TABLE OF CONTENTS

I. FRENCH LANGUAGE AND LITERATURE

A. FRENCH LANGUAGE

Diana ANDREI.....**11**
Le conditionnel et les contraintes des quantificateurs
Eugenia ARJOCA.....**17**
Remarques sur le pronom français ON et l'expression du sujet en roumain
Liviu CĂLBUREAN.....**22**
Le thème et le concept d'histoire conversationnelle
Florinela COMĂNESCU.....**28**
Eléments de description de la polysémie des constructions verbales en français. Le cas des constructions SN1 – V – à SN2 et SN1 – V – de SN2
Adriana LAZĂR.....**34**
La pragmatique du discours dramatique
Mihaela MITU.....**41**
Le protagoniste et son discours dans Vendredi ou Les Limbes du Pacifique
Oana Maria PĂSTAE.....**53**
Les lacunes linguistiques
Cristina UNGUREANU.....**60**
Aspects stylistiques des mots empruntés à l'anglais

B. FRENCH LITERATURE AND CULTURAL STUDIES

Carmen ANDREI.....**66**
Les Bijoux indiscrets *de Denis Diderot. Approche narratologique*
Adriana APOSTOL.....**72**
Point de vue et hésitation représentée. Analyse d'une nouvelle initiatique : Le Diable amoureux *de Cazotte*
Maria BIRNAZ.....**78**
Dimensions expressionnistes dans les romans de Zola
Loredana BLOJU.....**84**
Correspondances intérieures dans El Desdichado de Gérard de Nerval
Adela DUMITRESCU.....**89**
Paraverbal et non verbal dans le roman sentimental du XVIIIe siècle
Corina-Amelia GEORGESCU.....**97**
Le Regard comme thème immanent de l'oeuvre vernienne
Liliana GOILAN-SANDU.....**103**
Stratégies identitaires dans le roman La Petite Marchande de Prose de Daniel Pennac
Diana LEFTER.....**109**
L'au-delà de l'eau, le moi. Le cas du mythe de Narcisse chez André Gide
Paul MICLĂU.....**116**
Apollinaire, poète pré-postmoderne
Alexandrina MUSTĂȚEA.....**122**
La macrostructure stylistique du texte poétique

Vasile RĂDULESCU.....126
Récit et description dans les tragédies de Corneille
Maria-Monica SAVU.....131
Scénarios intertextuels, figures et actants – solutions pour expliciter l'indicible de la prose durasienne
Simona Laura ŞUȚĂ.....137
La Vie mode d'emploi *de Georges Perec, roman de la contrainte et de la liberté*
Crina ZĂRNESCU.....141
Le sacré et le profane dans le mythe du Graal
Narcis ZĂRNESCU.....148
Repères pour un discours sur « la globalité » et sur « l'identité collective ». Des Lumières dix-huitiemistes aux Lumières vingt-et-uniemistes. Perspectives cis- et trans-littéraires

TRANSLATION STUDIES

Carmen ANTAL.....155
Approche analythique des systèmes de traduction
Florica CIODARU-COURRIOL.....161
Quand Madame Bovary se fait roumaine
Jean-Louis COURRIOL.....168
Traduire Marcel Aymé en langue roumaine : une expérience individuelle et collective dans le cadre de l'Institut International de Recherche en Traduction Littéraire et Simultanée de l'Université de Pitesti
Cristina PARASCHIVA.....179
La traduction de l'anglais au français : la commutation en nombre
Gabriel PÂRVAN.....186
Erreurs de traduction dans certaines versions roumaines de textes français
Jean-Claude ZANCARINI.....192
Le „ métier" de la traduction. Traduire Savonarole, Machiavel et Guicciardini

ENGLISH LANGUAGE AND LITERATURE

Didi - Ionel CENUŞER.....201
Shakespeare's Narrative Poems
Procopie CLONȚEA.....208
Contrast as a Main Operative Comic Device in Henry Fielding's 'Tom Jones'
Valentina GEORGESCU.....213
A Taste for Vice in Matthew Gregory Lewis's 'The Monk'
Călina GOGĂLNICEANU.....220
Noam Chomsky - the Top Public Intellectual
Amalia MĂRĂŞESCU.....222
The International Theme in Reverse: Henry James's 'The Europeans'
Alina MIU.....228
The Stylistics of Prose Translation. A Case Study on Edgar Allan Poe's 'The Masque of the Red Death'
Cristina NICOLAE.....240
Ill-Fated Space in Poe's 'The Fall of the House of Usher' and Gala Galaction's 'Moara lui Călifar' ("Califar's Mill")

Cristina ONU.....247
A Morpho-Syntactical Approach to the English Parts of Speech with Adverbial Function
Dan Şerban SAVA.....255
Patterns of Characters in New American Gothic (With Reference to Carson McCullers and Flannery O'Connor)

SPANISH LANGUAGE AND LITERATURE

Marcela-Aniela CÎRSTEA.....266
Análisis contrastivo de errores en el aprendizaje del español como lengua extranjera
Cătălina CONSTANTINESCU.....272
Una novela heterofónica de Juan Valera: «Pepita Jiménez»
Andreea ILIESCU.....276
Lo fantástico, una encrucijada de realidades
Lavinia SIMILARU.....282
La intertextualidad múltiple de la novela policiaca actual
Victoria Luminița VLEJA.....288
Acercamiento a la traducción de Góngora

USING FOREIGN LANGUAGES FOR SPECIAL PURPOSES

Maria Yvonne BANCILA.....301
Parlez Globlish: English Language in a Globalized World
Ina CIODARU, Irina ALDEA.....308
Quelques aspects linguistiques du langage publicitaire et de propagande
Bianca DABU.....314
Managerial Communication - An Essential Factor of Human Communication
Mihaela IVAN.....320
Les stéréotypes culturels dans les manuels de français des affaires
Ana-Maria STOICA.....326
Methods for the Assessment of ESP
Deliana VASILIU.....330
La communication en administration publique: éléments pour un enseignment/apprentissage par « la tâche »

DIDACTICS OF THE FOREIGN LANGUAGES

Carmen AVRAM.....336
La définition de noms propres dans les manuels de français langue étrangère
Ilona BALAZS.....343
De l'utilisation des textes authentiques écrits

Sanda-Marina BĂDULESCU.....350
Les logiciels éducatifs – facteur de progrès pédagogique dans la société de la connaissance
Ina CIODARU.....353
Quelques aspects de l'enseignement de l'orthographe en FLE
Laura CÎȚU.....359
Le critère de CORRIGIBILITE et la modélisation de la langue
Joan LLINÀS SUAU.....366
Influența teoriilor lingvistice în didactica limbilor străine
Tiberiu MARCU.....371
Les constructions temporelles réduites, un enjeu pour la didactique du FLE
Nicoleta MINCĂ.....377
Understanding Research in E F L Learning
Ana Cristina POPESCU.....383
Language Testing

LE CONDITIONNEL ET LES QUANTIFICATEURS CARDINAUX

Asist. univ. Diana ANDREI
Universitatea de Vest din Timişoara

Résumé : *Dans le présent article nous nous proposons de démontrer l'existence des contraintes combinatoires entre certains* ***quantificateurs cardinaux*** *et le* ***conditionnel****. Notre démarche comportera quatre volets :*

1.1. Analyse des valeurs de selon SN
2.1. Analyse des traits du conditionnel
3.1 Définition et classification des quantificateurs
4.1. Analyse de la structure:

*Selon SN + conditionnel + au moins, au plus, exactement/*exactement, presque, moins de + numéral cardinal*

A la fin de cette analyse nous espérons démontrer que le conditionnel accepte des combinaisons avec certains quantificateurs cardinaux, tout en refusant d'autres.
Mots-clés : *conditionnel, contrainte combinatoire, quantificateur cardinal*

1.1. Analyse des valeurs de selon SN

Dans les analyses menées jusqu'à présent, *selon SN* est considéré comme un marqueur évidentiel. Nous reprenons la notion d'*évidentialité* telle qu'elle a été définie et utilisée par Patrick Dendale & Danielle Coltier : ''Le terme d'*évidentialité* est un calque de l'anglais *evidentiality*, dû à Co Vet (1988). Le terme d'*evidentiality* fait depuis le milieu des années 80 partie du vocabulaire linguistique, à côté de et en concurrence avec le terme de *modality*.'' (Dendale & Coltier 2004b: 589)

Un marqueur évidentiel sert à préciser soit la source de l'information qui est mise en circulation dans un énoncé, soit l'accès à cette information. L'exemple le plus souvent cité comme le système le plus complexe de mise en évidence de la source de l'information est celui de Barnes qui prend comme base d'études le système morphologique du tuyuca. (voir Dendale 2003)

''Pour ce qui est du terme de *modalité (épistémique)*, nous l'opposons plutôt que nous ne l'identifions à celui d'*évidentialité*. La modalité est l'indication de l'évaluation faite par le locuteur de la qualité épistémique de l'information (douteux, probable…)'' (Dendale & Coltier 2004b: 589-590).

Même si la querelle des linguistes sur le statut de l'évidentialité et de la modalité reste encore très actuelle, nous considérons les deux termes comme distincts. L'évidentiel indique la source ou l'accès à l'information, alors que le modal est une appréciation de la source.

1.2. Valeurs de selon SN

Dendale & Coltier ont analysé de près le problème de *selon SN*. Ils en distinguent trois valeurs:

a- La valeur *CONFORMITE*- les contextes avec *selon SN*- conformité permettent le remplacement par *conformément à SN / en se conformant à SN / comme le veut SN :*

(1) *Il fabrique du papier selon un procédé ancien*. (*apud* Dendale 2004b : 592)

b- La valeur *DEPENDANCE* - les contextes qui développent *selon SN*- dépendance acceptent comme paraphrases : *p dépend de SN / p est relation avec SN / p est fonction de SN :*

(2) *Reb s'exprimait en portugais, y mêlant parfois quelques mots d'espagnol, d'anglais et de français, selon ses interlocuteurs et la ou les langues qu'ils connaissaient.* (*apud* Dendale 2004b : 592)

c- La valeur *Origine*- les contextes en *selon SN*- origine peuvent être paraphrasés par *p vient de SN / p a pour point de départ SN :*

(3) Selon la théorie de Russell, les noms propres sont des descriptions définies déguisées. (*apud* Dendale 2004 :592)

La dernière valeur apparaît fréquemment dans le texte journalistique et elle est la seule que nous avons retenue. Le journaliste est obligé de préciser toujours la source des ses informations. Dans les énoncés qui ne contiennent par explicitement *selon SN*, le lecteur, grâce à sa compétence discursive, peut reconstruire l'énoncé sous-jacent en *selon SN*. Dans ce dernier cas, la source n'est plus explicite, mais implicite. *Selon SN* implicite est synonyme, dans la plupart des cas, du pronom indéfini *ON*, qui exprime une source générale, non précisée. Dans d'autres cas, en associant le discours du journaliste avec les discours d'autres journalistes ou avec d'autres types de discours que celui journalistique, le locuteur peut mieux préciser la source.

2.1. Analyse des traits du conditionnel

A la différence de l'indicatif, le conditionnel impose certaines contraintes de nature combinatoire. Nous reprenons les trois traits dont Dendale 2001b parle dans son article :

- trait **évidentiel**
- trait **modal**
- trait **aléthique**

Par trait évidentiel les auteurs de l'article désignent la capacité du conditionnel d'indiquer la source de l'information ou la *source du savoir*. C'est le trait sur lequel nous insisterons le plus. Le trait modal indique l'incertitude du journaliste par rapport au contenu informationnel transmis, alors que le trait aléthique exprime la non prise en charge de l'énonciateur du contenu informationnel transmis.

2.2. Le trait évidentiel du conditionnel

Ce trait nous intéresse notamment parce qu'il est lié à la polyphonie. Il indique la co-existence de deux énonciateurs au niveau d'un même énoncé. Un grand énonciateur- $\mathbf{E_1}$ **(***enchâssant***)** qui correspond au journaliste et un petit énonciateur $\mathbf{e_1}$ **(***enchâssé***)** qui correspond à la source du savoir. Les termes marqués en italiques sont empruntés au discours de Bres.

Dans le texte journalistique la source du savoir est, dans la plupart des cas, explicitée. Il reste parfois des cas où elle ne l'est pas, mais cela arrive rarement, vu que le texte journalistique devrait faire preuve de transparence envers son public. Préciser la source du savoir confère à l'article et implicitement à son auteur, ainsi qu'à l'institution qu'il représente, une certaine renommée.

3.1. Classification des quantificateurs

Pour ''former, au moyen de prédicats, des énoncés vérifiables sur un univers d'interprétation, on dispose en logique classique de deux possibilités : *nommer […]* et *quantifier […]* (Corblin 1997 : 9)

L'auteur distingue deux types de quantificateurs : *proportionnels* (*tout, certains, la plupart, beaucoup, la majorité, trente pour cent*) et *cardinaux* (*n au moins, n au plus, n exactement, presque n, moins de n*). Il ajoute une troisième catégorie, celle des *indéfinis cardinaux : un, deux, plusieurs, des*.

En embrassant la distinction cardinaux/proportionnels qui, selon Corblin, est ''la plus forte et probablement la plus fondamentale.''(Corblin 1997 : 15) nous retiendrons seulement la catégorie des quantificateurs cardinaux. Ces derniers acceptent des représentations mathématiques de type :

n au moins= la quantité posée est supérieure, voire égale à *n* (≥ à n)
n au plus= la quantité posée est inférieure, voire égale à *n* (≤ à n)
n exactement= la quantité posée est égale à *n* (= à n)
presque n= la quantité posée est inférieure/ supérieure à *n*, mais jamais égale
moins de n= la quantité posée est inférieure à *n*, mais jamais égale

L'élément commun de la série ci-dessus est l'existence d'un seuil qui est marqué par *n* et par rapport auquel il y a des variations montantes (*n+1*), descendantes (*n-1*) ou il n'y en a pas - égalité (*n=n*)

4.1. Analyse de la structure:

Selon SN + conditionnel + *au moins, au plus*, exactement/**exactement, presque, moins de* + numéral cardinal

Les informations à caractère théorique sur les quantificateurs cardinaux, ainsi que sur le conditionnel, nous serviront de support afin de procéder à l'analyse de notre corpus. Les énoncés sont des extraits de journaux présentant les sévices infligés aux prisonniers Irakiens par les soldats Américains dans les prisons d'Irak. Le thème a débuté en 2004 sans avoir épuisé son potentiel journalistique.

Nous reprochons à notre corpus le fait qu'il y a un seul exemple qui contient dès son origine un quantificateur cardinal. Il s'agit de l'énoncé (1.1.) A partir de ce premier exemple, l'idée d'une certaine corrélation entre le conditionnel et les quantificateurs cardinaux nous est venue à l'esprit. Mais comme ce type d'exemples apparaît assez rarement, nous avons décidé de prendre en considération des énoncés avec des indéfinis cardinaux et sur lesquels nous avons ensuite opéré des modulations. Suite à ces modulations nous avons obtenu des énoncés avec des quantificateurs cardinaux.

(4.1.) […] *Au moins un prisonnier aurait été torturé à mort, selon le sergent Ivan Frederick.* (*Libération* 04.05.2004)
(4.2.) Un prisonnier (tout) au plus aurait été torturé à mort, selon le sergent Ivan Frederick.
(4.3.) Un prisonnier *exactement aurait été torturé à mort, selon le sergent Ivan Frederick.

(4.4.) Un prisonnier ’’exactement’’ aurait été torturé à mort, selon le sergent Ivan Frederick.
(4.5.) Un prisonnier *exactement* aurait été torturé à mort, selon le sergent Ivan Frederick.
(4.6.) ’’Un prisonnier exactement aurait été torturé à mort’’, selon le sergent Ivan Frederick.
(4.7.) *Un prisonnier exactement aurait été torturé à mort*, selon le sergent Ivan Frederick.

(5.1.) […] *9000 Irakiens seraient détenus dans 16 prisons ou centres de détention sous commandement américain, selon les autorités américaines.* (*Libération* 04.05.2004)
(5.2.) […] 9000 Irakiens au moins seraient détenus dans 16 prisons ou centres de détention sous commandement américain, selon les autorités américaines.
(5.3.) 9000 Irakiens (tout) au plus seraient détenus dans 16 prisons ou centres de détention sous commandement américain, selon les autorités américaines.
(5.4.) 9000 Irakiens *exactement seraient détenus dans 16 prisons ou centres de détention sous commandement américain, selon les autorités américaines.
(5.5.) 9000 Irakiens ’’exactement’’ seraient détenus dans 16 prisons ou centres de détention sous commandement américain, selon les autorités américaines.
(5.6.) 9000 Irakiens *exactement* seraient détenus dans 16 prisons ou centres de détention sous commandement américain, selon les autorités américaines.
(5.7.) ’’9000 Irakiens exactement seraient détenus dans 16 prisons ou centres de détention sous commandement américain’’, selon les autorités américaines.
(5.8.) *9000 Irakiens exactement seraient détenus dans 16 prisons ou centres de détention sous commandement américain*, selon les autorités américaines.
(5.9.) Presque 9000 Irakiens seraient détenus dans 16 prisons ou centres de détention sous commandement américain, selon les autorités américaines.
(5.10.) Moins de 9000 Irakiens seraient détenus dans 16 prisons ou centres de détention sous commandement américain, selon les autorités américaines.

Avant de poursuivre notre analyse, nous précisons que nous considérons les quantificateurs cardinaux comme des moyens d’expression de la focalisation de la quantité posée *n*. Entre l’énoncé (5.1.) et les autres énoncés des séries correspondantes il y a des différences d’interprétation. Ils ont en commun l’idée de prise de distance par rapport à un certain contenu propositionnel. Ce qui les sépare c’est l’interprétation **double**, triple, etc. (selon le nombres d’arguments) dans (5.1.) et **simple** dans les autres énoncés. Plus les arguments sont nombreux, plus les interprétations prolifèrent et portent, sur l’un ou l’autre des arguments de l’énoncé. Prenons l’exemple (5.1.) où le conditionnel peut porter aussi bien sur la quantité (*9000 Irakiens*- argument 1) que sur le numéro de prisons ou centres de détention (*16*- argument 2), alors que dans les énoncés de (4.1.) à (4.7.) et de (5.2.) à (5.10.) les quantificateurs servent à focaliser les quantités posées.

Des énoncés que nous avons obtenus par modalisation, nous allons garder seulement ceux qui contiennent le quantificateur cardinal *exactement*. Les énoncés obtenus par modalisation avec *au moins*, *au plus*, *presque* et *moins de* ne posent pas de problèmes au niveau des incompatibilités combinatoires avec le conditionnel grâce à leur caractère d'approximation et implicitement, d'incertitude. Les quantificateurs cardinaux ci-dessus peuvent tenir comme responsable de leur production aussi bien E_1– le journaliste ou l'énonciateur enchâssant qui est à l'origine de l'énoncé, que e_1- ou l'énonciateur enchâssé. Dans les deux cas on exprime la prise de distance par rapport à la quantité posée dans un énoncé antérieur à celui produit par le journaliste. Les contraintes combinatoires apparaissent lors de la coexistence, au niveau d'un même énoncé, du quantificateur cardinal *exactement* avec le conditionnel. A l'écrit il y a pourtant des moyens typographiques (les guillemets, les italiques) qui rendent leur coexistence possible.

> (5.4.) 9000 Irakiens *exactement / exactement seraient détenus dans 16 prisons ou centres de détention sous commandement américain, selon les autorités américaines.

Faute d'un marquage typographique, l'énoncé accepte deux interprétations : une première, correcte et une deuxième, fautive. Lorsqu'il y a un responsable unique du conditionnel, ainsi que du quantificateur cardinal, on parle d'une interprétation fautive. Lorsque l'énonciateur enchâssant est responsable du conditionnel, alors que le quantificateur est produit par un énonciateur enchâssé, on parle d'une interprétation correcte, qui rend possible la cohabitation conditionnel+ *exactement*. Pour marquer la paternité du quantificateur cardinal, différente de celle du conditionnel, le journaliste peut utiliser soit les guillemets, comme dans (5.5.) soit les italiques, comme dans (5.6.).

Les problèmes de la paternité des énonciateurs sont loin d'être épuisés par ce schéma. La conclusion provisoire qu'on peut tirer est que les guillemets et les italiques expriment un rapport d'inclusion de e_1 par E_1. Il intervient aussi le cas où il y a un double rapport d'inclusion, comme dans les énoncés (5.7.) et (5.8.). L'instance énonciative qui est l'énonciateur enchâssant ou le journaliste fait entrer dans son discours le discours d'un autre énonciateur, qu'on appelle enchâssé, mais qui, à son tour, laisse entendre une troisième voix. Le rapport entre e_1 et E_1 reste toujours d'inclusion, à la seule différence que e_1 joue un double rôle. Il est enchâssé, mais aussi enchâssant par rapport à une troisième voix. Faute de cette double identité enchâssant/enchâssé au niveau d'un même énonciateur, ainsi que de la présence d'un troisième énonciateur, les énoncés seraient fautives.

Conclusion

Les énoncés en *selon SN*+ conditionnel+ *exactement*+ numéral cardinal acceptent deux interprétations ; une première fautive, lorsque le conditionnel, ainsi que l'adverbe *exactement* sont attribués au même énonciateur. Et une deuxième, correcte, lorsque l'adverbe et le conditionnel sont attribués à des énonciateurs différents.

Bibliographie :

Bres, J. & Verine, B., 2002, « Le bruissement des voix dans le discours : dialogisme et discours rapporté », *Faits de langue*, 19, p. 159-169.

Bres, J., 1999a, « Entendre des voix : de quelques marqueurs dialogiques en français », *in* Bres, J., Delamotte-Legrand, R., Madray F., Siblot P., (éds), *L'Autre en discours*, Montpellier, Publications Montpellier 3, p. 191-212.

Bres, J., 1999b, « Vous les entendez ? Analyse du discours et dialogisme », *Modèles linguistiques*, XX, 2, p. 71-86.

Coltier, Danielle & Dendale, Patrick, 2004a, « La modalisation du discours de soi : éléments de description sémantique des expressions *selon moi, pour moi et à mon avis* », *Langue française*, 142, p. 41-57.

Dendale, Patrick & Coltier, Danielle, 2004b, « Discours rapporté et évidentialité. Comparaison du conditionnel et des constructions en selon SN », *in* Lopez Munoz, Marnette Sophie & Laurence Rosier (éds.), *Le Discours rapporté dans tous les états*, Paris, L'Harmattan, p. 587- 598.

Dendale, Patrick & Coltier, Danielle, 2003: "Point de vue et évidentialité". *Cahiers de praxématique*, 41, p.105-129.

Dendale, Patrick & Tasmowski, Liliane (éds.), 2001a, *Le conditionnel en français*, Metz, Université de Metz, 374 pp.

Dendale, Patrick, 2001b, "Les problèmes linguistiques du conditionnel en français. Présentation", *in* : Dendale, Patrick & Tasmowski, Liliane (éds.), 2001, *Le conditionnel en français*, Metz, Université de Metz, p.7-18.

REMARQUES SUR LE PRONOM FRANÇAIS ON ET L'EXPRESSION DU SUJET EN ROUMAIN

Eugenia ARJOCA-IEREMIA
Universitatea de Vest, Timisoara

Résumé *: Le pronom* ***on****, véritable 'marque distinctive' du français et du provençal parmi d'autres langues romanes comme le roumain, l'italien ou l'espagnol qui n'ont pas un tel pronom, représente le cas nominatif du substantif latin* ***homo****, développé en position atone. De son origine,* ***on*** *conserve deux propriétés : il évoque toujours un animé, il ne peut être que sujet. Dans le discours,* ***on*** *fonctionne comme 'pronom indéfini' ou comme 'pronom personnel'. Comment peut-on le traduire en roumain, alors que cette langue n'a pas de pronom similaire ? Notre but est d'examiner toutes les possibilités de traduction du* ***pronom on indéfini*** *pour mettre en évidence la variété des structures syntaxiques roumaines qui lui correspondent, ainsi que les nuances sémantiques de la zone de l'indéfini et de l'indétermination, nuances liées à l'interprétation de* ***on*** *et des structures syntaxiques roumaines correspondantes.*
Mots-clés *: animé, indéfini, indétermination, sujet*

1. Introduction

1.1. Origine du pronom *on*

Toutes les grammaires du français accordent une place de choix au pronom *on*, véritable 'marque distinctive' du français et du provençal parmi d'autres langues romanes comme le roumain, l'italien ou l'espagnol qui n'ont pas un tel pronom.

On est issu du cas nominatif du substantif latin *homo*, développé en position atone[1]. « La même évolution sémantique s'est produite dans les langues germaniques : allem. *Mann* 'homme' et *man* 'on'. Mais on trouve déjà en latin classique des exemples où *homo* est assez proche du sens 'on'. *L'homme* peut aussi s'employer de cette façon : ***L'homme*** *ne vit pas seulment de pain* (Bible, CRAMPON, Matth., IV, 4) »[2] - *roum. Nu numai din pâine trăieşte* ***omul****.*

En roumain aussi, le substantif *om*, qui a le même étymon latin que le mot français *homme*, peut fonctionner dans le discours avec la même valeur générique :

(1) *A fost o zi îngrozitor de fierbinte. Tocmai pe la unu după miezul nopții, parcă s-a mai potolit puțin cuptorul, parcă începe să mai poată respira* ***omul****.* (Caragiale, *O*. I, 288, *apud* GA, II,94) *– fr. Pendant la journée, il a fait terriblement chaud. Vers une heure du matin, il semblait faire moins chaud, et* ***l'homme*** *(et* ***l'on****) commence à pouvoir mieux respirer.*

(2) ***Omul*** *nu ştie ce-l aşteaptă. – fr.* ***L'homme*** *ne sait pas ce que l'avenir lui réserve.*

1.2. Le statut pronominal de *on*

Selon les auteurs de la *Grammaire méthodique du français* : « Les **pronoms** et les **locutions pronominales** sont l'équivalent syntaxique d'un groupe nominal »[3]. Mais :

«Le terme même de pronom (…) traditionnellement défini comme un 'mot qui remplace un nom', est doublement malheureux. D'abord, les pronoms fonctionnent assez rarement comme l'équivalent d'un nom isolé. (…) D'autre part, beaucoup de pronoms

(p.ex., les pronoms personnels *je* et *tu*) ne 'remplacent' strictement rien, mais désignent directement leurs référents en vertu de leur sens codé (le pronom *je* désigne la personne qui dit '*je*' et *quelqu'un* peut renvoyer à une personne non autrement déterminée) »[4].

En ce qui concerne la forme *on*, la notion même de *pronom* appelle quelques commentaires. Conformément à sa valeur étymologique, le pronom *on*, est considéré comme un indéfini, car il réfère à un agent humain indéterminé. Il n'est pas le substitut d'un groupe nominal et, au point de vue sémantique, il s'agit là d'une «référence par défaut»[5]. Quand la forme *on* fonctionne comme substitut des pronoms personnels (*je* ou *tu*, *nous* ou *vous*), il s'agit d'une référence déictique, puisque le référent est identifié à partir de l'énonciation ; lorsque *on* est l'équivalent de *il* (*s*) ou *elles* (*s*), son référent est identifié dans l'environnement contextuel et la référence est anaphorique. Marc Wilmet dans sa *Grammaire critique du Français* range *on* parmi les pronoms 'essentiels', dans la sous-classe des pronoms indéfinis. Ainsi, il parle de «l'omnipersonnel *on*»[6].

1.3. Notre objectif

Nous allons examiner du point de vue de l'analyse contrastive, appliquée au domaine français – roumain, les structures françaises ayant le pronom indéfini *on* pour sujet dans le but d'inventorier les principales possibilités de le traduire en roumain. Puis, nous allons passer en revue certaines structures roumaines à sujet indéterminé qui correspondent aux structures françaises dans lesquelles le sujet est exprimé par l'indéfini *on*.

Cette démarche est nécessaire à la didactique du français – langue étrangère, car les locuteurs roumains ont des difficultés à traduire *on* ou à l'employer dans l'expression orale ou écrite. L'absence d'un pronom similaire en roumain entraîne de nombreuses fautes d'expression. De plus, en roumain il n'est pas obligatoire d'avoir un sujet exprimé ; la personne – agent du verbe peut s'identifier par la désinence, comme en latin : *scribo*, *scribis*, *scribit*, etc., en roumain : *scriu*, *scrii*, *scrie*, etc. La comparaison entre les structures grammaticales françaises construites avec *on* et les structures correspondantes roumaines dévoile la richesse des procédés par lesquels on peut rendre en roumain les phrases où apparaît *on*, voire même les nombreuses valeurs de *on* dans le discours.

2. Le pronom indéfini *on* et l'expression du sujet en roumain

Les grammaires soulignent les traits caractéristiques du pronom *on* : il remplit toujours la fonction de sujet et ne varie ni en genre, ni en nombre. L'accord du verbe avec *on* sujet se fait à la troisième personne du singulier. Dans le discours, *on* fonctionne comme 'pronom indéfini' ou 'pronom personnel' et ses valeurs sémantiques couvrent une zone assez large qui va d'un sens vague, quand il réfère à un être humain indéterminé, à des sens précis à l'intérieur d'un processus énonciatif particulier.

2.1. *Le pronom indéfini* ***on*** *représente une personne ou plusieurs que l'on ne connaît pas ou que l'on ne veut pas nommer :*

(3) *Si* ***on*** *a besoin de moi, je serai dans mon bureau* (S. de Beauvoir, *Invitée*, *apud* Grevisse, 1139) – *roum. Dacă are nevoie* ***cineva*** *de mine, voi fi în biroul meu.*

On peut désigner un «ensemble d'individus envisagés collectivement », étant synonyme de 'les êtres humains' ou de 'tout le monde, moi y compris' :

(4) ***On** a souvent besoin d'un plus petit que soi.* (Wagner et Pinchon, 1991, 212) – *roum.* ***Ai** adesea nevoie de cineva mai puțin important decât tine.* (En roumain, le sujet n'est pas exprimé, car il est indéterminé. Le verbe est à la deuxième personne du singulier)

2.2. *Pour exprimer le sujet indéterminé, le roumain dispose de plusieurs moyens comme* :

➢ la deuxième personne du singulier (incluse dans la désinence du verbe prédicatif) :

(5) *Cum îți aşterni, aşa **vei dormi**. – Comme **on** fait son lit, **on** se couche.*

Voir aussi l'exemple (4).

➢ la troisième personne du pluriel d'un verbe actif :

(6) *Pânza mesii şi şervetele erau de filaliu țesute în casă. Tipsiile pe care **aduceau** bucatele erau de argint*. (Negruzzi, S. I., 151, *apud* GA, II, 94) – *fr. La nappe et les serviettes, tissées à la maison étaient en toile fine. Les plateaux sur lesquels **on** apportait les mets étaient en argent*[7].

➢ la troisième personne du singulier d'un verbe réfléchi impersonnel :

(7) *Aici **se vorbeşte** mult. – Ici **on** parle beaucoup.*

Nous allons ranger dans cette même catégorie, en tenant compte de la manière dont on les traduit en français, les structures : *şi/dacă/**se poate** spune = et/si/**l'on** peut dire ; **s-ar spune** că = **on** dirait que ; de aceea **se ajunge** la = aussi aboutit**-on** à…*

➢ la première personne du pluriel, incluse dans la forme (désinence) du verbe :

(8) *Pe spusele oamenilor, fireşte, mare temei nu **putem** pune, fiindcă-i **ştim** ce iubitori de adevăr sunt.* (Caragiale, O., II : 217, *apud* GA, II : 94) – *fr. Certes, **on** ne peut pas se fier trop à ce que disent les gens, puisqu'**on** sait combien ils aiment la vérité.*

2.3. *Au pronom **on** correspond en roumain un verbe au passif réfléchi (pronominal) qui pourait être remplacé par le même verbe à la voix passive :*

(9) *Moldavia este una din cele dintâi țări ale Europei, în care invenția lui Gutenberg, tipografia, **se introduce**.* (Kogălniceanu, O., 94, *apud* GA, I : 210) – fr. *La Moldavie est l'un des premiers pays de l'Europe où l'**on** introduit l'invention de Gutenberg, la typographie.*

2.4. *Au pronom **on** correspond un verbe à la voix passive, à condition qu'il soit transitif direct* :

(10) ***On** le connaissait…quarante ans plus tôt, il avait disparu en mer…**on** avait inscrit son nom à l'intérieur de l'église avec ceux de l'équipage dont il faisait partie. Puis, **on** l'avait oublié.* (Michel Tournier, *La fin de Robinson Crusoe, apud Français – modes d'emploie*, p.119) – *roum.* ***Era***

cunoscut*…dispăruse pe mare cu patruzeci de ani în urmă…numele îi* ***fusese înscris*** *în interiorul bisericii, împreună cu numele celor din echipajul din care făcuse parte. Apoi* ***fusese dat*** *uitării.*

En roumain, le complément d'agent n'est pas exprimé, car il représente une ou plusieurs personnes indéterminée(s).

Remarque. Dans les styles techniques et scientifiques, on rencontre souvent le pronom *on* auquel correspondrait en roumain : a) un réfléchi impersonnel (à sujet indéterminé) ; b) un passif réfléchi ; c) un verbe à la voix passive. Voici quelques exemples tirés de l'article « Le changement d'attitude »[8] :

(11) ***On*** *entend, en psychologie sociale, par changement d'attitude* (91) […] ***On*** *croit généralement que plus le point de vue évoqué dans le message*…(111) – *roum.* ***Se înțelege****, în psihologia socială, prin schimbare de atitudine* (p.91) […] *Se crede în general că punctul de vedere evocat în mesaj*…(p.111). Donc, *se înțelege, se crede*, –représentent la troisième personne du singulier d'un verbe réfléchi impersonnel.

(12) ***On*** *mesure d'abord l'opinion des sujets… – roum.* ***Se măsoară*** *mai întâi opinia subiecților…* (le passif réfléchi).

(13) ***On*** *leur fait part ensuite de l'opinion d'une majorité des gens. – roum. Li* ***se împărtășește*** *apoi opinia majorității oamenilor* ou *le* ***este împărtășită*** *opinia*…(passif réfléchi ou tour passif).

3. Conclusion

Quand le pronom *on* a un sens vague traduisant la notion de personne sous un aspect indéterminé, donc, quand il est considéré comme 'indéfini', il y a des structures très variées qui lui correspondent en roumain :

- soit le pronom *cineva* (=quelqu'un) ;
- soit un sujet indéterminé exprimé par :
  - la deuxième personne du singulier (incluse dans la désinence verbale) – valeur générique ;
  - la troisième personne du pluriel d'un verbe actif ;
  - la troisième personne du singulier d'un verbe refléchi impersonnel ;
  - la première personne du pluriel (incluse dans la désinence verbale) ;
- soit un passif réfléchi ;
- soit, enfin, la voix passive avec agent indéterminé.

Au point de vue sémantique, au sujet indéterminé correspondent soit un agent inconnu, soit un ou plusieurs agents, dont l'énonciateur ne juge pas nécessaire de préciser l'identité.

Nous pourrions affirmer que les équivalents roumains de ce pronom, quand il est indéfini, dévoilent une richesse sémantique qui prouve que la zone même de l'indéfini peut être polyvalente.

Nous espérons que notre recherche pourra aider les apprenants roumains à employer correctement ce pronom et qu'elle pourra aussi faciliter le travail des professeurs roumains de français – langue étrangère.

Notes

[1] Brunot, F. & Bruneau, Ch., *Précis de grammaire historique de la langue française*, Masson et Cie Éditeurs, Paris, 1949, p. 185.
[2] Grevisse, M., *Le bon usage. Grammaire française*, douzième édition refondue par A. Goosse, Duculot, Paris – Louvain – la – Nueve, 1986, p. 1140.
[3] Riegel, M., Pellat, J-C. & Rioul, R., *Grammaire méthodique du français*, troisième édition, P.U.F., Paris, 1997, p. 151.
[4] Idem, *ibidem*, p.193.
[5] Dans la *Grammaire méthodique du français*, la «référence par défaut» apparaît «lorsque ni le contexte linguistique, ni la situation d'énonciation immédiate n'offrent la moindre information pertinente susceptible de substituer une constante référentielle à la variable contenue dans le sens pronominal», p.195.
[6] Wilmet, M., *Grammaire critique de Français*, Duculot – Hachette Supérieur, Louvain – la – Neuve, 1997, p.265.
[7]À ne pas confondre avec la situation homonyme où le verbe *aduceau* pourrait avoir un sujet sous-entendu correspondant à *ei* (pronom personnel, troisième personne du pluriel, masculin).
[8] G. de Montmollen, dans la volume de S. Moscovici, *Psychologie sociale*, 4e édition, P.U.F., Paris, 1992.

