phone translator. And then, particularly if the patient has dementia, sometimes using the telephone translator is confusing. They don't know what's going on."

Freedberg and Boyd (2021) mention that "another limitation to telephone interpretation is that the wait for an interpreter can be longer than an hour. Given the potentially long wait time, some health care workers only call to obtain informed consent or to tell relatives that their family member has died."

Aguilera (2020) relates about the concerns of medical interpreters who draw attention to the fact that those hospitals that had already been utilizing some type of telephonic or video interpreting succeeded in offering fast interpretation services in times of crisis as well, while hospitals that had been primarily utilizing face-to-face interpreters and had to suddenly switch to remote interpreters, encountered difficulties and registered delays in having interpreting services available.

The third option for hospitals was to set up call centers, where interpreters can keep a distance from each other and still provide interpreting services through phone call or video. However, hospitals are required by law to maintain the privacy of their patient's medical history, so that "a call with a medical interpreter using FaceTime or Zoom, platforms that do not offer proper end-to-end encryption, isn't an option". (cf. Aguilera, *ibid.*) In addition to the issue of privacy, platforms such as Zoom, Webex, or Microsoft Teams, considered very user friendly, pose another problem: these services are not as effective as specially designed interpreting platforms where a pair of interpreters can communicate with each other without disturbing the other participants: "[...] for an interpreter, the substantial acoustic shock, considerable cognitive load and a fall in their income make these services very unattractive". (Ludvigsen, 2020) Video interpreting might be a viable alternative, but it raises other concerns, such as potentially unreliable Internet connections.

Regardless of the choice for one or the other type of interpreting, the coronavirus outbreak has multiplied the logistical barriers for medical interpretation. We have to take into account that "the hospital rooms are loud, filled with buzzing oxygen tanks and urgent staff conversations. Everyone is masked, their voices muffled. Medical workers are trying to stay six feet away from their patients whenever possible." (Goldberg, 2020)

Ludvigsen (2020) concludes that: "For interpreting services to evolve and demonstrate value, translation and interpretation expertise, organisations and professionals need to be resilient, flexible, and able to meet the demands of today's digital-first world."

#### **Bibliography**

Aguilera, Jasmine, *Coronavirus Patients Who Don't Speak English Could End Up 'Unable to Communicate in Their Last Moments of Life*, Time, 15 April 2020

- Angelelli, Claudia V., *Medical Interpreting and Cross-cultural Communication*, Cambridge University Press, 2004
- Chaillou, Josephine and Van Der Kallen, Anna, *COVID-19: How has it affected the world of translation?*, 2022  
<https://blogs.ec.europa.eu/emt/covid-19-how-has-it-affected-the-world-of-translation/>
- Freedberg, Katherine and Boyd, J. Wesley, *Covid Doesn't Justify Cutting Corners on Medical Interpretation*, The Hastings Center, 16 July 2021
- Foden-Vencil, Kristian, *In the Hospital, a Bad Translation Can Destroy a Life*, 27 October 2014  
<https://www.npr.org/sections/health-shots/2014/10/27/358055673/in-the-hospital-a-bad-translation-can-destroy-a-life>
- Goldberg, Emma, *When Coronavirus Care Gets Lost in Translation*, New York Times, 17 April 2020
- Ludvigsen, Kim, *How COVID-19 is Reshaping Translation & Interpretation*, Language Magazine, 24 November 2020
- Marks, Clifford, *The Lonely, Vital Work of Medical Interpretation*, New Yorker, 29 April 2021
- Price-Wise, Gail, *Language, Culture, And Medical Tragedy: The Case of Willie Ramirez*, Health Affairs, 19 November 2008

## **POLYSEMY IN TRANSLATION OF TECHNICAL ENGLISH TEXTS IN ESP CLASSES**

**Clementina Elena NIȚĂ\***

**Abstract:** The article presents a few aspects related to translation of polysemous terms in ESP classes<sup>1</sup>. Polysemy can play a central role in identifying the appropriate meaning in context. It can be a source of ambiguity and vagueness, leading to misinterpretation. In ESP classes, aspects such as precision and clarity might be relevant to consider whilst translating specialised English texts into Romanian.

**Keywords:** polysemy, misinterpretation, translation in ESP classes

### **1. Introduction**

Technical translation needs to be grammatically correct, stylistically suitable, and coherent in the target language. Teachers aim to raise students' awareness as regards utilising specialised language in order to prepare them for real life engineering communication. Translating technical texts is a challenging task although there are many helpful resources at hand.

It is worthwhile to mention that a precise and accurate translation in the target language requires a good level of technical terminology awareness and the ability to find the unambiguous equivalent in the context. Moreover, translation of specialised texts is part of everyday life. For example, the instructions from the manual of the washing machine or the instructions for taking vitamins pills are useful for those searching for those items of information. Furthermore, such specialised texts can be a major source of up-to-date information about cutting-edge technology.

Prior research in the field of technical English has suggested that technical vocabulary keeps growing whilst the field of study progresses. Technical vocabularies may range between 1,000 and 5,000 terms (Nation, 2008:10). Therefore, it can be challenging to learn and utilise such a large number of words in order to integrate in a professional community. Moreover, specialists developed lists of words easy to utilise by ESP specialists and learners. For example, Ward (1999) examined foundation-level engineering texts and determined the number of words students need to know (2000 word families covering up to 95 percent from his textbook corpus). Additionally, in 2009, Ward developed an English word list of basic engineering for low - level language undergraduates, which covered multifarious disciplines of engineering. This word list contained 299 word types covering up to 16.4 percent of a corpus of engineering textbooks: 188 of them are also in *A General Service List of English Words* (GSL) 1000 list, 28 are in the GSL 2000, and 78 are in the *Academic Word List*. For example, the first ten words in Ward's list are: *system, shown, equation, example, value, design, used,*

---

\* University of Pitești, [clementina.nita@upit.ro](mailto:clementina.nita@upit.ro)

<sup>1</sup> Currently, LSP (Language for Specific Purposes) theorists agree that technical translation is actually specialised translation (Byrne, 2006:3).

*section, flow, given.* Furthermore, there is evidence that the electrical engineering field is a vast field with rather unfamiliar associated terminology (Hann, 2004: 141).

## 2. Aim

The aim of the article is to present aspects related to polysemy of terms whilst translating technical English texts in ESP classes. The article is not an exhaustive and comprehensive treatment of the area, which is rather broad and complex. Therefore, it only offers a general overview and relevant examples discovered during practice in ESP classes.

## 3. Method and Material

The method utilised to obtain examples for analysis was that of translating specialised texts during ESP classes for engineering fields. In the translation process, second year undergraduates utilised general and technical dictionaries and thesauruses. Moreover, parallel texts were a handy tool to help to investigate the meaning in technical contexts. The examples in the source texts (henceforth ST(s)) are extracted from the texts studied during ESP classes. Therefore, translation during ESP classes is meant to serve as a learning resource for *engineering communication*.