Bibliographie

Atlani, F., «On l'illusionniste», dans *La langue au ras du texte*, Presses Universitaires de Lille, 1984.
Boissinot, A., *Les textes argumentatifs*, Collections Didactiques, B. Lacoste, CRDP de Toulouse, 1992.
Brunot, F. & Bruneau, Ch., *Précis de grammaire historique de la langue française*, Masson et Cie Éditeurs, Paris, 1949.
Chevalier, J.-Cl., Blanche-Benveniste, C., Arrivé, M. & Peytard, J., *Grammaire Larousse du français contemporain*, Larousse, Paris, 1964.
Cristea, T., Cuniță, A., *Études contrastives. Énonciation et contrastivité*, Tipografia Universității Bucureşti, Bucureşti, 1983.
Fourvières, X., *Grammaire provençale suivie d'un guide de conversation*, Nouvelle édition revue et augmentée, Aubanel, Avignon, 1990.
***, *Gramatica limbii române*, 2 vol., Editura Academiei, Bucureşti, 1963. (GA).
***, *Gramatica limbii române*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2005. (GALR).
Grevisse, M., *Le bon usage. Grammaire française*, douzième édition refondue par A. Goosse, Duculot, Paris – Louvain – la – Nueve, 1986.
Groux, G., et autres, *Français modes d'emploi*, Hachette Technique, Paris, 1991.
Riegel, M., Pellat, J-C. & Rioul, R., *Grammaire méthodique du français*, troisième édition, P.U.F., Paris, 1997.
Wagner, R.-L. & Pinchon, J., *Grammaire du français classique et moderne*, Hachette, Paris, 1991.
Wilmet, M., *Grammaire critique de Français*, Duculot – Hachette Supérieur, Louvain – la – Neuve, 1997.

LE THÈME ET LE CONCEPT D'HISTOIRE CONVERSATIONNELLE

Liviu CALBUREAN
Universitatea Bucureşti

Résumé: *La notion de thème fait en général l'objet des études de syntaxe et de grammaire discursive. Ce qu'on laisse de côté c'est l'évolution d'un thème à travers les séquences d'une interaction verbale. Mais l'évolution, le "devenir" d'un thème conversationnel dépend du passé d'une relation interlocutive. La présente étude part de la constatation de Sanda Golopenția qui postule que pour opérer la bipatition d'un énoncé en thème et rhème, nous devons prendre en considération la notion d'histoire conversationnelle*[1] *et ses implications.*
Mots-clés *:histoire conversationnelle, relation interlocutive, thème conversationnel*

1. Introduction

La mémoire à long terme va au-delà des frontières d'une seule interaction. Les thèmes introduits dans une conversation antérieure peuvent très bien être recyclés dans les épisodes conversationnels qui la suivent. Ce recyclage stocke "*dans un* ***buffer*** *... les propositions déjà traitées"*[2].

Dans le présent ouvrage nous nous demanderons quelle mesure la notion d'histoire conversationnelle, brillamment décrite par S. Golopenția, sert à rendre compte de la notion de thème discursif. L'assomption de départ appartient au même auteur (1988 : 80) :

> "*Il y a des actes* ***locutoires****, telles la prédication et la référence, dont la compréhension peut être enrichie si on les rapporte au concept d'histoire conversationnelle. Il suffit de penser à la distinction* ***thema / rhema (thème*** *et* ***propos****). Pour décider de ce qui est donné et de ce qu'on pose dans un énoncé quelconque il faut tenir compte à la fois :*
> *(a) de la position de l'énoncé dans l'échange conversationnel auquel il appartient,*
> *(b) de la position de cet échange dans la conversation qui l'abrite, et*
> *(c) de la position de la conversation envisagée dans une histoire conversationnelle englobante.*
> *Ceci revient à dire que le* ***donné*** *et le* ***posé*** *sont à concevoir de manière plus nuancée par rapport à une hiérarchie pragmatique complexe qu'on ne saurait ignorer sans courir le risque de simplifications grossières*".

Pour ce qui est du corpus employé, celui-ci est constitué de plusieurs fragments tirés du théâtre de Marcel Pagnol. La prédilection pour ce genre littéraire est soulignée par Golopenția (1988 : 71) : "*Une pièce de théâtre peut être conçue comme un réseau plus ou moins serré d'histoires conversationnelles. C'est, d'ailleurs, très souvent de cette façon qu'on l'écrit : en composant, au début, les histoires conversationnelles (à deux, trois, n personnages) ; en les mélangeant ensuite, plus ou moins savamment*".

2. Le thème à travers les n épisodes d'une histoire conversationnelle

Nous étudierons quelques histoires conversationnelles. Notre intérêt sera de suivre le fil thématique à l'intérieur du premier acte de ***Fanny*** et à travers les trois actes de ***Topaze***. Comme il est impossible d'épuiser ce sujet, la présente analyse se bornera à un ou deux thèmes, en laissant de côté les autres aspects concernant les relations interpersonnelles entre les personnages impliqués dans les deux pièces.

Nous commençons par le premier acte de ***Fanny***. Deux thèmes y seront étudiés :

- le problème de Fanny (qui est enceinte attendant un enfant de Marius) ;
- le départ de Marius en mer.
-

A ces deux s'ajoutera, à des fins d'analyse, une séquence collatérale (sans aucune implication dans la construction de l'histoire conversationnelle qui unit les personnages principaux) – la discussion entre Fanny et le gros homme.

Notons d'abord que tous les épisodes conversationnels auxquels nous nous rapporterons sont *médians*. Les personnages qui se déroulent devant les yeux du spectateur – César, Panisse, M. Brun, Escartefigue, le chauffeur, Fanny et Honorine – ont une longue histoire conversationnelle commune, ils se connaissent depuis des années et sont généralement familiarisés aux problèmes des autres, quelle qu'en soit la nature.

Ainsi, tout le monde sait :

a) qu'il existe une personne nommée Marius, qui est le fils de César ;
b) qu'il existe une personne nommée Fanny, la fille d'Honorine ;
c) que Marius est parti en mer sans prévenir son père ;
d) que Fanny souffre d'une « maladie inconnue », ce qui provoque l'inquiétude d'Honorine et de tous les personnages mentionnés ci-dessus.
e) que Fanny et Marius vivent une histoire d'amour.

Dans cette communauté (qui a pour lieu de rencontre le bar de César), il règne un équilibre constant des informations sur chacune des personnes antérieurement nommées. Il s'ensuit qu'ils se repositionnent sur des thèmes dont l'introduction renvoie à des épisodes conversationnels antérieurs, en les commentant, en exprimant des points de vue personnels là-dessus.

Par conséquent, les questions de fonction propositionnelle manquent ; par contre, les constructions détachées en tête d'énoncé opèrent le renvoi aux deux thèmes qui nous incombent :

(1) PANISSE

Oui, **le chapeau de Marius**.

LE CHAUFFEUR

Il est resté là depuis le départ. Il (*n.n. César*) **lui** parle, il **lui** dit des choses que ça vous met les larmes aux yeux. C'est vrai que moi je suis beaucoup sensible…

PANISSE

Peuchère ! Et **la petite Fanny**, c'est la même chose !

LE CHAUFFEUR

Oh ! elle, elle va sûrement mourir d'estransi. Té, ils vont mourir tous les deux.

Le sujet favori de tous les personnages est remobilisé relativement tard après le début de la première scène. La disloquée - *Et **la petite Fanny**, c'est la même chose !* - joue le rôle de pont entre les autres épisodes de la même histoire conversationnelle et l'interaction à laquelle ils prennent part. Il s'agit ici du repositionnement thématique dont parle M. de Fornel (1988). Mais, à la différence des exemples qu'il propose, ce repositionnement se rapporte aux conversations antérieures. Ce dernier exemple prouve la nécessité (postulée par Golopenția, 1988 : 80) de se rapporter à l'histoire conversationnelle entière pour pouvoir opérer la bipartition thème-rhème.

Passons maintenant à l'autre thème choisi - le départ de Marius et la réaction de César face au geste de son fils.

Là aussi, l'équilibre cognitif domine. Panisse, Escartefigue et M. Brun se proposent d'aborder César pour le calmer et pour minimiser les effets du geste de Marius. Le dialogue qu'ils engagent repose sur des questions socratiques (compte tenu du fait que, pratiquement, ils connaissent tous, y compris César, les réponses), Les questions suivantes transgressent la règle d'informativité. M. Brun et Panisse espèrent arracher au père de Marius un témoignage concernant le sort de celui-ci :

(2) M. BRUN (*doucement*)

(…) en somme, que vous a-t-il fait ?

CESAR (*rugissant*)

Il m'a fait qu'il est parti.

M. BRUN

Eh bien ! A vingt ans ce garçon n'avait pas le droit de partir ?

CESAR

Il n'avait pas le droit de partir sans me le dire.

……

PANISSE

Mais s'il te l'avait dit, qu'est-ce que tu aurais fait ?

CESAR

Je lui aurais expliqué qu'il n'avait pas le droit.

Les exemples peuvent se multiplier. Ces questions (et nous nous rapportons notamment à celles de fonction propositionnelle) ne visent pas à combler une lacune informationnelle. M. Brun et Panisse connaissent très bien les raisons du départ de Marius.

Leur intention est de faire César changer d'attitude. Cette intention est rendue explicite dans une des répliques de M. Brun :

(3) Vous voyez donc qu'il a *bien fait* de ne rien vous dire.

Toutes les informations véhiculées sont mémorielles et la tentative des interlocuteurs de César est de faire celui-ci soutenir justement le contraire de ce qu'il soutenait auparavant.

L'évolution d'une histoire conversationnelle dépend de la nature du rapport interpersonnel entre les interlocuteurs. Les thèmes discursifs abordés diffèrent selon qu'il s'agit d'une relation d'amitié, d'une relation entre les membres d'une famille ou bien d'une relation professionnelle.

Le besoin d'information apparaît au moment où il y a un déséquilibre plus ou moins prononcé dans le savoir commun partagé des interlocuteurs.

Dans l'interaction antérieurement mentionnée, les interlocuteurs partagent toutes les informations portant sur la situation de Marius. L'interrogatoire auquel M. Brun, Panisse et Escartefigue soumettent César vise donc à mettre un peu d'ordre dans les pensées et les sentiments de ce dernier et non pas à enrichir leur répertoire cognitif.

Il en va autrement dans une autre histoire conversationnelle, au début binaire – entre Honorine et sa sœur Claudine – plus tard ternaire (après l'apparition de Fanny).

Honorine et Claudine possèdent, dans leur savoir commun, quelques détails sur l'histoire d'amour entre Fanny et Marius. Le déséquilibre se produit au moment où Fanny introduit, au moyen d'une assertion, le thème central de l'interaction qui suit :

(4) Maman, je vais avoir un enfant.

Ce thème qu'elle a lancé engendre des questions introduisant des sous-thèmes. Ceux-ci rééquilibrent le rapport entre les trois protagonistes. Nous allons sélectionner les échanges qui introduisent ces sous-thèmes.

D'abord, à l'aide d'une question combinée, Claudine vérifie une information inférable à partir des témoignages d'Honorine :

(5) CLAUDINE

(…) **Et cet enfant, de qui est-il ? De Marius ?**

HONORINE

Et de qui veux-tu qu'il soit ? Elle n'a quand même pas encore couché avec tout Marseille !

FANNY

Bon. Il est de Marius.

La démarche exploratoire d'Honorine continue par l'introduction de deux sous-thèmes, au moyen de deux questions de fonction propositionnelle qu'elles posent à sa fille :

(6) HONORINE

(…) Dis-moi, ma petite, dis-moi, maintenant, depuis quand tu le sais ?

FANNY

Depuis qu'il est parti, je me sentais malade… Je n'étais plus comme d'habitude… J'avais mal au cœur tous les matins…

…….

HONORINE

Toi, maintenant, qu'est-ce que tu comptes faire ?

FANNY

Je ferai ce que tu voudras pourvu que tu me gardes.

La richesse d'une histoire conversationnelle que partagent les membres d'une famille est fonction de leur degré de parenté. Il est peu naturel qu'entre Fanny et sa mère il y ait des lacunes informationnelles. Il en va autrement dans le cas des rapports entre Fanny et sa tante, Claudine.

Ce passage illustre une situation assez rare car le répertoire cognitif commun de tels protagonistes est bien défini, ne nécessitant pas la mobilisation d'inconnues.

La situation change dans le cas relations illustrant la distance sociale comme celles professionnelles.

Une autre pièce de Marcel Pagnol – ***Topaze*** – nous fournit un contre-exemple : la relation entre Muche, le directeur de la pension qui porte son nom, et Topaze qui, dans le premier acte est professeur à cet établissement scolaire, mais qui plus tard deviendra un prospère homme d'affaires.

La première position du jeune enseignant lui impose des rapports de subordination face au directeur. Leur histoire conversationnelle ne comprend, au début, que des interactions professionnelles.

La position que Muche occupe lui permet, à côté de toutes sortes d'observations et de remontrances, d'introduire dans la conversation des thèmes et sous-thèmes portant sur le spécifique de l'activité de la pension :

(7) MUCHE

(...) Quel est ce mammifère ?

TOPAZE

C'est un putois, monsieur le directeur. Il m'appartient, mais je l'ai apporté pour illustrer une leçon sur les ravageurs de la basse-cour.

MUCHE

Bien. (*Il va près de la bibliothèque, et regarde le tas de livres en loques qui est à terre.*) Qu'est-ce que c'est que ça ?

TOPAZE

C'est la bibliothèque de fantaisie, monsieur le directeur (...)

3. Pour conclure

Du point de vue des contenus thématiques, l'évolution d'une histoire conversationnelle dépend donc de facteurs spatio-temporels (par exemple, une séparation plus ou moins longue), sociaux (l'appartenance à des collectivités telles que celle professionnelle) ou bien personnels (les rapports de parenté ou bien les relations intimes).

L'étude du thème dans le déroulement chronologique des épisodes est la seule démarche qui puisse en relever les traits discursifs. Il est vrai qu'il serait naïf de se figurer qu'un thème se développe de manière linéaire et que le seul introducteur en est la question. Ce qu'on peut étudier c'est l'évolution et les « métamorphoses » des différents sujets discursifs, abstraction faite des parois qu'imposent les épisodes conversationnels médians. C'est l'une des directions dans lesquelles peut s'inscrire la linguistique discursive actuelle.

Notes

---

[1] L'auteur définit le concept d'**histoire conversationnelle** comme "une structure pragmatique (…) qui consiste en l'ensemble des interactions conversationnelles ayant eu lieu, à un moment donné, entre deux ou plusieurs sujets parlants" (1988 : 70).
[2] Cf. Charolles et Combettes, 1999 : 86.

Bibliographie

Charolles, M., Combettes, B., *Contribution pour une histoire récente de l'analyse du discours,* in *Langue française*, nr. 121, 1999.
Fornel, M., *Constructions disloquées, mouvement thématique et organisation préférentielle*, in *Langue française*, nr. 78, Larousse, Paris, 1988.
Golopentia, S., *Interaction et histoire conversationnelle,* in *Echanges sur la conversation*, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Centre Régional de Publication de Lyon, 1988.

Corpus

Pagnol, M., ***Topaze***, Press Pocket, 1976.
Pagnol, M., ***Fanny***, Press Pocket, 1976.

ÉLÉMENTS DE DESCRIPTION DE LA POLYSÉMIE DES CONSTRUCTIONS VERBALES EN FRANÇAIS. LE CAS DES CONSTRUCTIONS SN1 – V – A SN2 ET SN1 – V – DE SN2

Lect. univ.dr. Florinela Comănescu
Universitatea din Piteşti

Résumé *: Ce travail vise à décrire la relation forme – sens, telle qu'elle s'établit dans le cadre d'une construction verbale présentant une complexité formelle moyenne : il s'agit de la construction transitive simple à objet indirect nominal (introduit par les prépositions à et de).*
Ces deux constructions développent une polysémie tout à fait particulière, qui relève de l'asymétrie foncière des plans de la forme et du contenu dans la langue : à une seule forme correspond une multitude de significations et la même signification peut être exprimée à travers des formes différentes. La préposition ne semble pas installer une différence, d'autant moins une opposition. La stabilité du système se manifeste dans l'existence de significations apparentées pour des constructions différentes du point de vue syntaxique. La souplesse du fonctionnement de la langue et sa pertinence, quant à la syntaxe du verbe, résident dans le fait que le même type de conceptualisation du monde peut s'exprimer à travers des schémas syntaxiques différents.
Mots-clés *:construction transitive, objet indirect, polysémie, schéma syntaxique*

1. Préliminaires :

La travail que nous proposons a comme point de départ l'idée de l'asymétrie foncière dans la langue entre le plan de la forme et celui du contenu : à une seule forme correspond une multitude de significations et la même signification peut être véhiculée par des constructions syntaxiques différentes.

Notre travail porte sur les constructions transitives à objet indirect du français (introduit par les prépositions *à* et *de*). Les verbes que nous envisageons proviennent de la liste des verbes fondamentaux du français, établie par . P. Le Goffic, N. Combe-Mc Bride, *Les constructions fondamentales du français*, Librairies Hachette et Larousse, 1975

La sous – classification des constructions que nous proposons dans ce travail repose sur la typologie des noms et sur la typologie des procès. Chacune de ces deux types de constructions développe une polysémie tout à fait particulière, mais nous ne nous occupons dans ce qui suit que de leurs significations communes : le déplacement abstrait, le procès, la prédication par rapport à un repère.

2. Significations communes aux deux types de constructions :

1. Le déplacement abstrait :

Dans le cadre d'une vision localiste sur la langue, si la construction présente un constituant humain, on peut parler de la réalisation d'un déplacement sans qu'il y ait un changement réel de la localisation des entités. La trajectoire qui lie l'humain et un objet ou deux humains peut être parcourue seulement mentalement. On parlera, dans un tel cas, d'un déplacement abstrait. La trajectoire peut être parcourue par un humain en vue d'un objet ou d'un autre humain ou, s'il s'agit de deux humains, par les deux.

La construction SN1 – V – àSN2 :

Les verbes qui fonctionnent dans le cadre d'une construction ayant cette signification (*parler, penser, revenir, sourire, télégraphier, téléphoner)* possèdent comme sujet un constituant humain et comme objet un constituant qui désigne soit un

humain, soit une entité concrète spatiale (la présence d'un autre type de nom pour la fonction d'objet fait basculer le procès dans la classe des constructions qui décrivent les différentes étapes d'un procès, excepté pour *penser*, qui peut accepter comme objet des noms abstraits aussi) : *Il parle à un passant., Elle pense à ses enfants., Il revient à elle., Elle sourit aux passants., Le chef radio télégraphie aux naufragés., Il téléphone au fournisseur/ médecin., Son regard revient à la photo., Les nouvelles de lui me reviennent.*

Ces constructions ont comme propriété syntaxique commune le caractère non – obligatoire de l'objet indirect, qui s'explique par le fait que les verbes en question (excepté *revenir* qui désigne un aboutissement) désignent des activités. La présence de l'objet indirect pose une limite finale à l'activité. Il s'agit donc d'un procès borné, d'une activité inscrite dans une durée déterminée et visant une limite. Au-delà de cette limite, l'activité doit être reprise pour que la prédication soit de nouveau applicable.

Pour ce qui est du verbe *revenir*, il désigne par lui – même un aboutissement. Son objet indirect peut ne pas figurer dans la phrase, mais il est nécessaire du point de vue sémantique parce que c'est lui qui marque la fin du procès.

La construction **SN1 – V – deSN2 :**

Pour les verbes qui apparaissent dans le cadre de cette construction (*discuter, parler, sourire*), il faut tout simplement que le nom sujet désigne un humain, la nature du nom objet (humain, entité concrète, entité abstraite) n'influant pas sur la signification de la construction :

Ils discutent de l'affaire/ de l'honorabilité/ des projets de réforme., Il parle de sa famille/ de ses parents./ Il parle de ses projets/ de ses inquiétudes., Il sourit de son enfant.

Tous les trois verbes désignent des activités et peuvent fonctionner sans objet indirect. La présence de l'objet indirect ne transforme pas l'activité dans un accomplissement, parce qu'elle ne pose pas la limite finale du procès, mais sa limite initiale. La phrase décrit donc une activité bornée à gauche.

2. Le procès :

La construction SN1 – V – àSN2 :

Les verbes ayant cette signification sont assez nombreux et ils présentent plusieurs types de restrictions de sélection sur leurs constituants : sujet = humain, objet = nom abstrait (*aider, appeler, arriver, commander, courir, crier, croire, manquer, mentir, mourir, naître, penser, prêter, regarder, répondre, réussir, revenir, tendre, toucher, tourner, travailler),* sujet, objet = noms abstraits (*aider, ajouter, commander, courir, porter, prêter, remonter, répondre, sauter, tenir, toucher, tourner, travailler),* sujet = nom abstrait, objet = humain (*réussir*).

Dans le cas où le sujet désigne un humain, il s'agit d'un procès qui engage cet humain. Le nom objet précise l'étape du procès. Les noms objet peuvent désigner : une action ou un résultat *(travail, aide, conclusion, trahison, attaque),* le résultat de l'action (*ruine, citation, ouvrage, projet, examen*), un état *(bonheur, liberté),* un sentiment *(amour),* une qualité *(vocation, vertu, patience, perfection).*

La construction peut placer le procès dans sa phase préparatoire : *Le blessé appelle à l'aide/ au secours., Il crie à la trahison.* (pour ces deux constructions il s'agit de la phase préparatoire d'un procès qui intervient au moment de l'accomplissement d'un autre procès) *Il tend à un but, à un idéal, à la perfection.*, en décrire le début : *Il*

court aux informations., Elle naît à l'amour, au bien – être, à une vie nouvelle., l'une de ses phases internes *: Michel aide aux travaux du ménage.*, son résultat : *Ils arrivent vite à une conclusion commune., Il réussit à son ouvrage, il réussit au projet, à l'examen., Il touche au but., Elle travaille à un article, à une broderie, à un ouvrage, aux fortifications.*, ou ses effets : *Il court à sa ruine/ à sa perte. Il travaille au bonheur de la société.*

En ce qui concerne les verbes dont les deux constituants sont des noms abstraits, la phrase peut décrire : le début du procès avec contrôle : *La nécessité commande aux événements.*, son résultat : *Cette décision aide à sa carrière., Les événements courent à leur fin., La mélancolie, le bien – être portent au désespoir., Ce fait prête aux commentaires/ sa décision prête à la critique/ à l'admiration., L'insurrection touche à sa fin., La loi travaille à la dispersion, au morcellement de la fortune., Le succès remonte à sa source., Cette situation tient à une cause.*, un résultat inattendu : *Le temps tourne à la pluie/ l'angoisse tourne au délice.*

Pour les verbes *remonter* et *tenir*, la présentation du processus est inversée par rapport à la chronologie des événements du monde réel.

Le troisième cas est représenté dans notre corpus uniquement par le verbe *réussir : Ce travail lui réussit/ ce métier lui réussit/ ce remède réussit à son père.*, qui présente une construction symétrique illustrant le premier type de sélection sur les constituants: *Il réussit à son ouvrage/ au projet/ à l'examen.*

L'élément sémantique commun à ces deux constructions consiste dans le fait qu'il s'agisse d'un procès mené par un humain, qui aboutit à sa fin. Dans le cas de la première construction, cependant, ce qui compte, c'est moins l'accomplissement du procès, que l'évaluation de l'humain par rapport à sa réussite.

La construction SN1 – V – deNS2 :

A la différence de la première construction, les verbes pouvant fonctionner dans le cas de cette construction avec la signification – description du procès – sont beaucoup moins nombreux : *mourir, naître, sourire.* Le sujet peut être un nom d'humain ou un nom d'abstraction (naitre), alors que le nom objet appartient à la classe des noms d'abstraction : *Elle meurt de chagrin/ de dégoût/ de désespoir/ de douleur/ d'ennui/ de froid/ de misère/ de sommeil., Elle est née d'un sang breton., La science naît de l'erreur./ L'émotion naît de la connaissance du danger., Il sourit de bonheur/ d'espoir/ de plaisir.*

La signification commune à ces constructions consiste dans la description d'un procès qui découle d'un autre procès, mais la chronologie des procès est inversée : le verbe désigne le deuxième procès, alors que le nom en désigne celui qui le déclenche.

3. La prédication par rapport à un repère :

Dans le cas de la prédication par rapport à un repère, plusieurs situations sont à prendre en considération pour les deux constructions :

La construction SN1 – V – SN2 :

1. l'évaluation d'un acte de langage/ de la valeur de vérité d'un contenu propositionnel par rapport à un repère :

Deux verbes seulement se trouvent dans cette situation (*commander, mentir),* leurs constituants étant réalisés par des noms d'humains*: Cet enfant commande à tout le monde., Cet enfant ment à ses parents.*

En fait, ces constructions partagent beaucoup de propriétés avec la classe des constructions qui désignent des déplacements abstraits, mais notre décision de ne pas les

inclure dans cette première classe repose sur certaines différences sémantiques entre les verbes. Ainsi, estimer qu'un discours est une commande ou un mensonge c'est un fait subjectif et discutable. De plus, les commandes et les mensonges peuvent être évalués graduellement, ce qui n'est pas le cas pour d'autres actes (tels l'acte de télégraphier ou de téléphoner). On peut mentir à moitié ou commander plutôt que de prier ou de demander, mais on ne peut pas téléphoner ou télégraphier partiellement.

De plus, les verbes *commander* et *mentir* sont des verbes relationnels, dans le sens que le point de vue du destinataire de l'activité est essentiel à prendre en considération. Dire *Cet enfant commande à tout le monde.* c'est analyser l'acte de langage du point de vue de ses effets perlocutionnaires possibles sur son destinataire. De même, dire *Cet enfant ment à ses parents.* c'est se placer toujours du côté du destinataire, ce qui n'est pas le cas pour les verbes de la première classe (*parler, penser, sourire, télégraphier, téléphoner).*

Pour ces verbes, l'objet désigne tout simplement la limite de l'activité. Pour ce qui est des verbes *commander* et *mentir,* l'objet désigne tant la limite de l'activité que le repère par rapport auquel l'évaluation de l'activité est valable : *commander* évalue la portée d'un acte de langage par rapport à un humain, alors que *mentir* évolue un contenu propositionnel du point de vue de sa valeur de vérité, par rapport à un repère axiologique, donc.

2. la conformité d'une activité par rapport à un repère :

Cette signification concerne le verbe *jouer,* avec un objet humain ou nom abstrait d'activité : *Les filles jouent à la marchande, à la bergère, à la mère., Les enfants jouent à la guerre, à la noce.*

Le comportement syntaxique particulier de l'objet indirect humain prouve qu'il ne s'agit pas d'un humain, mais d'un rôle, d'où la sélection des noms de métier (ou de relations de parenté). Il s'agit dans le deux cas, de désigner l'humain du point de vue du rôle qu'il joue dans la société et que la société lui reconnaît. Dire *Les filles jouent à la marchande, à la bergère, à la mère.* c'est caractériser l'activité du point de vue de sa conformité par rapport au repère que constitue le rôle social désigné par le nom objet indirect : jouer à la marchande, c'est répéter, ludiquement, le comportement d'une marchande.

Pour ce qui est des objets noms abstraits *(guerre, noce),* le repère est un certain type de scénario.

3. l'action par rapport à un repère :

Trois verbes peuvent entrer dans une telle construction: *manquer, regarder, répondre,* ayant comme sujet des noms d'humains et comme objet notamment des noms d'abstractions :

Il manque au monde/ à l'ordre, à sa vocation, à ses promesses, à, l'amour, à l'autorité, à son devoir, à la loi, à la règle, à la vertu, à la patience., Il regarde au langage, à l'âge, à la dépense, au prix, à l'argent., Il répond au nom de Michel.

Le verbe *manquer* désigne l'action (le comportement) d'un humain non – conforme aux normes, aux repères existant. Au contraire, la construction du verbe *regarder* désigne un procès qui se déroule avec la prise en considération d'un repère.

Le verbe *répondre* désigne le fait que l'action du sujet a lieu en présence d'un certain repère, qui fonctionne comme un stimulus qui déclenche une réaction.

4. la prédication d'une propriété par rapport à un repère :

Pour les verbes ayant cette signification (*ressembler, répondre, tenir, toucher),* les deux constituants sont réalisés par des noms autres que les noms d'humains, excepté le verbe ressembler qui accepte aussi des constituants qui désignent des humains : *Cet enfant ressemble à sa mère., La jeunesse répond au matin et au printemps., Notre théâtre tient au pouvoir de suggestion., Ce sujet touche à l'art, à la philosophie.*

Le verbe *ressembler* est spécial parce qu'il permet, dans certaines conditions, une construction alternative avec l'inversion des deux noms et une deuxième construction alternative qui présente les deux noms reliés par une conjonction de coordination : *Pierre ressemble à Paul. = Paul ressemble à Pierre. = Pierre et Paul se ressemble.*

Dans le cas de ces constructions, il ne s'agit pas d'une prédication de propriétés proprement dite, mais plutôt de la prédication de l'existence de propriétés communes pour les deux entités. Certaines des propriétés de l'entité sujet sont à sélectionner parmi les propriétés de l'entité objet. Ces propriétés restent cependant à identifier, mais elles sont déductibles, parce qu'elles sont à chercher à l'extérieur des propriétés partagées par les deux entités. Dire de deux entités appartenant à des classes différentes qu'elles se ressemblent, c'est dire que certaines de leurs propriétés distinctives s'estompent et tendent à passer dans la classe des propriétés partagées :

Cet enfant ressemble à sa mère. = Certaines des propriétés de l'enfant sont à chercher parmi les propriétés de sa mère.

La jeunesse répond au matin et au printemps. = Certaines des propriétés de la jeunesse sont à sélectionner parmi les propriétés du matin et du printemps.

Notre théâtre tient au pouvoir de suggestion. = Notre théâtre possède des propriétés qu'il faut sélectionner parmi les propriétés du pouvoir de suggestion.

Ce sujet touche à l'art, à la philosophie.= Certaines des propriétés de ce sujet sont à sélectionner parmi les propriétés de l'art et de la philosophie.

La construction SN1 – V – SN2 :

1. l'absence de repère :

Seul le verbe *manquer* peut présenter ce sémantisme, sans restrictions sur la nature des deux constituants : *Cet enfant manque de sa mère.*

Dans le cas de cette construction, le nom objet désigne une entité considérée pertinente pour la nature de l'entité sujet : il est attendu que l'enfant ait une mère, donc cette relation est définitoire pour l'humain sujet. L'exemple que nous discutons est d'ailleurs particulièrement éclairant du fait de l'appartenance du nom objet à la classe des noms d'humains relationnels.

2. la prédication d'une qualité par rapport à un repère

Le seul verbe qui illustre cette situation est le verbe *tenir,* ayant comme constituants des noms d'humains : *Cet enfant tient de sa mère.*

Comme dans le cas des constructions de la première classe, la phrase avec *tenir* consiste à prédiquer pour l'humain sujet l'existence de certaines propriétés qui sont à sélectionner parmi les propriétés de l'humain objet. Ces propriétés ne sont pas déductibles et leur existence se fonde sur la relation (biologique) existant entre les deux humains. Il n'y est donc pas question uniquement de l'existence de propriétés communes, mais de propriétés transmises par filiation. Le verbe est donc orienté, l'objet

désigne le repère par rapport auquel on définit le sujet. L'inversion des constituants n'est pas admise, comme dans le cas des constructions de la première classe.

3. la sélection dans un paradigme

Le seul verbe qui présente cette signification est le verbe *changer*, ayant comme sujet un nom d'humain et comme objet n'importe quel type de nom (nom d'entité concrète ou abstraite): *Il change de voiture/ d'assiette/ de disque/ de ville., Ils changent de gouvernement/ de religion/ d'état.*

Cette construction présuppose l'existence d'une classe d'objets identiques qui contient également le référent du nom objet. Le nom objet est un nom générique, prototypique pour la classe, il ne peut pas désigner un individu ou un objet précis: *Il change de ville./ ?Il change de Paris., Il change de collèque./ ?Il change de mère.*

La construction désigne la sélection d'un élément quelconque dans un paradigme d'éléments. Le référent de l'objet est estimé comme un exemplaire prototypique de ce paradigme.

Conclusions :

Les deux constructions étudiées présentent des significations nombreuses, dont la plupart sont communes. Il paraît que la préposition n'installe pas une différence, d'autant moins une opposition.

Le sens des constructions se construit dans l'interaction dynamique des unités qui la composent. Dans ce calcul, la forme de la construction n'est qu'un élément parmi d'autres et son rôle n'est pas déterminant.

Pour l'ensemble du système, le nombre tellement réduit de constructions est un facteur de pertinence, puisqu'une seule construction peut recouvrir des significations tellement diverses.

Bibliographie :

- Flaux N., Van de Velde D., 2000, *Les noms en français : esquisse de classement*, Paris, Ophrys
- Fuchs C., 1982, *La paraphrase*, Paris, PUF
- Fuchs C. (éd), 1991, *Les typologies des procès*, Paris, Klinksieck
- Fuchs C., 1994, *Paraphrase et énonciation*, Paris, Ophrys
- Lazard G., 1994, *L'actance*, Paris, PUF
- Le Goffic P., Combe Mc – Bride N., *Les constructions fondamentales du français*, 1975, Paris, Librairies Hachette et Larousse
- Willems D., 1981, *Syntaxe, lexique et sémantique. Les constructions verbales*, Gent

LA PRAGMATIQUE DU DISCOURS DRAMATIQUE

Adriana LAZĂR
Universitatea din Piteşti

Résumé : *Par pragmatique du discours dramatique l'on entend l'étude des mécanismes du dialogue et des jeux de langage dont usent les personnages qui, par la parole, tentent d'agir réciproquement les uns sur les autres. Tout langage dramatique remplit une fonction performative car il n'intervient pas seulement pour communiquer une information ou un savoir, mais il s'accompagne d'une volonté d'action particulière. Un personnage parle pour faire faire quelque chose à quelqu'un.*
Mots-clés *: dialogue, discours dramatique, jeu de langage*

Le texte de théâtre est d'abord l'objet d'une **dichotomie** : il est représentation - donc l'art de l'instant, et texte écrit – qui s'inscrit dans la durée. Un texte écrit enferme entre les pages d'un livre ce qui n'est qu'un simulacre de corps et de voix projetés dans un espace et dans une durée. Il fige à travers des caractères imprimés ce qui est destiné à surgir fugitivement dans la représentation scénique, dans le jeu et dans le mouvement.

Pour analyser une pièce de théâtre il faut donc procéder à une double approche : étudier d'abord le texte de théâtre réalisé pour être lu et ensuite sa réalisation pour être représenté.

Au théâtre, l'analyse du discours dramatique recouvre tout d'abord le dialogue, qui n'est pas seulement fait d'une suite d'énoncés alternés prononcés par des énonciateurs divers à l'intérieur d'un énoncé total qui est celui de l'auteur dramatique. Chacun de ces énoncés ne prend sens que du contexte, autrement dit, de la situation de l'énonciation. Le dialogue peut être considéré comme la production suprême du texte de théâtre.

Mais le texte de théâtre s'actualise aussi dans les autres formes linguistiques (les didascalies et le paratexte) et non-lingustiques (les gestes, les costumes, le décor, le mouvement du regard des comédiens, le rythme, l'intonation, etc.).

Toutes ces notions qui renvoient à la forme ainsi qu'au contenu d'une pièce de théâtre, doivent faire l'objet d'une analyse du discours dramatique. Dans notre article nous nous contenterons de s'arrêter pour une première analyse sur le dialogue de théâtre et ses enjeux. Les exemples seront tirés de l'œuvre d'Eugène Ionesco qui fait d'ailleurs l'objet d'une recherche plus ample que nous allons mener au futur dans le domaine de la pragmatique littéraire et linguistique.

L' Énonciation

La situation de l'énonciation – le contexte

Le dialogue de théâtre se compose d'une série d'énoncés alternés aux contenus explicites et implicites. Chacun de ces énoncé ne prend sens que dans un contexte – situation de l'énonciation.

Les conditions de l'énonciation

L'étude du dialogue théâtral doit d'abord tenir compte des conditions d'énonciation dans lesquelles celui-ci est produit. Tout échange de paroles entre deux interlocuteurs suppose un rapport particulier à la fois social et relationnel. Le dialogue est soumis à une forte charge de l'*implicite* qu'il est important d'étudier pour relever sa signification.

Les conditions de l'énonciation permettent au lecteur/spectateur d'anticiper sur le contenu de l'échange dialogué qui suit, d'entrevoir et de deviner ce qui va se passer sur scène ou dans le texte. Elles sont aussi indispensables au metteur en scène et aux acteurs pour se rendre compte des situations spatio-temporelles, des sentiments entre les personnages, etc.

Avec A. Ubersfeld on distingue : les conditions spatiales, les conditions fictionnelles (qui supposent une collection de faits présumés connus, de nature historique, sociale, culturelle) et la « parole antérieure » (dans le texte de théâtre tout énoncé est perçu à la lumière des énoncés qui précèdent).

Les conditions de l'énonciations peuvent se dégager à la fois des didascalies et du texte proprement dit.

Les présupposés

Les conditions d'énonciation à l'intérieur du dialogue ont le statut d'un présupposé : *factuel*, *logique* ou *idéologique*. Le présupposé fait partie de tout le bagage d'information dont disposent non seulement le locuteur, mais l'allocutaire et le destinataire - lecteur/spectateur. Les présupposés reposent tantôt sur les rapports de force existant entre les personnages dans la situation d'échange, tantôt sur la connaissance des enjeux idéologiques qui sont inscrits dans le discours sans qu'il en soit vraiment question.

Le théâtre de Ionesco joue avec brio des présupposés en soulignant leur inanité. Quand, dans *La Cantatrice Chauve*, Mme Smith prétend : « l'expérience nous apprend que lorsqu'on entend sonner à la porte, c'est qu'il n'y a jamais personne », l'auteur tire un effet comique de l'inversion d'un présupposé logique, inversion aussi absurde que l'affirmation de M. Martin qui dit pouvoir « prouver que le progrès social est bien meilleur avec du sucre ». Le dérèglement systématique du langage sur lequel tourne toute la pièce repose sur cette implication.

Les sous-entendus

Les sous-entendus découlent du rapport entre l'énoncé et le contexte : tout ce qui n'est énoncé que de façon indirecte, allusive. On distingue deux types de sous-entendus : conversationnels et linguistiques.

Sous-entendus conversationnels : à partir des lois du discours et de la situation, un personnage déduit le sens second de ce qu'il a entendu.

Sous-entendus linguistiques : renvoient à ce qui n'est pas énoncé de manière directe par le discours du personnage. Ils jouent sur une connivence qui n'est pas toujours perceptible par tous.

L'implicite

La recherche de l'implicite donne la richesse de la lecture d'une pièce de théâtre. C'est d'elle que va se nourrir le travail de l'acteur et du metteur en scène. Au lieu d'en supprimer les ambiguïtés, cette recherche de l'implicite prolonge chaque énoncé en

suggérant d'autres manières inattendues de l'entendre et permet par conséquent d'ouvrir le sens de l'œuvre.

Les silences

Les silences sont indispensables au jeu de l'acteur et constituent un élément important du dialogue, permettant d'établir le rythme de l'énonciation et de structurer les ruptures créant la tension dramatique. Tantôt ils sont signifiés (didascalies, points de suspension, indications textuelles), tantôt laissés à l'intuition de l'acteur et du metteur en scène. Ils peuvent être révélateurs d'un non-dit qu'on parvient pourtant à entendre à travers ce que le personnage refuse de révéler ou bien, ils sont liés à une impossibilité métaphysique à communiquer comme dans le théâtre de l'absurde.

L'Enchaînement du dialogue

Cohésion et enchaînement du dialogue

Le dialogue de théâtre est formé d'une succession de répliques (ou interventions) qui se combinent de manière hiérarchique comme les « maillons d'une chaîne » (F. Rullier-Theuret) et qui sont fondamentalement dépendantes les unes des autres. Chaque intervention est liée à la précédente de manière à assurer la cohésion du dialogue. La notion de « cohésion » vise l'ensemble des éléments linguistiques qui charpentent le texte, qui le structurent pour assurer continuité et progression sémantiques et référentielles. La cohésion textuelle est obtenue par l'enchaînement des répliques : plus le bouclage des répliques est serré, plus le dialogue semble lié.

Enchaînement syntaxique

On peut observer un enchaînement syntaxique lorsque la grammaire intervient pour lier les énoncés en dépit du découpage typographique et énonciatif, assurant la liaison du discontinu.

- la répétition du même patron syntaxique dans deux répliques qui se suivent créant des effets de parallélisme et un bouclage serré qui accentue d'éventuelles stichomythies.

- l'enjambement syntaxique se trouve dans les couples question-réponse où l'intervention réactive fait souvent l'économie des éléments déjà exprimés dans la question, dissociant ainsi : le verbe de son complément (*M Smith : De quel Bobby Watson parles-tu ? / Mme Smith : De Bobby Watson, le fils du vieux Bobby Watson l'autre oncle de Bobby Watson, le mort. – La Cantatrice Chauve*, Ionesco) ; la préposition et le substantif qu'elle introduit ; la principale et la subordonné ; un locuteur continue la réplique inachevée d'un autre pour compenser les ruptures et maintenir la cohésion (*L'élève : (les roses…) Sont aussi jaunes que mon grand-père quand il se mettait en colère. / Le Professeur : Non… qui était A… / L'élève : …siatique…J'ai mal aux dents. / Le Professeur : C'est cela. / L'élève : J'ai mal… / Le Professeur : Aux dents… tant pis (…) – La Leçon*, Ionesco).

- anaphores et chaînes de référence qui mentionnent les êtres et les objets dont il est question en les renommant ou en les reprenant ; ils peuvent être élucider seulement si l'on dépasse la réplique pour faire appelle au contexte : *Mme Smith : La pauvre Bobby. / M Smith : Tu veux dire « le » pauvre Bobby. / Mme Smith : Non, c'est à sa femme que je pense. Elle s'appelait comme lui, Bobby, Bobby Watson. Comme ils avaient le même nom, on ne pouvait pas les distinguer l'un de l'autre quand on les voyait ensemble. Ce n'est qu »après sa mort à lui, qu'on pu vraiment savoir qui était l'un et qui était l'autre.*

Pourtant, aujourd'hui encore, il y a des gens qui la confondent avec le mort et lui présentent des condoléances. Tu la connais ? / M Smith : Je ne l'ai vue qu'une fois, par hasard (…) – La Cantatrice Chauve, Ionesco). Les reprises anaphoriques assurent du même coup le liage des répliques et e prolongement du quiproquo, rendu, sinon naturel, du moins possible par l'indétermination sémantique qui caractérise les pronoms.

- le couple question-réponse est d'autant plus dynamique qu'il permet au dialogue de progresser. La question implique obligatoirement un changement d'interlocuteur et entraîne une réplique complémentaire.

Enchaînement lexical et sémantique

Pour qu'un texte soit cohérent, un équilibre doit s'établir entre l'apport d'information qui le fait progresser et le retour d'éléments identiques qui assurent une continuité thématique.

- répétition lexicale : la répétition des mots qui a un fort pouvoir enchaînant et permet de donner un rythme au dialogue. Il y a des dialogues où l'on réplique sur le mot et des dialogues où l'on réplique sur la chose ;

- répétition sémantique et construction d'isotopies : l'enchaînement se fait sur le sens des mots. Les synonymes désignent le même référent malgré la variation lexicale ; les antonymes établissent également des liaisons thématiques, mais cette foi par le contraire.

- enchaînement sur les présupposés. Le théâtre de Ionesco joue avec brio des présupposés en soulignant leur inanité. Quand, dans *La Cantatrice Chauve*, Mme Smith prétend : « l'expérience nous apprend que lorsqu'on entend sonner à la porte, c'est qu'il n'y a jamais personne », l'auteur tire un effet comique de l'inversion d'un présupposé logique, inversion aussi absurde que l'affirmation de M. Martin qui dit pouvoir « prouver que le progrès social est bien meilleur avec du sucre ». Le dérèglement systématique du langage sur lequel tourne toute la pièce repose sur cette implication

La Cohérence des échanges

Règles de cohérence syntaxique, sémantique et pragmatique

Pour assurer la cohésion d'un dialogue de théâtre il faut veiller à respecter quelques règles d'enchaînement des énoncés et des répliques : la règle de répétition, la règle de progression, la règle de non-contradiction et la règle de relation. Les auteurs de l'absurde jouent avec les transgressions de ces règles pour obtenir divers effets de la part du lecteur/spectateur.

Ainsi pourrions-nous noter, une constante transgression de la règle de non-contradiction chez Ionesco. Dans *La Cantatrice*, par exemple, il y a transgression de cette règle sur trois niveaux. Au niveau des associations de mots, Ionesco exploite en permanence, dans cette pièce, les deux catégories essentielles de troubles du langage ; de la similarité et de la contiguïté (définies par Jakobson en *Essais de linguistique générale*, 1963). Les incohérences verbales foisonnent, créées par des rapports de combinaisons inusités, comme « *l'eau anglaise* » ou par des erreurs paradigmatiques qui débouchent sur le non-sens, du type « *la vache nous donne ses queues* ». Le dramaturge joue aussi, avec un plaisir évident, sur les homophonies : « *Mouche ta bouche.* », « *Escarmoucheur escarmouché !* », et les exemples sont innombrables.

La règle de la non-contradiction est perpétuellement tournée en dérision au niveau de la phrase et des agencements de phrases. Il semble que toute affirmation soit oubliée, aussitôt énoncée, aussi bien par le personnage qui l'a proférée que par celui qui l'a entendue, si bien que le texte procède par une série de propositions, apparemment sans queue ni tête, qui s'enchaînent sans lien logique. Le clef du titre de la pièce est là, dans ce mépris de la règle de non-contradiction qui veut que deux énoncés sémantiquement contradictoires, et donc incompatibles, ne puissent pas être proférés l'un après l'autre. Lorsque le Pompier quitte les Smith, après avoir passé avec eux « *un vrai quart d'heure cartésien* », il demande :

« *- A propos, et la Cantatrice chauve ?* »

Et madame Smith répond aussitôt :

« *Elle se coiffe toujours de la même façon* !» (*Scène XI*)

L'agencement des scènes est aussi facteur d'ambiguïté. Chaque scène nie l'authenticité de la précédente. Dans la *Scène I*, Mme Smith décrit longuement le dîner qu'elle vient de prendre avec son mari, et, au début de la *Scène II*, quand les Martin arrivent, la bonne affirme que les Smith n'ont pas encore dîné.

Les didascalies concernant les gestes et le décor sont, elles aussi, souvent en contradiction avec le dialogue :

« Le Pompier : - Je veux bien enlever mon casque, mais je n'ai pas le temps de m'asseoir. (Il s'assoit sans enlever son casque) ». (*Scène VIII*)

Ionesco va transgresser aussi la règle de relation qui postule l'impossibilité de relier deux propositions par un connecteur afin de réaliser un enchaînement discursif cohérent: (*La Cantatrice Chauve)*

« Mme Smith : - L'automobile va très vite, mais la cuisinière prépare mieux les plats.

M. Smith : - Ne soyez pas dindons, embrassez plutôt le conspirateur. » (Scène XI)

Toutes ces transgressions aboutissent à des résultats-effets choquants : le comique ou le tragi-comique. Les bribes incohérentes et rompues constituent un des procédés par lesquels Ionesco, dans *Les Chaises, Jacques ou la Soumission, La Cantatrice chauve*, se plaît à dénoncer la nullité des conversations quotidiennes et l'échec de la communication entre les hommes.

Les maximes conversationnelles

Les maximes conversationnelles formulées par Grice sont le résultat du principe de la coopération (« que votre contribution correspond à ce qui est exigé de vous par le but ou la direction acceptés de l'échange parlé dans lequel vous êtes engagés »). Elles régentent le fonctionnement de la parole et explicitent des normes de comportement relativement stables par lesquelles les interlocuteurs ajustent leurs comportements à celui des autres. La plupart de ces lois ne sont évoquées que pour être ostensiblement enfreintes, souvent avec des effets comiques. « Le théâtre exhibe les mille et une façons de violer les lois conversationnelles », écrit A. Ubersfeld.

La maxime de quantité

Elle concerne le caractère informatif des interventions et interdit les contributions qui n'apprennent rien aux participants et en même temps celles qui apportent trop de

renseignements. Le théâtre ne saurait se plier à cette règle, qui nez peut instruire le spectateur que par le biais des personnages indiscrets, et l'intéresser qu'en retenant les nouvelles. Le théâtre est toujours un jeu où l'information circule trop ou trop peu.

Dans *La Cantatrice chauve*, la parole ne véhicule aucune information. Communiquer, pourtant, c'est mettre l'interlocuteur en possession de connaissances dont il ne disposait pas auparavant, comme le souligne la question de Mme Smith : *Vous qui voyagez beaucoup, vous devriez pourtant avoir des choses intéressantes à nous raconter* où le « pourtant » souligne la difficulté de l'échange verbal et produit un sous-entendu impoli (vous ne nous racontez rien d'intéressant). Dans cette pièce, la parole existe, mais elle est vidée de contenu : *M. Martin : Nous sommes tous enrhumés. (silence) / M. Smith : Pourtant il ne fait pas froid. (silence) / Mme Smith : Il n'y a pas de courant d'air. (silence)* . Les personnages on beau faire des efforts car ils n'arrivent pas à dire quoi que ce soit de nouveau : à chaque anecdote racontée, quelqu'un répond « je la connaissais ». Ils transgressent évidemment la maxime de quantité, puisque leurs répliques véhiculent une quantité nulle d'information.

La maxime de relation (axiome de pertinence)

Lorsqu'on prend la parole, il faut tenir compte de ce qui a été dit, de ce qu'on a dit soi-même et de ce qu'ont dit les autres, sans quoi on risque la répétition ou l'incohérence. C'est cette mémoire commune de la conversation qui forme le contexte dans lequel s'inscrit chaque intervention. Tenir compte de ce contexte c'est parler « à propos ».

Dans *La Cantatrice chauve*, le travail de constitution progressive ou relationnelle du texte ne se fait plus du tout dans la dernière scène. Si chaque énoncé pris séparément est normalement agencé (du point de vue grammatical, sinon sémantique) et intelligible, l'ensemble est dépourvu de sens. Les interventions produites sont complètement incohérentes, les répliques se suivent mais ne s'enchaînent pas, malgré le « oui » de congruence qui ouvre la deuxième réplique : *M Martin : On ne fait pas briller ses lunettes avec du cirage noir. / Mme Smith : Oui, mais avec l'argent on peut acheter tout ce qu'on veut. / M Martin :J'aime mieux tuer un lapin que de chanter dans le jardin.*

Il n'est évidemment plus question de progression puisque la parole ne va nulle art, les thèmes initiés ne sont jamais repris. Il n'y a pas de coopération conversationnelle.

La maxime de qualité ou de sincérité

Cette lois s'énonce presque comme une règle de morale : « que votre contribution soit véridique ». Les personnages de *La Cantatrice chauve* semblent se méfier du mensonge et avoir peur de n'être pas crus. Quelle que soit la banalité des anecdotes qu'ils racontent : *Mme Martin : J'ai vu, dans la rue, à côté d'un café, un Monsieur, convenablement vêtu, âgé d'une cinquantaine d'années,même pas, qui… (…) Eh bien, vous allez dire que j'invente, il avait mis un genou par terre et se tenait penché. (…) Il nouait les lacets de sa chaussure qui s'étaient défaits.*

Ils se justifient, comme s'ils respectaient à la lettre la maxime de qualité (« n'affirmez pas ce pourquoi vous manquez de preuves »). Les interlocuteurs toujours coopératifs s'empressent d'authentifier les histoires des autres : *Ca c'est passé loin de chez nous*.

La maxime de modalité qui postule que les participants à l'échange verbal soient claires et qu'ils évitent d'être ambigus. Les incohérences verbales au niveau des associations

des mots sont exploitées sans cesse vers la fin de *La Cantatrice* avec des erreurs paradigmatiques qui débouchent sur le non-sens. *M Martin : Le pain est un arbre tandis que le pain est aussi un arbre, et du chêne naît un chêne, tous les matins à l'aube.* Ou bien : *Mme Martin : Les cacaoyers des cacaoyères donnent pas des cacahuètes, donne du cacao !*

Il y a pas mal de règles qui concernent le comportement social des interlocuteurs : la règle de politesse, de prudence ; de décence, de dignité, de modestie fondées sur la théorie des faces, etc. Les Smith exagèrent avec la politesse mais ils deviennent aussi grossières dans leurs propos insultants envers leurs invités.

Le découpage et la répartition du texte entre des locuteurs différents lui donnent l'allure d'une suit d'énoncés hétérogènes qui imitent plu ou moins la parole des personnages. Mais l'absence de l'auteur n'est jamais qu'une absence simulé, dont l'auteur même est responsable. Le dialogue de théâtre, qui s'analyse en surface comme une conversation n'en est pas une. Il se caractérise par un travail de liaison entre les répliques, par le soin apporté aux enchaînements (à tous niveaux, syntaxique, lexical, sémantique, argumentatif) et par son inscription ans une structure esthétique. En dépit de sa liberté d'allure, la pièce de théâtre est une forme artistique extrêmement construite ; le texte dramatique présente une très forte unité.

Bibliographie :

1. COUPRIE, Alain, *Le théâtre. Texte. Dramaturgie. Histoire*, NATHAN, Paris, 1995
2. DUCHÂTEL, Éric, *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*, Armand Colin, *Coll. Synthèse. Lettres*, Paris, 1998
3. ESSLIN, Martin, *L'anatomie de l'art dramatique*, BUCHET/CHASTEL, 1979
4. LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique. Sa nature. Ses procédés*, Armand Colin, Paris, 1972
5. MAINGUENEAU, Dominique, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Hachette, 1976
6. PRUNER, Michel, *La fabrique du théâtre*, NATHAN, Paris, 2000
7. PRUNER, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Armand Colin, Paris, 2005
8. REBOUL, Anne et MOESCHLER, Jacques, *Pragmatique du discours. De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours*, Armand Colin, Paris, 1995
9. ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, NATHAN, Paris, 2000
10. RULLIER-THEURET, Françoise, *Le texte de théâtre*, Hachette *Supérieur*, Paris, 2003
11. RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, DUNOD, Paris, 1999
12. UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Bélin, Paris, 1996
13. UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Bélin, Paris, 1996

LE PROTAGONISTE ET SON DISCOURS DANS VENDREDI OU LES LIMBES DU PACIFIQUE *DE MICHEL TOURNIER*

Mihaela MITU
Universitatea din Piteşti

Résumé : *Il existe, dans l'acte de narration, tout un jeu énonciatif lors duquel les deux instances narratives, le narrateur et le protagoniste, se trouvent dans un incessant « dialogue », le plus souvent implicite. Dans notre étude, nous désirons analyser les implications du protagoniste dans le jeu narratif et les marques linguistiques par lesquelles sa présence se fait sentir. L'objet de nos analyses est le roman de Michel Tournier Vendredi ou les Limbes du Pacifique.*
Mots-clés *: jeu énociatif, narrateur, protagoniste*

Le premier roman de Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (dorénavant VLP) met en scène un personnage célèbre, Robinson, qui reprend le nom de son ancêtre mythique mais change d'identité psychique au fur et à mesure qu'il fait l'apprentissage de la solitude.

Jeté sur l'île déserte, le héros de **VLP** fait l'expérience du naufragé. Expérience ontologique en quelque sorte, décrite par un observateur dont la médiation nous permet de suivre le héros depuis son réveil sur la rive et jusqu'à l'exploration de l'îlot et la prise de conscience de sa solitude ; faits et gestes d'un côté, modifications mentales de l'autre, ou tout ensemble, tout cela nous est présenté et rapporté avec rigueur et fidélité. Cependant nous, lecteurs, restons au seuil de l'essentiel qui réside dans la réalité non seulement vue et enregistrée, mais encore déchiffrée par celui qui la vit. Autrement dit, pour cerner la personnalité complexe de ce protagoniste, la présentation directe de l'aventure d'une âme s'impose. Alors la médiation du narrateur est tempérée et le protagoniste prend la parole.

La visite de l'épave met Robinson en possession de livres dont le texte a été effacé par la mer et la pluie. Pages redevenues vierges, précieux *palimpseste*, ces livres deviennent le journal intime du héros. Avec le log-book l'autonomie subjective du protagoniste éclate ; le personnage acquiert une identité propre qui, le plus souvent échappe à la « *tyrannie* »de son créateur. Ce sont les pages où Robinson témoignera de lui-même, de son histoire, en une reconquête initiatique de son être et de son langage.

Le log-book abonde d'une part en questions métaphysiques (dans le sens sartrien) sur l'angoisse de l'existence, l'absence d'AUTRUI, le rôle de l'écriture et du langage dans la création du « *moi* », un « *moi* » qui renaît dans l'acte de la création et à travers cette activité.

D'autre part les pages du journal révèlent la manière dont Robinson perçoit la morale, ses rapports avec le christianisme ses rapports avec la nature, le rôle de l'argent dans la société. Ce sont des questions qui touchent le rapport de l'individu à la société,

L'effet sujet en est puissant par la quantité : le journal de Robinson occupe presque 30% du roman (plus de 65 pages sur 218), et par le genre du discours : dans le journal, le « *je* » est omniprésent, à la fois auteur et thème principal, centre autour duquel est organisé le discours.

D'ailleurs Robinson caractérise lui-même le journal qu'il écrit et les débats qu'il y note :

« *Ce que je viens d'écrire n'est-ce pas cela que l'on appelle philosophie ?* » (**VLP** : 75).

Il est intéressant d'observer l'effet –sujet tel que celui-ci apparaît à travers les thèmes qui retiennent l'attention de Robinson.

L'un des premiers problèmes auxquels s'intéresse Robinson dans son journal est celui qui a un rapport direct avec sa personne et son existence sur l'île. La solitude forcée de Robinson lui fait écrire dans les premières pages du journal :

« *Je sais maintenant que chaque homme porte en lui et comme au-dessus de lui un fragile et complexe* ***échafaudage*** *d'habitudes, réponses, réflexes, mécanismes, préoccupations, rêves et implications, qui s'est formé et continue à se transformer par les attouchements perpétuels de ses semblables. Privée de cette sève, cette délicate efflorescence s'étiole et se désagrège. AUTRUI, pièce maîtresse de mon univers …* » (**VLP** : 44).

Au principe de départ pour le grand « *Voyage* » - l'aventure consignée dans le journal – préside donc le **Regard** ou, plutôt, l'absence de regard. Ainsi, justifie-t-il la tenue régulière d'un log-book grâce auquel l'usage de la Parole le protège contre la « *suprême déchéance* ». Le journal sera l'endroit où Robinson se parle.

Le discours de Robinson c'est son écriture. Il y a peu de dialogues représentés : les quelques paroles échangées avec le capitaine de la Whitebird ne font qu'accentuer la distance qui sépare Robinson du « *monde civilise* », d'autrui. Nous lisons dans le journal les réflexions de Robinson envers les autres : « *C'était cela autrui : un possible qui s'acharne à passer pour réel* ». Il y a aussi à noter le dialogue entre Robinson et Vendredi présent dans la deuxième partie du roman qui se distingue par l'extrême concision des propos et qui ne représente que le commentaire d'une action. Cette fois-ci le dialogue sert à suggérer au lecteur l'entente parfaite entre les deux habitants de l'île. Les gestes, la mimique, le langage du corps l'emportent sur la parole.

Ces réflexions produisent un enjeu pragmatique puissant : Robinson construit un univers où l'altérité a disparu, suggérant un monde « *réel* » à son image. Désormais le héros de **VLP** sera en quête de l'**autre** à travers le « *moi* ». Jean-Raoul Austin de Drouillard note à ce propos (1992:119): « *Il* [Robinson] *se présente comme un être déchiré, torturé par l'angoisse métaphysique dont le salut passe inévitablement par une initiation douloureuse mais libératrice* ».

Les investigations de Robinson se déroulent sur deux plans :

a) **à l'extérieur**, à la surface de l'île : la frénésie du travail, l'organisation et l'ordre, la conquête de l'espace ;

b) **à l'intérieur**, deux expériences de profondeur : la descente aux entrailles de l'île « *la souille et la grotte* », qui signifient à la fois un processus continuel d'introspection.

Grâce à l'absence d'autrui - autrui aurait fait obstruction, sur ses relations avec les choses – Robinson commence ses expériences initiatiques.

Il pose le problème de la connaissance (**VLP** : 81), des relations sujet – objet (**VLP** : 82) : il s'extasie devant l'argument ontologique[1] :

*« Toujours ce problème de l'existence. Il y a quelques années, si quelqu'un m'avait dit que l'absence d'autrui me ferait un jour douter de l'****Existence***[2]*, comme j'aurais ricané ! Comme je ricanais en entendant citer parmi les preuves de l'existence de Dieu le* ***consentement universel !*** *La majorité de tous les hommes, de tous les temps et de tous les pays croit ou a cru à l'existence de Dieu. Donc Dieu existe. Etait ce bête !*

La plus bête des preuves de l'existence de Dieu. Quelle misère en comparaison de cette merveille de force et de subtilité, l'argument ontologique ! (…) *La preuve par le consentement universel. Je sais aujourd'hui qu'il n'y en a pas d'autre. Et pas seulement pour l'existence de Dieu* » (**VLP** : 110).

Le héros s'interrogera sur le sens du terme « *exister* » ou de certaines expressions :

« *Exister , qu'est-ce que ça veut dire ? Ça veut dire,* ***être dehors, sistere ex*** » (**VLP** : 110).

Robinson fait des réflexions sur le rapport entre le désir sexuel et la mort et décèle un instinct de mort à l'œuvre dans l'acte de procréation[3] .

« *Procréer, c'est susciter la génération suivante qui innocemment, mais inexorablement, repousse la précédente vers le néant. […] l'instinct qui incline les sexes l'un vers l'autre est un instinct de mort* » (**VLP** : 112).

Le protagoniste note dans son journal, en fin observateur, toutes les étapes parcourues sur la voie de la transformation : « *j'ai franchi ainsi une nouvelle étape dans la métamorphose qui m'importe* (**VLP** : 114).

« Quelle étrange métamorphose ne suis-je en train de subir pour que moi, le plus positif, le moins spéculatif des hommes, j'en arrive non seulement à me poser de pareils problèmes, mais apparemment du moins, à les résoudre » (**VLP** : 76).

a. Le registre lexico-sémantique

Le langage de Robinson se distingue par la recherche de mots rares, précis et mystérieux. Dans son ouvrage **Vendredi ou les Limbes du Pacifique, quatre lectures possibles,** Fr. Stirn en fait un bref inventaire auquel nous ajoutons encore quelques termes : *tigelle, véracité, s'étider, nauséabonde, sépulcrale, miche, mitron,* etc.

Il emploie des termes spécialisés provenant des sciences de la terre, de la biologie, de l'astronomie. Il égraine dans son discours des mots d'origine latine (*a priori, ex sistere, habitus virtus*) et fait souvent appel à l'étymologie pour justifier son raisonnement, pour y ajouter d'autres arguments et faire passer la preuve.

Bien que ses vastes connaissances soient en quelque sorte motivées, Robinson est le jeune licencié qui a quitté sa famille, il est peu probable que ce héros, âgé de vingt-deux ans, ait pu acquérir tant d'informations. L'érudition de Robinson a, sans doute, une fonction rhétorique dans la mesure où elle contribue à l'ethos du personnage locuteur. Le journal permet à Robinson d'être « *le philosophe de ces aventures* »[4]. Le lecteur se sent attiré par un tel personnage, imbu de culture, ayant une capacité tout à fait exceptionnelle à se servir du langage, à en faire en véritable instrument de persuasion.

Les figures de style préférentielles marquent la fascination de Robinson pour tout ce qui exprime la réversibilité des valeurs.

L'oxymore qui rapproche des termes dont les significations se contredisent ou semblent même tout à fait incompatibles. Considéré comme figure symptôme du discours pamphlétaire, l'oxymore devient l'expression condensée du malaise du pamphlétaire qui éprouve le sentiment de vivre dans un « *monde à l'envers* », soumis à une perversion systématique des valeurs[5].

Dans **VLP** l'oxymore exprime l'état d'incertitude, cet envers de la vie qu'est la solitude forcée de Robinson :

« *Cette formule épineuse me comble d'une* ***sombre satisfaction*** » s'exclame Robinson, voyant chanceler son identité. Avant de descendre dans la grotte, Robinson s'interroge sur le bien fondé de sa décision : « *Mais le mal n'a-t-il pas toujours été le signe du bien ?* » (**VLP** : 94).

De même, au moment où il est blotti dans la grotte, Robinson se sent flotter « *dans des ténèbres blanches* » (**VLP** : 91), et observe « *l'obscurité lactée* », la « *nuit lactée* », « *la blancheur qui se noircit* », se trouvant alors dans un « *état d'inexistence* ».

L'oxymore réalise sous une forme concise la conjonction des contraires. Il exprime le malaise d'un être en pleine transformation et sa prise de conscience de l'existence d'un monde paradoxal, mais bien réel, au delà des normes morales et logiques.

Le chiasme introduit une inversion à l'intérieur de la phrase en croisant des segments de deux groupes de mots syntaxiquement identiques et sémantiquement opposés.

Comme il s'adonne à la réflexion philosophique, Robinson utilise parfois cette figure de style pour exprimer l'ambivalence de sa pensée, ainsi que ses opinions sur une société à laquelle il se sent de moins en moins attaché. Ainsi Robinson voudrait-il écrire en lettres de feu sur la grève de Speranza : « *Si les coquins savaient l'avantage de la* ***vertu****, ils deviendraient* ***vertueux*** *par* ***coquinerie*** (**VLP** : 124).

Les pages du journal de Robinson mettent en relief ses tensions conflictuelles et révèlent un état de déshumanisation graduelle qui est nécessaire avant la rédemption finale qui le fera accéder à une sorte d'éternité : les rapprochements antonymiques, ayant pour but de rendre perceptible au lecteur la déshumanisation du protagoniste, abondent dans ces pages. Par exemple, analysant la situation où il se trouve, Robinson remarque :

« *Il viendra fatalement un temps où un Robinson de plus en plus déshumanisé ne pourra plus être le gouverneur et l'architecte d'une cité de plus en plus humanisée* » (**VLP** : 109).

Si nous prenons en considération la position que cette remarque occupe dans l'espace matériel du texte, nous remarquons que cette réflexion se trouve au beau milieu du roman. C'est une phrase doublement marquée, car elle suggère par le contenu et la place occupée que le héros a déjà parcouru une étape, que le lecteur devrait s'attendre dorénavant à des renversements dans le rapport que le protagoniste a avec le milieu environnant.

Réfléchissant sur le rapport entre le sexe et la mort, Robinson arrive à la conclusion suivante :

« *C'est apparemment un* ***plaisir égoïste*** *que poursuivent les amants, alors qu'ils marchent dans la voie de l'abnégation la plus folle (…). J'imaginais aussitôt un débat dramatique entre cette* ***force de vie*** *– l'individu – et cette force de mort, le sexe* » (**VLP** : 112).

S'abandonner aux forces de vie signifie pour Robinson renoncer à ce qui est humain (l'esprit d'organisation, la thésaurisation, le désir sexuel etc.) pour entrer en communion avec la nature et retrouver l'état de bonheur primordial.

Les phrases construites sur le rapprochement antonymique de deux images ou de deux idées ne recherchent pas seulement l'effet de style. Elles jouent un rôle récapitulatif et explicatif des transformations subies par le protagoniste. Elles créent l'effet-sujet et correspondent ainsi à une articulation importante du récit. Elles soulignent un moment crucial, préfigurant une aventure déterminante et expriment une constante du caractère du personnage, l'introspection.

b. Les expressions évaluatives

Dans le discours de Robinson les expressions évaluatives, affectives et modalisatrices, marques subjectives par excellence, abondent. Mais ces indices articulant des jugements se présentent souvent sous une forme *para-doxale* qui consiste

dans l'association de deux qualificatifs évaluatifs contradictoires selon la **doxa**[6]**.** Ces jugements de valeur glissent des critères communément partagés à des critères personnels.

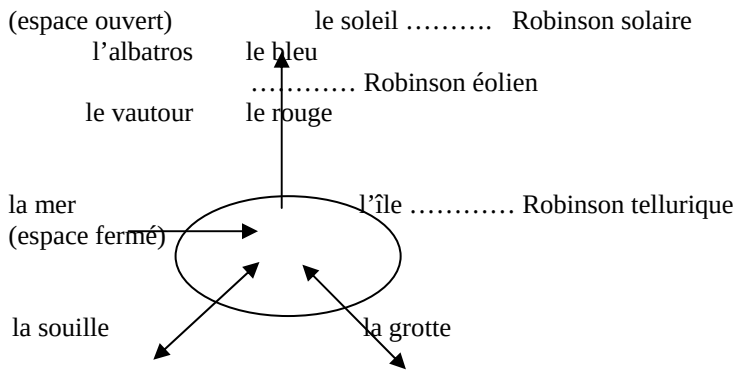
Nous avons déjà mentionné la conception de Robinson, exposée dans son journal, à propos de la solitude qu'il ressent comme une menace contre son statut d'être social. Et pourtant, dans le même journal, quelques pages plus loin, nous lisons :

autrui « *est un puissant* ***facteur de distraction*** » qui « *nous dérange sans cesse et nous arrache à notre pensée actuelle* » (**VLP** : 29), et encore : « *il me semble que la présence d'autrui (…) est une cause grave de confusion et d'obscurité* » (**VLP** : 80) ; ou : « *en l'absence d'autrui il n'y a plus de distraction, plus de décalage entre sujet et objet, parce que le moi s'identifie au monde. (…) Alors Robinson est Speranza* » (**VLP** : 83).

G. Deleuze (1969:367) note à ce propos que le roman ne fonctionne pas « *comme un autrui retrouvé* ». Selon Deleuze la structure Autrui a disparu ou plutôt c'est Robinson qui l'a détruite. Créer « *l'empire du moi* »[7], un moi qui se cherche, se découvre et se fait voir semble être le sort de ce protagoniste.

C'est l'un des points qui marquent l'écart par rapport au journal de son prédécesseur.

Ces jugements paradoxaux ont le but de marquer la transformation du protagoniste, l'emprise de l'influence extérieure – le monde végétal – sur son statut psychique. L'appropriation de l'espace, l'identification avec celui-ci et le saut vers une autre dimension, au delà du contingent, sont graduellement marqués dans le texte par la manière dont le héros perçoit les éléments du milieu environnant. Ces éléments sont repérables au niveau figuratif (éléments signifiants au niveau du texte) par les termes : *mer, terre* (*grotte, souille), le vautour, le rouge, vs. l'albatros, le bleu, le soleil* (*le roux, l'or*). Ce sont des termes qui organisent deux types d'espace :



Cognitivement et physiquement la catégorie de l'espace se caractérise par le fait qu'elle est la « *forme de l'intuition du sens externe* » (Kant) ; cela signifie que cette catégorie peut être psychologiquement, à tout moment, convertie en perception ou en représentations spatiales concrètes. La perception et la représentation de l'espace sont perçues différemment par Robinson pendant son séjour sur l'île et correspondent à son état psychique. Ces perceptions représentations - marquant l'évolution du héros – sont repérables au niveau de la manifestation discursive par des termes tels : la mer – l'île ; la grotte – la souille.

L'**océan** devient pour Robinson « *le dos d'un animal fabuleux (…), l'œil immense bleu et humide, scrutant les profondeurs du ciel* » (**VLP** : 22-23). Cette image éclaire la perception que Robinson a du même espace : « *surface dure et élastique* », « *métallique* » etc. La mer s'avère hostile : elle est *élastique* », « *métallique* » etc. La mer s'avère hostile : elle est une « *plaine métallique* », « *sa tentation* », « *son piège* », « *son opium* ». Cette étendue d'eau devient ainsi un espace interdit, fermé. La représentation et la perception s'éclairent réciproquement.

A l'opposée l'île est « *immense…, vierge, pleine de promesses limitées et de leçons austères* ».

L'île est l'espace ouvert que Robinson ne voit pas au début de son arrivée, aveuglé par son passé d'homme civilisé en rupture totale avec la Nature. Cet espace sera baptisé, en un premier temps, du nom de *Désolation*. Plus tard, au moment ou Robinson commence à s'ouvrir vers la connaissance du monde environnant, au moment où il aura renoncé à s'évader sur la mer, l'île sera baptisée *Speranza*.

Le référent de l'île reste le même, mais le nom devient positif et amène dans l'imaginaire de Robinson des connotations amoureuses: « *nom mélodieux et ensoleillé qui évoquait en outre le très profane souvenir d'une ardente italienne qu'il avait connue jadis quand il était étudiant à York* » (**VLP** : 45).

Symboliquement, Robinson passe de la terre (le continent) à une mer désirée pour revenir à la terre (l'île); il passe d'un espace rêvé (la mer) à un espace réel (l'île).

Cette première étape dans la fuite sur l'axe horizontal est doublée par le plongeon dans la profondeur, espace physique (la souille) qui signifie aussi profondeur psychique (introspection).

Peu à peu la régression physique, vers l'animalité qui accompagne l'enfouissement dans la souille, entraîne Robinson vers la rêverie et vers une régression psychique tout aussi radicale. Le plongeon de Robinson dans la souille peut être interprété comme un glissement du monde humain vers le monde animal et minéral.