## 4. Aspects to consider

All disciplines are characterised by their jargon (White, 1996:191; Mancuso, 1990: 186). Moreover, specialised terminology is crucial whilst communicating whether the enunciator would like to avoid miscommunication. Firstly, the way people learn a specialised language is similar to the way of learning a foreign language that is acquiring the skills of communication needed to communicate in a professional environment. Additionally, specialised language may own its specific grammar rules and linguistic restrictions (Hann, *op.cit.*: xv-xxvii). Secondly, the technical text is related to its polysemous nature, as a term from Mechanics might have a different meaning in Computer engineering or some other technical field. Thirdly, some terms might be rather ambiguous due to homonymy, either homophony or homography. Furthermore, such examples as *store* employed in the context of *permanent storage* (Computer engineering) and *store* utilised for *supermarket* could be viewed as ambiguous not as vague. This is due to the fact that "the borderline between ambiguity and vagueness is fuzzy (not absolute), with polysemy as a halfway point between the two" (Żyśko, 2017: 9).

One important idea to highlight is that many technical words, for example in Electrical and Mechanical Engineering vocabulary have been adapted from Physics. Generally, such words come from two different major branches of Physics that is Electricity and Mechanics (Hann, *op.cit.*:10). Moreover, due to the presence of simple words in various technical texts, Hann's *Collocation Dictionary* can be a useful tool to investigate the *polysemous nature* of words. Additionally, *homonyms* can be rather frequent in specialised texts, causing misinterpretation. For example, *mechanische Spannung* has two meanings in the same text (*tension* and *stress*), one of them being unknown to the reader, that is *stress* (*idem*).

According to Pennec (2018: 25), polysemy relates to the capacity of words to show different sides. Moreover, it can act as a catalyst for languages to become richer (*idem*). Additionally, as stated by Victorri and Fuchs (1996), polysemy is an entirely central

phenomenon in language being the rule not the exception. Furthermore, it can be found in all syntactical categories such as nouns, verbs, adjectives, adverbs and, to a lesser degree in other grammatical words such as determiners, pronouns, conjunctions, prepositions (Pennec, *op.cit.*: 25). For example, students need to be aware of the translation of polysemous words that are utilised across several specialisms such as *thrust* and everyday words that may take on various meanings in technical contexts such as *eye*:

- *Thrust*: (Geology) încălcare, şariaj; (Hidrology) împingere (of land); (Machinery) distanţier; (Mechanics) forţă de forfecare; (Petrol) apăsare pe talpă/axială; (General technical terminology) lovire, şoc, presiune axială, tracţiune, contrapresiune, apăsare, compresie // a împinge, a înginge. (Cincu, Cişmaş *et al.*, 1997:1398).
- *eye*: (Hidrology) ajutaj de intrare (la compresoare, centrifuge etc.); (Machinery) ochi, ureche, şurub cu inel / cu ochi; (Mining) rampă superioară a puţului; (Sailing) ochi (parămă); ochet; (Editing technology) floare; (General technical terminology) ochete de lanţ (*ibidem*: 462).

Nevertheless, the variation British English and American English needs to be considered. For example, in British English, unlike the American English, the term *motor* refers to the *electric motor* whilst the term *engine* refers to other types of engines such as *diesel engines*, *steam engines*, *rocket engines*, etc. (Hann, *op.cit.*: 147)

## 5. Procedures and Practice

The analysis of examples is conducted to illustrate the link between the plurality of senses in translation of specialised terms.

### a. Assessing students difficulties whilst translating

The following aspects were identified as a hindrance during translation:

- (i) There may be translation difficulties regarding the corresponding equivalents in the TT, because as Hann (*op.cit.*:109) claimed they "lie more in L2 term selection than in fundamental conceptual complexities".
- (ii) The need to create equivalences arises from the situation because the words need to be fully understood in the ST (Vinay, Darbelnet, 1995: 258).
- (iii) Not all students have a proficient command of the source language and the target language. Firstly, there might be linguistic issues, which they cannot fully understand in their native language. Secondly, they do not have a good command of the target language to help them to render a precise translation.

### b. Theoretical viewpoint and practice

- 1) One common practice in lexicon research distinguishes between senses in terms of *contrastive ambiguity* (homonymy) (Weinreich 1964) and *complementary polysemy* (Pustejovsky, 1996: 27-28). This means that words such as *match* (in sports) and *match* (in the match box) exhibit contrastive polysemy (*idem*) and words such as *paper*, as in

*reading a paper, writing a paper, giving a paper, making something out of paper* exhibit complementary polysemy.

Additionally, as regards complementary polysemy, which describes how cross-categorial senses are related (for example, the use of the term *iron* as noun and verb), Pustejovksy (*op.cit.*: 28) identified two types of sense complementarity that is category preserving and category changing. Furthermore according to Pustejovksy (*ibidem*: 29), lexical disambiguation appears when the context or domain for one item is identified or chosen. This means that it characterises not the one item under discussion, but also other items in the co-/con-text.

Therefore, disambiguation of the lexical items in the sentence depends on the translator's intuition and knowledge regarding the specialism.

2) Exemplification of contrastive polysemy in specialised translation of English texts in ESP classes:

(i) One *loop* passes through the inside of the hot water storage cylinder in a *coil arrangement*. (OEEME, 2012: 47)

There is lexical ambiguity generated by the polysemy of the terms *loop* and *coil*. The first term, *loop* can be translated as *bucă* (*a conductei; loop of pipework* as the co-text states). The term *coil* (which is a determiner for the noun *arrangement* in this example) can be rendered into Romanian as *serpentină / în formă de serpentină*. However, *coil* is frequently translated as *bobină* and *bobinaj electric*. Additionally, *loop* can be translated as *spiră, buclă* (Electrical), *ciclu* (Mathematics), *colier, lat, nod* (General technical terminology) etc.

(ii) With *a skin*, a player can become a jukebox, a car dashboard, or a Star Trek tricorder. (OEIT, 2009: 62)

The *skin* is known in the standard language as the natural outer *layer* covering a person, an animal, a fruit, etc. (equivalent to Romanian word *piele, epidermă*). However, as a specialised term, it can be translated by *peliculă* (Mechanics) *pojghiță, crustă* (Metallurgy) *înveliș* (Ships) or *strat superficial* (Metallurgy). In the sentence above, the term can be translated as *soft (program pentru calculator)* (Automatics).

(iii) The plastic granules are mixed and placed in the *hopper* (OEEME, 2012: 75)

The term *hopper* generates contrastive polysemy. Nevertheless, the type of text specialism is the key to disambiguation of senses. The term can be translated as *magazie de material dragat* (Ships), *pâlnie, buncăr, siloz, rezervor, recipient* (General technical terminology) etc. The term *hopper* in the example can be translated as *rezervor*.

## 6. Conclusion

The article highlighted that specialised texts are characterised by the presence of polysemous terms. Moreover, disambiguation of such terms depended on one's knowledge to match the word and the corresponding specialism context. Additionally, by polysemy languages can enrich. Furthermore, the examples presented illustrated the link between the multiple senses of specialised terms during translation. Therefore, for undergraduates studying English as a foreign language, translating polysemous terms can be challenging if they are unable to master the knowledge in their field of specialism.