« *C'est alors qu'une statue de limon s'anima à son tour et glissa au milieu des joncs. Robinson ne savait plus depuis combien de temps il avait abandonné son dernier haillon. Il ne craignait plus d'ailleurs l'ardeur du soleil car une croûte d'excréments séchés couvrait son dos, son flanc et ses cuisses. Sa barbe et ses cheveux se mêlaient, et son visage disparaissait dans cette masse hirsute. Ses mains devenues des moignons crochus ne lui servaient plus qu'à marcher* … » (**VLP** : 47).

Robinson s'abandonne à l'animal, se roule dans ses propres déjections.

La boue[8] marie deux éléments : la terre et l'eau, elle rappelle le limon originel dont l'homme a été modelé. La boue est aussi la décomposition. L'immersion dans la souille va de pair avec une régression qui est d'autant plus négative chez Robinson qu'elle suscite irrésistiblement chez lui des phantasmes morbides. La boue est la décomposition qui guette l'homme, la dissolution de l'humain dans l'informe. La vision de Lucie, sa sœur défunte, est le signal d'alarme : il est temps que Robinson s'échappe à cette terre sangsue.

Cette régression dans sa propre histoire va produire, par une inversion étrange, la mise en lumière de la figure du père, « *petit homme humble et frileux, toujours perché sur son très haut pupitre ou inclinant les lorgnons sur un livre de compte* » (**VLP** : 39).

La **grotte** apparaît au niveau de la manifestation textuelle comme un symbole ambivalent. *La grotte* représente premièrement « *le tombeau* » pour devenir ensuite la « *matrice maternelle* ». Pour Robinson la grotte est :

« *le sein de Speranza* »,

« *Elle réunit miraculeusement la paix des douces ténèbres matricielles et la paix sépulcrale, l'en deçà et l'au – delà de la vie* » (**VLP** : 87).

Robinson perçoit cet espace en deux manières différentes :

Le Côté négatif : **La Grotte :**	**Le Côté positif :** **La Grotte :**
- apparentée à la souille - apparentée à un état de laisser-aller, à des tendances de résignation - est un en deçà de la vie - le retour à la vie fœtale - l'inceste avec la mère - la paix post mortem dans le ventre de la terre	- ramène le personnage à lui-même - Robinson devient conscient de la situation d'homme en chemin entre la mort et la naissance - a une valeur initiatique - le passage par la grotte représente l'éveil de Robinson à la conscience

A l'intérieur du symbole de la *grotte* se développent les paires d'opposition suivantes :

fermé	vs.	ouvert
silence	vs.	bruit
immobilité	vs.	mouvement
sombre	vs.	lumineux
froid	vs.	chaud

« *La deuxième fois le soleil pénètre, tel un éclair, il se produit un changement inattendu (…) Tout à coup l'obscurité changea de signe. Le noir où il baignait vira au blanc. Désormais c'était dans des ténèbres blanches qu'il flottait* » (**VLP** : 89-91).

Le passage du noir au blanc révèle la véritable nature féminine de la grotte (Robinson s'imagine renaître du ventre de la terre). Une troisième fois un éclair atteint Robinson. Le passage « *éclair* » du blanc au noir et du noir au blanc, est pour Robinson une révélation et un avertissement. Il pressent le changement qui se produira.

Dans les quatre premiers chapitres du roman, le terme « *le vautour* » renvoie dans la réflexion de Robinson aux thèmes de « *la mort* » et de l'« *immortalité* ». Dès son arrivée sur l'île Robinson est accueilli par « *une demi-douzaine de vautour, la tête dans les épaules* » qui « *le regardaient approcher de leurs petits yeux* roses ». Toujours à l'affût ils sont désignés par les termes de « *charognards* », « *serviteurs de la mort* » (p.15-16) et semblent à Robinson « *invulnérables* » et « *immortels* ».

« *Les oiseaux n'évitaient que paresseusement les pierres et les bûches comme si, serviteurs de la mort, ils étaient eux-mêmes immortels* ».

Mais petit à petit la perception de Robinson sur ses compagnons change ; il les observe et analyse leur mode de vie les désignant du terme de « *conseil d'administration* ». Ainsi arrive-t-il à constater que ces oiseaux qui se nourrissent de

charognes tirent des énergies nouvelles des produits de la décomposition et transforment par leur cycle digestif la mort en vie.

Dans les quatre derniers chapitres, ce spectacle de la mort apparaît comme régénérateur des forces vitales. Précurseur du règne éolien (**VLP** : 175) car il prête ses ailes à la harpe éolienne, le vautour symbolise l'ascension de Robinson vers le règne solaire.

Le *vautour rouge* qui symbolise la réalité tellurique (matricielle et charnelle) est élevé dans la deuxième partie du roman à la dimension aérienne. Et pourtant le *vautour* et le *rouge* doivent être remplacés par l'*albatros* et le *bleu*. « *Maintenant (…) l'albatros est mieux que le vautour et le bleu est mieux que le rouge* » (**VLP** : 183) affirme Vendredi pendant qu'il dépose devant Robinson des plumes d'albatros et de la peinture bleue. Il annonce une combinaison claire des quatre symboles étroitement liés :

le *vautour* et *le rouge* vs. l'*albatros* et le *bleu*

L'*albatros* renvoie à la vie spirituelle et le *bleu* renvoie à la vie éternelle. Il apparaît aussi qu'« *il existe sur l'île deux airs* », un air terrestre (le *vautour rouge* = oiseau terrestre – couleur chaude terrestre) et un air céleste (l'*albatros bleu* = oiseaux de mer – couleur céleste).

C'est comme si le monde tellurique et le monde aérien comptaient chacun quatre éléments. On peut parler ainsi du « *passage* des *éléments de la terre (.. .) qui les renferme et les astreint, les contient dans la profondeur des corps* » aux *éléments du ciel* (…) « *avec la lumière et le soleil qui les portent à l'état libre et pur* » (**VLP** : 189).

L'inversion symbolique entre les quatre éléments marque le passage de Robinson des « *éléments contingents* » aux « *éléments libres* » et atteste son entrée dans une nouvelle ère qu'il va pouvoir explorer et réfléchir par l'écriture.

Sous l'influence de Vendredi, Robinson s'expose au soleil et rend un culte au dieu-soleil ; il s'adonne aux amours ouraniennes et finalement sera métamorphosé par le soleil qui lui confère une jeunesse éternelle.

La statue de limon sera transformée en une statue d'airain sous l'influence bénissante du soleil.

« *Robinson avait oublié l'enfant. Redressant sa haute taille, il faisait face à l'extase solaire avec une joie presque douloureuse. Le rayonnement qui l'enveloppait le lavait des souillures mortelles de la journée précédente et de la nuit. Un glaive de feu entrait en lui et transverbérait tout son être. Une profonde inspiration l'emplit d'un sentiment d'assouvissement total. Sa poitrine bombait comme un bouclier d'airain. Ses jambes prenaient appui sur le roc, massives et inébranlables comme des colonnes. La lumière fauve le revêtait d'une armure de jeunesse inaltérable et lui forgeait un masque de cuivre d'une régularité implacable où étincelaient des yeux de diamant* » (p.217-218).

Le chapitre X peut être considéré comme une invocation et un hymne adressé au soleil.

Le soleil, considéré d'abord comme une force dangereuse, négative et douloureuse, constitue pour Robinson la troisième étape de son développement - l'étape solaire – dans laquelle il trouve son épanouissement total.

Le soleil considéré par Robinson élément destructeur devient, à la fin du roman, facteur dispensateur de vie et d'immortalité.

Le thème du soleil est soutenu par les sous-thèmes de l'**or** et du **roux**. Le soleil est pour Robinson:

« *la masse ruisselante d'or et de pourpre* », « *le père divin* », « *le premier rayon* » qui « *a jailli et s'est posé sur mes cheveux rouges, telle la main tutélaire et bénissante d'un père* » (p.184).

« *Le thème de l'or en tant que reflet (...) constelle avec la lumière et la hauteur et surdétermine le symbole solaire* »[9].

Dans les quatre premiers chapitres, les thèmes du roux et de l'or sont des thèmes négatifs.

Le roux est la couleur abhorrée des cheveux de Robinson – « *comme je le récusais passionnément ce chef flamboyant* » et l'or représente le passé inaccessible, l'illusion de ce passé et les fantasmes qui, en résultent. La carène du galion[10] issu de l'imagination délirante de Robinson est dorée et les passagers du navire vêtus de blanc mangent dans de la vaisselle d'or.

Mais l'or prend déjà une valeur positive en tant que monnaie car Robinson considère que les hommes vénaux sont moins dangereux que les idéalistes et seuls capables d'instaurer « *l'âge d'or* »[11] (cf. V.1.b).

Ensuite l'**or** devient le symbole de la réussite. Nous mentionnons en ce sens l'or des blés - réussite agricole -, l'or « *violacé* » des fleurs des mandragores – réussite sexuelle –, et enfin l'or céleste du cerf – volant de Vendredi, introduit par l'or du papillon qui fait accéder Robinson au règne aérien.

Comme un couronnement des occurrences de l'**or** et du **roux**, dans les trois derniers chapitres ces couleurs renvoient à la splendeur de l'éblouissement solaire.

L'enfant qui rend la vie a Robinson est roux et le soleil se lève, tel Robinson, couronné de « *cheveux roux* ». Robinson devient semblable au soleil et le soleil devient semblable à Robinson. La métamorphose solaire est fusion.

Les évaluations ambivalentes de Robinson sous-tendent la structure dichotomique du roman et s'organisent en un réseau de relations qui attestent l'évolution existentielle du personnage.

Ces termes, organisés autour des thèmes « *mort – vie* », « *ignorance – savoir* » s'opposent deux à deux dans l'espace et dans le temps « *constituent un univers dichotomique comprenant une partie souterraine, qui donne son cadre à l'aventure de la profondeur, et une partie de surface, présentant le champ du possible* »[12].

Parcours narratif-macro-structure argumentative

Par les réflexions notées dans son log-book, par le choix et la forme qu'il donne à ses raisonnements ce protagoniste qui ne cesse de « *faire de la philosophie* » impose à son existence un schéma narratif « *mythique*[13] »

qui pourrait être figuré en terme de syllogisme[14] :

Je suis Adam, seul, l'Androgyne,

Adam cherche à retrouver l'état de bonheur d'avant la Chute

L'initiation est le chemin à prendre pour obtenir la rédemption

Ou

« *Zoroastre traverse les épreuves de la solitude pour atteindre l'état divin exprimé par l'androgynat* ».

« *Je ressemble à Zoroastre*

L'initiation est le chemin à prendre pour obtenir la rédemption »

Et alors Robinson mobilise tout un arsenal d'arguments pour confirmer cette interprétation des événements. Parmi les figures argumentatives favorites nous pouvons

mentionner l'**argument de l'exemple** (tiré de l'histoire, de la réalité ou de l'expérience personnelle).

Le sorite : enchaînement de syllogismes particulièrement efficace pour éliminer des réalités indésirables[15].

Pour transformer et adapter la réalité à son image, à sa vision, Robinson se sert souvent de la **pseudo-définition**. C'est la figure argumentative où le prédicat n'explicite pas les sèmes du thème mais il lui attribue des connotations nouvelles. Ainsi la définition peut devenir un argument déguisé, d'autant plus efficace qu'il se donne des allures de définition linguistique ou logique[16] :

"*La souille est ma défaite, mon vice. Ma victoire, c'est l'ordre moral que je dois imposer à Speranza contre son ordre naturel qui n'est que l'autre nom du désordre absolu* » (**VLP** : 41).

Pour justifier le bien-fondé du programme narratif choisi, à savoir : « *construire, organiser, ordonner* », Robinson prend l'exemple et la fausse définition comme preuves argumentatives :

« *Mon éducation m'avait montré dans le vice un excès, une opulence, une débauche, un débordement ostentatoire auxquels la vertu opposait l'humilité, l'effacement, l'abnégation. Je vois bien que cette sorte de morale est pour moi un luxe qui me tuerait si je prétendais m'y conformer. Ma situation me dicte de mettre du* ***plus*** *dans la vertu et du* ***moins*** *dans le vice, et d'appeler vertu le courage, la force, l'affirmation de moi-même, la domination sur les choses. Et vice, le renoncement, l'abandon, la résignation, bref la souille* » (**VLP** : 42).

Les valeurs de la société se trouvent ainsi inversées. Rien ne cadre plus avec les normes de la société dans laquelle il avait vécu.

La **petitio principii** est l'argument où la conclusion est contenue dans les prémisses : *« Je lis chaque jour la Bible. Chaque jour aussi je prête pieusement l'oreille à la source de sagesse qui parle en moi, comme en chaque homme. Je suis parfois effrayé de la nouveauté que je découvre et que j'accepte cependant, car aucune tradition ne doit prévaloir sur la voix de l'Esprit Saint qui est en nous* » (**VLP** : 42).

A ces figures argumentatives s'ajoutent toutes les formes d'**analogie** et de rapports repérés par Robinson et dont la fonction est de confirmer sa vision du monde. L'argument analogique sert à confirmer les révélations initiatiques enfermées dans les actes. Ainsi, par exemple, le plongeon dans la souille et l'entrée dans la grotte, situations qui se correspondent en miroir, offrent à Robinson l'occasion de faire des réflexions sur la ressemblance et la dissemblance entre ces deux actes. Il constate ainsi que la souille et la grotte évoquent toutes les deux le passé mais tandis que l'une le fait penser à la figure morbide de la sœur, l'autre lui rappelle la figure de la mère « *prestigieux patronage* ». Ainsi Robinson est-il amené à constater que la rude descente dans le « *foyer de Speranza* » constitue non plus un ensevelissement morbide, mais une initiation fondatrice[17] :

« *Je suis tenté de reconnaître dans cette bénéfique discipline la manière de ma mère qui ne concevait pas de progrès qui ne soit précédé et comme payé par un effort douloureux. Et comme je me sens conforté par cette retraite ! Ma vie repose désormais sur un socle d'une admirable solidité »* (**VLP** : 95).

Prenant en considération l'interaction entre l'argumentation et la narration, Gilles Declercq constate que le *log-book* de Robinson, écho des débats intérieurs du naufragé, devient un véritable théâtre oratoire où se décide le destin du héros et l'évolution du récit. Les raisonnements dont il parsème son discours ont une fonction pragmatique claire : ils doivent transformer le sens et la valeur d'un phénomène, éliminer ce qui ne

cadre pas avec son nouvel état d'être en proie à la solitude, d'homme en pleine transformation. Souvent les discours de Robinson illustrent la fécondité du schéma syllogistique en matière d'argumentation.

Conclusion

Le journal de Robinson qui apparaît dans le chapitre III sera inséré par fragments dans le discours du narrateur jusqu'au chapitre VIII pour se constituer en un chapitre tout entier, à savoir l'avant dernier chapitre du roman. Ce débrayage est motivé explicitement par la volonté de Robinson de marquer chaque événement important de sa vie. Le discours du personnage devient dominant par certains endroits (chapitres III, IV, V, VII et X), intensification qui est à interpréter en rapport avec le contenu raconté : les réflexions lucides sur les transformations que le protagoniste sent arriver, les décisions à prendre, les conquêtes sur l'espace de l'île et sur le temps, tout y est minutieusement noté et commenté.

Ces fragments produisent l'image d'un personnage enclin à l'introspection, être critique par rapport à ses actes. Dans la première partie du roman les réflexions marquent déjà un début de doute du protagoniste sur le bien fondé de ses actions.

Le journal, discours de Robinson, décrit longuement les débats intérieurs de celui-ci : expressions évaluatives, figures rhétoriques marquant le changement radical de Robinson par rapport à son modèle mythique, macro-structure syllogistique, tout est là et n'arrête pas de « faire signe » au lecteur attentif**.**

Notes

---

[1]Fr. Stirn, *Vendredi ou le Limbes du Pacifique.* L'argument ontologique est l'une des plus célèbres preuves de l'existence de Dieu. Il fut inventé par saint Anselme (1033-1109). Il prétend tirer l'existence de Dieu de l'idée même que nous en avons …, Ed.Hatier, 1983, p.49.

[2] Souligné par l'auteur.

[3] La "*procréation*" par transfert métaphorique pourrait aussi signifier l'acte par lequel un écrivain fait naître son œuvre. Il serait intéressant de rapprocher cette idée à celle de Derrida qui pose le problème du rapport: écrivain – écriture –œuvre, de la même façon.

[4] Fr. Stirn, op.cit., p.48.

[5] Cf. Marc Angenot, *La pensée pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, cite par H. Delahaye-Carl, op.cit., p.291.

[6] **Doxa**: ensemble des opinions reçues sans discussion, comme une évidence naturelle, dans une civilisation donné, cf. Le Grand Robert.

[7] Colin Davis, "*L'empire du moi*" in RSH, no.4, 1993, P.U.L., p.41.

[8] Pour une étude plus ample de la signification de la boue, nous mentionnons l'ouvrage de G.Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté,* Librairie José Corti, 198 .

[9] G. Durand, op.cit., p.166.

[10] Cf. Dictionnaire Hachette : **galion**(mar.anc.) Grand bâtiment de charge armé en guerre, que les Espagnols utilisaient autrefois pour le transport de l'or et de l'argent provenant de leurs colonies d'Amérique.

[11] Cette conception sera bafouée à la fin du roman quand les matelots du Whitebird brûlent une prairie pour récupérer quelques pièces d'or sans songer qu'ils privent ainsi de fourrage les bêtes de l'île. Cf.p.209-210.

[12] H. Delahaye-Karl, *L'inversion: Réécriture, thème et structure romanesques dans les cinq premiers romans de Michel Tournier* »,Thèse de doctorat, 1994, p.382.

[13] Le parcours mythique de Robinson est signalé par A. Bouloumié dans son ouvrage *Michel Tournier. Le roman mythologique,* Ed.José Corti, 1988.

[14] Analysant le roman *Le Roi des Aulnes,* Liesbeth, Korthals Altes remarque la structure syllogistique du parcours narratif, d'Abel Tiffanges in *Le salut par la fiction ? Sens valeur et narrativité* …, Ed.Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1992.

[15] A. Halsall, *L'art de convaincre …"* apud L'Korthals Altes, op.cit., 138.
[16] B. Dupriez, Gradus, *Les procédés littéraires (dictionnaire)* apud L.Korthals Altes, op.cit., p.139.
[17] Cf. G. Declercq, *L'art d'argumenter., Structures rhétoriques et littéraires*, Ed. Universitaires, 1992, p.198.

Bibliographie sélective

ADAM, J. – M. et Goldstein J.-P., *Linguistique et discours littéraire, théorie et pratique des textes*, Larousse, Paris, 1975

ADAM, Jean – Michel, REVOZ, Françoise, 1996, *Analyse des récits*, Seuil, Paris.

DECLERCQ, Gilles, 1992, *L'art d'argumenter*, Ed. Universitaires, Paris.

ECO, Umberto, 1991, *Lector in fabula*, Univers, Buc.

JOUVE, Vincent, 1997, *La poétique du roman*, SEDES, Paris.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1980, *L'Enonciation. De la subjectivité dans le langage*, Ed. Armand Colin, Paris.

MAINGUENEAU, Dominique, 1993, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Ed. Dunod, Paris.

BOULOUMIE, Arlette, 1988, *Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier*, Librairie José Corti, Paris.

KORTHALS ALTES, Liesbeth,1992, *Le salut par la fiction. Sens valeur et narrativité dans Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier, Ed.Rodopi, Amsterdam

Ouvrages collectifs

BOULOUMIE, Arlette, GANDILLAC, Maurice, dir.,1990, *Actes du Colloque de Cerisy-la Salle, Images et signes de Michel Tournier*, Ed. Gallimard, Paris.

Vendredi ou le Limbes du Pacifique, Le Roi des Aulnes, Les Météores, coll.Biblos, Gallimard, 1989.

LES LACUNES LINGUISTIQUES

Prep. univ. drd. Păstae Oana Maria
Universitatea „Constantin Brâncuşi" Târgu-Jiu

***Résumé* :** *Dans cet article, nous nous proposons de traiter le problème des lacunes linguistiques ou des cases vides dans le champ lexical de la joie.*

Tout d'abord nous exposons une présentation générale de la notion de lacune linguistique, par la suite nous présentons une classification des lacunes linguistiques et finallement nous passons à l'étude d'un cas: les lacunes matricielles dans le champ lexical de la joie.

Le lexique n'est pas constitué, comme le pensait Trier, de champs juxtaposés se limitant mutuellement et à l'intérieur desquels les différents mots qui les composent, forment une sorte de mosaïque linguistique.

Pour découvrir plus facilement ce qu'on pourrait appeler vides lexicaux ou lacunes lexicales on analyse le champ lexical de la joie.
Mots-clés *: champ lexical, joie, lacune linguistique*

Introduction

Le lexique n'est pas un "tas de mots" mais un ensemble structuré où la valeur de chaque élément dépend, comme dit Guiraud (1), non seulement de sa nature et de sa forme propre mais, de place et de ses relations dans l'ensemble.

Il est évident que le lexique ne se prête pas aussi bien au traitement structural que les unités phonologiques ou grammaticales parce que les unités phonologiques et grammaticales forment des classes fermées, finies tandis que les unités lexicales constituent un inventaire ouvert, renouvelable, socialement instable.

La notion employée dans la structuration du lexique, est celle de champ sémantique qui a été élaborée depuis longtemps par le linguiste Trier qui considère que le champ linguistique est homogène sans vides ni chevauchements, comme les pièces d'un puzzle. Il ignore l'importance des changements phonétiques et sémantiques qui affectent directement la langue et soutient l'idée que la langue recouvre tous les concepts abstraits de la pensée.

Dans certains champs, sous-ensembles, microstructures on peut remarquer des "lacunes internes", telle, entre autres, la non-existence de certaines formes verbales dans la conjugaison des verbes dits défectifs et celle de certaines catégories de mots dans plusieurs familles étymologiques.

On parle de **trous lexicaux**, **de cases vides**, **de lacunes lexicales** pour désigner l'absence d'un lexème dans une position donnée dans la structure d'un domaine lexical (2). Soit l'un des exemples de Chomsky (3) : en anglais, il ya un mot "corpse" ("cadavre") qui signifie *grosso modo* "corps d'un être humain mort" et un mot "carcass" ("carcasse") signifiant "corps d'un animal mort", mais il n'y a de mot qu'on applique aux plantes mortes. Un autre exemple sera le champ des animaux domestiques de Dubois présenté comme un champ

dérivationnel qui inclut tous les mots français qui figurent dans les éditions courantes des dictionnaires contemporains.

Nom spécifique	Ane	Cheval	Mulet	Boeuf	Chèvre	Porc	Cochon	Chat	Chien	Lapin	Poule	Canard
Femelle	ânesse		mule		chèvre			chatte	chienne	lapine	poule	cane
Jeune	ânon				chevreau	porcelet pourceau	cochonnet	chaton	chiot	lapereau	poulet	caneton
Parturition					chevreter		cochoner	chatonner	chienner	lapiner		
Gardien spécifique	ânier		muletier	bouvier ?	chevrier	porcher						
Dérivation adjectivale		chevalin	mulassier	bovin?		porcin					poullaier	
Local d'élevage				bouverie		porcherie	cochonier		Chenil ?	lapinière		

Le ? indique les dérivations non productives ou peu productives. Les séries dérivationnelles, dans un champ, ne peuvent être qu'une esquisse, une présomption, affirme Mounin (4).
Le terme "lacune" est moins fréquent que le terme "case vide" dont le correspondant est en anglais "hole in the pattern". Le terme "case vide" semble avoir été introduit par Meillet et on le rencontre d'ailleurs dans les travaux de phonologie diachroniques.
Par "case vide", nous entendons une lacune, une place vide à l'intérieur d'une corrélation. (5)

Classification des lacunes linguistiques

En vue d'une classification des lacunes linguistiques nous proposons le modèle de Geckeler qui distingue quatre types de lacunes : *lacunes interlinguales* et *lacunes intralinguales* ; *lacunes paradigmatiques* et *lacunes syntagmatiques* ; *lacunes* dans le *système* de la langue et *lacunes* dans la *norme* ; *lacunes perceptibles* par l'*usager* d'une langue et *lacunes décelables* par le *linguiste*.

Les *lacunes interlinguales* représentent les lacunes qu'on peut constater entre deux ou plusieurs langues en les comparant.

Dans le cadre des lacunes intralinguales, nous distinguons entre *lacunes paradigmatiques* et *lacunes syntagmatiques*. Geckeler (5) appelle *lacunes paradigmatiques* les "cases vides" que l'on peut constater dans les paradigmes phonologiques, grammaticaux et lexicaux. Il s'agit d'une "absence" réelle dans un paradigme défini précisément par le critère "in absentia" :

Au lieu de parler de *lacune syntagmatique*, Geckeler (5) préfère le terme *blocage,* car il s'agit de non – réalisations sut l'axe syntagmatique. C'est le cas de l'adjectif épithète : *enjoué* se trouve bloqué à l'antéposition, *vieux* et *ancien* à la postposition.

La différenciation *lacunes* dans le *système* de la langue et *lacunes* dans la *norme* est basée sur la distinction entre 'système' et ' norme'. Quand on parle du système, on pense au système de possibilités et au système de réalisations. Geckeler (5) cite comme exemple le procédé pour former les numéraux collectifs, celui de l'adjonction du suffixe *–aine* aux numéraux cardinaux. Cependant, dans le système des réalisations effectives, nous constatons une série de lacunes. Il est vrai que les numéraux collectifs existent à partir de 10 jusqu'à 60, mais ils font défaut pour 70, 80, 90, par contre pour 100 il n'y a pas de lacune : *centaine*. Quant aux lacunes dans la norme, remarque Geckeler, il s'agit de phénomènes linguistiques qui sont effectivement réalisés, mais qui, traditionnellement, ne sont pas employés. Il y a en espagnol des numéraux ordinaux pour les nombres au-delà de 10, par exemple *vigésimo*, mais on emploie dans ce cas-là plutôt les numéraux cardinaux, par exemple *el siglo veinte.* Dans ce sens-là nous pouvons donc parler de lacunes dans la norme. Pour ce qui est du blocage dans la norme, Geckeler cite pour le français des formes verbales interrogatives à inversion pronominale de la Ire personne du singulier : *dors-je ?, mangé-je ?.*

Pour Geckeler, le problème des lacunes linguistiques peut être non seulement un sujet de recherche pour le linguiste, mais aussi une expérience concrète pour l'usager moyen. Un sujet monolingue, sans formation en linguistique, se trouve dans la situation d'avoir, en parlant, l'impression que, pour la formation spontanée de son intention expressive, il y a là un mot qui fait défaut, un mot qui manque tout simplement. Le sujet parlant peut très bien se rendre compte tout seul dans l'acte de parler qu'il n'existe pas, en français, correspondant au verbe *confondre* et au substantif *confusion*. Pour remédier à cette lacune paradigmatique, on a, en français, souvent recours à la solution syntagmatique : *qui prête à confusion*.

Une autre classification des lacunes linguistiques est celle faite par Lehrer. Il distingue « morpheme gaps », considérés par Geckeler comme s'agissant du niveau phonique, « paradigm gaps », correspondant aux lacunes paradigmatiques de Geckeler, « dérivational gaps », qui tiennent du domaine de la formation des mots et « lexical gaps » ou « matrix gaps », qui sont les lacunes dans la structure de certains champs lexicaux.

Les lacunes matricielles dans le champ lexical de la *joie*

Une unité lexicale est déterminée en tant que sémème dans sa position dans le système de la langue. Geckeler (5) définit la lacune matricielle comme la case d'une matrice des traits distinctifs de contenu qui est parfaitement déterminée mais qui n'est pas occupée par un lexème.

Tout contenu lexical non encore organisé catégorématique est réalisé sous forme des quatre parties du discours : substantif, verbe, adjectif et adverbe.

Pour découvrir plus facilement ce qu'on pourrait appeler "lacunes lexicales" ou "vides lexicaux", nous esquissons le champ lexical de la *joie*.

Nous présentons les résultats de l'analyse sémique d'un petit groupe de parasynonymes du mot *joie* sous forme de diagramme :

Archisémème : « état affectif positif »

substantif	**verbe**	**adjectif causatif/non-causatif**	**adverbe**
joie	jouir	joyeux	joyeusement
enjouement	-	enjoué	-
gaieté	égayer	gai	gaiement
bonheur	-	-	-
béatitude	-	béat	béatement
enchantement	enchanter	enchanté	enchantement
euphorie	euphoriser	euphorique euphorisant	-
extase	extasier	extasié	-
ravissement	ravir	ravi ravissant	-
fascination	fasciner	fasciné fascinant	-
quiétude	-	quiet	quiètement
tranquillité	-	tranquille	tranquillement
allégresse	allégrer	allègre	allégrement
réjouissance	réjouir se réjouir de	réjoui réjouissant	-
jubilation	jubiler	jubilatoire jubilant	-
plaisir	-	plaisant	avec plaisir ?
agrément	-	-	-
douceur	adoucir	doux douceâtre	doucement
satisfaction	satisfaire	satisfait satisfaisant	avec satisfaction ?
contentement	contenter se contenter de	content	-
félicité	se féliciter de	félicitant	-
aise	-	aise aisé	aisément
bien aise	-	-	-
bien-être	-	-	-
délectation	(se) délecter	délectable	-
jouissance	jouir	jouissant	-

délice	-	délicieux	délicieusement
exaltation	exalter	exalté exaltant	-
liesse	-	-	-
alacrité	-	-	-
hilarité	-	hilare	-
jovialité	-	jovial	-
amusement	amuser s'amuser	amusant amusable	amusamment
aisance	-	-	-
volupté	-	voluptueux voluptuaire	voluptueusement
plénitude	-	-	-
émerveillement	émerveiller	émerveillé	-
enivrement	enivrer	enivrant enivré	-
divertissement	divertir se divertir	diverti divertissant	-
assouvissement	assouvir s'assouvir	assouvi assouvissable	
exultation	exulter	exultant	-

On observe que beaucoup de mots qui ont trouvé place dans ce champ sont polysémiques, par exemple *agrément* et certains mots ont changé leur sens : *divertissement* (TLF - 1494 : *action de détourner quelque chos*e, 1633 : *action de se distraire*).
La liste des adjectifs : 34 cases pleines et 6 cases vides.
La liste des verbes : 24 cases pleines et 16 cases vides.
La liste des adverbes : 14 cases pleines et 26 cases vides.
On remarque que pour le concept de *joie* (*TLF :* Émotion vive, agréable, limitée dans le temps; sentiment de plénitude qui affecte l'être entier au moment où ses aspirations, ses ambitions, ses désirs ou ses rêves viennent à être satisfaits d'une manière effective ou imaginaire), la série des substantifs est la plus riche. Ensuite viennent les adjectifs ne comportant que 6 cases vides sur 40 dont 14 participes présents employés comme adjectifs ; ensuite la série des verbes : 24 cases pleines ; puis celle des adverbes avec 14 cases pleines dont 2 valeurs non productives ou peu productives.
Si on lit le tableau horizontalement, on s'aperçoit que les séries les plus complètes et les mieux lexicalisées sont celle de *joie, gaieté, enchantement, allégresse, amusement.*

Conclusion

En traduisant, mais aussi en se servant de sa langue maternelle, on se heurte parfois à l'insuffisance du vocabulaire capable quelquefois, bien que rarement, d'embarrasser, sinon de paralyser notre capacité d'expression ou de communication. Pour des raisons de

communication, il faut évidemment remplir ces cases vides. Les manques des adverbes, par exemple, peuvent être remplacés par un syntagme nouveau: *avec plaisir*.

Une lacune peut être comblée par un mot dérivé ou formé à partir d'un radical, par l'extension sémantique d'un mot voisin, par l'emploi d'antonymes grammaticaux ou d'un syntagme nouveau *(avec plaisir),* par l'emprunt de mots étrangers ou par la reprise d'un mot sorti autrefois de l'usage.

Références bibliographiques

1. Ducrot O., Todorov T., Todorov T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éditions du Seuil, Paris, 1972
2. Guiraud P., *La sémantique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1969
3. Lyons J., *Éléments de sémantique*, Librairie Larousse, « Langue et langage », Canada, 1978
4. Mounin G., *La sémantique*, Édition Seghers, Paris, 1972
5. Picoche, J, *Précis de lexicologie française*, Éditions Fernand Nathan, 1977
6. Tuţescu M., *Précis de sémantique française*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1978
7. TLF informatisé- conception et réalisation informatiques : Jacques Dendien, 2005 : jacques.dendien@atilf.fr

Notes

1. Guiraud, P., *La sémantique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1969, p. 73
2. Lyons, J., *Éléments de sémantique*, Librairie Larousse, « Langues et langages », Canada, 1978, p. 244
3. Chomsky, N., *Aspects of the Theory of Syntax,* Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1965, p. 231
4. Mounin, G., *La sémantique,* Édition Seghers, Paris, 1972, p. 133
5. Geckeler, H., « Le problème des lacunes linguistiques » ; *in Cahiers de lexicologie* ; Didier-Larousse, 1974, p. 31-45

ASPECTS STYLISTIQUES DES MOTS EMPRUNTÉS À L'ANGLAIS

Cristina UNGUREANU
Universitatea din Piteşti

Résumé : *Cet article porte sur quelques aspects stylistiques des anglicismes, plus précisément sur l'euphémisme, l'effet comique, le mixage et le langage argotique. On sait que la stylistique de l'expression nous informe sur les valeurs expressives qui trahissent les sentiments, les désirs, le caractère, le tempérament, l'origine sociale, la situation du sujet parlant et sur les valeurs impressives qui traduisent ses intentions délibérées, l'impression qu'il veut produire.*

Expression euphémique

L'euphémisme est une figure de style qui consiste à remplacer une expression qui risquerait de choquer, par une expression atténuée.

On déguise donc des idées désagréables, odieuses ou tristes sous des noms qui ne sont pas les noms propres de ces idées : *tumeur* (cancer), *supprimer* (tuer), *chatouiller les côtes* (battre).

L'euphémisation est un procédé langagier vieux comme la langue. L'euphémisme prend pied dans la préciosité et se développe jusqu'au *politiquement correct*. Il ne faut pas appeler un chat un chat.

Pour le *politiquement correct* (comme le vocabulaire euphémistique a été appelé en 1980 aux Etats-Unis) donc, un noir est appelé un black, puisque faisant davantage référence, en français, à une culture qu'à une couleur ; il n'y a plus de clochards, mais des SDF (comprenez des sans domicile fixe), plus d'aveugles mais des non-voyants, plus d'infirmes mais des personnes à mobilité réduite, plus de putes ou prostituées mais des travailleuses sexuelles.

C'est l'élément extralinguistique qui agit sur la sélection lexicale et qui mène à l'apparition de tout un corpus lexical PC (*politically correct*), participant de la soi-disant *discrimination positive* : une personne laide est *cosmetically different*, les obèses sont *differently sized people* ou *people having an alternative body-image* ou *horizontally challenged people*, un détenu est *a client of the correctional system*, les ivrognes sont appelés *substance abuse survivors* ou *chemically inconvenienced people*, si on est ennuyeux on est *differently interesting*, *etc.*

Second-hand acquiert une fonction euphémique mais seulement dans le cas des marchandises pour ne pas rendre évidente l'idée d'usure et pour cacher en fait leur humble origine :

«Acum, de pildã, vom merge sã facem rost de nişte haine de firmã de la *Second Hand*. »[i]

Bien enveloppé dans sa forme euphémique, *call girl*[ii] ne transmet pas l'idée d'une prostituée qui peut être appelée par téléphone :

« Rebouteuse, psychanalyste, sexotherapeute, pornographe, *call-girl*, vous explorerez les mystères du sexe et de la mort »[iii]

« La fel s-a intamplat, in 1996, cu consilierul presedintelui Bill Clinton, Dick Morris, care platea o *call-girl*. »

Dissimulées dans des désignations fortes et très à la mode, *les femmes de ménage* ne sont plus de femmes de ménage mais des *agents de surface* (spécialement dans les entreprises) et les *secrétaires* ne sont plus de secrétaires mais des *assistantes manager*.

« In zilele noastre meseria de secretară / *asistent manager* este foarte căutată, accentul punându-se acum pe selectarea cât mai atentă a lor. Dovadă că este aşa sunt şi zecile de anunţuri care apar zilnic în ziare şi reviste. »

« J'ai exercé la fonction d'*assistante manager* au Bureau des activités et loisirs de l'hôtel. »

Quand un mot a une connotation péjorative, on crée un euphémisme ! Et pour faire "in", rien de mieux qu'un américanisme ! Ainsi, plutôt que de parler de noir (ou pire, de nègre!), on utilise le terme soi-disant branché de black ! Plutôt que de se présenter comme un *homo*, on préfère celui de *gay*.

« Le mec était *gay* »

« probabil ca tipul e *gay* si are nevoie de o prietena »

Faire du *topless*, c'est plus atténué, plus tendance et donc moins condamnable que prendre des bains sans le soutien ou seins nus:

« Sa femme fantasque prenne des bains de mer *topless* »

« A pozat *topless* pentru o publicaţie în vogă »

Le verbe *sécuriser* fait son entrée, on l'entend dix fois par bulletin, on le lit dix fois par article. C'est, en même temps, un anglicisme (*to secure*) et un euphémisme. Le nom sécurité existe depuis longtemps (sécurité sociale), l'adjectif sécurisant aussi. Les psychologues parlent de situations sécurisantes. Sécuritaire connaît un développement récent. Sécuriser est un acte, sécurisé, son résultat : « Armés de leurs fusils M16, ils vont sécuriser le pont…, La zone est maintenant sécurisée…, Il y a eu un attentat dans ce quartier qui est pourtant un des quartiers les plus sécurisés de Bagdad. En quelques jours du début avril 2003, sécurisé s'est déversé dans nos oreilles, à flots continus. On ne dit plus : Ils contrôlent la route de…, Ils ont pris possession de la base…, mais Ils ont sécurisé la route…, La base a été sécurisée… Dans le langage militaire, une zone sécurisée est une zone où les soldats ne risquent rien. Il faut noter que ce développement dans le domaine militaire s'est appuyé sur un terrain préparé. Depuis une décennie, on entend dire qu'un immeuble est sécurisé lorsqu'on installe un digicode à l'entrée, que l'on va sécuriser un petit bois en abattant les arbres dangereux. Pendant les grands incendies de l'été les pompiers marquent sur leurs cartes les zones qu'ils ont sécurisées ». [iv]

Le vocabulaire PC fut nettement senti en roumain surtout durant les dernières années comme conséquence de l'influence de la langue anglaise : copii *instituţionalizaţi*, *disponibilizaţi*, *reabilitarea* şcolilor / drumurilor / patrimonliului naţional / unui criminal, a avea nevoie de *asistenţă*, salarii *decente*, copii *defavorizati etc.* [v]

Tout un vocabulaire plein d'euphémismes se trouve dans les services sociaux spécialisés pour les personnes avec handicap. Alors, on parle de bénéficiaire – utilisateur de services sociaux; le terme est préféré celui de „*asistat*", dont la connotation passive ne concorde pas avec la vision moderne sur la protection spéciale; c'est pareil avec „client", étant donné la connotation mercantile que ce terme possède.

Comme le souligne aussi Manea Constantin[vi], l'euphémisation se réalise des fois par ***euphonisation*** – *batonul anti-perspirant* (au lieu de *antitranspiraţie*) *pub* pour *braserie*, *cârciumă*, *restaurant*, *snackbar* pour *bufet*, *ufolog* (préfére au roumain *ozonolog*) ou ***graphie*** – charismă, ness, voley, euthanasie, poker, et aussi par

l'utilisation des signes graphiques spécifiques à la langue anglaise : O 9 ZI (formation rock), # 5 (no. 5) *etc*.

Toujours dans cette catégorie on peut encadrer les interjections anglaises et surtout celles que l'on désigne par l'euphémisme *four letter words* : *Fuck!, Shit!*, *etc*. Bien que les dictionnaires bilingues suggèrent des équivalents, ou bien que la langue cible possède elle-même toute une gamme pour relever l'aspect désiré, on préfère quand même les anglicismes, d'un côté pour ne pas prendre la responsabilité des jurons et de l'autre pour avoir le sentiment d'appartenir à la même classe.

Pour rester dans la même sphère, nous présentons un autre exemple significatif où on fait appel à l'anglais pour exprimer une notion qui « gène l'ouïe » dans la langue native :

„Nu glumesc, e o adevarata stiinta la moda! Si se numeste *rumpologie* (*rump* in engleza = dos, fund)!"

Dans le parler, on constate facilement la fascination de l'Europe et l'obsession de *l'euro* - pachetul *Euro<26*, vorbeşti intrajudețean cu 1 *eurocent*/minut, între 8 seara şi 8 dimineața, *europirin*, *Eurohotel*, credit *euro*-obligator, *etc.*

Certains euphémismes *sui generis* ont été adoptés rapidement après 1989 pour marquer une différence d'attitude : *aplicație* pour "*cerere / petiție*" qui était perçu comme plus distant, plus autoritaire, qui te plaçait dans une situation d'infériorité envers les autorités du régime antérieur ; *interviu* est senti comme plus active / participative / démocratique que le correspondent roumain *examinare / chestionare etc* ; *CV* ou curriculum vitae au lieu de "memoriu de activitate" qui a été discrédité par la langue de bois; le terme *programă* est maintenant de plus en plus remplacé par *curriculum*(a) et *silabus* ; le terme *întreprindere* a disparu complètement en faveur de *firmă*, *etc.* [vii]

En guise de conclusion *on peut caresser des idéaux sans s'éloigner d'en bas ... on peut toujours rêver de s'en aller mais sans bouger de là ...*

Effets comiques et mixage

Toujours dans le cadre des aspects stylistiques, il est important de remarquer beaucoup d'associations amusantes qui sont souvent le résultat d'une combinaison entre les prononciations roumaine / française et anglaise : *upgradăm* calculatorul, *aplicăm* pentru un post, *daunloadăm* toate fişierele

« Et les machos, les hypocrites, les *starlouzez* en prennent plein les gencives mais avec le sourire. »

« Tout allait être top et *no soucy*. »

C'est dans le langage de l'Internet que l'on constate le plus le mixage, la combinaison des mots roumains et anglais, surtout là où l'équivalent d'une formule informatique n'est pas suffisamment fixé. „Nu uitati sa faceti «*reload»* la pagina ca sa cititi cea mai recenta versiune" ; „Se poate cauta aceasta poezie cu urmatorul «*search»*".

Un pas vers l'assimilation est fait par l'adaptation amusante de la terminologie de spécialité, par la dérivation avec des suffixes vieux et populaires, ou par la combinaison avec des termes familiers, populaires et même régionaux : „o firmă care se respecta trebuie sa apara musai si în varianta *interneticeasca*" ; „nu oricine este legat la o *bucatica de server*" ; „*cetitorul internetist* ", „*Internelu*", „*postasul matale* electronic" (*Bomba*).

Il y a aussi toute une gamme de mots roumains prononcés à l'anglaise comme *complicheişăn, tenteişăn, instaleişăn, explicheisăn, termineişăn, specificheişăn, să purcesăm*, *filingul, inspireişăn*, *houmpeigiul, combineişăn* qui se trouvent dans le parler

familier / colloquial, dans le langage des jeunes, dans la littérature satirique et dans les journaux.

A côté des variantes phonétiques altérées qui représentent le résultat du processus objectif d'adaptation, il y a donc des altérations délibérées, avec une valeur expressive évidente.

Langage argotique

Nous entendons ici par argot un dialecte social réduit au lexique, de caractère parasite (dans la mesure où il ne fait que doubler, avec des valeurs affectives différentes, un vocabulaire existant), employé dans une couche déterminée de la société qui se veut en opposition avec les autres. Il a pour but dit-on de n'être compris que des initiés mais surtout de marquer l'appartenance à un certain groupe[viii].

Le vocabulaire de l'argot comporte en effet deux aspects: la création lexicale proprement dite et l'utilisation détournée de termes déjà existants par transpositions sémantiques et formelles.

Ces mots ne sont pas pratiquement connus de tous, et leur utilisation relève d'un choix stylistique. On sait que les créations argotiques sont souvent le produit de "machines à créer", de matrices sémantiques[ix]. Dans tous les cas, on voit que la productivité paradigmatique repose sur une image initiale qui la justifie et rend les mots transparents pour les utilisateurs du code, mais opaques pour ceux qui ne le connaissent pas.

L'anglais a constitué et constitue encore aujourd'hui la langue de référence privilégiée de la majorité des toxicomanes qui se piquent de connaître le parler d'outre-atlantique.

On peut constater qu'un grand nombre de ces mots s'est tellement adapté dans la langue française qu'ils ont formé des dérivés parfaitement intégrés puisqu'ils utilisent pour leur formation des suffixes habituels au français : *shooteuse; (se) shooter, (se) fixer, (se) doper, (se) destroyer, (se) speeder, smoker, dealer, chourer, bédaver, etc.* s'assimilant aux verbes français en *-er*). Les revues ne cessent plus de parler de *junkie* décrivant un utilisateur de drogues dites dures (héroïne, cocaïne, morphine et amphétamines) :

« Tels les *junkies*, ils sont prêts à tout pour obtenir la dose salvatrice ! »

« Car cette *junkie* attitude n'est qu'un odieux alibi…»

Ce n'est qu'à propos des modes de consommation et des effets qu'on peut constater des créations métaphoriques en particulier utilisant les formes verbales, souvent empruntées de l'anglais. Voici une série de transpositions métaphoriques désignant l'évolution physique et psychique du toxicomane: *accrocher, se fixer, délirer, zoner, planer, faire un trip, avoir le ticket, se défoncer, être stone, se speeder, se destroyer, être dans le cosmos, avoir un flash (ou un flash-back), se faire une ligne, se faire un rail, sevrer, décrocher, etc.* [x]

En ce qui concerne la consommation, la richesse synonymique est aussi importante: *se camer, se doper, tabaquer, smoker, se fixer, se piquer, se piquouser, se percer, se shooter,* etc., il en va de même pour les effets: *faire un trip, avoir un ticket, se speeder, se défoncer, etc.*

On constate donc que bien que l'orthographe puisse sembler fantaisiste, une chose est évidente, il y a toute une série de substantifs, verbes et adjectifs francisés calqués sur l'anglais[xi] :

la *shooteuse* désigne la seringue hypodermique

le *sniffage* signifie la prise d'un rail de cocaïne par inhalation

la *snifette* este un synonyme de cocaïne
le *sniffeur* désigne le cocaïnomane
chipper – se droguer occasionnellement (anglais : to chippy)
crasher – s'endormir sous l'effet d'un stupéfiant
dealer – vendre illégalement
droper une dose ou *se fixer* ou *se faire un fix(e)* – s'injecter une drogue par voie intraveineuse
flasher – éprouver un plaisir vif mais de courte durée
flipper – faire un mauvais voyage ; éprouver de l'angoisse
poffer – fumer du cannabis (anglais : to puff)
se poper – s'injecter un stupéfiant par voie sous-cutanée
se shooter ou *se faire un shoot* – s'injecter une drogue par voie intraveineuse
sniffer ou *se faire un sniff* – absorber un stupéfiant pulvérulent – cocaïne – en prise nasale
smaké – ressentir les effets d'une certaine drogue
speedé – en pleine déglingue occasionnée par l'absorption d'amphétamines
stoned – en pleine défonce

Pour être *cool* ou *hip*, c'est-à-dire pour ne pas paraître *square*, *l'addict* cherche à être *high* ou à faire un *trip* dans un lieu tranquille où il pourra s'endormir, le *crash* ou le *pad*. C'est dans de tels *squatts* que viennent aussi échouer *freaks* et autres *junkies* plus ou moins ravagés.

« Bien sûr, avec la coupe que j'ai, j'attire un certain type de nanas : baba cool, fumeuses de *joints*, et relativement jeunes.»

L'emprunt à l'anglais est aussi senti (c'est vrai en très faible proportion) en ce qui concerne la prostitution et le proxénétisme (*fish, fich, turf, bitch*), les trafics divers et armes (*business, job; gun*), l'argent (*macdo, bifteck, caviar*), le policier vu par le voyou (*Starsky, coy, mickey, cow-boy*), un verbe désignant le fait d'être contrarié pour les malfaiteurs (*fliper*, *flipper*).

Dans le vocabulaire employé par les voyous pour désigner les policiers il y a une série de métaphores jouant sur une caractéristique du policier et employées de façon dépréciative*: cow-boy, Starsky, zombie, mickey*, *blair(e)*.

En Roumanie, la consommation des drogues, n'est pas privée non plus d'emprunts à l'anglais.

Si on est narcotique on consomme du *crack* (au milieu des années 80 une drogue est apparue aux Etats-Unis et plus tard en Europe et qui ressemble du point de vue du processus technologique aux drogues synthétiques (angl. *designer drugs*) et qui porte le nom de Crack (Rock) ; son nom est dérivé du son spécifique du bruissement (angl. *to crackle*) produit pendant le fumer). Et si on s'y connaît on consomme du *poppers* qui doit s'inhaler et non pas s'ingérer.

Pour les connaisseurs tout ce qui suit est de l'univers des drogues et de leurs sensations : *Adam si Eva, mere, biscuiti de discoteca. Urechile iti tiuie. Alba ca Zapada, pudra, gheata, pietre ... zbori, vibrezi, ai energie. Speed, uppers ... prinzi viteza, esti chiar in forma. Praf, "Harry", pocnet ... aerian, nu? Acid, sugativa, dragoni, stele rosii, capsuni, zahar cubic, table ... halucinezi, aproape ca plutesti.*

Sans avoir aucune liaison avec le monde des drogues une expression argotique qui a retenu notre attention est *resetează-te!* = „pleacă, dispari". On la trouve dans le langage parlé et jeune des utilisateurs des ordinateurs et transférée dans la vie quotidienne elle signifie « va-t-en, cache-toi ».

Ainsi donc si l'on a constaté la prédominance des emprunts á l'anglais ou á l'anglo-américain, on peut dire que cela relève d'une pratique quasi internationale et concerne tous les registres de la langue, pas seulement l'argot.

Notes

[i] Le corpus roumain est pris des revues mensuelles „20 Ani" et „Viva".
[ii] Il s'agit d'euphémisation seulement si on comprend
[iii] Le corpus français est pris des revues mensuelles „20 Ans" et „Biba"
[iv] http://www. tribunes. com/
[v] Manea, Constantin, *Structura Etimologică a Vocabularului Neologic (cu specială referire la anglicismele din limba română)*, Editura Universității din Piteşti, 2004, p. 125
[vi] Idem, p. 127
[vii] Idem, p. 125
[viii] Brunet, J. P., *L'argot des toxicomanes en français et en anglais*, Meta, XXXV, 1, 1990, p. 230
[ix] Calvet, L-J., *L'Argot en 20 leçons*, Payot, Paris, 1993
[x] Mátételki Holló Magdolna, *La créativité lexicale de l'argot policier et criminel français*, in http://mnytud. arts. klte. hu/
[xi] Les exemples sont pris de Brunet, J. P., *L'argot des toxicomanes en français et en anglais*, Meta, XXXV, 1, 1990, p. 230-231

Bibliographie

BRUNET, J. P., *L'argot des toxicomanes en français et en anglais*, Meta, XXXV, 1, 1990,
CALVET, L-J., *L'Argot en 20 leçons*, Payot, Paris, 1993
MANEA, Constantin, *Structura Etimologică a Vocabularului Neologic (cu specială referire la anglicismele din limba română)*, Editura Universității din Piteşti, 2004
MATETELKI HOLLO, Magdolna, *La créativité lexicale de l'argot policier et criminel français*, in http://mnytud. arts. klte. hu/
REY-DEBOVE, Josette, GAGNOT, Gilberte, *Dictionnaire des anglicismes, les mots anglais et américains en français*, Les Usuels du Robert, 1990
STOICHIȚOIU-ICHIM, Adriana, *Vocabularul limbii române actuale. Dinamică, influențe, creativitate*, Editura All, Bucureşti, 2001

LES BIJOUX INDISCRETS DE DENIS DIDEROT. APPROCHE NARRATOLOGIQUE

Carmen ANDREI
Universitatea « Dunărea de Jos », Galați

Résumé *: La publication des* ***Bijoux indiscrets*** *en 1748, a suscité l'étonnement du public : Diderot le philosophe, la tête de l'Encyclopédie, écrit un conte licencieux, par fantaisie et extravagance. Le titre connote secret, curiosité et désir. Le roman est une enquête sur la chasteté féminine par l'exploitation du thème rebattu de l'érotisme subversif et par l'utilisation de la technique de l'hypallage. Pendant 54 chapitres, un anneau fait trente essais en interrogeant les « bijoux » vaginaux de nombreuses femmes de la cour du sultan Mangogul, située dans un Congo utopique et dans un temps immémorial. L'analyse de ce roman soulève un double problème qui concerne l'instance auctoriale et narratrice, vu le conglomérat de* ***je*** *dans le texte. Le texte se présente comme un hybride, un amalgame de formes narratives et de procédés techniques. C'est un grand roman à tiroir : l'intrigue principale contient de nombreux récits rétrospectifs. Dans cette perspective, les histoires enchâssées sont des exercices de style sur le thème longuement discuté de l'infidélité foncière de la femme. La structure épisodique permet la prolifération des personnages et l'agglutination des angles et des points de vue variés. L'intrigue érotique devient un point de départ et un prétexte idéologique.*
Mots-clés *: érotisme, hypallage, instance auctoriale et narratrice*

Dans *Les Bijoux indiscrets* [*B.i.*] de Diderot, roman libertin du siècle des Lumières, le bijou[1], prétexte et instrument de la diégèse est celui qui voit et qui est la voix / la voie de la narration. Le caquet du bijou est une sorte de « dictée automatique ». Il offense parce qu'il dit la vérité, celle du désir surtout :

> Chacun a sa philosophie et la notre consiste principalement à distinguer le mérite de la personne, le vrai mérite, de celui qui n'est qu'imaginaire. (XLV)

Le bavardage est la cause et le moteur des histoires narrées. Le bijou-narrateur souffre de cette maladie, comme l'avoue celui de Fanni : « Ne dirait-on pas que l'on n'ait rien de mieux à faire que de ***jaser*** » (***n.s.***, XLIII). La prolixité verbale du bijou est anormale. Il ne parle pas seulement d'intrigues libertines, mais de défaites militaires et de ruines princières. Elle prouve que l'instance énonciatrice subit un phénomène d'altération discursive proche du langage délirant. Le bijou symbolise l'aliénation totale de la femme, la violation du tabou de l'intimité et de la pudeur, l'exposition de l'obscène et insupportable du non-dit[2] (voir à ce titre le dialogue entre Ismène et son bijou, fait d'attaques, d'interrogations, d'arguments offensifs et défensifs)[3]. Les savants de l'utopique Académie de Banza y voient le triomphe de la vertu, les religieux d'une île non déterminée, le triomphe de la providence, les commerçants en profitent pour fabriquer et vendre des muselières qui étranglent la voix traîtresse. Le jour où le sultan s'amuse à faire parler un bijou dont la muselière était trop petite, Zélaïs, la propriétaire, a failli mourir suffoquée (XXIII) parce que l'abstinence crée des vapeurs.

L'analyse de ce roman soulève un double problème qui concerne l'instance auctoriale et narratrice, vu le conglomérat de ***je*** dans le texte : la question de l'auteur du texte va de pair avec la question du narrateur ; plus exactement : qui écrit et qui raconte ? Comme dans *Jacques le Fataliste*, l'instance narrative est soumise à la technique du brouillage, stratégie qui vise la mystification de la fiction. Le découpage

aléatoire des chapitres est le premier signe de la critique du genre romanesque. La difficulté de l'analyse vient du fait que le texte se présente comme un hybride, un amalgame de formes narratives et de procédés techniques. C'est un grand roman à tiroir : Diderot insère dans l'intrigue principale de nombreux récits rétrospectifs, comme l'histoire de Sélim qui s'étend sur trois chapitres. Les chapitres idéologiquement marqués, sur la morale, les arts ou les sciences pourraient constituer une œuvre à part. Dans cette perspective, les histoires enchâssées sont des ***exercices de style*** sur le thème longuement discuté de l'infidélité foncière de la femme. La structure épisodique permet la prolifération des personnages et l'agglutination des angles et des points de vue variés. La partie digressive, idéologique est imbriquée en permanence dans la partie narrative, dans l'intrigue orientale. L'intrigue érotique devient un point de départ et un prétexte idéologique (voir XII). De surcroît, les interférences entre les niveaux narratifs s'intensifient dans les ajouts posthumes.

Dans le texte liminaire, un premier ***je***, celui du narrateur extradiégétique, s'adresse à Zima, lectrice orientale friande de lecture interdites, mais hésitante, dans sa qualité de première narrataire de l'histoire. Le péritexte est simplement intitulé « À Zima » et se présente comme un long conseil épicurien et comme un intertexte déclaré. Le narrateur établit un contrat de lecture à son avantage, veut la rendre complice de la lecture interdite de son livre. Il le range parmi d'autres textes de même facture l'inscrivant ainsi dans une filiation notoire :

> Zima, profitez du moment. L'aga Narkis entretient votre mère, et votre gouvernante guette sur un balcon le retour de votre père : prenez, lisez, ne craignez rien. Mais quand on surprendrait *les Bijoux indiscrets* derrières votre toilette, pensez-vous qu'on s'étonnât ? Non, Zima, non ; on sait que *le Sopha, le Tanzaï* et *les Confessions* ont été sous votre oreiller. Vous hésitez encore ? […] Encore une fois, Zima, prenez, lisez, et lisez tout : je n'en excepte pas même les discours du *Bijou voyageur* qu'on vous interprétera, sans qu'il en coûte à votre vertu ; pourvu que l'interprète ne soit ni votre directeur ni votre amant. (*B.i.*, pp. 7-8)[4]

L'avant-texte en question souligne un élément de modernité : le livre réclame la présence d'un *lecteur-interprète* qui le juge de manière critique. Ainsi, il requiert d'emblée le statut d'œuvre ouverte à l'interprétation de son destinataire intra- et extradiégétique qui construit son sens au fur et à mesure de la lecture interactive d'un tiers de l'extérieur. Pour J. Proust, *Les Bijoux* sont « un roman de l'interprétation » parce qu'« ils donnent à voir des personnages en train d'interpréter » et que tout le discours narratif ou rapporté est agencé afin de provoquer la manie de l'interprétation[5]. Le roman est en même temps un parfait antidote à cette manie parce qu'il peut se lire aussi comme un texte conjectural ayant trop de « lacunes » (voir *infra*).

Dans ce premier texte, le narrateur se donne pour l'auteur du récit, mais au moment où il dialogue avec un personnage fictif, il devient lui-même personnage, et élément de la diégèse. Ainsi s'ouvre un macro-topos dominant, celui de l'invitation à la lecture, à tout lire, topos qui ouvre et ferme le texte[6]. Le même ***je*** apparaît au chapitre II (*Education de Mangogul*), en vitesse narrative, et exprime le désir que l'histoire ait une fin ou plus loin, lors des recommandations qu'il fait en maître du texte. Ce ***je*** reste une figure énigmatique. Ses interventions renvoient indirectement au temps vécu, mais également au temps de l'écriture, au présent, égal à celui du véritable auteur du roman, Diderot. Il pratique la récusation du discours se donnant pour le simple traducteur d'un manuscrit congolais :

> Je passerai légèrement sur les premières années de Mangogul. (p. 13)

On trouvera bon que je renvoie ceux qui seront curieux de son discours aux archives du Congo (p. 193)

Mangogul était aujourd'hui, dit l'auteur africain dont nous traduisons le journal, à neuf heures et demie chez Fanni.. (XLIII, p. 276)

Un deuxième ***je*** appartient au ***scripteur.*** C'est un « auteur africain » dont les dires sont rapportés en discours indirect par le premier :

[…] et moi, dit l'auteur africain, j'allai me reposer en attendant qu'il [le bijoutier] revînt. (XX, p. 124)

L'auteur africain qui s'est immortalisé par l'histoire des hauts et merveilleux faits d'Erguebzeb et de Mangogul, continua en ces termes : […] (XIV, p. 69)

L'auteur africain nous apprend que la mémoire de cet essai s'est conservée dans le Congo, et que c'est par cette raison que le gouvernement y est si réservé à accorder des pensions ; mais ce ne fut pas le seul bon effet de l'anneau de Cucufa comme on va le voir dans le chapitre suivant (XXVII, p. 164)

L'auteur africain finit ce chapitre par un avertissement aux dames qui pourraient être tentées de se faire traduire les endroits où le bijou de Cypria s'est exprimé dans les langues étrangères. « J'aurais manqué, dit-il, au **devoir de l'historien**, en les supprimant ; et au respect que j'ai pour le sexe, en les conservant dans mon ouvrage, sans prévenir les dames vertueuses, que le bijou de Cypria s'était excessivement gâté le ton de ses voyages ; et que les récits sont infiniment plus libres qu'aucune des lectures clandestines qu'elles aient jamais faites. » (**n.s**., XLVII, pp. 332-333)

L'auteur africain nous apprend ici que le sultan, frappé de l'observation de Mirzoza, se précautionna d'un antisomnifère des plus violents (p. 323)[7]

Le narrateur s'excuse parfois ou se plaint parodiquement des « lacunes considérables » dont souffre le manuscrit pour justifier de nombreuses ellipses (dues par exemple à l'incapacité des traducteurs français à restituer la démonstration d'un académicien congeois, voir la 2e citation). Le coefficient de la perte des détails augmente justement à cause des lacunes. Le commentaire éditorial remplace le morceau obscène absent (pastiche du genre, voir la 3e citation). Le masque de victime de traducteurs ignorants assure au narrateur un degré élevé de véridicité. La stratégie de la feinte modestie est préférée parce qu'elle l'aide à combler les vides informationnels et à jeter le doute sur la foi de l'auteur présupposé du texte. Le brouillage des instances est complet au moment où la première commente les affirmations de l'autre et retranche les nuances inconvenantes :

(Le manuscrit s'est trouvé corrompu dans cet endroit) (XIII, p. 66)

Ici, l'ignorance des traducteurs nous a frustrées d'une démonstration que l'auteur africain nous avait conservée sans doute. A la suite d'une lacune de deux pages ou environ, on lit : le raisonnement de Réciproco parut démonstratif ; […] (IX, p. 47)

(Il y a dans cet endroit une lacune considérable. La république des lettres aurait certainement obligation à celui qui nous restituerait le discours du bijou de Callipiga, dont il ne nous reste que les deux dernières lignes. Nous invitions les savants à les méditer et à voir si cette lacune ne serait point une omission volontaire de l'auteur, mécontent de ce qu'il avait dit, et qui ne trouvait rien de mieux à dire.) (XLI, p. 267)

Je ne finirai point, dit l'auteur africain dont j'ai l'honneur d'être le ***caudataire*** *[serviteur], si j'entrais dans le détail des niches que leur fit Mangogul* (XLV, p. 311)

Je ne sais si Mirzoza resta ou s'en alla ; mais Mangogul reprenant le discours de Cyclophile, lut ce qui suit : […] (XVIII, p. 94)

En cet endroit, l'auteur africain remarque avec étonnement que la modicité du prix et la roture des muselières n'en firent point cesser la mode au sérail. « Pour une fois, dit-il, l'utilité

l'emporta sur le préjugé. » Une réflexion aussi commune ne valait pas la peine qu'il se répétât : mais il m'a semblé que c'était le défaut de tous les anciens auteurs de Congo, de tomber dans des redites, soit qu'ils se fussent proposé de donner ainsi un air de vraisemblance et de facilité à leurs productions ; soit qu'ils n'eussent pas, à beaucoup près, autant de fécondité que leurs admirateurs le supposent. (XXII, p. 128)

L'auteur africain, qui avait promis quelque part le caractère de Sélim, s'est avisé de le placer ici ; j'estime trop les ouvrages de l'antiquité pour assurer qu'il eût été mieux ailleurs (XLIX, p. 347)

L'auteur a supprimé le reste ; il se contente de nous avertir que […] (LIII, p. 378)

Par conséquent, le premier ***je*** qui se donne pour le fabriquant du texte prend le masque de l'éditeur, de l'interprète ou du traducteur du manuscrit africain qui ne fait que monter la narration « trouvée » et la re-narrer. Dès le 6e chapitre jusqu'au 27e il apparaît au milieu du récit un second ***je***, celui de l'auteur africain, qui occulte temporairement la présence du premier ***je***, même si les mentions qui le concernent sont lapidaires ou critiques. Ce second ***je*** disparaît entre le 28e et le 36e chapitres. Paradoxalement, le début du 37e chapitre, qui s'ouvre par l'état de la comédie (contemporaine ?), marque la présence du pronom ***on***, rattrapé par un ***je*** et un ***vous*** ambigus :

Si l'on eût connu dans le Congo le goût de la bonne déclamation, il y avait des comédiens dont on eût pu se passer. Entre trente personnes qui composaient la troupe, à peine comptait-on un grand acteur et deux actrices passables. […] et l'on ne pouvait se flatter qu'une pièce serait jouée avec quelque succès, si l'on n'avait eu l'intention de modeler ses caractères sur les vices des comédiens. Voilà ce qu'on entendait de mon temps par avoir l'usage du théâtre. Jadis les acteurs étaient faits pour les pièces ; alors l'on faisait des pièces pour les acteurs ; si vous présentiez un ouvrage, on examinait, sans contredit si le sujet était intéressant, l'intrigue bien nouée, les caractères soutenus, et la diction pure et coulante ; […] (p. 230)

Chemin faisant, la stratégie de l'écriture est basée sur la « duplicité » narrative qui consiste dans le refus de Diderot d'instaurer dans le récit une voix unique, garante et rassurante de la diégèse. Pour reprendre, cette stratégie est la suivante : un auteur africain écrit un journal et non pas le roman en question ; ce journal est lu et traduit en français par son « caudataire » qui est narrateur intradiégétique ; à son tour, ce narrateur y insère un second cahier de route (des voyageurs arrivées à la cour de Mangogul) ; finalement la narration est offerte au lecteur par un narrateur extradiégétique bicéphale, moitié le narrateur dont il a été question jusque là et moitié Diderot lui-même, multiple, protéiforme, donc non crédible et incroyable.

L'hypotexte principal de Diderot est le conte libertin de Crébillon fils comme l'indiquent les nombreux renvois satiriques du narrateur des *Bijoux* et tout un chapitre où Diderot se plaît à parodier le style de son devancier :

Si ce commencement n'a pas autant amusé que les premières pages de la fée Taupe, la suite serait plus ennuyeuse que les dernières de la fée Moustache. (XXXIX, p. 254)

Chapitre XXIX. Dix-huitième et dix-neuvième essais de l'anneau. Sphéroïde l'aplatie et Girgiro l'entortillé. Attrape qui pourra[8]

Les Bijoux indiscrets sont injustement passés dans l'histoire des lettres comme une imitation inférieure du texte crébillonien. Le roman est un ***mimotexte***[9] des contes crébilloniens, un texte imitatif où l'auteur parle l'idiolecte du corpus imité. Le texte diderotien a des affinités avec le texte crébillonien : c'est à la fois un pastiche, dans le sens d'imitation en régime ludique de pur divertissement, une parodie, mais surtout une

forgerie[10]. Une simple complaisance grivoise dans la parodie de l'écrit libertin, destructrice du genre équivaudrait à l'autodestruction. C'est pourquoi Diderot procède au décapage qui mène à la forgerie. Le roman est original au moins pour l'érotisme intellectualisé et la distance démystificatrice par lesquels l'auteur dénonce les préjugés et les conventions d'un monde factice : « *Les Bijoux* font de l'orientalisme érotique et satirique le principe d'une grande richesse formelle et philosophique »[11]. Pour R. Kempf, le roman s'inscrit dans le projet fondamental de Diderot, celui de constituer un recueil de signes et d'indices sous le masque de la présence romanesque[12], tandis qu'H. Coulet n'a pas un jugement tranchant : pour lui, c'est « un roman informe où s'entassent les anecdotes grivoises, les gaillardises, les portraits satiriques, les dissertations esthétiques ou philosophiques »[13].

L'*incipit* parodique du premier chapitre, *Naissance de Mangogul*, attire de nouveau l'attention du lecteur sur les textes antérieurs de même facture, à savoir *Le Sopha* et *L'Ecumoire* de Crébillon fils, *Angola* de La Morlière, *Acajou et Zirphile Zulmis et Zelmaïde* et *Les Confessions du comte de**** de Duclos et *Le Sultan Misapouf* de l'abbé de Voisenon. Les noms de personnages empruntés aux ouvrages antérieurs avec lesquels Diderot dialoguent installent le lecteur sur un terrain connu auparavant, des classiques du genre, « comme si les textes de Duclos, Crébillon fils, etc., constituaient une novelle *fable*, un paganisme actuel »[14]. Cette stratégie prouve que Diderot refuse de donner un cadre crédible à son roman, d'user de la technique du trompe-l'œil, en amarrant son récit à ses devanciers. Il affiche ouvertement les procédés du romanesque en faisant ainsi un important crédit au lecteur-modèle :

> Hiaouf Zélès Tanzaï régnait depuis longtemps dans la grande Chéchianée ; et ce prince voluptueux continuait d'en faire les délices. Acajou, roi de Minutie, avait eu le sort prédit par son père. Zulmis avait vécu. Le comte de… vivait encore. Splendide, Angola, Misapouf, et quelques autres potentats des Indes et de l'Asie étaient morts subitement. (p. 9)

Les arrêts et les bifurcations de l'intrigue ne sont pas toujours motivés. L'entremêlement des fils narratifs donne l'impression de manque d'unité, de structure désordonnée. Par exemple : le narrateur (l'auteur Diderot ?) traduit l'auteur africain (1er niveau narratif) qui rapporte que Mangogul, pour arbitrer une querelle religieuse (2e niveau), raconte un rêve au Pontife et aux réformateurs jansénistes (3e niveau) qui consiste en un dialogue véhément entre un homme qui croit avoir deux nez et un autre deux trous au cul (4e niveau), ce dernier racontant qu'alors (5e niveau) qu'il défendait une femme sans trou menacée par le vilebrequin du menuisier. C'est en croyant avoir subi l'instruction qu'il s'est réveillé de ce rêve, qui comporte des dialogues (6e niveau), cependant que les prêtres interviennent dans le récit du rêve de Mangogul (7e niveau) et ainsi de suite. Cet exemple est édifiant quant à la modernité du roman.

Notes

---

[1] Pour mieux observer le glissement du terme, comment le terme « bijou » est arrivé à désigner le sexe de la femme, nous avons consulté les dictionnaires électroniques modernes et nous avons trouvé une pléthore sémantique du terme : BIJOU, mot à la mode au XVIIIe siècle : 1) sexe de la femme ; 2) pénis ; 3) godemichet (dérivé : bijou de la famille).

[2] M. Bokobza-Kahan, *Libertinage et folie au 18e siècle…*, pp. 75 -76.

[3] Ismène découvre que la voix inconnue est sa propre réflexion acoustique, l'Echo. De même, Fanni a une expérience lacanienne : elle apprend que le discours de « l'autre » vient de son propre inconscient (XLIII, 23e essai).

[4] Toutes les citations sont tirées de Denis Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, appareil critique et lecture par Colas Duflo, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1995.
[5] *L'objet et le texte…*, pp. 127 et suiv.
[6] Ce macro-topos dominant inclut des micro-topoï comme celui du discours autorisé par une référence commune extradiégétique (en l'occurrence Aglaé qui a participé à l'écriture de l'ouvrage) et celui du discours autorisé par la référence à la tradition littéraire du roman libertin, *apud* M.-H. Chabut, « *Topoï* d'intervention narrative dans les ouvertures de quelques récits de Diderot », in : *Vers un Thésaurus informatisé…*, éd. citée, p.315.
[7] Les « antisomnifères » (sic !) dont parle le texte sont précisément *La Vie de Marianne* et *Le Paysan parvenu* de Marivaux, *Les Confessions du comte de**** de Duclos et *Les Égarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon fils. Alors il y a là une contradiction : dans leur qualité d'anti-somnifères, ces romans tiennent l'esprit (r)éveillé. Les mentions acquièrent un caractère positif parce qu'au lieu de les satiriser, Diderot fait implicitement leur éloge.
[8] Le chapitre en question ouvre un quadruple intertexte : Diderot dialogue avec *Le Cabinet du philosophe*, *La vie de Marianne*, *L'Écumoire* et *Le Paysan parvenu*. Le parallèle entre l'art de ménager une femme et l'art de ménager le lecteur dans l'écriture romanesque vient du *Cabinet*. Plus tard, Crébillon se vengera de Diderot dans *Ah ! Quel conte !* où le Taciturne est Diderot. *Apud* J. Proust, « Diderot et la fée Moustache », in : *Dilemmes du roman. Essays in Honor of Georges May…*, pp. 111-121.
[9] G. Genette, *Palimpsestes*, p. 88.
[10] G. Genette, *op. cit.*, p. 92, définit la forgerie comme « la poursuite ou l'extension d'un accomplissement littéraire préexistant ». Le témoignage de la fille de Diderot, Angélique de Vandeul est clair : Diderot s'est inspiré de Crébillon fils consciemment et consciencieusement. Il s'agissait d'un défi qu'il a relevé avec succès.
[11] R. Mortier et R. Trousson, (éd.), *Dictionnaire de Diderot*, p. 78.
[12] *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, p. 12.
[13] *Le Roman jusqu'à la Révolution*, éd. citée.
[14] M. Butor, *Répertoire littéraire*, p. 186.