### **Bibliography**

- Byrne, J., *Technical translation - Usability Strategies for Translating Technical Documentation*, Springer, Netherlands, 2006.
- Cincu, C., Cişmaş, I. et alii, *Dicționar tehnic englez-român*, ediția a II-a revăzută și adăugită, EdituraTehnică, București, 1997.
- Glendinning Eric, Glendinning Mark, *Oxford English for Electrical and Mechanical Engineering*, Oxford University Press, 2012 (abbreviated as OEEME in the article)
- Glendinning, E, John McEwan, *Oxford English for Information Technology*, second edition, Oxford University Press, 2009 (abbreviated as OEIT in the article)
- Hann, M., *A Basis for Scientific and Engineering Translation*, German-English-German, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 2004.
- Mancuso, J.C., *Mastering Technical Writing*, Menlo Park, USA, Addison-Wesley Publishing Company, 1990.
- Nation, P., *Teaching Vocabulary: Strategies and Techniques*, Boston, Heinle Cengage, 2008.
- Pennec, B., *Discourse Readjustment(s) in Contemporary English*, Series Interaction of Syntax and Semantics in Discourse Set, Vol I, coordinated by Doquet C., Richard, E., ISTE Ltd., London, 2018.
- Pustejovsky, J., *The Generative Lexicon*, second printing, The MIT Press, Massachusetts, 1996.
- Victorri B., Fuchs, C., *La polysémie, construction dynamique du sens*, Hermès, Paris, 1996.
- Vinay, J.-P., Darbelnet, J., *Comparative Stylistics of French and English. A Methodology for Translation*, translated and edited by Juan C. Sager M.-J. Hamel, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995.
- White, F.D., *Communicating Technology: Dynamic Processes and Models for Writers*. New York, Harper Collins College Publishers, 1996.
- Ward, J., "A basic engineering English word list for less proficient foundation engineering undergraduates", *English for Specific Purposes*, vol.28, 3, p. 170 – 82, 2009.
- Weinreich, U., " Webster 's Third: A Critique of its Semantics", in *International Journal of American Linguistics* 30:405-409, USA,1964.
- Żyśko, K., *A Cognitive Linguistic Account of Wordplay*, Cambridge Scholar Publishing, Newcastle upon Tyne, UK, 2017.

## **LE TRAITEMENT KALÉIDOSCOPIQUE DE L'HISTOIRE DE DON JUAN. TEXTE ET MISE EN SCÈNE**

**Bogdan CIOABA, Diana-Adriana LEFTER\***

**Abstract:** Our paper proposes a comparative analysis of two artistic versions of the well-known history of Don Juan: Molière's notorious text and its version in Jacques Weber's film direction. We try to focus on the treatment of space and time, in the two respective works of art and mainly we are interested in the changes operated by the film maker, namely by the kaleidoscopic treatment of the history of Don Juan.

**Keywords:** kaleidoscopic decoupage, history of Don Juan, dramatic text, film.

### **Préambule**

Toute production artistique est autoréférentielle. Certes, le créateur/producteur utilise des fragments de la réalité contingente, aussi bien que de celle imaginée/imagée, pour en (re)construire un monde nouveau. De par ce fait, toute œuvre d'art est un kaléidoscope, un monde illusoire, autoréférentiel aussi, un monde *donné* au consommateur et qui porte la vision du producteur sur ce monde, le sens qu'il y attache.

On pourrait même dire que la création d'une œuvre d'art est, dans le processus de production, un travail de décomposition et de recomposition : le monde réel est décomposé dans les parties signifiantes qui sont ensuite utilisées, à côté des éléments imaginés, dans le processus de recomposition. Par l'arrangement, le tissage, l'enchaînement particulier, il en résulte une production artistique. De la part du récepteur, le processus suppose une approche globale, en toute première instance, mais qui va plus loin, vers la décomposition : le récepteur n'interprète pas nécessairement le produit artistique de la même manière que le producteur. On revient donc à l'idée de l'œuvre kaléidoscope : de l'arrangement (sémantique et sémiotique) propre à chaque récepteur, un nouveau sens de la production peut apparaître.

Maintenant, si l'on se rapporte à la relation entre le texte dramatique et sa mise en scène, la prémissse est la même. Chacun est une production artistique, construite, comme nous l'avons affirmé déjà, selon la logique du kaléidoscope. En allant plus loin, le texte dramatique précède la mise en scène et à ce point on se pose le problème de la référentialité : le résultat de la mise en scène est-il auto-référentiel ou le texte dramatique en constitue-t-il le référent ? Dans la pratique, on le sait, toute mise en scène n'est pas nécessairement le miroir fidèle du texte dramatique : le metteur en scène, qui est lui aussi un créateur, fait naître un monde (matériel, mais toutefois illusoire, qui n'as de matérialité et d'existence que sur la scène) à partir des éléments que le texte dramatique lui offre. C'est donc encore une fois une production selon le fonctionnement du kaléidoscope. Le metteur en scène décompose, sélectionne, arrange, agence, tisse, des éléments du texte dramatique, des fois il en ajoute d'autres, qui n'existent pas dans le texte de départ, et en fait apparaître une production artistique à part entière, donc un monde autoréférentiel.

Le metteur en scène, au théâtre, est un créateur et cela est prouvé par la multitude des modalités dans lesquelles les mêmes textes des auteurs dramatiques ont été représentés sur la scène. Cela se vérifie surtout dans le cas des grands dramaturges – Shakespeare, Molière, Goldoni, Tchekhov, Caragiale, Sebastian, Blaga etc. – où l'on peut

---

\* Université de Pitesti, [bogdan\\_cioaba@yahoo.com](mailto:bogdan_cioaba@yahoo.com), [diana\\_lefter@hotmail.com](mailto:diana_lefter@hotmail.com)

aisément observer que toutes les mises en scène ne sont pas semblables, bien qu'elles racontent la même histoire, qu'elles utilisent le même texte, d'un même auteur. Alors, si l'auteur du texte et le texte en soi sont identiques, qu'est-ce qui fait la différence entre les représentations scéniques ? C'est la vision des metteurs en scène.

Pour ce qui est des metteurs en scène, s'ils s'efforcent à respecter le plus possible le texte de l'auteur, en essayant de rendre, sur la scène ce que nous croyons, aujourd'hui, que le texte originel nous transmet, il est très possible que le spectacle qui en résulte soit plat :

*Comme pour la tragédie classique, on nous dit pour Shakespeare: « Jouez ce qui est écrit. » Mais qu'est-ce donc qui est écrit ? Des signes sur le papier. Les paroles de Shakespeare sont les transcriptions des mots qu'il voulait que l'on dise, des mots en tant que sons, émis par des bouches humaines où timbre, pause, rythme et gestes font partie intégrante du sens. Un mot n'est pas, à l'origine, simplement un mot. C'est un produit achevé qui part d'une impulsion stimulée par l'attitude et la conduite qui entraînent un besoin d'expression. [...] Le mot est la petite portion visible de tout un univers caché. (Brook, 1977 : 68)*

Toutes ces idées, peuvent-elle ressortir du texte initial ? Oui, elles le peuvent. Encore : Le texte original doit-il être respecté ? Oui, certainement. Mais, il est évident que les répliques qui servent le mieux à la conception du metteur en scène seront mises en évidence. Le public est-il intéressé par les nouveaux points de vue du metteur en scène ? Oui, il l'est. Et quant à l'auteur dramatique : sa valeur est-elle diminuée ? Certainement non, car plus un auteur est grand, plus ses textes peuvent être envisagés et exploités de manières diverses, kaléidoscopiques. Prenons l'exemple d'un texte classique : il est évident qu'il peut, de cette manière, être actuel et refléter les problèmes de la société contemporaine des spectateurs. C'est une approche qui doit d'ailleurs être encouragée, car, prenant le prétexte des histoires d'autres temps, le metteur en scène/créateur fustige, fait la caricature du présent, en faisant même reconnaître des personnages.