Bibliographie sélective :

Beeharry-Paray, G. « *Les Bijoux indiscrets* de Diderot : Pastiche, forgerie ou charge du conte crébillonien », in : Guiragosssian Carr, Diana (éd.), *Diderot Studies XXVIII*, Genève, Droz, 2000.
Bokobza-Kahan, M., *Libertinage et folie au 18e siècle*, Louvain, Peeters, 2000.
Butor, Michel, *Répertoire littéraire*, Gallimard, Paris, coll. « Tel », chap. VII – *Littérature licencieuse et philosophie*, 1996.
Chabut, M.-H., « *Topoï* d'intervention narrative dans les ouvertures de quelques récits de Diderot », in : *Vers un Thésaurus informatisé. Topique des ouvertures narratives avant 1800.* Actes du 4e colloque international SATOR (1990), Montpellier, Presses de l'Université Paul Valéry, 1991.
Coulet, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, t. I, *Histoire du roman en France*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1967.
Diderot, Denis, *Les Bijoux indiscrets*, appareil critique et lecture par Colas Duflo, Actes Sud, Arles, coll. « Babel », 1995.
Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.
Kempf, R., *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, Seuil, Paris, coll. « Pierres vives », 1964.
Mortier, R. et Trousson, R. (éd.), *Dictionnaire de Diderot*, Champion, Paris, 1999.
Proust, Jacques, « Diderot et la fée Moustache », in *Dilemmes du roman. Essays in Honor of Georges May*, Saratoga-California, Auma Libri, coll. «Standford French and Italian Studies », 1989.
Proust, Jacques, *L'objet et le texte. Pour une poétique de la prose française au XVIIIe siècle*, Droz, Genève, 1980.

POINT DE VUE ET HÉSITATION REPRÉSENTÉE : ÉTUDE D'UNE NOUVELLE INITIATIQUE : LE DIABLE AMOUREUX DE CAZOTTE

Asist. Univ. drd. Apostol Silvia Adriana
Universitatea din Piteşti

Résumé : *Le titre du présent ouvrage pourrait donner naissance à une ambiguïté due au terme 'initiatique'. Pour anticiper ce piège nous précisons l'usage que nous en faisons ; 1. nous prenons le terme dans son sens du dictionnaire : qui relève de l'initiation, de pratiques secrètes, car le personnage de la nouvelle Le Diable amoureux sera initié à la cabale mais 2. nous le forçons pour l'adapter à un besoin propre, celui de rendre compte d'une œuvre qui ouvre la voie au genre fantastique.*
Le Diable amoureux que Todorov prend pour la première manifestation du fantastique en tant que genre dans la Littérature Française a ceci de spécifique qu'il présente son personnage-narrateur dans l'incertitude de tirer une conclusion et une interprétation logique ou surnaturelle aux événements auxquels il participe et de plus, la fin ambiguë est la variante finale à laquelle l'auteur s'arrête après de longues quêtes. Notre but est de prouver que le problème du point de vue est intimement lié à l'ambiguïté spécifique au récit fantastique et Cazotte a l'intuition de ce qui fera fortune au siècle d'or de la nouvelle fantastique.
Mots-clés *:ambiguïté, point de vue, récit fantastique*

Bien que les essais de définition du fantastique varient selon les perspectives sous lesquelles on l'examine (approche historiciste, approche thématique, approche structurale), grand nombre des ouvrages théoriques sur le fantastique marque les débuts de la nouvelle fantastique en tant que genre littéraire à partir du *Diable amoureux*, nouvelle de Jacques Cazotte, parue en 1772. Déjà, lors de sa publication en avril 1772, le *Mercure de France* note :

« Une tragédie, un roman, un conte, une comédie ont en général un air de famille avec tel ouvrage du même genre qui les a précédés, et imposeront aux productions qui les suivront à peu près la même physionomie.
Les exceptions à cette observation sont trop rares. Cependant il s'en rencontre de temps à autre, et l'imagination de quelques écrivains moins susceptibles de la servile imitation jette dans un moule nouveau les ouvrages qu'elle aime à créer.
Telle est celle de l'auteur du *Diable amoureux*. » [1]

Le début du siècle d'or de la nouvelle, le XIXe siècle, ne tardera pas de faire des références à l'ouvrage de Cazotte, et, comme c'est souvent le cas de ce genre « élitiste »[2], le succès s'accroît avec l'intervention de Nerval, qui écrit la préface pour une réédition du *Diable amoureux* de 1845.

Un siècle plus tard, Todorov donne sa première définition du fantastique en partant de l'hésitation qu'éprouve Alvare, le personnage de notre livre, devant une situation qu'il a peine à interpréter comme réelle ou comme illusoire :

« Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. » [3]

Voici donc le résumé du *Diable amoureux*: Lors d'une discussion entre camarades sur la cabale et les cabalistes, Don Alvare, capitaine des gardes du roi de Naples se laisse entraîner dans une expérience initiatique. Curieux de par sa nature, Don Alvare accepte et insiste même d'être instruit par Soberano, le plus âgé des camarades, qui s'y connaît et qui veut dévoiler à Alvare les secrets de la cabale. Comme il reste sceptique, il l'incite à invoquer le diable dans les ruines de Portici. Alvare invoque donc Belzébuth qui apparaît sous la forme grossière d'une tête de chameau, au col long, et dont les premiers mots sont : « Che vuoi ? ». Le chameau se transforme ensuite en chien. Le pari est qu'Alvare ose à « tirer les oreilles au grand Diable d'enfer », mais lorsqu'il est prêt à le faire, il découvre que le chien est une femelle, et il y renonce. Le chien/chienne se transforme ensuite en page au nom de Biondetto/Biondetta. Elle tente de le séduire et de le placer sous son influence.
Alvare et son page partent pour Venise. Il y mène une vie libertine, entretient une relation avec une certaine Olympia qui découvre que le page d'Alvare est en effet une femme et, folle de jalousie, essaie de faire tuer Biondetta.
Séduit par le malheur de Biondetta, par la preuve d'un corps en chair et os, qui a des blessures et qui en ressent les douleurs, Alvare accepte de se lier plus intimement avec elle, mais pas avant de l'annoncer à sa mère, dona Mencia. Voilà donc qu'il décide d'aller en Estrémadure. Mille obstacles l'empêchent dans son chemin : orages, problèmes de voitures : roues ou essieux cassés, réapparition de Biondetta. La rupture d'un essieu près du château de Maravillas les oblige à y passer la nuit, lors des noces d'un vassal du duc de Medina-Sidonia. Au cours de la nuit le rapprochement physique se produit. La sylphide, qui voit Alvare à sa merci, lui demande de prononcer la formule du pacte : « Mon cher Belzébuth… », en reprenant la forme de chameau.
Le réveil est brutal, car Biondetta a disparu, Alvare arrive au château, la mère pense que c'était seulement un rêve, le docte Don Quebracuernos tire les leçons morales de l'aventure.

Pourtant, ce qui nous attire l'attention c'est précisément ce dénouement, de par le caractère volontaire de la production, vu les commentaires qu'en fait l'auteur lui même dans l'épilogue. Il explique cette variante qu'il a préférée à deux autres où, soit par la demande du public, soit par celle de la critique, il proposerait une continuation du récit, dans ce qui serait une deuxième partie, présentant un Alvare pleinement possédé, entre les mains du Diable, imposant partout le désordre. Ou bien, une autre variante, où, le héros « tombât dans dans un piège couvert d'assez de fleurs pour qu'elles pussent lui sauver le désagrément de la chute ». Cazotte ne continue pourtant pas le récit, la fin est d'autant brusque qu'elle est ambiguë, car le héros reste dans l'hésitation, et, de plus, il y a deux interprétations des aventures d'Alvare : celle de sa mère, qui les prend pour un rêve, fruit de l'imagination, mais qu'un détail final empêche d'imposer son explication comme certaine : le muletier qu'Alvare prétend en avoir été le témoin s'était enfuit sans demander son salaire. Elle fait donc appel au docteur Quebracuernos, au courant avec les traités du genre : *Démonomanie* de Bodin, *Le Monde enchanté* de Bekker où pourtant il ne trouve rien de semblable avec l'aventure d'Alvare, mais n'exclut pas la possibilité que le Diable prenne les formes les plus

séduisantes pour attraper sa victime. Don Quebracuernos réintroduit l'élément supranaturel dans son explication dont la conclusion, soutenue par le Savoir du docteur et ses lectures spécialisées, irait vers l'acceptation de ces lois supranaturelles, surtout le Diable qui guette l'homme à tout pas, mais il en tire une leçon morale qui redirectionne la lecture vers le côté de la simple imagination, ou conscience d'Alvare :

« Croyez-moi, formez des liens légitimes avec une personne du sexe ; que votre respectable mère préside à votre choix : et dût celle que vous tiendrez de sa main avoir des grâces et des talents célestes, vous ne serez jamais tenté de la prendre pour le Diable » [4]

Le dénouement définitif choisi par Cazotte conserve l'ambiguïté, et le fait que l'auteur y a pensé longuement, tout en tenant compte des exigences du lecteur, des droits du lecteur, montre qu'il a compris le secret, l'exigence du genre qu'il initie : le récit fantastique :

« L'âme est le champ de bataille ; la curiosité engage l'action, **l'allégorie est double**, et les lecteurs s'en apercevront aisément. On ne poursuivra pas l'explication plus loin : on se souvient qu'à vingt-cinq ans, en parcourant l'édition complète des œuvres du Tasse, on tomba sur un volume qui ne contenait que l'éclaircissement des allégories renfermées dans la Jérusalem délivrée. On se garda bien de l'ouvrir. On était amoureux passionné d'Armide, d'Herminie, de Clorinde ; on perdait des chimères trop agréables si ces princesses étaient réduites à n'être que de simples emblèmes. » p.128

Peut-être Cazotte, devine-t-il aussi ce type de lecture qu'impose le fantastique et dont parlera, évidemment à un niveau plus avancé, du point de vue du théoricien, Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique* : une lecture qui ne soit ni poétique, ni allégorique, puisque, d'une part, le poétique refuse toute représentation, étant une pure combinaison sémantique, alors que le fantastique implique la fiction, et, d'autre part, l'allégorie tuerait par le fantastique par le sens figuré qu'elle indique de manière explicite. C'est donc sur l'ambiguïté que s'arrête Cazotte, ambiguïté à l'intérieur du récit, mais aussi, comme l'indique son épilogue, ambiguïté de la signification finale qu'en donne le lecteur. En effet il y a différence entre le début du récit, où les éléments supranaturels font irruption de manière directe dans le réel, et sa continuation qui semble en effacer toute trace directe pour n'en conserver que des indices bien cachés que le personnage-narrateur et par lui, le lecteur, ne manquera pas de saisir. Plus les indices sont voilés, plus l'hésitation s'accroît : est-elle vraiment le diable ?

Hésitation entre naturel et surnaturel (Todorov), *convergence de la narration thétique (roman des realia) et de la narration non-thétique (merveilleux), ambivalent, contradictoire, ambigu, paradoxal* (Irène Bessière), *contamination du réel et de l'imaginaire* (Jean Bellemin-Noël), *conflit entre deux ordres incompatibles* (Dieter Penning)5, ce sont les termes de la définition du fantastique qui relèvent d'une des conditions du fantastique, son ambiguïté.

Même si avec Le Diable amoureux, le fantastique n'en est encore qu'à ses débuts, il y a là un aspect énonciatif que le récit fantastique va fructifier au maximum, le narrateur-protagoniste. Todorov retient l'identification narrateur-personnage en tant que condition facultative du fantastique, mais qui lui convient au plus haut degré, puisque de cette

manière, l'hésitation du lecteur entre explication naturelle et explication surnaturelle des événements est jouée à l'intérieur de l'histoire par le personnage, devenant ainsi thème de l'œuvre. Tzvetan Todorov ne fait que mentionner l'ambiguïté dans *Le Diable amoureux*, fondant son analyse sur le *Manuscrit de Saragosse*, qu'il considère matériel beaucoup plus riche. Par contre, nous considérons que, même si, au niveau de l'histoire, une fois l'élément surnaturel surgi, il n'y a pas beaucoup de situations ambiguës jusque vers la fin, le fait que l'auteur a choisi comme variante finale de garder cette indécision, cette ambivalence, montre le caractère volontaire de l'œuvre, et le choix du narrateur –personnage ne peut être que partie du projet littéraire.
L'incipit du Diable amoureux fixe le cadre réaliste dans lequel surgira l'élément surnaturel :

J'étais à vingt-cinq ans capitaine aux gardes du roi de Naples : **nous** vivions beaucoup entre camarades, et comme de jeunes gens, c'est-à-dire, des femmes, du jeu, tant que la bourse pouvait y suffire, et **nous** philosophions dans nos quartiers quand **nous** n'avions plus d'autre ressources . (p. 53)

Il s'agit d'un je narratif qui racontera ses propres aventures. Le lecteur se trouve d'emblée en présence d'un je qui narre. Toute œuvre de fiction a à la base un contrat fiduciaire minimal qui peut devenir plus ou moins fort selon le statut de celui qui dit 'je' et qui s'assume la responsabilité du discours. Mais A. Rabatel parle d'une *identification narratoriale primaire*[6] qui devient d'autant plus forte s'il s'agit, comme dans le cas du *Diable amoureux*, d'une narration homodiégétique.

Les avantages du point de vue du narrateur - personnage, ou, dans la terminologie de J. Lintvelt, de l'acteur - narrateur, pour le récit fantastique dérivent tant des caractéristiques énonciatives de la première personne ('je' appartient à tous, peut être 'je' tout individu qui dit *je*) qui permettent l'identification lecteur – personnage - narrateur, que du contrat fiduciaire, de l'autorité maximale du narrateur premier qui devient le garant de l'histoire.
Le statut du personnage sera double : acteur et narrateur (aucteur, Lintvelt). En tant que personnage (acteur), Alvare peut se tromper, ses perceptions et son savoir peuvent être faillibles. Par contre, en tant que narrateur, il est garant, il authentifie ce qui est raconté. En effet, selon la théorie de Rabatel, le narrateur homodiégétique ne dispose pas d'une omniscience moindre que celle du narrateur hétérodiégétique « sauf à considérer que ce dernier est omniscient en vertu des pouvoirs de la fiction, alors que le premier, en raison des mécanismes d'identification renforcés du fait de la première personne, serait plus 'homme', donc plus faillible, en vertu de grilles de lecture 'réalistes'. » [7]
La scène où Alvare se reveille après la nuit passée avec Biondetta se traduit en un essai désespéré de comprendre ce qui lui est arrivé, une lutte entre la preuve de ses perceptions qui pourtant semblaient vraies, puisque tout son corps les ressentait, surtout les perceptions visuelles, et les preuves qui tenaient l'épisode horrible de la transformation de Biondetta dans l'épouvantable chameau pour un rêve :

« Je ne puis pas évaluer le temps que je comptais avoir passé dans cette *inexprimable* situation, quand je me sens tirer par le bras ; mon épouvante s'accroît : forcé néanmoins d'ouvrir les yeux, une lumière frappante les aveugle.
Ce n'était point celle des escargots, il n'y en avait plus sur les corniches ; mais le soleil me donnait d'aplomb sur le visage. On me tire encore par le bras : on redouble ; je reconnais Marcos.

(…)
Marcos sort. Machinalement je me frotte les yeux, et passe les mains sur ma tête pour y trouver ce filet dont mes cheveux devaient être enveloppés…Elle est nue, en désordre, ma cadenette est comme elle était la veille : la rosette y tient. Dormirais-je ? me dis-je alors. Ai-je dormi ? serais-je assez heureux pour que tout n'eût été qu'un songe ? je lui *ai vu* éteindre la lumière… Elle *l'a éteinte…La voilà…* » (p.120)

« Je ne puis pas évaluer », c'est un je narrant, qui dévoile *a posteriori* son impossibilité de qualifier ce qu'il a vécu en tant que personnage. Pourtant, par le fait que le protagoniste est aussi narrateur, son VOIR devient DIRE, une confusion de plus pour le lecteur. Par là même au niveau narratif c'est une répétition de l'attitude d'incertitude du héros, traduite au niveau textuel par les phrases interrogatives, le conditionnel, par définition le mode du doute : *'dormirais-je ?' Ai-je dormi ? 'serais-je assez heureux pour que tout n'eût été qu'un songe ?'* Et la continuation au passé composé, qui traduit une action dont le résultat est encore visible, réoriente le discours vers une conclusion contraire : 'je lui *ai vu* éteindre la lumière… Elle *l'a éteinte…La voilà…*', mais, au niveau graphique, les points de suspension restituent le doute.
Alvare aura une double fonction VOIR, en tant que protagoniste, et DIRE, en tant que narrateur, ce qui oriente la lecture dans la même hésitation. Dans son ouvrage *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Irène Bessière[8] analyse justement l'autorité du narrateur-protagoniste dans le sens d'une identification à la fois *nécessaire* et *paradoxale* ; nécessaire pour assurer la vraisemblance, car le narrateur est celui qui authentifie l'histoire et de par son statut de narrateur il est tenu pour un homme de bonne foi ; paradoxale, puisque, le héros en tant que narrateur devient le garant de ce qui suscite le doute chez le héros comme acteur.
C'est l'effet qu'a l'emploi du point de vue du narrateur-personnage au niveau de la lecture et de la signification globale du livre qui nous intéresse dans ce point de notre analyse. Car la définition de Todorov sur le fantastique implique cette prise en considération du lecteur inscrite dans le texte:
« *Il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués.* »[9]

Nous employons la terminologie de V. Jouve[10], qui distingue entre effet, déterminé par le texte, et réception, déterminée par le destinataire réel. Comme l'écrivait R. Barthes, 'je suis celui qui a la même place que moi'[11], c'est sur ce principe que s'effectue l'identification avec le narrateur ou avec le personnage, dans notre cas avec le narrateur-personnage et d'autant plus, l'identification se fait avec celui qui à le même savoir que moi, lecteur. Mais, comme l'identification est déjà assurée, de par l'emploi du 'je' et on vient d'en donner plusieurs exemples, nous considérons que le processus inverse soit valable : si c'est le point de vue du narrateur-personnage et donc identification avec lui, le lecteur saura autant que lui, et donc, le même questionnement que se fait Alvare, personnage et que répète Alvare narrateur, aura lieu chez le lecteur. Le lecteur lit le récit de la même manière qu'Alvare, narrateur, lit sa propre aventure, entre croire et ne pas croire.

C'est cette 'hésitation représentée', comme la nomme Todorov qui oriente la lecture et qui fait prolonger le doute, l'ambiguïté hors de l'espace de la simple lecture du fantastique. Cazotte a eu l'intuition de ce qu'allait être le germe d'un nouveau genre, dont il est, comme l'on espère de l'avoir prouvé, l'initiateur en France. L'ambiguïté, cette incapacité de tirer une conclusion, cette hésitation entre croire et ne pas croire trouve dans l'emploi du point de vue du personnage-narrateur une de ces modalités narratives les plus productives et c'est là le charme spécifique du fantastique : ne pas savoir quelle interprétation en faire même après avoir fermé le livre.

Notes :

1. Milner, M., Préface de *Le Diable amoureux*, Flammarion, Paris, 1979, p. 9
2. Ozwald, T., *La nouvelle*, Hachette Supérieur, Paris, 1996, pp. 3-5
3. Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Ed. du Seuil, Paris, 1970, p. 27
4. Cazotte, J, *Le Diable amoureux*, Flammarion, Paris, 1979, p. 125
5. Dieter Penning, '*Die ordnung der unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik'*, in *Phantastik in Literatur und Kunst*,pp. 35-36, in Gregori, I., *Singura literatura esentiala. Povestirea fantastica*, Ed. Du Style, 1996, p. 32
6. Rabatel, A., *Une histoire de point de vue*, Université de Metz, Paris, 1997, p. 230
7. Rabatel, A., *Une histoire de point de vue*, Université de Metz, Paris, 1997, p.126
8. Bessière, I., *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Librairie Larousse, Paris, 1974, p. 168
9. Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Ed. du Seuil, Paris, 1970, p. 37
10. Jouve, V., *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, pp. 19, 20
11. Barthes, R., in Rabatel, A., *Une histoire de point de vue*, Université de Metz, Paris, 1997, p. 230

Bibliographie :

Bessière, I., *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Librairie Larousse, Paris, 1974
Cazotte, J, *Le Diable amoureux*, Flammarion, Paris, 1979
Gregori, I., *Singura literatura esentiala. Povestirea fantastica*, Ed. Du Style, 1996
Milner, M., Préface de *Le Diable amoureux*, Flammarion, Paris, 1979
Ozwald, T., *La nouvelle*, Hachette Supérieur, Paris, 1996
Rabatel, A., *Une histoire de point de vue*, Université de Metz, Paris, 1997
Steinmetz, J.-L., *La littérature fantastique*, Coll. Que sais-je, PUF, Paris, 1990
Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Ed. du Seuil, Paris, 1970
Jouve, V., *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992

DIMENSIONS EXPRESSIONNISTES DANS LES ROMANS DE ZOLA

Maria BIRNAZ
Universitatea Spiru Haret, Bucureşti

Résumé : Les recherches récentes ont montré que les descriptions dans les romans du cycle Les Rougon-Macquart de Zola renvoient, par leurs techniques de représentation, à l'impressionnisme pictural. Pourtant, les séries impressionnistes de l'écriture zolienne, loin d'être uniquement des « photographies de la réalité », sont souvent investies par les émotions du personnage focalisateur et concernent aussi bien le paysage que le for intérieur du personnage. De là, les tableaux descriptifs des romans zoliens témoignent d'une fonction narrative et reflètent, à travers le regard des personnages, une vision du monde subjective, celle du personnage focalisateur notamment. Toujours est-il que Zola introduit des éléments purement expressionnistes dans les évocations des paysages, anticipant, de cette manière, l'art expressionniste du XX-e siècle.

***Mots-clés** : expressionnisme, impressionnisme pictural, description, narration*

Comme théorie de l'art, l'expressionnisme ne présente pas une doctrine unanime et organisée. Il s'avère donc bien difficile d'énumérer les traits d'un expressionnisme littéraire aussi bien qu'on peut le faire dans le cas du romantisme ou de l'impressionnisme. Une esthétique de la tension, voire du paroxysme caractérise cet art contradictoire qui émerge au début du XX-e siècle. Quant à l'artiste expressionniste, étranger à la logique et à la causalité, comme l'affirme Otto Best, il saisit le monde par une « explosion de son intériorité[1] ».

Zola, se rapportant à l'art pictural, donne sa définition de l'œuvre d'art, en employant, naturalisme oblige, la notion scientifique de *tempérament*: « Une œuvre d'art est un coin de la nature vue à travers un tempérament[2] ». Cette phrase met en évidence le rôle fondamentalement créateur de l'artiste qui observe la nature et transforme la réalité par sa vision singulière.

Dans son ouvrage *L'Expressionnisme littéraire*, Jean-Michel Gliksohn affirme que les expressionnistes, par leur ambition de soumettre à leur « exigence intérieure» les formes de l'art, appliquent comme telle la formule de Zola[3] .

Quant à Zola, on se rappelle que les tableaux descriptifs de ses romans ne sont pas uniquement de photographies de la réalité, comme le déclare lui-même dans *Le Roman Expérimental* ; ils reflètent largement le « tempérament » d'artiste de l'écrivain, selon sa définition. « Image à voir, image à lire, image mentale[4] », le tableau zolien exprime à la fois sa vision de critique d'art et la vision du monde subjective qu'il prête à ses personnages. Selon les mots de Jean-Michel Gliksohn, cette manière se rapproche de celle des expressionnistes : « Ce style, cette attitude qui soumet la réalité à une représentation intérieure à la fois affective et intellectuelle, sera elle-même de l'expressionnisme »[5].

Conformément à sa théorie des écrans, Zola multiplie, dans ses romans, les points de vue sur le monde. De là, certaines de ses descriptions, étant, par leurs techniques de représentation, impressionnistes par excellence, se rapprochent davantage, par le fait de refléter les états d'âme des personnages à travers une écriture métaphorique et métonymique, de l'art expressionniste du début du XX-e siècle.

Que ce soit à propos des objets-mythes, symboles cohérents dans le contexte de son œuvre, ou à propos de la grande ville moderne, la plupart des passages

descriptifs dans les romans de Zola sont présentés en fonction de la situation des personnages focalisateurs et investis par leur sensibilité qui transfigure les paysages.

On se rappelle que pour les impressionnistes – maîtres de Zola descripteur – l'ombre n'est plus un fond, mais une tache qui se colore d'infinies variations chromatiques, tout différemment de l'ombre pâteuse de la peinture académique. Mais à l'instant même où ils « dématérialisent les volumes », les peintres impressionnistes « matérialisent les vides[6] ». On trouve de nombreuses occurrences de cette matérialisation des vides par interaction chromatique dans les romans du cycle des *Rougon-Macquart*. Ainsi, dans *L'Assommoir*, le reflet des acacias « verdissait la salle enfumée, faisait danser les ombres de feuilles au-dessus de la nappe[7] » et, dans la vaste salle tremblante de la fabrique de boulons, les « grandes ombres flottaient, tachées de feux rouges[8]».

Dans un cadre expressionniste, le jeu des ombres et de la lumière modifie souvent la nature des choses, exalte l'imagination, suscite des illusions d'optique ou crée même des monstres, engendrant comparaisons et métaphores implicites.

Prenons une description d'*Une Page d'amour*: « Alors, les quartiers s'étendirent, dans une bigarrure d'ombres et de lumières. […] les formes changeaient et se déplaçaient […] les nappes noires voyageant toutes dans le même sens […] Il y en avait d'énormes, nageant de l'air majestueux d'un vaisseau amiral, entourées de plus petites qui gardaient des symétries d'escadre en ordre de bataille. Une ombre immense, allongée, ouvrant une gueule de reptile, barra un instant Paris, qu'elle semblait vouloir dévorer[9] ».

Dans ce passage il y a des effets fort peu réalistes faits d'ombres et de lumière en mouvement. Mais à travers ces images, chargées de symboles, Zola présente Paris en champ de bataille où se dispute le pouvoir, ainsi que le conflit intérieure d'Hélène, dont le regard transforme le spectacle. Quand son cœur brûle de passion pour M. Rambaud, elle voit les flammes dansantes criblant « la mer de ténèbres d'un bout de l'horizon à l'autre[10] » de la ville. On se rappelle ici que le terme d'expressionnisme vient du mot «expression» pris dans son sens classique de «représentation des passions». L'histoire de l'amour d'Hélène ainsi que son état d'âme se reflètent dans le paysage urbain qu'elle contemple depuis sa fenêtre: « … sur Paris allumé, une nuée lumineuse montait. On eût dit l'haleine rouge d'un brasier. D'abord ce ne fut qu'une pâleur dans la nuit, un reflet à peine sensible. Puis, peu à peu, à mesure que la soirée s'avançait, elle devenait saignante ; et suspendue en l'air, immobile au dessus de la cité, faite de toutes les flammes et de toute la vie grondante qui s'exaltaient d'elle, elle était comme un de ces nuages de foudre et d'incendie qui couronnent la bouche des volcans[11] ». Dans ce décor zolien on reconnaît une ambition des expressionnistes, celle de remplir l'espace du texte de diverses associations notamment[12].

L'intensification de la vie, l'exaltation, le jeu d'ombres, l'abstraction, les situations troubles, une certaine démesure ou distorsion, l'attention passionnée à soi, ce sont autant de caractères propres à l'expressionnisme littéraire. S'ajoutent l'intérêt pour la grande ville moderne, le mouvements ininterrompu des sens, l'enfer de la vie des pauvres, l'explosion des masses, le désordre, la vie dure encadrée dans un vide d'idéals et surtout la violence, décrits avec un expressionnisme pénétrant d'un Zola revendiqué au XX-e siècle par Marinetti et les futuristes.

Dans *L'Assommoir*, au moment où Gervaise rejoint son mari au cabaret du père Colombe, « un malaise derrière son dos » l'oblige à tourner la tête. Elle aperçoit l'ombre de l'appareil à distiller dessinant contre la muraille « des abominations, des figures avec des queues, des monstres ouvrant leurs mâchoires comme pour avaler le

monde [13] ». C'est l'alambic, personnage-clé du roman, dont le « souffle intérieur » et le « ronflement souterrain », liés au jeu d'images qu'il projette sur le mur, imitent la respiration et la vision dignes d'un monstre. Ainsi à la faible lumière du gaz de la boutique, les ombres en mouvement avertissent une dernière fois la trop faible Gervaise du danger de « la cuisine d'enfer[14] » que fabrique l'alcool. Ce tableau chargé d'intention symbolique donne à prévoir fugacement le destin de Gervaise, l'abandon et l'enfer de l'alcoolisme, où plongent déjà son mari et ses copains, pareils aux monstres, avec leurs « pattes noires aux ongles en deuil[15] ».

On voit que Zola peintre ne se sépare pas de Zola romancier, les tableaux insérés dans ses textes sont chargés de sens, au-delà d'un simple rôle d'illustration. Il refuse de considérer la peinture sous un angle purement décoratif ; l'espace est saisi par le personnage, par ce qu'il perçoit et non par ce qu'il représente. On peut donc affirmer que chez Zola, la description des jeux d'ombres et de lumière témoigne des sentiments du personnage focalisateur devant sa propre subjectivité. Ainsi Gervaise, au chapitre XII, lors de sa dernière promenade nocturne découvre par terre, à la lumière d'un bec de gaz, son propre ombre, « un vrai guignol » se dit-elle. Pourtant cette ombre « drôle et effrayante », qui « devenait géant, emplissait le boulevard » lui fait comprendre son vrai état d' « avachissement ».[16] C'est notamment par ce jeu d'ombres sans couleur que Zola marque le moment de l'entrée de Gervaise dans l'abîme de l'alcool et sa chute totale dans la mendicité et la prostitution. C'est une description que l'on pourrait bien qualifier d'expressionniste, puisqu'elle tient moins à décrire les choses en elles-mêmes qu'à traduire l'effet déformant qu'elles ont sur le personnage focalisateur.

Si l'on pense aux nombreuses descriptions du même décor sous la ce qu'on nomme notre fureur de description, nous ne cédons presque jamais au seul besoin de décrire ; cela se complique toujours en nous d'intentions symphoniques et humaines [17]», déclare Zola. Ses descriptions complètent le personnage, dont le regard sert de focalisateur et il s'expose à travers la description qui le transforme et le contient en abyme. Les Halles apparaissent sous diverses lumières selon les états intérieurs des héros, les descriptions d'*Une Page d'amour* se déroulent en contrepoint des sentiments d'Hélène ou de Jeanne. Zola crée ainsi des décors symboliques pour tel ou tel personnage, comme l'affirme son grand ami Paul Cézanne, dans une lettre sur *Une Page d'amour* : « Les lieux par leur peinture sont imprégnés de la passion qui agite les personnages, et, par là, font plus corps ensemble avec les acteurs et sont moins désintéressés dans le tout. Ils semblent s'animer pour ainsi dire et participer aux souffrances des êtres vivants[18] ».

On n'oublie pas que les historiens d'art comptent Cézanne parmi les fondateurs de l'expressionnisme. D'ailleurs, Philippe Hamon dans son article « A propos de l'impressionnisme de Zola » [19] affirme que Zola et Cézanne se rencontrent dans une même tendance vers « quelque chose de solide et de durable » pour dépasser l'impressionnisme. Zola décrit Cézanne comme « le meilleur coloriste du groupe », et on sait que les expressionnistes, par le biais des couleurs, imprègnent d'émotions leurs toiles, donnant plus de consistance au monde flou des impressionnistes, ce qui était également le but de Zola. Henri Mitterand va plus loin en signalant que la couleur chez Zola est « comme imprégnée de signification », de là, affirme-t-il, l'impressionnisme cède la place à l'expressionnisme[20] ».

La réaction contre l'impressionnisme et contre son but de rendre la nature telle que l'œil la perçoit se présente chez les expressionnistes comme exaltation de la subjectivité qui transforme la réalité pour exprimer le for intérieur du peintre. Ce n'est plus la nature vue à travers un tempérament, mais c'est l'artiste qui prête à la nature ses

propres émotions. Cependant, constate Wolfgang Drost, l'expressionnisme de Zola, n'est pas l'expression subjective de l'écrivain, c'est plutôt l'effet de la recherche d'une réalité métaphorique, qui, vue à travers le prisme des émotions des personnages, se trouve déformée[21].

Dans *L'Assommoir* le thème de l'eau reflète à plusieurs reprises les pensées et l'état d'âme de Gervaise. A la manière impressionniste, Zola décrit le même paysage plusieurs fois, en accompagnant différents moments de la vie de Gervaise[22]. Le jour où Coupeau la présente à sa famille, elle doit « sauter par-dessus une grande mare, qui avait coulé de la teinturerie ». Zola s'attarde sur la description de cette nappe d'eau : « Ce jour-là, la mare était bleue, d'un azur profond de ciel d'été, où la petite lampe de nuit du concierge allumait des étoiles ».[23] La mare comparée à un ciel « d'un azur profond » aux étoiles, reflète les sentiments de Gervaise au moment où elle s'est décidée de refaire sa vie avec Coupeau.

Une deuxième description de la même mare reflète le bonheur du rêve accompli de Gervaise devenue propriétaire, le jour de la location de sa boutique : « Ce jour-là, les eaux de la teinturerie coulant sous le porche, étaient d'un vert pomme tendre[24] ». Gervaise voit dans cette couleur « un heureux présage » ; optimiste et courageuse, elle les enjambent « en souriant[25] ». Les eaux de la teinturerie le jour de sa dernière rencontre avec Goujet ont une toute autre couleur, la « couleur de ses pensées[26]».

Lorsqu'elle retrouve la cour pitoyable de la Goutte-d'Or, il lui faut alors « enjamber un ruisseau noir, une marre lâchée par la teinturerie, fumant et s'ouvrant un lit boueux dans la blancheur de la neige[27] ». Les eaux lourdes, la boue contrastent avec la blancheur de la neige, tout comme la dépravation de Gervaise contraste avec la pureté des sentiments de Goujet. C'est le reflet des sentiments de Gervaise, mais c'est aussi le reflet de sa misère physique et morale. La boue, les eaux sales, dessinent également la vie commune de Gervaise et de Lantier : « C'était une allée noire, étroite, avec un ruisseau longeant le mur, pour les eaux sales ; et cette puanteur qu'elle retrouvait, lui faisait songer aux quinze jours passés là avec Lantier […] dont le souvenir à cette heure, était un regret cuisant[28] ». La métaphore « allée noire » suggère un espace angoissant, reflet de l'angoisse de Gervaise trahie par son amant.

On assiste à un épanchement d'une subjectivité marquée par le sentiment de la souffrance et du tragique. C'est bien l'un des moyens plastiques fondés sur des déformations et des stylisations propres aux expressionnistes, qui recherchent un maximum d'intensité expressive.

Deux phrases, l'une se situant au début du roman, l'autre à la fin, marquent les extrémités du rêve de Gervaise : le moment où elle voyait dans la couleur du ruisseau « un heureux présage » et, à la fin du roman, le moment où elle renonce à la lutte. Toute espérance perdue, elle réfléchit sur les couleurs sombres du même ruisseau : « Elles avaient coulé, les belles eaux bleu tendre et rose tendre [29] ».

Au niveau descriptif de ces images s'ajoute, de façon de plus en plus expressive, une coloration affective en harmonie avec l'état d'âme du personnage ; optimisme, bonheur, inquiétude, angoisse, se retrouvent dans le décor.

Zola est explicite sur la valeur de superstition de ces eaux pour Gervaise : « ses trois mètres de ruisseau, devant la boutique, prenait une importance énorme, un fleuve large, qu'elle voulait très propre, un fleuve étrange et vivant, dont la teinturerie de la maison colorait les eaux des caprices les plus tendres, au milieu de la boue noire[30] ». Ces reprises qui se colorent différemment selon les moments de l'oeuvre et la situation de Gervaise ponctuent les plus importants moments de sa vie.

Tout comme celles de l'alambic transformé en monstre dangereux, ces descriptions sont focalisées par Gervaise et sont pénétrées d'un expressionnisme qui déforme la réalité afin d'y refléter son état d'âme.

Au chapitre XII Gervaise, affamée, décide de mendier dix sous chez les Lorilleux. Gênée d'y trouver Boche, dont la présence l'empêche de demander l'aumône, elle le regarde avec haine ; l'image qui témoigne de sa furie est donnée en discours indirect libre : « … la demande de dix sous lui restait dans la gorge, parce qu'elle venait d'apercevoir Boche, carrément assis près du poêle, en train de faire des cancans. Il avait un air de se ficher du monde, cet animal ! Il riait comme un cul, le trou de sa bouche arrondi, et les joues tellement bouffies qu'elles lui cachaient le nez ; un vrai cul, enfin[31] ». On voit que l'auteur fait exprès déformer la réalité pour donner plus de sens à la peinture.

Si aux années soixante Zola prend les positions de la nouvelle école de peinture qui deviendra impressionniste, c'est pour engager dans un même mouvement l'art et la littérature sur la voie du naturalisme. Mais, peu à peu, il se détache des concepts esthétiques de ses anciens amis peintres, car ce qui passionne vraiment Zola, ce n'est pas de montrer ce qui « est » mais plutôt ce qui « est en train d'être », le processus de création lui-même. Ainsi, Zola compose nombre de descriptions dans ses romans recourant aux techniques de la nouvelle peinture impressionniste, mais cherchant à retrouver aussi la dynamique des expressionnistes. Là, on peut dire qu'il a réalisé avec des mots ce que Monet et Van Gogh ont réalisé au moyen des couleurs, et qu'il a allié d'une manière originale l'impressionnisme de l'un et l'expressionnisme de l'autre.

L'action dans les romans de Zola est débordée par la peinture où paysages, personnages, objets, occupent le premier plan. La mise en relief de l'espace détermine l'action, on a l'impression que l'action des *Rougon-Macquart* est composée, à la manière cinématographique, d'une suite de tableaux, dans le sens pictural du mot. L'espace semble envahir le texte, n'ayant dans certains cas aucun élément narratif, mais reflétant, en même temps, le for intérieur des personnages. C'est le cas des cinq descriptions d'Une *Page d'amour*, dont la justification narrative dans le texte est très difficile. On assiste donc chez Zola à une recherche de l'intensité dans la représentation du monde réel comme reflet du monde des sentiments et des passions.

Au terme de cette étude on peut affirmer que Zola, en homme de son temps, a tenté de créer de nouvelles ressources à son art afin d'exprimer des sensations procurées par un monde en perpétuelle transformation. Anticipant sur les tendances innovatrices qui mènent vers l'expressionnisme, Zola romancier, comme l'affirme Wolfgang Drost, a été « plus moderne que Zola critique d'art[32] ».

Il existe sans aucun doute chez l'auteur des *Rougon-Macquart* un effort de dépasser le simple impressionnisme. En accord avec ses projets de présenter les profondeurs de la condition humaine, Zola arrive à des moyens discursifs qui sont propres à l'expressionnisme. Par là il est en concordance avec une nouvelle étape de la modernité.

Notes

---

[1] Best, Otto F., *Theorie des Expressionismus*, Stuttgard, 1976, p. 58, cité par Gliksohn, J-M., *L'Expressionnisme littéraire*, Paris, PUF, 1990, p. 43.

[2] Dans l'article «Proudhon et Courbet » (1865) repris dans Picon, G., *Emile Zola. Le bon combat : de Courbet aux Impressionnistes*, Paris, Herman, 1974, p. 36.

[3] Gliksohn, J-M., op. cit., p. 58.

[4] Hamon, Ph., *Imageries, littérature et image au XIX-e siècle*, Paris, Corti, 2001, p. 308.
[5] Gliksohn, J-M., op. cit., p. 56.
[6] Clay, J., *L'impressionnisme*, Paris, Hachette, 1985, p. 91.
[7] *L'Assommoir*, II, p. 451. Les références aux romans du cycle des *Rougon-Macquart* sont données dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade (5 vol., Paris, Gallimard, 1960-1966), sous la mention : Pléiade, suivie du numéro de tomaison et de la page.
[8] *L'Assommoir*, II, p. 535.
[9] *Une Page d'amour*, II, pp. 905-906.
[10] *Une Page d'amour*, II, p. 972.
[11] *Une Page d'amour*, II, p. 974.
[12] Gliksohn, J-M., op. cit., p. 49.
[13] *L'Assommoir*, II, p. 704.
[14] *L'Assommoir*, II, p. 704.
[15] *L'Assommoir*, II, p. 703.
[16] *L'Assommoir*, II, p. 772.
[17] Zola, E., « De la Description », dans *Le Roman Expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 235.
[18] Lettre de Cézanne à Zola, citée par Mitterand, H., dans Pléiade, II, p. 1624.
[19] Dans *Les Cahiers Naturalistes*, nr. 34, 1967.
[20] Mitterand, H., *Le Regard et le Signe*, Paris, PUF, 1987, p. 73.
[21] Cf. Drost, W. « Zola critique d'art et romancier : vision artistique et technique expressionniste », dans *Les Cahiers Naturalistes*, nr. 66, 1992, p. 46.
[22] Cf. Carles, P. et Desgranges, B., *Emile Zola, L'Assommoir*, Paris, Hachette, 1993.
[23] *L'Assommoir*, II, p. 432.
[24] *L'Assommoir*, II, p. 493.
[25] *L'Assommoir*, II, p. 493.
[26] *L'Assommoir*, II, p. 778.
[27] *L'Assommoir*, II, p. 778.
[28] *L'Assommoir*, II, p. 402.
[29][29] *L'Assommoir*, II, p. 778.
[30] *L'Assommoir*, II, p. 500.
[31] *L'Assommoir*, II, p. 754.
[32] Drost, W., op. cit., p. 46.

Autres références des *Cahiers Naturalistes*:

Cassard, M.J. et Joinville, P., « Le thème de l'eau dans *L'Assommoir* », nr. 55, 1981, pp. 63-73.
Fol, M., « Zola et le clair-obscur », nr. 47, 1974, pp. 98-105.
Larcati, A., « Emile Zola et l'expressionnisme allemand », nr. 79, 2005, pp. 131-140.
Newton, J., « Zola et l'expressionnisme : le point de vue hallucinatoire », nr. 41, 1971, pp. 1-14.

CORRESPONDANCES INTERIEURES DANS EL DESDICHADO DE GERARD DE NERVAL

Bloju Cristina Loredana
Universitatea din Piteşti, Facultatea de Ştiinţe ale Educaţiei

Résumé : *Le poème est un ensemble de propositions ordonnées entre elles selon une algèbre rigoureuse. „El Desdichado", l'une des créations fondamentales de Gérard de Nerval, est l'image exemplaire de la manière dont les quatrains et les tercets se mirent les uns dans les autres relevant un foisonnement de relations syntaxiques, lexicales et sémantiques. Ce sonnet finit par donner l'impression d'un organisme autonome qui vit de ses rapports internes.*

En même temps, on assiste à un exercice de la mémoire qui remonte dans le passé à des profondeurs d'au-delà à la quête de sa propre identité ou de la femme aimée.
Mots-clés : *quatrain, sonnet, tercet*

„El Desdichado exerce une séduction d'un type particulier sur l'esprit en lui imposant une évidence dont il lui dénie la compréhension. Qui ne s'est pas senti fasciné par ce chant qui se modulait en lui, et désemparé face à ces phrases respectueuses de la syntaxe et de la prosodie, qui, trop claires, ne livraient pas leur secret". [1]

Au seuil du recueil *Les Chimères*, ce sonnet évoque la quête du sujet poétique qui s'interroge, par l'intermédiaire des figures légendaires et des personnalités illustres, sur sa propre identité et sur sa permanence. Mais ce qui frappe, au fur et à mesure que l'on avance dans la lecture de cette poésie fondamentale c'est la manière dont les quatrains et les tercets renvoient les uns aux autres créant un foisonnement de relations syntaxiques, lexicales et sémantiques.

Nerval respecte les implications de la forme fixe qu'il a adoptée – le sonnet – et réalise un parallélisme formel entre les quatrains et les tercets. Le **thème de la dualité** unit le système des quatrains à celui des tercets, tout en gardant une forme statique dans le premier et une autre forme dynamique dans le second. Les quatrains tendent à se refermer sur eux-mêmes opposant en deux tableaux distincts, deux styles de vie auxquels le JE ténébreux et mélancolique, prisonnier du tombeau ne peut pas participer. Le thème de la distance produit une séparation entre le moi présent, celui d'un temps aboli (vers 1-4) ou celui d'un espace perdu et lointain (v5-8).

Le parallélisme et le caractère complémentaire des quatrains se confirment et se précisent dès que l'on compare entre eux les vers correspondants. La fleur et l'étoile se répondent au début du troisième vers de chaque strophe. Le vers 2 et le vers 6 contiennent des noms géographiques et associent l'eau et la terre. Dans le premier cas il s'agit d'une „terre des eaux" desséchée – „*L'Aquitaine*" *;* dans l'autre, la mer et la montagne sont réunis par le paysage italien, continuant de relier les deux éléments. Il est évident que l'impératif „*Rends-moi*", situé à l'attaque du vers 6, traduit l'aspiration à compenser la perte annoncée par le participe „*abolie*", à la rime du vers 2.

Les premiers vers des quatrains marquent une double analogie :

- **thématique** : il y a trois types de relations : je-nuit „*Ténébreux-Tombeaux*", je-femme „*Veuf-Toi qui*", l'expression d'un état d'âme „*Inconsolé-Consolé*" ;
- **sonore :** les deux mots de la rime „*Inconsolé-Consolé*" changent la relation du moi avec la **nuit** - l'adjectif substantivé „*Ténébreux*" met en évidence une nuit intériorisée, tandis que la nuit du second quatrain est épaisse et extérieure au moi ; et avec la **femme** - le mot „*Veuf*" l'évoque négativement elle n'étant pas

nommée au vers 1 et son absence est donnée relativement au moi, tandis que dans le vers 5 la femme est désignée par le pronom personnel „*Toi*", comme une personne présente à laquelle on s'adresse et c'est de ce „*Toi*" qui l'a déjà consolé que le JE attend son salut, son être. A un JE vivant, ténébreux et veuf par la mort de l'Aimée („c'est la mort dans la vie"[2]) succède un moi mort qui implore au toi féminin qu'il lui apporte la vie dans la mort.

Cette dépossession et cette affliction, le titre les suggérait déjà : „*El Desdichado*", que l'on traduit par „le Déshérité", signifie en espagnol „*le malheureux*". L'expression vient du roman de Walter Scott, „*Ivanhoé*" (1819), où cette devise orne le bouclier d'un mystérieux chevalier masqué dépossédé par le roi d'un château qu'il tenait de Richard Cœur de Lion et qui n'est autre que le héros lui-même. Ce titre, dans son ambivalence, éclaire le poème. L'identité est l'objet d'énigme et de nostalgie.

Si la „*Tour*" du premier quatrain représente la synecdoque du **château** (demeure du seigneur, du Prince d'Aquitaine), symbole temporel de la permanence, garantie visible de la continuité qui lie l'individu au passé et à l'avenir par l'intermédiaire de sa race, le „"*Tombeau*" c'est l'image du temps arrêté et de l'histoire interrompue du JE, préconisée d'ailleurs dès le premier quatrain par l'expression la „*Tour abolie*"- image de la noblesse déçue.

L'„*Etoile*" d'habitude envisage une image du devenir et un symbole de l'éternité, mais elle y est associée à la „*tour*" illustrant ainsi la dimension verticale de l'être doublement aboli par la chute de la tour et par la mort de l'étoile. Elle est mise en relation avec la „*Fleur*" du second quatrain – deux aspects d'une réalité unique, celle de la femme aimée, du TOI perdu. On y découvre même une similitude de position des deux mots-femme : ils occupent la place centrale de la série ternaire des images de l'absence („*tour abolie-**étoile** morte-luth constellé*" ; „ *Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie-**la fleur**-la treille où le Pampre à la rose s'allie*"). Le sujet solitaire éprouve donc une double perte : celle d'une **femme aimée** - dès l'ouverture, les trois adjectifs substantivés placent le poème sous le signe du deuil et de la désolation, par leur sémantisme (absence de lumière, d'amour et d'espoir) et par l'usage de l'article défini qui leur confère un caractère définitif. Et celle d'un **objet symbolique** (la „*tour*", l'„*étoile*" et le „*luth*" dans le premier quatrain ; la „*fleur*" et la „*treille*" dans le second) ou **d'un lieu** (le „*Pausilippe*", montagne située dans la baie de Naples, pilier cosmique qui met en relation les niveaux superposés de l'univers assurant l'ordre du monde et la „*mer d'Italie*"). L'association du Pausilippe et de la mer d'Italie réalise une union entre la terre et l'eau, union présente dans chaque strophe du poème : l'Aquitaine (pays des eaux), la grotte où nage la Syrène, l'Aquéron (fleuve souterrain).

Le „*luth*", attribut mythique du poète, annonce la „*lyre d'Orphée*" des derniers vers. Mais sur ce luth il n'y a pas de chant à moduler, contrairement au vers 13, car il porte la marque du deuil : il porte le "*Soleil noir* de la *Mélancolie*", allusion à la gravure de Dürer, „*Melancholia*". Dans „la doctrine du génie saturnien"[3], que Nerval connaissait sans doute et qui s'est trouvé à l'origine de la création de Dürer, la mélancolie est absolument nécessaire pour faciliter l'accès aux états exceptionnels dont le rêve et l'ardeur amoureuse sont les premiers degrés ; elle est la condition de la vision.

La „*treille*" et le „*Pampre*", signes de Bacchus, font allusion aux initiations antiques. L'alliance de la „*Rose*" et du „*Pampre*" illustre le mariage mythique de Bacchus et d'Ariane – image de l'amour pur que le poète s'efforce de reconquérir.

Au parallélisme thématique des deux quatrains s'ajoute la similitude des chaînes sonores – l'identité des dernières syllabes : **-lie**, **-lés**. L'alternance des rimes (abab), contraire à la tradition, rétablit au niveau de la prosodie une continuité dynamique qu'excluait la symétrie des oppositions. Dans chacun des premiers hémistiches on découvre une prédominance des sons –ui, -t, -b : „*Je suis le Ténébreux – Dans la nuit du Tombeau*". En prolongeant jusqu'au seuil du second quatrain les thèmes de la nuit mélancolique et de la mort, le poète réalise le passage d'une strophe à l'autre.

Dans le premier quatrain la relation au moi s'exprime par l'entremise de la dépendance grammaticale („*Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie*") ou de l'adjectif possessif de la première personne („*ma seule étoile, mon luth*") ; dans le second quatrain les choses ont un être, une substance propre et le moi espère de les trouver grâce à l'intervention médiatrice d'un toi féminin. Les deux quatrains illustrent deux façons de penser la relation entre les deux pôles : moi-monde. La discontinuité qui assure l'unité de la première série d'images est surmontée par l'instauration d'une répétition dans le second quatrain afin d'accéder à un monde paradisiaque de la conjonction symbolisé par le paysage napolitain et les Jardins du Vatican.

Les deux tercets sont ouverts l'un sur l'autre : séparés par trois points de suspension, ils sont réunis par la copule ET. Ils comportent des références explicites à la mythologie et à la légende. „Le passage du premier au second tercet marque un progrès dans le sens d'une synthèse finale".[4]

Le vers 9, la seule question du poème, est celui où s'articule le poème. Il marque le fait que la réflexion ait changé de plan, correspondant à un recommencement puisqu'il reprend le thème de l'identité du début du sonnet. Il transforme l'affirmation catégorique du premier vers „*Je suis*", la certitude de son identité, en une alternative dubitative. D'ailleurs le poème est organisé autour des ces deux propositions symétriques.

Au vers 9, décisif dans le déroulement du sonnet, le sujet hésite entre une **quadruple identité**. Ces noms propres renvoient à des couples d'amants malheureux, soumis à un interdit, un secret :

- le dieu Amour dans la mythologie grecque aime la mortelle Psyché et il ne peut la retrouver chaque nuit qu'à condition qu'elle ne le regarde jamais ;
- le dieu Phoebus (Apollon) est amoureux de la nymphe Daphné, mais il ne pourra jamais la posséder : elle est transformée en laurier ;
- Lusignan, époux de la fée Mélusine dans la légende médiévale, ne peut voir sa femme les jours où, pour expier une faute, elle est métamorphosée en serpent ;
- Biron, compagnon d'Henri IV, fut vainement amoureux de la reine.

Par ces figures légendaires, le sujet se retourne encore à la **contradiction** et à l'**incertitude** : Phoebus (ce surnom signifie „*l'étincelant*") désigne-t-il ici le dieu du soleil, Apollon ou s'agit-il de Gaston Phoebus, comte de Foix auquel Nerval s'est parfois identifié ? De même, Biron est-il cet amiral décapité sous Henri IV ou bien Lord Byron ? Le poème met face à face deux divinité mythologiques (Amour, Phoebus) et deux mortels (Lusignan, Biron).

Ces couples de personnages désignent aussi une opposition Jour-Nuit : Biron et Lusignan sont des êtres solaires, fils du soleil, tandis que Amour et Phoebus sont des êtres nocturnes associés à la nuit sans étoile, celle du tombeau du second quatrain. En même temps, Amour et Lusignan ont comme élément commun leur aventure amoureuse et le fait qu'ils sont des amants nocturnes appartenant à la vie souterraine et liés à la sirène ; Phoebus et Biron sont des amants solaires associés à la reine.

L'identité se définit ici par comparaison avec des modèles mythiques et historiques et par rapport à certains épisodes d'une existence passée : le baiser de la reine, le séjour dans la grotte et la descente aux enfers.

Les vers 10-11, séparés par point-virgule, juxtaposent deux figures féminines : la „*Reine*" qui renvoie au premier quatrain et la „*Syrène*" rattachée au second. On retrouve au vers 10, comme à la première strophe, les figures de la hauteur („*front*" qui s'inscrit dans la série „*prince, tour, étoile*"), la vision orientée vers soi (MON front) et l'ordre du signe (le „*rouge*" est ici le sceau de l'amour de la reine qui doit maintenir la continuité entre le moi et celle qui est la garante de l'être aimé interrompue par l'absence de la reine). Le mot „*encor*" rétablit la continuité précédemment niée par les mots „*veuf, abolie, morte*".

De même, on reconnaît au vers 11 des composantes du second quatrain : les symboles de l'intimité (la „*grotte*" appartient à la même sphère que „*tombeau*" ou „*treille*") et le thème de la conjonction dans un espace du monde extérieur. La „*grotte*" c'est un espace associé à l'Amour qui réalise l'union de l'eau et de la terre, en rappelant du Pausilippe et de la mer d'Italie. On assiste à une double parenté entre les vers 11-5-8 : l'antithèse *grotte-tombeau* et l'analogie *grotte-treille* ; réunion du passé composé en un seul vers „*toi qui m'as consolé ; j'ai rêvé*" et du présent duratifs „*où la Rose s'allie ; où nage la Syrène*".

Ces femmes incarnent donc les deux visages de l'inspiration poétique pour Nerval : la face lumineuse du passé, sous le signe d'un certain romantisme et la face nocturne d'une poésie élaborée dans le voisinage de la folie, après 1841. Si les figures féminines des tercets peuvent être rattachées aux légendes précédentes („*le baiser de la Reine*" à Biron, la „*Syrène*" et la „*Fée*" à Lusignan), elles ramènent surtout à l'activité poétique : l'étoile comme allégorie de l'idéal poétique, le baiser de la reine comme signe d'élection et le chant de la sirène comme appel à l'inspiration.

Le deuxième tercet s'ouvre avec le thème du voyage victorieux aux enfers „*Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron*:". On peut voir là une allusion biographique aux crises mentales de 1841 et 1853, que Nerval désignait lui-même comme „des descentes aux Enfers". Orphée passe de la vie à la mort (pour rejoindre la femme, nouvelle Eurydice, dans „*la nuit du Tombeau*") et de la mort à la vie : la résurrection est suggérée par l'adjectif „*vainqueur*". L'Orphée nouvel est Nerval lui-même qui a affronté la nuit chtonienne des enfers pour retrouver la sainte et la fée. Il fait tour à tour l'entreprise d'Orphée (la recherche de son Eurydice- image de son âme) et de Pollux (recherche de l'autre moitié de lui-même – son double). Par l'identification de Nerval à Orphée on assiste à une conciliation des contraires qui s'harmonisent en lui : culture et nature, vie et mort, masculin et féminin.

La poésie centrée sur le moi („*mon luth*") s'est élevée à l'impersonnalité („*la lyre d'Orphée*") assumant une valeur intemporelle et religieuse. Le JE initial, mélancolique, condamné à l'errance dans la nuit ténébreuse de l'absence s'oppose au JE impersonnel de la fin. Un parallélisme avec le premier quatrain est évident : l'image de la „*lyre d'Orphée*" reprend en la transformant l'image du „*luth constellé*" ; les sonorités de l'„*Achéron*" ne vont pas sans évoquer celles d'„*Aquitaine*" ; „ *tour à tour*" institue un jeu de mots significatif quand on le compare à la „*tour abolie*".

Par rapport au couple sirène-fée, le couple reine-sainte appartient à la même sphère culturelle et céleste, mais la première habite le monde des vivants, tandis que la seconde hante celui des morts. Une distance pareille sépare la sirène qui nage dans la grotte de la

fée dont les cris ne résonnent, selon la légende, qu'après sa disparition. „*Les soupirs de la sainte et les cris de la fée*" ne s'opposent pas en tant que faible et fort, mais comme intime et extérieur. Deux niveaux cosmiques distincts sont mis en relation grâce à l'analogie des contradictions propres à chaque plan.

Le thème du destin recouvre celui de l'amour car le problème de l'amour se pose toujours, chez Nerval, en termes de destin. Dans les quatrains il s'agit d'une perte de l'être, du temps, de l'espace par la perte ou l'absence de l'être aimé („*Je suis le Veuf – ma seule Etoile est morte – Rends-moi…la fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé*"). Dans les tercets on assiste à un jeu symétrique de questions et de réponses qui conduit à une unité entre moi et l'être aimé.

Le deuxième tercet et le premier quatrain présentent, eux aussi, une analogie de **thèmes** : les **profondeurs terrestres** – „*l'Achéron, tour à tour*" et les **hauteurs célestes** – „l'*Aquitaine, la tour abolie*" ; et d'**images** – le poète veuf : „*luth, lyre, étoile morte, Orphée*". Le vers final a un caractère ambigu, invitant au prolongement de la méditation et ouvrant sur le début du sonnet. La victoire sur les enfers est annulée dans le présent par l'affirmation avec laquelle s'ouvre le poème „*Je suis*". Le sonnet se referme sur lui-même, l'image du cercle ou du cycle commandant la composition du poème.

On est en face d'une structure interne très élaborée : le premier quatrain affirme une quadruple identité. Dans le deuxième quatrain, le JE demande la restitution de 4 objets perdus. Dans les tercets, il envisage 4 identités successives et il évoque 4 personnages féminins. Un seul nom échappe à ce système d'échos : Orphée dont la lyre établit poétiquement l'harmonie menacée. On peut noter aussi la prépondérance des marques personnelles de la **première personne :** celles du pronom sujet ou objet et surtout des adjectifs possessifs qui renvoient à des objets symboliques : l'„*étoile*", le „*luth*" – comme métaphores de la femme et de la poésie ; ou par synecdoque, au sujet lui-même : „*mon coeur, mon front*". Face à se JE qui tente de se qualifier, se représenter, se définir, un TU apparaît dans le deuxième quatrain „*Toi qui m'as consolé…Rends-moi*". Sa place après la césure du vers 5, en tête du second quatrain, incite à le rapprocher de l'adjectif „v*euf*", symétriquement placé après la césure du vers initial. Ce „*toi*" évoque la femme défunte dont le veuf déplore douloureusement la perte et qu'il appelle comme médiatrice.

A la question „*Suis-je Amour ou Phoebus ?…Lusignan ou Biron ?*" Nerval répond ainsi : „J'ai été Biron ; J'ai été Lusignan…*Et* j'ai agi – sur un plan religieux – comme *Orphée*, c'est-à-dire, *tort à tour* comme *Phébus* et comme *Amour*".[5]

---

[1] Geninansca,J., *Une lecture de El Desdichado*, Archives des Lettres Modernes, Paris, 1965 ;
[2] Geninansca, J., op. cit., p44;
[3] Richer, J., *Nerval : Expérience et création*, Hachette, Paris, 1987, p.559 ;
[4] Geninansca, J., op. cit., p.46;
[5] idem, p. 52;

BIBLIOGRAPHIE:

Nerval, G. de, *Œuvres choisies*, Humanitas, Bucureşti, 1995;
Bonnefoy, Y., *Le poète et le flot mouvant des multitudes,* Bibliothèque Nationale de France, Paris, 2003;
Geninansca,J., *Une lecture de El Desdichado*, Archives des Lettres Modernes, Paris, 1965 ;
Richer, J., *Nerval : Expérience et création*, Hachette, Paris, 1987, p.559
Pillu, S., *Poésies*, Nathan, Paris, 2001 ;

PARAVERBAL ET NON VERBAL DANS LE ROMAN SENTIMENTAL DU XVIII e SIÈCLE

Adela Elena DUMITRESCU
Universitatea din Piteşti

Résumé *: La communication verbale constitue un objet courant des études littéraires. Le non verbal et le paraverbal ont été moins étudié dans les démarches traditionnelles. Mais le développement des études pragmatiques les emmène de plus en plus à l'attention des chercheurs.*
Nous avons choisi le XVIII e siècle pour étudier la communication verbale et le non verbale pour deux raisons : parce que c'est une période caractérisée par la prose sentimentale et par ce que le sentimentaliste se prête mieux à une telle démarche, vu que la manifestation de la passion dépasse généralement l'_expression purement verbale.
Le roman sentimental reste un lieu privilégié de manifestation du discours passionnel au XVIII e siècle. Ce type de roman double le parcours narratif d'un parcours passionnel au XVIII e siècle. Parmi les romans qui nous servirons comme support d'étude nous mentionnons La Vie de Marianne de Marivaux, Manon Lescaut de l'Abbé Prévost, La Nouvelle Héloïse de Jean-Jacques Rousseau et Paul et Virginie de Bernardin de Saint-Pierre.
Pour comprendre le rôle du paraverbal et de non verbal dans l'analyse du discours passionnel il est nécessaire de connaître la logique de toute communication. Il y a quatre systèmes principaux de la communication : la distance entre les interlocuteurs, le système corporel (le non verbal), le système paraverbal (le ton, la variation du débit, etc.) et le système langagier. En général on utilise plusieurs systèmes de communication pour émettre un message.
Pour exprimer les sentiments, décodifiés et intensifié, on utilise aussi le langage corporel et les manifestations vocales. Voila pourquoi les deux codes ont une importance considérable dans la configuration passionnelle du roman sentimental.
Mots-clés*: paraverbal, non verbal, roman sentimental*

La communication verbale constitue un objet courant des études littéraires. Le non verbal et le paraverbal ont été moins étudiés dans les démarches traditionalistes. Mais le développement des études pragmatiques les emmène de plus en plus à l'attention des chercheurs. Nous estimons que ces deux concepts linguistiques jouent un rôle important dans la communication littéraire, et ce rôle mérite à être mis en évidence par des études sémiotiques.

En ce qui suit nous nous proposons de faire une telle étude dans l'espoir d'obtenir des résultats probants, tant concernant les significations textuelles que les rapports de la littérature sentimentale avec les mentalités de l'époque où elle a été créée.

Dans cette étude nous avons choisi le XVIIIe siècle, pour deux raisons : d'abord parce que c'est une période caractérisée par la prose sentimentale, étant l'époque où le sentimentalisme se manifeste comme modalité d'approche dans la littérature, en opposition avec le rationalisme, ensuite parce que le sentimentalisme se prête le mieux à une telle démarche, vu que la manifestation de la passion dépasse généralement l'expression purement verbale.

Le roman sentimental reste un des lieux privilégiés de manifestation du discours passionnel au XVIIIe. Ce type de roman double le parcours narratif d'un parcours émotionnel et sensoriel qui se concrétise dans la communication pluricodique ou plurisémiotique. Les codes verbal, paraverbal et non verbal concourent à la réalisation de la dimension passionnelle du discours. Ce qui est dit est confirmé, contredit, complété, souligné par le paraverbal et le non verbal. Ce qui n'est pas dit est suppléé par d'autres outils de communication, à savoir des manifestations vocales outre que les paroles ou des expressions corporelles.

Notre étude s'occupera essentiellement du lien qui s'établit entre les héros passionnels et ces deux codes qui complètent la communication verbale, notamment le paraverbal et le non verbal. Parmi les personnages qui seront étudiés nous énumérons Manon Lescaut et le Chevalier des Grieux, Marianne et Valville, Julie d'Etange et Saint-Preux.

Nous nous proposons donc d'étudier les dimensions paraverbale et non verbale du discours passionnel dans le roman sentimental du XVIIIe siècle. Parmi les romans qui nous serviront comme support d'étude nous mentionnons « La Vie de Marianne » de Marivaux, « Manon Lescaut »de l'Abbé Prévost et « La Nouvelle Héloïse » de Jean-Jacques Rousseau.

Pour comprendre le rôle du paraverbal et du nonverbal dans l'analyse du discours passionnel il est nécessaire de connaître la logique de toute communication.

- **Il y a quatre systèmes principaux de la communication:** la *distance* entre les interlocuteurs (est en relations avec les différentes cultures), *le système corporel* (le non verbal : mouvement mimique, regard…), *le système paraverbal* (le ton, la variation du débit, le rythme de l'énoncé…) et *le système langagier* (qui est propre à l'espèce humaine et qui est le plus élaboré des systèmes de communication). En général on utilise plusieurs systèmes de communication pour émettre un message (multicanal).
- **Il est impossible de ne pas communiquer.** Nous envoyons plus d'informations que nous ne le pensons, et nous captons également plus d'informations que nous ne le croyons. Même si on regarde par la fenêtre dans le train, on fait connaître (on communique) par exemple que l'on ne veux pas être dérangé.
- **Chaque communication a un contenu (le message) et un aspect rationnel.** La forme du message est le facteur qui pèse le plus lourd pour déterminer l'un des aspects les plus importants de la communication : la relation. L'établissement d'une bonne relation est essentiel pour communiquer de façon satisfaisante.
- **La communication a une structure.** Pour que la communication ait lieu, les participants doivent se plier à une certaine structure du processus.

La recherche sur la communication entre les individus commence au moment où est posé la question : *parmi les milliers de comportements corporellement possibles, quels sont ceux retenus par la culture pour constituer des ensembles significatifs ?* Poser cette question d'une sélection et d'une organisation des comportements entraîne l'existence de « codes »

de comportement. Ces codes sélectionneraient et organiseraient le comportement personnel et interpersonnel. La communication est alors conçue comme un système à multiple canaux auquel l'acteur social participe à tout instant, par ses gestes, son regard, ses silences, etc.

I. Le paraverbal

Le paraverbal est une technique utilisée pour jouer avec la voix soit par son débit, soit par l'intonation, le timbre, la hauteur, la durée (dimensions suprasegmentales).

Les manifestations vocales qui dominent le système paraverbal sont: *le rire, les cris, les soupirs, les sanglots, les murmures, les silences et les pauses.*

Le rire exprime la joie. Seules les humaines peuvent rire, c'est un mécanisme fondamental inné. Le rire peut aussi exprimer une disposition positive (rire avec des plaisanteries de l'autre) ou une disposition négative (rire de quelqu'un). *Les cris* peuvent indiquer la surprise, l'étonnement, la joie, mais aussi ils ont une connotation négative, par exemple la douleur ou le désespoir. *Les soupires* et *les sanglots* ont aussi deux interprétations différentes: soit la tristesse, la douleur, nervosité, déception, soit la joie et le bonheur.

Les interlocuteurs décodent les signes paralinguistiques (les variations du ton de la voix, les pauses et la fluidité du discours). Ils sont capables de détecter l'émotion exprimée à travers le message uniquement grâce à la tonalité de la voix. Des discours fluides, sans de longues pauses, sans hésitations et sans répétitions sont considérés comme crédibles. *Les silences* ou *les pauses* courtes et adaptées ont tendances à augmenter la crédibilité et la confiance. Un débit lent une voix faible avec peu d'inflexions favorisent la perception de sympathie et la crédibilité. Un débit rapide, une voix forte et un plus d'inflexion traduisent surtout la compétence.

II. Le corps nous installe dans le monde, à travers le corps et par lui nous devenons individus capables d'agir sur nous-mêmes et sur le monde, par le même médiateur corporel à tous les âges de la vie. Ce corps il faut apprendre à le maîtriser.

Un autre point de recherche sera le code **non verbal** qui est représenté par la *mimique* (front, sourcils, yeux, lèvres, menton, etc.), *les gestes, l'attitude, la distance, les postures, les vêtements*. La mise en évidence du langage non verbal a été réalisée par Albert Mehrabrian, chercheur à l'Université de Californie (UCLA). Sur la base de deux études effectuées en 1967, Mehrabrian prétend que l'impact du langage du corps peut être mesuré précisément. A son avis, nous sommes jugés de trois façons différentes :

Jugements	Types de langage	Pourcentages
Visuel	Langage du corps	55%
Vocal	Ton de la voix	38%
Verbal	Mots prononcés	7%

Selon cette étude, le langage non verbal (physique et voix) constitue 93% de l'impact du message lorsque l'on juge un individu. Le composant verbal compte pour seulement 7%. Beaucoup de consultants s'appuyant sur ces résultats prétendent que le langage du corps a toujours plus d'impact que le message lui-même.

En général le message non verbal véhicule 75% de l'information transmise. Il met en évidence la sincérité ou la non sincérité du message verbal. De plus, beaucoup de gens utilisent les mots, non pas pour dire la vérité, mais pour dissimuler la vérité.

Le langage non verbal représente la dimension cachée, secrète de la communication, le corps humain ressemblant à un « texte qui parle ». Pour la lecture de nombreux signes émis par le corps dans le processus de la communication humaine il faut maîtriser les critères d'évaluations : les gestes, la mimique, le regard, l'espace.

Le geste peut se définir comme un mouvement ou une série de mouvements déterminés par une certaine intentionnalité. Cet ensemble de mouvements à finalité consciente est interprétable par celui qui l'observe. Il prend donc un sens, une signification qui par ailleurs ne lui est pas nécessairement donnée par celui qui l'exécute. Les gestes, qui comprennent donc les mouvements et la tenue de la tête, des bras, du corps et des jambes, sont différents :

- **Symboles :** directement traduisibles en langage, ils sont conventionnels et relatif à la culture (par exemple salut militaire, signe de croix) ;
- **Illustrateurs :** complètent le langage (par exemple les indications de grandeur en utilisant les mains) ;
- **Indicateurs des sentiments :** expressions des émotions par gestes (par exemple la bouche bée pour indiquer la surprise)
- **Adaptateurs :** sans fonction communicative (par exemple se gratter le bras, parce qu'il démange) ;

C'est lors du premier contact que le langage du corps a la plus forte influence. En effet deux minutes suffisent à un interlocuteur pou se forger une première impression. Ces premières impressions sont pratiquement immédiates et automatiques, se basant ainsi sur un nombre très limité d'informations.

Ce premier contact se déroule au travers d'un rituel très codifié. On regarde d'abord *le visage* (notamment les yeux), puis le corps et *les vêtements*, on serre la main, ensuite on écoute la voix et on analyse la façon de parler, pour dans un dernier temps s'intéresser au contenue du message.

La mimique a une place privilégiée parmi les moyens de la communication entre deux individus. On comprend sous mimique les formes d'expression du visage servant à la communication des émotions et des intentions dans le contexte social. Une question importante est celle de savoir si l'expression des émotions par la mimique est innée et universelle ou acquise et spécifique aux diverses cultures.

Dans ce contexte, il faut mentionner que Charles Darwin s'est demandé si l'expression des émotions s'est développée au cours de l'histoire de l'évolution. Cela signifiait que le développement des émotions est déterminé génétiquement et que les émotions sont exprimées partout de la même manière (universelle).

Certaines émotions fondamentales (par exemple joie, colère, tristesse) sont universelles et génétiquement transmises. Cependant les émotions ne sont pas exprimées sans contrôle. L'expression des émotions est soumise à des « règles de présentation » et contrôlée consciemment. Il existe ainsi dans certaines cultures la règle de présentation qui ne permet pas d'exprimer la rage, ou n'autorise pas à montrer la tristesse en publique.

En ce qui concerne *le regard*, il y a deux formes principales: regarder (fixer) ou détourner les yeux. Des regards soutenus et fréquents (accompagnés de signes de tête) rendent l'interlocuteur empathique, sympathique, courtois, crédible et confiant. A l'opposé, le sentiment de méfiance augmente avec l'absence de regard. En effet quand nous sommes nerveux, nous fuyons le regard et nos yeux rencontrent le regard de l'autre personne mois de 40% du temps.

La posture est la base même du mouvement qui part et qui se termine par une posture. Elle représente les positions que l'individu conserve pendant un laps de temps suffisamment long pour que le corps garde une certaine immobilité. Elle constitue une pause, un temps d'arrêt dans une suite d'enchaînements moteurs. Elle marque aussi la fin d'une unité d'action et introduit ou prépare le début d'une nouvelle séquence. Une position verticale transmet la compétence, la fierté et la confiance ; les épaules effondrées communiquent la vulnérabilité, l'incertitude. La façon dont on marche transmet une variété de messages. En règle générale, les personnes qui marchent rapidement et qui balancent leurs bras semblent avoir un but précis.