### **Les transformations de Don Juan, de Molière à Jacques Weber**

Notre travail propose un regard contrastif sur deux versions, l'une littéraire, l'autre cinématographique, de l'histoire notoire de Don Juan Tenorio. Il s'agit de la pièce de Molière, *Le Festin de pierre* (1665) et de la mise en scène cinématographique de Jacques Weber, *Don Juan* (1998). Notre but est d'observer par quels moyens se construit l'univers de l'histoire de Don Juan chez Molière, dans l'une des variantes littéraires notoires et chez Weber, dans une version cinématographique qui suit assez de près le texte notamment de Molière. En partant de cette coïncidence entre le texte et le scénario, nous allons observer aussi le travail de décomposition, de sélection et le nouveau tissage qu'il en résulte dans la version cinématographique.

Dans une première instance, nous allons nous occuper du cadre spatio-temporel dans les deux productions et des moyens d'expression spécifiques pour chacun des deux arts : la littérature et le cinéma et. Ensuite, nous allons nous arrêter sur les procédés narratifs mis à l'œuvre dans les deux productions artistiques et sur l'agencement de l'histoire.

#### Le cadre spatio-temporel

La pièce de Molière est l'une des œuvres canoniques du classicisme français. Certes, cette comédie philosophique précède de 9 ans *L'Art poétique* de Boileau, le texte théorique incontournable du courant, mais les préceptes classiques s'y manifestent avec une évidente force.

Tout d'abord, la division classique en cinq actes et le respect intelligent et rusé à la fois des règles de l'unité d'espace et du temps.

Le cadre spatio-temporel du *Festin de pierre* se construit, d'une part, dans les didascalies – qui sont rares et lacunaires dans la pièce de Molière – et dans les quelques informations présentes dans les paroles des personnages. La didascalie initiale trace les contours d'un espace unique et très généreux à la fois, la Sicile : *La scène est en Sicile*. Il s'agit ici, il est facile de constater, d'une fourberie de Molière qui place son histoire de Don Juan dans un cadre à la fois unique et permissif, qui justifie de la pertinence et de la plausibilité des déplacements et des actions. Le long de la pièce, les indices sur le temps et sur l'espace sont rares : Au premier acte, le seul encrage temporel place l'action par rapport au jour précédent, car Sganarelle raconte à Dom Juan que Guzman était arrivé *hier, au soir*. Ensuite, toujours dans le premier acte il y a l'anticipation d'un changement d'espace, Dom Juan fait part à Sganarelle de son projet de partir *sur la mer* pour enlever une belle dont il s'était épris. En effet, le voyage sur la mer et le naufrage ne bénéficient pas de développement narratif. Ensuite, l'action est placée dans deux espaces indiqués toujours dans le dialogue : à la campagne (*le chemin qui mène à la ville* (43), *aller du côté de la ville* (45)) et dans la forêt (*dans ce bois, entre les arbres*). Enfin, le retour en ville, chez Dom Juan, qui n'est jamais mis en paroles, mais supposé à partir des actions qui s'y déroulent – le souper et les visites. Pour ce qui est du temps, le jour solaire peut être supposé : Au début du premier acte, Sganarelle raconte à son maître que Guzman est arrivé *hier, au soir* ; on peut donc supposer que l'histoire racontée dans la pièce commence le jour suivant, au matin. Aucun autre indice temporel n'est offert, sauf ceux indirects dans l'acte final : Don Juan demande qu'on lui prépare le souper, tandis que Elvire annonce l'inaccoutumé de son arrivée *à cette heure [...] bien changée de ce que j'étais ce matin*.

Le film de Weber propose un déplacement spatial en Espagne, lieu suggéré par des indices discrets : les participants à la messe d'enterrement chantent en espagnol, à la fête champêtre l'on joue des flamencos, la procession catholique où les vêtements sont typiquement espagnols.



Ce serait donc, encore une fois, un espace unique, mais vaste à la fois, pour permettre et justifier les déplacements et rendre plausibles les actions, dans leur succession. A cela s'ajoute un élargissement du temps, notamment trois jours et deux nuits.

Ces différences tiennent, évidemment, de la spécificité de chaque art et là où Molière devait, du moins formellement, s'en tenir à la règle des trois unités, Weber ne

l'est pas, dans sa mise en scène. Par exemple, le film « dilate » certains moments, tel le voyage sur la mer, qui n'a pas de déroulement dramatique dans le texte de Molière, mais qui occupe un laps temporel important dans le film de Weber.



Encore, la discussion entre Don Juan et Sganarelle sur la croyance est « diluée » dans le film sur dans les scènes qui suivent, ce qui la transforme dans une sorte de canevas.

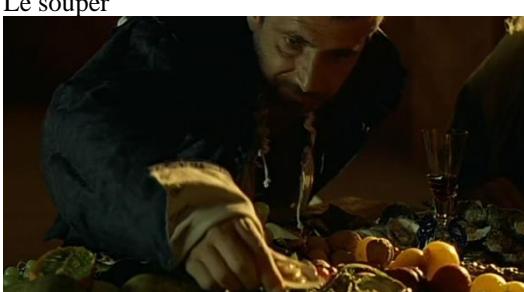


Le tableau ci-dessous présente le découpage des scènes et leur enchaînement dans les deux productions artistiques dont nous nous occupons :

Episode dans le déroulement narratif	<i>Le festin de pierre</i>	<i>Don Juan</i>
La rencontre avec le mendiant	∅	(analepse)

Visite des frères chez Elvire délaissée, au couvent		Ø	
La discussion philosophique entre Sganarelle et Guzman	En ville	En ville (raccourci dramatique et manque de portée philosophique)	
Le projet du voyage sur la mer, que Don Juan présente à Sganarelle	En ville	En ville	
La rencontre avec Elvire et l'annonce de l'abandon	En ville, chez Don Juan	En ville, chez Don Juan	
Le départ sur la mer et le naufrage	(sans développement dramatique, ellipse) Aucune indication sur le temps de l'action	(développement dramatique) Les images indiquent la nuit.	
Le sauvetage et la rencontre de Mathurine	En ellipse	Au bord de la mer	
La discussion entre Pierrot et Charlotte sur le mariage	A la campagne	Au bord de la mer	
La séduction de Charlotte et la confrontation entre Don Juan et Pierrot	Espace unique supposé, pas d'indications spatiales	Déplacement spatial : dans l'église et lors de la fête champêtre	
La double séduction et la tromperie : Don Juan, Charlotte et Mathurine.	Espace unique supposé, pas d'indications spatiales	Au bord de la mer	

		
La Ramée annonce l'arrivée imminente des frères de Elvire. Don Juan part	Changement de vêtement A la campagne	Départ sans justification de Don Juan Au bord de la mer
La discussion de Don Juan avec Sganarelle sur la divinité et sur la croyance 	Dans la forêt	En route (la discussion se prolonge sur les scènes suivantes, de l'attaque et de la procession)
<u>La rencontre avec le pauvre</u>	Dans la forêt	<u>Ø</u>
Don Juan aide et sauve Don Carlos	Dans la forêt	Dans les montagnes de sel
Don Juan rencontre don Alonso et est sauvé par don Carlos	Dans la forêt	<u>Ø</u>
La visite au tombeau du Commandeur 	Dans la forêt	Sur la rivière, rencontre avec la statue
La visite de Monsieur Dimanche	En ville, chez Dom Juan	<u>Ø</u>

La visite du père de Don Juan	En ville, chez Dom Juan	En ville, chez Dom Juan
La visite de Elvire. Le pardon 	En ville, chez Dom Juan	En ville, chez Dom Juan
Le souper 	En ville, chez Dom Juan	En ville, chez Dom Juan
L'arrivée de la statue 	En ville, chez Dom Juan	En ville, chez Dom Juan
Don Louis revient. Scène de l'hypocrisie	En ville, chez Dom Juan	Visite de Don Juan chez Don Louis
La visite de Monsieur Dimanche	∅	Chez Don Louis
La visite de don Carlos	En ville, chez Dom Juan	En ville, chez Dom Juan
L'arrivée du spectre qui annonce la fin de Don Juan	En ville, chez Dom Juan	∅
Départ de Don Juan	∅	En route, dans les montagnes
Sganarelle cherche Don Juan dans les montagnes	∅	En route, dans les montagnes
Arrivée de Don Juan dans la maison du Commandor	∅	La maison du Commandor

La statue entraîne Don Juan aux enfers/mort de Don Juan	Chez Juan	La maison du Commandor
Sganarelle est devenu mendiant, à la porte de l'église	∅	A la porte de l'église



Les espaces se multiplient dans le film de Weber, tout en restant dans le cadre large de l'Espagne. Le metteur en scène ajoute des scènes sur la rivière, dans les montagnes, dans la maison de Don Louis, ce qui est toutefois plausible dans le contexte d'un élargissement notable du temps. Le tableau qui suit présente le fonctionnement de la temporalité et de l'espace dans la pièce de théâtre et dans le film :

<i>Le festin de pierre</i>	<i>Don Juan</i>
Temps	
matin – soir (jour solaire)	jour – nuit – matin – jour – nuit – jour
Espaces (dans leur succession)	
en ville, sur la mer, à la campagne, dans la forêt, en ville	paysage montagnard avec ruines, au couvent, en ville, sur la mer, au bord de la mer, dans une église, à une fête champêtre, au bord de la mer, en route, dans les montagnes de sel, en route, sur la rivière, en ville chez Don Juan, chez Don Louis, chez Don Juan, dans les montagnes, maison du Commandor, à la porte de l'église

#### Procédés narratifs et personnages

Selon la poétique classique, les rôles dramatiques doivent obéir à la hiérarchie sociale, de manière que les rôles de premier plan soient ceux des nobles. A ce titre, dans la pièce de Molière, Don Juan a 228 répliques, là où Sganarelle n'en a que 146, ce qui montre que, de manière formelle, le personnage Don Juan tient le premier plan. Mais, si l'on analyse les présences sur la scène, on constate un équilibre entre le personnage du maître et celui du valet – 25 présences de Don Juan et 22 présences de Sganarelle<sup>1</sup>. Le même équilibre est évident aussi dans le film : le maître et le valet sont partenaires dans presque toutes les scènes, avec un Sganarelle qui se met souvent en confrontation, voire en opposition avec le maître. Par exemple, lorsque Don Juan demande qu'on lui prépare

<sup>1</sup> En effet, il est à noter que les deux partagent presque toujours la scène, à l'exception de 3 scènes : la scène 1, du premier acte, où Sganarelle discute avec Guzman et les scènes 1 et 3 du 5ème acte, quand Don Juan discute avec son père et, ensuite, avec Don Carlos.

le souper, chez soi, Sganarelle s'assoit à table sans attendre la permission du maître et à la droite de celui-ci, c'est-à dire il occupe la place la plus importante après Don Juan.

Au niveau des personnages, l'innovation de Weber est son Don Juan assez vieillot, qui ne jouit pas de la meilleure forme physique et qui, souvent, abandonne l'élégance vestimentaire qui le caractérisait dans le texte de Molière :

*L'adaptation cinématographique réalisée par Jacques Weber, qui y joue également le rôle de Don Juan, présente plutôt un personnage qui ne semble plus qu'insolent, ayant perdu une grande partie de sa richesse.* (Paventi, 1998 : 46)



Il s'agit, selon nous d'un personnage qui, dans la vision de Weber, est atemporel et qui conserve, même à l'âge mûr, deux dérapages par rapport à la morale commune : il continue à être impie et à séduire et délaisser les femmes.

*Don Juan se muestra como un hombre en decadencia, un libertino fatigado, su final está próximo, sabe que la muerte le acecha, todo a su alrededor evoca destrucción; su vida, como su castillo, que más adelante veremos, no es más que una ruina. El sentido que alcanza inmediatamente el personaje, producto de sus acciones, sus palabras y de la puesta en escena, es ratificado por la coherente elección del actor protagonista, sin duda lo primero que llama la atención, porque Weber no solamente dirige la película, también interpreta el papel de don Juan; el resultado es que nos encontramos ante un don Juan maduro y envejecido* (Becerra Suárez, 2011 : 263)

Voilà ici la justification de l'écart narratif opéré par Weber, qui place la scène du mendiant (illustrative pour le côté impie de Don Juan) et celle du couvent (pour montrer le côté séducteur du personnage), au début de la narration filmique. Ces deux scènes fonctionnent comme des analepses par rapport à l'histoire connue (celle du texte molièresque) mais anticipent, dans le même temps, le caractère du personnage.

Weber ajoute aussi un personnage secondaire, la mère de Don Juan, devant laquelle, en tenant tendrement les mains dans les siennes, Don Juan promet de se repentir. C'est une manière assez transparente d'opposer l'image du libertin à celle de la famille traditionnelle, catholique, représentée par le couple des parents de Don Juan.

Le film ne modifie pas dans son essence l'histoire du châtiment et de la mort de Don Juan, tout comme il ne modifie pas l'attitude impie et l'incroyance du libertin, qui s'en prend à la divinité : *cela n'est pas capable ni de convaincre mon esprit, ni d'ébranler mon âme.*<sup>1</sup>



L'enjeu est le même, la rencontre avec la statue. L'enfer prend consistance dans les paroles dernières de Don Juan, qui tombe par terre : *tout mon corps devient un brasier ardent [...] où faut-il aller ?* Quant à Sganarelle et sa fameuse réplique finale *Mes gages*, l'enjeu en est légèrement différent dans le film : le serviteur est réduit à la situation d'obtenir ses gages en mendiant, à la porte de l'église, où il voit passer une robe jaune, d'Elvire peut-être, qui en avait toujours porté une ou de toute autre femme séduite et abandonnée, d'une autre « Elvire ».



Le film utilise donc la matière narrative de la pièce de Molière, tout comme il conserve les personnages et les relations.

*Sin embargo, y a pesar de todos los desplazamientos y de su moderna estructura narrativa, el film de Weber contiene algunos elementos que lo anclan en una herencia*

<sup>1</sup> Paroles que prononce Don Juan quand il part de chez soi pour aller affronter la statue, dans la maison du Comandor.

*literaria perfectamente integrada en la enciclopedia cultural de los espectadores.*  
(Becerra Suárez, 2011 : 264)

Toutefois, le travail que fait Weber est évidemment un de décomposition, de sélection et de réassemblage, ce qui fait apparaître un monde nouveau. Le film est inspiré largement à la pièce de Molière, mais il demeure une production artistique autonome et autoréférentielle, avec des accents métatextuels.

*Estas acciones, desplazadas de su lugar original, permiten al espectador conocer, desde el principio, la ideología del libertino, mostrando a un don Juan irremediablemente perdido, de cuya conducta no es esperable enmienda y cuyo destino no alberga ninguna duda* (Becerra Suárez, 2011 : 61)

L'image de Molière domine, même dans son absence, la vision artistique de Weber, qui s'assume, avec ironie, ce « patronage » :

La Violette : *La médecine est une des plus grandes folies des hommes. Allez voir à ce chapitre quelques-unes des comédies de Molière.*

Sganarelle : *Ah ! voilà un bon nigaud ! un bon impertinent ! S'il était malade, je le laisserais mourir [...] je lui dirais : « Crève !»*

#### **Bibliographie**

- Becerra Suárez, Carmen, *El mito de Don Juan en el cine. De Molière a Jacques Weber in Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, no. 748/2011, pp. 259-267
- Brook, Peter, *L'espace vide. Ecrits sur le théâtre*, Seuil, Paris, 1977
- Brunel, Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999
- Horville, Robert, *Dom Juan de Molière (une dramaturgie de rupture)*, Paris, Larousse Université, 1972
- Paventi, Eza, *Don Juan de Jacques Weber* in Ciné-Bulles, Volume 17, Number 3, Fall 1998, pp. 46-47
- Terribilini, Josefa, *Quand Don Juan finit sur grand écran. Sganarelle hors champ (Bluwal 1965 – Weber 1998)*, Fabula / Les colloques, Crime et châtiment : la mort de Don Juan (Molière et Mozart, 1965-2019), URL : <http://www.fabula.org/lodel/colloques/index.php?id=8000>

## **MYTHICAL THINKING AND DRAMATIC REALIZATION IN VICTOR EFTIMIU AND PETRU DUMITRIU'S WORK**

**Emilia- Eliza LEOTESCU (MATEI)\***

**Abstract:** This paper aims to investigate the mythical thinking of Victor Eftimiu and Petru Dumitriu and to present the connection between mythical thinking and the dramatic text, but also the way in which the mythical is reflected in the reality of the time. Starting from the paper *Atrizii* by Victor Eftimiu, published in 1939 and the tragedy *Prelude to Electra* by Petru Dumitriu published in 1945, I structured my approach in two stages: first I identified the common elements of the two works, respectively the myth of atrizii, to then present the impact that mythical thinking has had on modern society. In the first stage we analyzed the way in which the myth was transposed in the works of the two playwrights, identifying the central theme - the curse of the race, as well as the sub-themes that led to its formation - conspiracy, revenge and murder. Taking as a reference the profile of the authors, the socio-political situation of the time, as well as the inclination for certain ancient writers, we followed the difference in interpretation of the myth, each playwright keeping the mythical substance in their own style. I continued the approach with the study of the preference for female or male characters of Romanian playwrights and I followed the actions of the characters highlighting their significance, as well as the impact they had on society at that time. We also considered finding the correspondences at the level of content and presenting the textual means encountered in dramatic texts, namely dialogue, monologue and stage directions. Finally, I wanted to show that theater is a direction conducive to illustrating the mythical motive, giving it a new dimension due to the filter of the personality that rethinks it. Therefore, we can say that the myth reflected in the theater explains a profound truth, culture has the ability to stay alive, lasting over generations.

**Keywords:** myth, Atrizii, mythical thinking, curse, revenge.

The world around us is like a kaleidoscope which, by "rotating", offers an infinite number of combinations, of images that reflect the reality of an era. Each writer perceives this reality in his own way and reproduces it through the text, from a different perspective.

From a historical point of view, the first form of vision of the world is considered the mythological one, a view that is built on fiction in order to explain different ideas about life. Because some mysteries are difficult for the human mind to penetrate, man created the myth, as a result of "the need to explain himself and his presence in the universe, to give meaning to the purpose of his being, but also as a result of the need for certainties, out of vital desire of humanity to cover the white spots, the fears that accompany its entire existence" (Munteanu, 1982: 12), thus seeing the myth as a link between it and the universe.

Therefore, we can say that the myth is a manifestation of the vision of the world, it is an instrument of ancient rituals that places the original at the level of eternity and traces the path of the search for the Self. For the traditional man, mythical thinking is the indisputable form of knowing the truth, which brings to the fore the primordial reality and aims at the discovery and repetition of genesis.

If we look at the myth as a poetic meditation on existence, we can place it in the sphere of drama, finding it the most appropriate way of expression through theatre. Over time, myths shattered like a mirror, and shards of them became myths, symbols,

---

\* University of Pitești, [elyza2teo@yahoo.com](mailto:elyza2teo@yahoo.com)

characters, or fundamental motifs that generated dramatic works. As Eugen Simion said in his *Fragmente Critice* (IV)<sup>1</sup>, the valorisation of myths is a vast phenomenon in European literature in the first half of the twentieth century, writers updating Greek myths from a modern angle. Victor Eftimiu himself acknowledged in the *Prefața* of the book *Atrizii* that “in order to have his feet firmly planted in the Augustan soil of Greece, he borrowed from the works of the great forerunners dramatic moments that he condensed or enlarged, but also some lines that reproduce the spiritual climate of the time”<sup>2</sup>. Thus, the relationship between what resists and what changes in the process of transforming the Greek myth has as starting points the historical context and the waiting horizon of the reader.

In order to present the connection of the work of art with the mythical world, we will focus on two works written during the Second World War: *Atrizii* by Victor Eftimiu, published in 1939 and performed on the stage of the National Theater in Bucharest in the same year and *Preludiu la Electra*, written by Petru Dumitriu and published in 1945 in the *Revista Fundației Regale*, works that deliberately ignore the cruel reality of the time, escaping into the Greek tragedy. The basis of this choice was the source of common inspiration - the myth of Atreus, the difference being given by the way in which reality is reflected in the mirror of each writer. Starting from the idea of the anthropologist Claude Levi-Strauss regarding the mythical thinking, according to which there is an open end of interpretation, as it is based on the synthesizing activity of the mind, the interpretations of the playwrights are in the spirit of contemporary understanding.

Both Victor Eftimiu and Petru Dumitriu return to the sources of the Greek tragedy in order to highlight the permanence of ancient values. Romanian playwrights are inspired by Aeschylus, Sophocles or Euripides, spectacularly resuming the tragic themes in theatrical technique. In an attempt to educate the people and give them the opportunity to become better, wiser, they take over the myth of the house of Atreus, the most terrible tragedy which belongs to the mankind from the ancient times.

The common point of the two playwrights is the idea around which the action is built, respectively the consequences of the Trojan War on the Atreus' family. Thus, Eftimiu tries to combine in a single work several mythical episodes, starting from the return of Agamemnon in the city of Argos and continuing with the surprise of Clytemnestra to the appearance of Cassandra in the family, the sacrifice of Iphigenia for saving the city, the revenge of Clytemnestra by killing and of Cassandra, the fate of Electra after the death of her father and ending with the revenge of the two brothers, Orestes and Electra, by killing her own mother. Unlike him, Petru Dumitriu stops on a single episode in the history of the house of Atreus, respectively the plot set up by Clytemnestra and Aegisthus for the murder of Agamemnon, ending with the murder of the two.

The myth of the house of Atreus was known and loved by the Greeks because of the curse that was believed to have fallen on the great royal dynasty. The cruelty within the family, as well as the terrible revenge that follows from generation to generation was a point of real interest for drama. Victor Eftimiu himself presented in the *Preface* of the work *Atrizii*, this tragic story that he “contaminated”<sup>3</sup>, the excessive complication of the intrigue being realized under the impulse of the dramatic tension. The simple conflicts in

<sup>1</sup> Simion E., *Fragmente critice*, IV, 2000: 315.

<sup>2</sup> Eftimiu V., *Atrizii*, 1939: 8.

<sup>3</sup> Contamination is the process used since antiquity by which the main plot is enriched with elements taken from secondary sources.

the Greek tragedies no longer satisfy the modern writer who wants to complicate the action, thus enriching it with modern elements. In this way, Eftimiu gives a new interpretation to the impetus that unleashes the tragedy, the emphasis shifting from the idea of the **curse of the house of Atreus** to human passions. The characters in the *Atrizii* are no longer eager to do justice to atonement for original sin, but are concerned with the human side, with feelings such as love, hate, jealousy, or hurt pride. In Victor Eftimiu's work, the myth acquires a banal character, the destiny and the divine will leaving the place of human intrigues and weaknesses. The human side is at the centre of the writer's tragedy, the "contemporary justification of the deeds of heroes" (Eftimiu, 1939: 9) specified by the author in the book's *Preface*, being deceived love.

Having as its main model Aeschylus' *Orestia*, Eftimiu places his work at the opposite pole to the simplicity of the Aeschylus tragedy, a model that he often combines with elements from secondary sources, borrowing characters, lines or events. Seen more as a drama of unfaithful love, Eftimiu's work tries to offer a new vision of the myth of the house of Atreus, using specifically human elements: conspiracy, desire for revenge and murder.

The role of the divinity is much diminished in the work of the Romanian playwright, the absence of the gods being visible because people are the ones who trigger conflicts. **The conspiracy** set up by Clytemnestra and Aegisthus comes after Agamemnon's sacrifice of Iphigenia is the result of the mother's suffering at the loss of her daughter, associated with the pride „trampled on” (Eftimiu, 1939: 134) by her unfaithful husband. **The desire for revenge** that gradually takes root in the soul of Clytemnestra is supported by the young Aegisthus who fed this feeling over time waiting for the right moment for its onset. Now Aegisthus has the opportunity to avenge his father and brothers for the iniquities committed by Agamemnon, giving him a way to sit on the throne of Mycenae and rule over the Achaeans. The revenge of the eternal infidelities of the husband has as a starting point **the murder** of the mistress brought in her own house and seated on the throne of the city, the young Cassandra „a polished slave” (Eftimiu, 1939: 134) who comes to occupy an important place in the heart of Agamemnon, to the ferocity of Clytemnestra. With wounded pride as a wife and a damaged mother's sense, Clytemnestra kills her husband without remorse, recounting the event in the same way that Agamemnon presented the death of her own daughter: "I split a bull!" (Eftimiu, 1939: 83)

The fictional nature of the events is often pointed out by Victor Eftimiu: Cassandra believes that Elena's ghost is a pure invention, Clytemnestra rejects the idea of replacing Iphigenia on the altar with a deer, and Orestes and Electra immediately decipher the meaning of their father's death with a bull. Therefore, the mythical elements from which the characters themselves sprang are questioned, thus reducing the mythical dimension.

If we look at Petru Dumitriu's approach, he preserves the plot of the ancient tragedy, but changing the myth in its substance. Using the conventions of classical theatre, Dumitriu emphasizes the topicality of the myth that preserves the ancient subject relevant to the audience of this century. Adapted to the modern era, the story has undergone some changes, and the curse that weighs on the Atreus' family is actually the "fatality of age"<sup>1</sup>. Thus, the characters under the impetus of destiny seek to fill their soul gaps, old age being associated with death, that emptiness that dominates the human soul. Seen in an antithetical way, the youth and old age of the characters are in fact the key to the conflict

---

<sup>1</sup> Expression used by Alexandra Ciocârlie in the work *În dialog cu anticii* to define how time makes its mark on the minds and souls of the characters.

of Dumitriu's drama. Clytemnestra suffers from the passage of time that has left its mark on her face and soul, often trying to justify her lack of vitality and permanent fatigue: "there is no cure for this boredom, this weary desolation" (Dumitriu P, 1991: 137)

Petru Dumitriu moves away from the Aeschylus tragedy, his source of inspiration, by the fact that he imagines the plot to kill his husband not out of love for Aegisthus, nor out of the desire to avenge his sacrificed daughter, but only to fill his desolate soul. The drama experienced by Clytemnestra comes from the loneliness and uneasiness that dominated her whole life, from the moment Agamemnon went to war, to the deliberate separation from her own children, feelings that did not give her the opportunity to fill her soul with love or hate. Surprised by her husband's return from the war, Clytemnestra plots with Aegisthus, who became her lover during this period, to kill Agamemnon, but also Cassandra, the young woman who has the asset that Clytemnestra lacks, the vigour of youth.

The revenge present in Petru Dumitriu's work differs from that of Victor Eftimiu, as Clytemnestra pours her bitterness not from the position of a deceived wife, nor from that of a wounded mother, but from the fact that youth was contaminated with the dryness of old age. As for Aegisthus, he acts under the impulse of fear, manages to overcome his "weakness and softness" (Dumitriu, 1991: 176) and transforms from the puppet of Clytemnestra into the young killer who defends his hard-earned status. The double murder at the end of the play reveals the imprint that loneliness has left on the characters, because, regardless of age, they all end up being hated, bored, fatigued, thus losing their desire for life. Even after the murder, Clytemnestra lives the same feelings, "I did not escape the pressure. I'm just as scared as before" (Dumitriu, 1991: 180).

The two playwrights mix elements of realistic observation with reflections on human destiny, approaching Greek mythology. Updating ancient themes or bringing a modern identity to the mythical characters, the works of both writers remain within the timeless limits of the myth, presenting "the vast unfolding of the world in pieces crystallized by them immediately ..." (Simion, 2000: 316)

The writers stage memorable plays whose characters and deeds we find in the epics of the great playwrights of Greece, in order to reproduce the Mycenaean landscape, the Greek scenery and costumes, as well as the atmosphere of that time and the local colour.

The characters are well highlighted being considered "figures of universal heritage, and not the personal invention of some poets" (Eftimiu, 1939: 7). Thus, Eftimiu manages to portray the characters in a new light, being closer to modern psychology. The male character, Agamemnon, no longer appears as in the ancient tragedy in "his maturity of soul, in the fullness of his consciousness, capable of free act, but rather dominated by feelings and impulses, being seen as a hero devoid of heroism" (Munteanu, 1982: 62).

Out of a desire not to lose important prey, but also out of vanity, Agamemnon sacrifices his daughter, then tries to keep his love for Cassandra, removing the possible rival to his heart, namely Aegisthus, whom he wants to send away, by sea. In opposition to him appears Clytemnestra, the much humanized female character who manifests her love for children, being ready to give up everything to save her family, keeping her united. She is determined to put aside the humiliation of the past and submit to her husband who returned home ten years after the war, but events take an unexpected turn and she decides to avenge her sacrificed daughter. If the maternal affection differentiates the female character by giving it dramatic substance, the unexpected changes in the end contradict the previous events. Wanting to live in peace the pleasures of the connection with Aegisthus, Clytemnestra enjoys the social decline of Electra married to a gardener and receives with satisfaction the news of the false death of Orestes: "of joy that I can live in

peace ... / The enemy lies behind , the other one in rags lies ... / Ah, finally, the heavenly justice has been done" (Eftimiu, 1939: 131). However, this maternal hatred turns against the female character, as Electra and Oreste will take revenge for all the injustices committed. Weaker and more indecisive, Orestes is dominated by the strong personality of his sister who wants revenge both for the stolen love of Aegisthus and for the hatred accumulated through the death of his father.

In the work *Preludiul la Electra*, the female character is in the forefront of the action, Dumitriu's heroine being in search of peace of mind. She takes refuge in the arms of the young Aegisthus out of the desire to infect herself with his vigour and youth, recognizing countless times the deficit of vitality and the incurable ugliness that gripped his soul. Dumitriu's heroine is marked by the relentless passage of time, she feels old and seeks to erase all traces that lead her in this direction: she removes her children "so as not to remember the days that pass" (Dumitriu, 1991: 158), and brings Aegisthus closer who sings his flute „passing that frightful evil" (Dumitriu, 1991: 128).

Ignorant of the news that her husband died in the war, Clytemnestra changes her attitude when he returns home, although she is convinced that "the war alienated him, having brutal manners" (Dumitriu, 1991:131). A difficult person, whose character is unmasked by those around her, Clytemnestra is interested only in her own good, all the actions taken by her being for this purpose. Agamemnon sees her as once, "with strange desires and unexpected revenge" (Dumitriu, 1991: 148), able to manipulate those around her and poison them with her wickedness, while Cassandra guesses her nature "full of pride and wickedness" (Dumitriu, 1991: 149), but and the reason why she approached Aegisthus, namely loneliness and fear of her own thoughts.

At the opposite pole is Agamemnon, a character presented in a better light than his wife, but occupies less time on stage. Touched by the passage of time, the male character keeps his soul "confident and good", rising above the inability of Clytemnestra to fill his void. Able to love, unlike his wife, Agamemnon sees in the young Cassandra a source of energy and relief for which he is willing to give up everything. With a behavior of a young man in love, Agamemnon no longer senses the danger at its true value and is unable to make the right decision, ending up killed by his wife's lover.

Symbols of youth, Cassandra and Aegisthus occupy an important place in Dumitriu's work, but they fail to overcome time, contaminating themselves with the abomination of old age. Although she predicts danger, Cassandra fails to escape the clutches of destiny and ends up killed by the young Aegisthus, the one she refused in the past, deciding to stay with Agamemnon. The opposite of Priam's daughter's gentleness is shown by Aegisthus, initially a young singer who drives Clytemnestra away from loneliness, but who in time turns into her puppet, accumulating hatred for those around her and a desire for power. A weak and soft soul in which he nurtures "a dangerous fear" (Dumitriu, 1991: 149), Aegisthus becomes the perpetrator of a double crime, starting from the wickedness of Clytemnestra, which also sprouted in his soul. As a presenter, Aegisthus comes in the *Prologue* of the paper to motivate his actions, asking the public for forgiveness for the events produced and at the same time offering explanations for the feelings of the heroes and for the significance of the scene that became a mirror of life.

The tragic hero brought to light by Victor Eftimiu thus depicts the prototype of the man dominated by feelings and impulses, like the hero who hides eternally valid feelings, staged by Petru Dumitriu.

Looking in the direction of the textual means, we can say that Eftimiu's drama brings to the fore "Homer's songs" (Eftimiu, 1939: 9), in which the acts with hundreds of verses each, can be well staged even today, as the dialogue is alive and the elements of

decor are presented in detail. The scenic indications noted in parentheses come to complete the related events and also to help in the future staging of this play. The ancient choir is eliminated by Eftimiu, the role of commentator of the events falling to the servants Than and Li, the “eternal people”<sup>1</sup> who announce the main actions of the protagonists.

Petru Dumitriu’s work begins with the monologue of the presenter-character, a speech through which Aegisthus wants to anticipate the events, but also to argue the actions of the characters. Closer to the ancient comedies, the *Prologue* speech involves the audience, through directing directions, urging them to enter the skin of the characters or take the place of the banquet guests as witnesses to the crimes at the end. Unlike Eftimiu who keeps the trend of the time by writing a drama in verse, the young Dumitriu opts for an epic style in which dialogue is predominant, and the existential tragedy is transposed into the language of myths. In the case of the Romanian prose writer, just out of adolescence, the ancient choir is partially taken over by the guards present at the final banquet, where they refer to the behavior of the characters: “Agamemnon drinks like a funnel, is silent and looks straight ahead, frowning. Clytemnestra drinks between her teeth, is silent and smiles slightly into the void. Aegisthus always looks at the king, and when their eyes meet he turns his head and bruises himself. Cassandra looks like a drunk girl who wants to cry from sleep” (Dumitriu, 1991: 168).

### Conclusion

Stopping on Victor Eftimiu’s statement in the Preface to *Thebaida*, which says that “he worships tomorrow’s works with people of yesterday and with teachings from eternity”<sup>2</sup>, we can say that the myth reflected in literature explains a profound truth, namely the viability of a culture. Through the dramatic work, a new dimension is offered to the mythical motifs, the writer presenting the mythical reality reflected in his own mirror, and the receiver being the one who discovers the meanings of the artistic product.

In conclusion, the relationship between mythical thinking and dramatic work offers new forms of interpretation that allow the writer to search in his own self and reveal himself to the audience through creation. The relationship between myth and present resists in time due to the need of man to stay current through culture, but also out of the desire to identify through myth his European identity.

### Bibliography

- Ciocârlie, Alexandra, *În dialog cu anticii*, Bucureşti, editura Cartea românească, 2014.  
Dumitriu, Petru, *Euridice. Preludiul la Electra*, Cluj, Editura Eminescu, 1991.  
Eftimiu, Victor, *Atrizii*, Bucureşti, Editura Cultura Poporului, 1939.  
Eftimiu, Victor, *Thebaida*, Bucureşti, Editura Ancora, 1924.  
Levi-Strauss, Claude, *Antropologia structurală. Idei contemporane*, Bucureşti, Editura Politică, 1978.  
Munteanu, Elisabeta, *Motive mitice în dramaturgia românească*, Bucureşti, Editura Minerva, 1982.  
Simion, Eugen, *Fragmente critice*, IV, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2000

<sup>1</sup> An expression that defines the first people, those for whom Prometheus stole fire from the desire to save humanity.

<sup>2</sup> Eftimiu V., *Thebaida*, 1924: 9.