L'image donne une information immédiate. C'est pourquoi *les vêtements* sont porteurs de messages. La réaction des interlocuteurs est en fonction de ce qu'ils voient, donc de ce qu'ils interprètent ; ceux qui regardent sont influencés par le choix vestimentaire.

Dans toutes les sociétés, les personnes sont conditionnés pour repérer les signaux non verbaux durant la conversation (par exemple les indications d'approbation). L'orientation du corps (décontractée, position ouverte) et la distance entre les interlocuteurs sont très expressives. La grande distance entre eux peut signifier indifférence, détachement, réserve, gêne, malaise, tandis que la distance courte exprime confiance, réconciliation, estime, amitié, etc.

Les sentiments sont codés par l'intermède de leurs postures, leurs mimiques, leurs gestes qui constituent des *messages secondaires* ou *sémiologiques.* Les façons de se vêtir, de se tenir, de s'asseoir, de marcher les bras ballants ou serrés le long du corps, de parler en agitant les bras ou seulement les mais et les avant-bras, la distance établie avec l'interlocuteur, un forcement de sourcil, une moue – qu'on peut dire dubitative , approbative ou dégoûtée – un regard peuvent être porteurs de significations ; les acteurs ou tout autre simulateur nous en donnent témoignage, qui utilisent ces comportements en se faisant ressortir les valeurs signifiantes. D'indices aux « sens » plus ou moins implicites, cernables, ils deviennent signaux, signes aux significations cernées.

III. Multicanalité de la communication. Verbale et non verbal, la communication est un tout intégré utilisant tous les sens, essentiellement l'ouîe et la vision, moins couramment l'odorat et le toucher, mais aussi le goût exploité pour les transactions commerciales dans les repas d'affaires. Elle est multicanale, fait illustré par le tableau suivant :

Canaux	Codage
sonore verbal : texte	CV* plutôt : extrinsèque discontinu invariant (arbitraire analytique explicite)

vocal : co(n)texte (flux prosodique ; âge, sexe, humeur) visuel dynamique : co-texte (flux mimo-gestuel) statique : contexte (âge, sexe, milieu, humeur) tactile olfactif	CNV* plutôt : intrinsèque continu probabiliste (motivé synthétique implicite) *CV* = Communication Verbale* *CNV* = Communication Non Verbale*

Le canal sonore se subdivise en deux voie : la *verbalité* qui permet la réalisation de textes conformes au code linguistique , mais aussi la *vocalité* qui constituant le **paralangage** ou le **paraverbal** participe à la réalisation des fonctions expressive (pulsionnelle et émotive) et esthétique. Le canal visuel fournit des signaux d'origine statique résignant sur l'âge, le sexe, l'ethnie, le milieu socio-culturel de l'interlocuteur, c'est-à-dire le **contexte** de la communication ; des signaux d'origine dynamique, les jeux de physionomie et gestes accompagnant la parole, c'est-à-dire le **co-texte**. Le canal vocal fournit à la fois le contexte (sexe, âge, quelques traits de caractère ou l'humeur de l'interlocuteur) et le co-texte (flux prosodique : rythme et mouvement mélodique). On peut affirmer que la Communication Non Verbale – visuelle et vocale- propose essentiellement le **co(n)texte**. C'est grâce à elle que le texte est structuré, enrichi, confirmé, infirmé, modulé, completé et parfois remplacé (quasi-linguistiques visuels et vocaux).

Si le signe verbal est généralement arbitraire (extrinsèque) ; analytique (discontinu) ; explicite (invariant), le signe non verbal serait, à l'opposé, et en majorité : motivé (intrinsèque) ; synthétique et continu ; probabiliste, donc idéal pour exprimer l'implicite.

Le paraverbal et le non verbal se manifestent dans l'interaction humaine, dans la communication directe, en face à face. Dans le texte littéraire, le pluricodique ne peut être rendu que verbalement. Cela veut dire que nous allons chercher dans le corpus de romans sur lequel travaillerons les mentions verbales relatives aux manifestations paraverbales et non verbales des protagonistes.

Nous illustrons ce type de démarche que nous nous proposons par l'analyse succincte d'un fragment de la « La Vie de Marianne » :

« Le cœur me battit dès que j'appris qu'il était là […]. Et je partis. Mais je *marchais lentement* pour me donner le temps de me rassurer. […] J'oubliais encore de vous parler d'un article qui me faisait honneur.

C'est que j'étais restée dans *mon négligé*, je dis dans le négligé où je m'étais laissée en me levant ; point d'autre linge que celui avec lequel je m'étais couchée : *linge assez blanc, mais toujours flétri*, qui ne vous pare point quand vous êtes aimable, et qui vous dépare un peu quand vous ne l'êtes pas.

Joignez-y une *robe* à l'avenant, et qui me servait le matin dans ma chambre. Je n'avais, en un mot que les grâces que je n'avais pu m'ôter, c'est-à-dire celles de mon âge et de ma figure, avec lesquelles je pourrai encore me soutenir […].

Il fallut ensuite que je reprisse haleine ; il s'assit.

Oui, monsieur, continuai-je d'une voix encore un peu tremblante, j'ai à vous parler. Eh bien, mademoiselle, repartit-il tout tremblant à son tour, de quoi s'agit-il ? […] Que m'annoncez-vous par ce début ? […]

Vous voulez me persuader que vous m'aimez et je crois que vous dites vrai ; mais quel dessin pouvez vous avoir en m'aimant ?

Celui de n'être qu'à vous, me répondit-il froidement, mais d'un ton ferme et déterminé, celui de m'unir à vous par tous les liens de l'honneur et de la religion. […]

Je sentis que les larmes m'en venaient aux yeux ; je crois même que je soupirai, il n'y eut pas moyen de m'empêcher ; mais je soupirais le plus bas que me fut possible, et *sans oser lever les yeux sur lui*. » (page 250)

Regardant le fragment ci-dessus on peut observer que le discours est composé par des éléments verbaux, paraverbaux et non verbaux. Les deux derniers types permettent de décoder l'état d'esprit des interlocuteurs. Marianne doit rencontrer Valville, dont elle est amoureuse, et elle se dirige vers lui en *marchant lentement*. Cette attitude trahit l'émotion par laquelle elle est accablée, mais aussi la peur que la jeune fille sent parce que son sort peut être décidé: Pourra Valville l'aimer s'il apprenait de sa naissance obscure ? Consentira Mme de Miran à leur mariage ? Ce sont des questions auxquelles Marianne devra trouver des réponses.

Ensuite on décrit les vêtements : la jeune fille est habillé en son *négligé, linge assez blanc, mais toujours flétri*, parce qu'elle voulait plaire non pas au moyen de ses vêtements, mais seulement par la grâce de son âge et de sa figure. A cette époque-là la tenue était très importante et les femmes de bonne condition donnaient une grande importance à leurs habits. Marianne prend des risques à ne se parer point pour son rendez-vous, mais elle veut se présenter simple et pure, comme elle s'était levée. L'idée de pureté est donnée aussi par la couleur blanche de son négligé, et celle de simplicité et pauvreté par l'aspect flétri de son linge auquel elle ajoute une robe de chambre aussi modeste.

Pour décrire l'état d'âme du personnage féminin l'auteur utilise aussi des éléments paraverbaux : reprise de la haleine, voix tremblante, des soupires et des larmes. Tous décodent l'émotion en présence de la personne aimée et la joie d'apprendre qu'elle est aimée en dépit de son origine. L'attitude émue est exprimée aussi par un élément non verbal : la jeune fille n'ose pas lever les yeux sur Valville.

L'amour que le jeune homme exprime verbalement est aussi consolidé et intensifié par des techniques paraverbales: Valville parle en *tremblant à son tour, mais d'un ton ferme et déterminé*. L'auteur exprime aussi par cette attitude tremblante l'incertitude où se trouve l'amoureux en attendant le discours de Marianne. Les deux sont si émus et amoureux que le langage corporel et les manifestations vocales dominent leurs paroles.

Nous avons vu que les sentiments sont exprimés, décodifiés et intensifiés à l'aide du langage paraverbal et non verbal. Voilà pourquoi les deux codes ont une importance considérable dans la configuration passionnelle du roman sentimental, servant à crayonner des personnages et caractères, à justifier des comportements, à rendre compte finalement des mentalités d'une époque.

Bibliographie :

Barquillet, F., *Le Roman français au XVIII ème siècle, PUF, 1981*

Bertrand, D., « *Passion. Exploration sémiotique », Actes sémiotiques. Bulletin, Paris, 1986*

Brooks, P., *Le corps dans le champ visuel,* Littérature, nr. 90, mai 1993

Calbris, G., Porcher, L., *Geste et communication,* Hatier-Credif, Paris, 1989

Coquet, J.-C., *La Quête du sens. Le langage en question,* Paris, PUF, 1997

Descamps, M.-A., *Le langage du corps et la communication corporelle*, Paris, PUF, 1989

Didier, B., *La Voix de Marianne*, Paris, 1987

Eco U., *Interprétation et surinterprétation, Paris, PUF, 1996*

Eagleton, T., *Critique et théorie littéraires. Une Introduction,* Paris, PUF, « Formes sémiotiques », 1994

Fontanelle, J., *Sémiotique du discours,* Limoges, PULIM, 1999

Fontanelle, J., *Sémiotique et littérature. Essai de méthode,* Paris, PUF, « Formes sémiotiques », 1999

Fontanelle, J., *Le schéma des passions,* in Bertrand D. et Millot L., Portée. Théorie et pratiques sémiotiques, XXI, 1, Université du Québec, 1993

Gaudry – Hudson, Ch. M., *A la recherche d'un discours féminin dans la* <u>*Vie de Marianne*</u> *de Marivaux, Univérsité de Caroline de Nord, 1986*

Greimas, A.-J. et COURTES J., *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* Paris, Hachette, 1986

Greimas, A. -J., *Du Sens. Essais sémiotiques,* Paris, Seuil, 1983

Greimas, A.- J. et FONTANILLE J., *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âmes*, Paris, Seuil, 1991

Jousse, M., *Anthropologie du geste,* Paris, Gallimard, 1989

Kaufmann, J.-C., *Trupuri de femei, priviri de barbati,* Nemira, Bucuresti, 1998

Landowski, D., *Précis de sémiotique littéraire*, NATHAN, Paris, 2000

Perrot, Ph., *Le travail des apparences. Le Corps féminin, XVIIIe-XIX^{e}siècles,* Paris, Points-Seuil, 1984

Schmitt, J.-C., *La raison des gestes dans l'Occident médiéval,* Paris, Gallimard, 1990

Shorter, E., *Le corps des femmes,* Paris, Seuil, 1984

Winkin, Y., *La nouvelle Communication,* Paris, Seuil, 1981

LE REGARD COMME THEME IMMANENT DE L'ŒUVRE VERNIENNE

Corina-Amelia GEORGESCU
Universitatea din Piteşti

Résumé*: Le thème du regard semble inépuisable, mais nous avons l'impression qu'il fait fortune dans l'œuvre de Jules Verne qui joue sur toutes les connexions et connotations que ce mot peut évoquer : point de vue, description, réalisme du détail dans la présentation des personnages, des endroits ou des phénomènes, tout comme la minutie de suggérer les relations interhumaines.*
*Mots-clés****:description, point de vue, regard***

Le thème du regard semble inépuisable, mais nous avons l'impression qu'il fait fortune dans l'œuvre de Jules Verne qui joue sur toutes les connexions et connotations que ce mot peut évoquer : point de vue, description, réalisme du détail dans la présentation des personnages, des endroits ou des phénomènes, tout comme la minutie de suggérer les relations interhumaines.

Nous nous proposons d'analyser le thème du regard et ses implications descriptives dans le roman « Michel Strogoff » ; le choix de celui-ci nous a été dicté par le fait qu'il exploite d'une façon beaucoup plus explicite que d'autres romans la question du regard et de la vue en les opposant à la cécité.

Courrier du tsar, Michel Strogoff est chargé par celui-ci à remettre à son frère qui se trouve à Irkoutsk, une lettre dans laquelle on le prévenait que l'invasion tartare menaçait de soustraire à l'autonomie russe les provinces sibériennes et que le traître Ivan Ogareff qui s'était allié aux tartares voulait le tuer. Le héros doit donc parcourir le trajet Moscou-Irkoutsk à tout prix et, si possible sans révéler son identité. Dans ce contexte, tout le roman semble redevable au couple vue/vie, couple symboliquement constitué de deux termes presque identiques du point de vue phonique et graphique, d'où leur équivalence, telle qu'elle est affirmée par Jean-Pierre Goldenstein[1] : « La vue c'est la vie ». Sa remarque est une déduction d'un des commentaires du narrateur : « Perte de la vue, plus terrible peut-être que perte de la vie ! »[2]

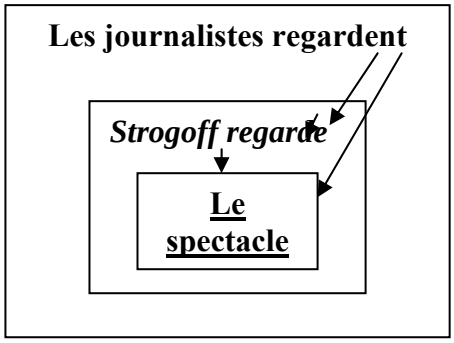
Nous essaierons de mettre en évidence l'importance du regard et sa récurrence comme thème dans le chapitre[3] qui présente l'aveuglement de Michel Strogoff, intitulé suggestivement « Regarde de tous tes yeux, regarde ! ». La sentence qui frappe le courrier du tsar est donnée par l'émir qui avait ouvert le Koran au hasard et qui avait lu un verset qui finissait par « Et il ne verra plus les choses de la terre. » [4]

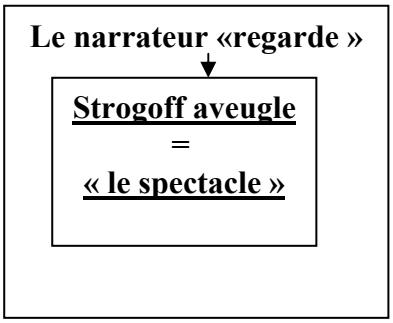
En fait, l'injonction prononcée par Féofar-Kahn et adressée à Strogoff se répétera trois fois dans le chapitre avant que Michel ne soit aveuglé ce qui met en évidence sa valeur symbolique. D'ailleurs, le courrier du tsar est considéré comme un espion dans le camp tartare et la fonction principale des espions est d'*épier* c'est-à-dire d'observer attentivement et secrètement quelqu'un ou quelque chose[5], fonction qui implique l'emploi particulier de la vue.

---

[1] Verne, J., Préface de *Michel Strogoff. Moscou-Irkoutsk*, Pocket Classiques, Paris, 1999, p. VII
[2] Verne, J., *Michel Strogoff. Moscou-Irkoutsk*, Pocket Classiques, Paris, 1999, p. 312
[3] Il s'agit de chapitre V de la deuxième partie du roman.
[4] Verne, J., *Michel Strogoff. Moscou-Irkoutsk*, Pocket Classiques, Paris, 1999, p. 305
[5] conformément au *Petit Robert*

D'ailleurs, la scène est conçue comme une sorte de mise en abîme au niveau du regard, fait dû à la présence des deux journalistes, Alcide Jolivet et Harry Blount qui sont définis au début du roman comme étant l'un « tout yeux » [6](Alcide Jolivet) et l'autre « tout oreilles » (Harry Blount). Il est nécessaire qu'ils y soient présents simultanément à cause de leur complémentarité. Jolivet et Blount représentent donc le premier niveau du regard, car ils regardent toute la scène qui se passe jusqu'à un certain moment y inclus Michel Strogoff. Le regard de celui-ci est donc mis en abîme à l'intérieur du regard des journalistes. On a donc affaire au début de la scène avec un regard doublé qui finira par être remplacé par un regard unique (celui de Strogoff) auquel on substituera, après l'aveuglement, le regard extérieur du narrateur qui se focalise sur le héros. Nous pouvons donc résumer ces remarques sous la forme de deux schémas :





Les journalistes regardent Strogoff et le ballet, tandis que le courrier ne regarde que le ballet. Le fragment est structuré en trois parties délimitées par l'ordre de regarder ; ces trois parties sont des descriptions ayant non pas uniquement une composante visuelle, mais aussi une composante auditive. Il s'agit donc d'analyser ces trois descriptions en tant que **systèmes descriptif** (**S.D.**)**.** Dans la conception de Philippe Hamon[7], tout système descriptif pressupose l'existence d'un ***pantomyme*** –noté **P** - (l'objet décrit) qui est le centre de référence dans un réseau d'anaphoriques, tout comme l'existence de son ***expansion*** qui implique à son tour une ***nomenclature*** –notée **N** – (les parties de l'objet décrit) et un groupe de ***prédicats*** – notés **Pr** – (les qualités de l'objet décrit).

I. Le premier ordre de regarder est suivi par un fragment qui débute par une composante auditive et finit par une composante visuelle. Nous avons donc affaire avec plusieurs sub-systèmes descriptifs **(S.S.D.)** qui s'associent pour constituer un système descriptif plus grand, ayant pour **pantomyme** les instruments musicaux tartares.

S.S.D.$_1$ - la « doutare » /mandoline

Nomenclature		Prédicats	
manche	N_1	Pr_1	long, en bois de mûrier,
deux cordes	N_2	Pr_2	de soie tordue, accordées par

[6] Verne, J., *Michel Strogoff. Moscou-Irkoutsk*, Pocket Classiques, Paris, 1999, p. 14, 15
[7] Hamon, Ph., *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris, 1981

			quarte

S.S.D.$_2$ - le « kobize » /violoncelle

Nomenclature		Prédicats	
partie antérieure	N_1	Pr_1	ouverte
crins	N_2	Pr_2	de cheval
archet	N_3	-	-

S.S.D. $_3$ - la « tschibyzga » /flûte

Nomenclature		Prédicats	
la « tschibyzga » /flûte	N_1	Pr_1	long, de roseau

Nous remarquons facilement l'intention de mettre en évidence les instruments spécifiques tartares qui ont un double nom et qui possèdent plusieurs prédicats, chacun constituant à lui seul un autre sub-système descriptif. D'ailleurs, ces instruments traditionnels évoquent par le matériel dont ils sont faits le lien avec la nature : le bois de mûrier, la soie, les crins de cheval. Par contre, les instruments avec lesquels le lecteur est familiarisé (trompettes, tambourins, tamtams) ne sont que mentionnés. Cet « orchestre » crée le fond sonore pour la danse qui est sur le point de commencer. Les ballerines, la composante visuelle de ce fragment, constituent le pantomyme d'un autre système descriptif.

Nomenclature		Prédicats	
origine	N_1	Pr_1	persane
costume	N_2	Pr_2	national
oreilles	N_3	Pr_3	petits triangles d'or, longues pendeloques
cou	N_4	Pr_4	cercles d'argent niellés
bras	N_5	Pr_5	bracelets formés d'un double rang de gemmes
jambes	N_6	Pr_6	
nattes	N_7	Pr_7	pendants richement entremêlés de perles, de tourquoises et de cornalines
taille	N_8	Pr_8	la ceinture fixée par une brillante agrafe
visage	N_9	Pr_9	découvert
yeux	N_{10}	Pr_{10}	éclatants
baudrier	N_{11}	Pr_{11}	cuir bordé de perles

En analysant ce système descriptif, il est impossible de ne pas remarquer que ce ne sont que les termes N_1, N_2, N_9, N_{10} qui ont un prédicat constitué d'un seul terme qui exprime une caractéristique proprement-dite. Les autres sont plus développés pouvant constituer des noyaux aptes à former le point de départ pour d'autres sous-systèmes descriptifs. Cela tient particulièrement à la richesse des détails spécifique à l'œuvre vernienne. En fait, au centre de ce système descriptif constitué autour des ballerines, il y a les bijoux qu'elles portent car chaque partie de leur corps n'est pas caractérisée par un

adjectif, mais par les bijoux qui s'y trouvent qui, à leur tour, sont caractérisés par une suite de déterminants.

Les systèmes et les sous-systèmes descriptfifs s'entrelacent pour conférer de l'unité à la séquence. Si le côté auditif est dominé par les sons produits par les instruments tartares, le côté visuel se distingue par la profusion de métaux et de pierres précieuses qui, pendant la danse, produisent eux-aussi certains sons. Cette première séquence a donc le rôle d'exciter les sens et d'éblouir ceux qui la regardent comme pour les faire accepter de se soumettre et elle est délimitée par les impressions de Jolivet au début et à la fin et introduite par le regard de Strogoff.

II. La deuxième séquence commence par la même injonction que la première et par le moment où les deux journalistes reconnaissent que les danseuses sont en fait les tsiganes de Nijni-Novgorod. Pourtant, elle difère de la première qui, malgré le fait qu'elle rend la danse, n'est pas une séquence dynamique, si on analyse attentivement les verbes. Par contre, cette deuxième séquence commence par une certaine immobilité, mais continue par l'association de plusieurs types de mouvements. Sangarre est celle qui est immobile :

«Sangarre *ne dansa pas*, mais elle *se posa* comme une *mime* au milieu de ses ballerines (…). Sangarre, tenant un de ces daïres qui frémissaient entre ses mains, excitait cette troupe de véritables corybantes.»[8]

Le verbe « danser » employé au négatif, suivi par le verbe « se poser » et par la comparaison « comme une *mime* » sont les éléments qui indiquent l'absence du mouvement. Sangarre semble être le centre d'équilibre de cette scène ou même plus, peut-être une sorte de metteur en scène ou de chef d'orchestre sans lequel rien ne peut se passer. Cette fois-ci, musique et danse ne se séparent plus, elles se déroulent simultanément, impression créée par l'entrelacement des termes qui tiennent à l'un et à l'autre tels que l'on montre dans le tableau ci-dessous.[9]

Danse		**Musique**
Elles s'animaient	→	au bruit des cymbales qui cliquetaient (…), aux ronflements des « daïres »
excitait cette troupe de véritables corybantes.	←	Sangarre, tenant un de ces daïres qui frémissaient entre ses mains,
Pendant le couplet de cette chanson (…), une danseuse vint se placer près de lui (…)	←	Il tenait à la main une doutare, dont il faisait vibrer les deux cordes par un simple glissement de ses ongles. Il chanta.
elle reprenait sa danse interrompue (…)	←	mais chaque fois que le refrain revenait aux lèvres du jeune chanteur,

Cette deuxième séquence n'est pas une description où on puisse repérer un système descriptif et éventuellement des sous-systèmes descriptifs, mais elle s'ajoute à la première formant une sorte de gradation qui conduit à la troisième. Nous constatons que les deux premières séquences sont construites à partir de deux types d'images, visuelles et auditives, mais tandis que la première est vue d'un angle plus statique, la deuxième est vue dans son dynamisme. C'est toujours Jolivet qui la clôt par une

[8] Verne, J., *Michel Strogoff. Moscou-Irkoutsk*, Pocket Classiques, Paris, 1999, p. 308 (nous soulignons)
[9] idem, p. 308-309

remarque : « Prodigues comme des pillards ! »[10] A part cette réplique qui ferait le lecteur penser à une ressemblance avec la séquence antérieure, il y a un élément qui distingue les deux séquences et qui est le silence. Celui-ci n'apparaît pas à la fin de la première séquence, au moins d'une façon explicite, mais fait ici le passage vers la troisième et la plus importante séquence qui constitue non point uniquement le point culminant de ce chapitre, mais aussi de toute l'intrigue du roman.

III. La troisième injonction, suivie par la transcription de l'observation de Jolivet[11], ouvre la voie à une nouvelle description. Le système descriptif se constitue à partir du pantomyme qu'est le paysage ce qui donne l'impression qu'il s'agit d'un moment de relâche, mais en fait, la fonction de celui-ci n'est qu'accroître la tension, d'autant plus que l'on a affaire avec une gradation : le soleil disparaît peu à peu faisant place à l'ombre :

« Cependant, le soleil s'abaissait déjà au-dessous de l'horizon. Une demi-obscurité commençait à envahir les arrière-plans de la campagne. La masse des cèdres et des pins se faisait de plus en plus noire, et les eaux du Tom, obscurcies au lointain, se confondaient dans les premières brumes. L'ombre ne pouvait tarder à se glisser jusqu'au plateau qui dominait la ville. »[12]

Le fragment est mis sous le signe d'une isotopie de l'obscurité : *demi-obscurité, noire, obscurcies, l'ombre*.

Nomenclature		**Prédicats**	
le soleil	$\mathbf{N_1}$	$\mathbf{Pr_1}$	-
une demi-obscurité	$\mathbf{N_2}$	$\mathbf{Pr_2}$	-
la campagne	$\mathbf{N_3}$	$\mathbf{Pr_3}$	-
la masse des cèdres et des pins	$\mathbf{N_4}$	$\mathbf{Pr_4}$	de plus en plus noire
les eaux du Tom	$\mathbf{N_5}$	$\mathbf{Pr_5}$	obscurcies au lointain
les brumes	$\mathbf{N_6}$	$\mathbf{Pr_6}$	-
l'ombre	$\mathbf{N_7}$	$\mathbf{Pr_7}$	-
plateau	$\mathbf{N_8}$	$\mathbf{Pr_8}$	-
la ville	$\mathbf{N_9}$	$\mathbf{Pr_9}$	-

Les termes qui forment la nomenclature de ce système descriptif sont plus que ceux qui sont des prédicats. Cette fréquence plus grande indique une sorte de spatialisation de l'obscurité. Il y a donc deux gradations, l'une se rapporte à l'ombre qui s'empare du paysage peu à peu temporellement, tandis que l'autre concerne toujours l'ombre, mais elle implique le fait qu'elle s'étend peu à peu spatialement. Ces remarques faites, nous pouvons affirmer que ce système descriptif constitue le décor des événements qui vont se passer, car c'est un cadre défini du point de vue de l'espace et du temps également.

L'instant où l'ombre s'installe coïncident avec celui où les escalves envahissent la place. Comme pour souligner l'importance du moment, les persanes rejoinent les tsiganes pour une dernière danse. Les instruments se font entendre de nouveau, mais le fragment ne met plus l'accent sur la danse des femmes et la musique (qui avaient déjà apparu dans les séquences antérieures, mais sur un élément nouveau ; il s'agit d'un escadron tartare et c'est celui-ci qui devient le pantomyme de ce système descriptif.

---

[10] idem, p. 309
[11] « (…) Jolivet observa que l'exécuteur ne tenait plus son sabre nu à la main. », ibidem
[12] ibidem

Nomenclature		Prédicats	
soldats	N_1	Pr_1	-
sabres	N_2	Pr_2	nus
pistolets	N_3	Pr_3	longs
armes	N_4	Pr_4	chargées d'une poudre colorée, à la mode chinoise, par quelque ingrédient métallique, lançaient de longs jets rouges, verts, bleus

L'escadron tartare est défini par ses armes et moins par d'autres détails et nous remarquons cette fois-ci une sorte de symétrie avec la première séquence où les femmes étaient présentées par leurs bijoux. On est en présence d'une esquisse de portrait des tartares qui sont envisagés par leur soif de richesse et de sang. Les armes des hommes ne constituent pas uniquement une image visuelle, mais leur bruit contribue, tout comme celui des bijoux des femmes à créer l'impression d'une image auditive, en se mêlant aux sons produits par les instruments musicaux :

« Ces soldats, armés de sabres nus et de longs pistolets, tout en exécutant une sorte de voltige, firent retentir l'air de détonations éclatantes, de mousquetades continues qui se détachaient sur le roulement des tambourins, le ronflement des daïres, le grincement des doutares. » [13]

Hommes et femmes se mêlent dans un « kaléidoscope d'étincelles »[14] et cette troisième séquence semble structurée symétriquement, car elle débute par le paysage calme, se poursuit par la danse et finit par un instant de silence total qui précède le moment où Strogoff est emmené devant l'émir. Comme les deux autres séquences, celle-ci est close par le dialogue des deux journalistes qui décident de rentrer dans la ville.

C'est à ce moment précis que le regard des journalistes sur Strogoff et sur ce qui se passera dorénavant est anéanti, car ils se décident à partir et ce ne sera que le regard de Strogoff qui ne fonctionne plus comme un regard qui décrit et ce que l'on imagine être le « regard » du narrateur.

En fait, les trois séquences introduites toutes par l'ordre de regarder deviennent une sorte d'étapes qui précèdent le supplice. Chacune de ces séquences est délimitée par la présence des deux journalistes et par leurs impressions et elles sont disposées très suggestivement, car la première et la troisième se caractérisent par la présence des systèmes descriptifs proprements dits, se trouvant dans un équilibre réaliséa par la présence symétrique des femmes (dans la première) et des hommes (dans la troisième), tandis que la deuxième séquence est un court passage narratif. La tension augmente par le fait que femmes et hommes, danse et musique se réunissent dans la séquence finale et que tout s'arrête pour un instant. Toute cette multitude de détails concentrés dans l'espace d'un chapitre réussissent à nous donner la mesure du talent de Jules Verne et de l'importance que le regard acquiert dans sa création.

Bibliographie

Hamon, Ph., *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris, 1981
Verne, J., *Michel Strogoff. Moscou-Irkoutsk*, Pocket Classiques, Paris, 1999

[13] idem, p. 310
[14] ibidem

STRATEGIES IDENTITAIRES DANS LE ROMAN « LA PETITE MARCHANDE DE PROSE » DE DANIEL PENNAC

Liliana GOILAN-SANDU
Universitatea din Piteşti

Résumé *: Notre étude se propose d'analyser le processus de recomposition de l'identité, à travers de diverses stratégies identitaires, des membres qui forment la communauté des détenus de la prison Champrond dans le roman « La Petite Marchande de Prose » de Daniel Pennac.*
Mots-clés :*composition, recomposition, stratégie identitaire*

L'appel à l'identité est revendication d'une capacité d'action et de changement. Celle-ci apparaît comme un refus des rôles sociaux ou, plus exactement comme un refus de la définition sociale des rôles que doit jouer l'acteur. L'identité se compose de différents éléments: statut socioprofessionnel, instruction, sexe, qualités, nationalité, âge, références idéologiques, etc. Chacun de ces marqueurs identitaires se révèle d'une pertinence variable suivant les situations d'interrelation où on se trouve. Certains aspects de l'identité sont ou ont été dans le passé appelés plus fréquemment que d'autres à jouer ce rôle de pôle organisateur : l'identité religieuse, nationale ou ethnique. Cependant la mise en avant d'un des éléments de l'identité n'est pas nécessairement un processus conscient et volontaire, ni même toujours fonctionnel. Dans une situation conflictuelle où les affects sont sollicités, le sujet peut répondre de façon purement réactionnelle en mobilisant un aspect de lui-même qui n'est peut-être pas le plus adapté à la situation. Nous sommes donc loin d'une conception mécaniste ou fonctionnelle du processus identitaire en tant que réponse à un stimulus dans une situation qui prédéterminerait en quelque sorte les rôles des deux acteurs.

L'identité est produite non pas tant par le regard de l'autre que par le mouvement d'intériorisation et de contestation de la **situation d'interaction** qui définit les places relatives de l'un et de l'autre. Les relations entre deux acteurs sociaux – l'interaction – s'expriment à plusieurs niveaux :

- Celui des <u>représentations</u>, qui s'énoncent notamment à travers le discours des acteurs ;
- Celui des <u>relations interpersonnelles</u> des individus et des groupes, observables dans des situations concrètes de face-à-face ;
- Celui des <u>rapports sociaux</u> existant entre les groupes en présence.

Ce que l'on observe tout d'abord dans les situations d'interaction, ce sont les relations interpersonnelles qui sont en grande partie prédéterminées par les rapports sociaux qui définissent, dans l'ordre du macro-social, les statuts relatifs des uns et des autres.

La notion de **stratégie** est comprise comme « un ensemble de dispositions prises par des acteurs pour atteindre un but donné » (Larousse). Ou, par référence à la théorie des jeux en mathématiques, comme « un ensemble de décisions prises en fonction d'hypothèses faites sur les comportements des partenaires en jeu ». Cette deuxième définition a l'avantage d'introduire l'idée d'interaction. Quant à la notion de **stratégie identitaire**, elle postule que les acteurs sont capables d'agir sur leur propre définition de soi. Les stratégies identitaires sont le résultat de *l'élaboration individuelle et collective* des acteurs. Elles expriment les ajustements opérés en fonction de la

variation des *situations* et des *enjeux* qu'elles suscitent, c'est-à-dire des *finalités* exprimées par les acteurs, et des *ressources* de ceux-ci.

Les réponses stratégiques observées dans l'état actuel de la recherche et proposées par Taboada Leonetti (1996 : 95-107) sont :

L'intériorisation. L'identité et les attributs qui la définissent sont non seulement acceptés mais intériorisés par les sujets, qui ne mettent pas en cause la légitimité du discours qui leur donne telle ou telle identité. L'intériorisation se fait au prix de certaines distorsions entre une définition de soi qui privilégie l'appartenance à un groupe auquel peu de choses les relient, et une pratique personnelle des rapports interpersonnels dans laquelle ce sont les autres éléments de l'identité qui vont être le plus souvent appelés pour faire face à l'Autre. Plus dommageable pour le psychisme est l'intériorisation d'attributs dévalorisants qui sont intégrés par le sujet aux éléments de sa personnalité. L'image de soi exprime une forte dévalorisation, non seulement individuelle, mais surtout collective. Cette intériorisation de l'infériorité collective prive les individus du soutien du groupe et peut les inciter à adopter la stratégie de la désolidarisation et de la fuite individuelle du groupe.

La surenchère. Non seulement l'identité prescrite est acceptée et intériorisée par le sujet, mais son aspect stigmatisant est mis en avant. Il s'agit d'une tentative d'assumer et de subsumer ses stigmates en les renforçant. Ce type de stratégie est typiquement individuel, car il est la conséquence de l'incapacité du sujet à définir ou à comprendre la nature sociale de sa situation personnelle. Son identité minoritaire lui apparaît comme le résultat de ses insuffisances personnelles ou de sa nature. Ayant une conscience confuse de la nature prescrite de leur identité et des rapports sociaux qui la fondent, ces acteurs font rejaillir sur eux-mêmes la responsabilité de leur situation et la dévalorisation qui y est attachée, et se sentent incapables de la modifier.

Le contournement. Cette stratégie est possible dans un groupe dont les ressources sont fortes et les assignations identitaires faibles. Une minorité n'est vue que comme un élément nécessaire, étant évacuée de la perception symbolique de la communauté.

Le retournement sémantique. L'identité minoritaire prescrite est acceptée, avec tous les traits stigmatisés qui lui sont liés, mais ceux-ci font l'objet d'un renversement sémantique qui transforme la négativité en positivité. Les attributs dévalorisants sont explicitement ou implicitement valorisés. Ce processus de retournement des valeurs est l'une des stratégies les plus fréquentes de défense devant l'assignation d'une identité minoritaire. Il témoigne de la prise de conscience du fait que la dévalorisation de l'identité est la conséquence d'une situation sociale de discrimination et de domination.

L'instrumentalisation de l'identité assignée. Cette stratégie est différente de l'intériorisation car les acteurs ont une conscience plus claire de la nature sociale et assignée de leur identité et de l'inégalité des rapports de forces. Mais, suivant une stratégie des faibles, ils tentent de s'en servir à leur profit. Le statut minoritaire apparaît comme un signifiant flottant, qui varie d'un contexte à l'autre, et que les groupes utilisent de manière instrumentale en fonction du lieu où ils se trouvent ou des circonstances, suivant les intérêts des acteurs.

La recomposition identitaire. Cette stratégie est liée à la production d'une nouvelle identité collective, née de la communauté du traitement imposé par le majoritaire. L'autodésignation peut être une reprise de la catégorisation globalisante par laquelle on est désigné. D'une telle manière sont créées des identités collectives élargies, recomposées, issues de la recherche d'une identité valorisée comme alternative pour les minorités.

L'assimilation au majoritaire. C'est une stratégie par essence individuelle qui consiste, pour nier une identité minoritaire infériorisée ou pour s'en débarrasser, à se désolidariser de son groupe d'appartenance pour chercher à pénétrer dans le groupe majoritaire. Le minoritaire, pour endosser les attributs valorisants de sa nouvelle identité, doit rejeter comme inappropriée l'identité négative attachée à son groupe d'origine.
Le déni. Si dans le cas des stratégies décrites la-dessus les sujets se reconnaissent dans l'identité minorisée que le regard de l'autre leur assigne et souhaitent la changer, ceux qui adoptent le déni refusent même l'idée de cette assignation ; ils ne se reconnaissent pas dans l'identité qu'on leur assigne.

L'analyse et le décodage des situations d'interaction se font à partir de l'étude des rapports sociaux qui prédéterminent les statuts et les rôles des acteurs. Il se doit de chercher dans les processus identitaires ce qui se joue, ce qui s'affronte au-delà des individus en terme d'identité collective, au niveau des rapports sociaux. Car si l'un des acteurs cherche à modifier l'identité qui lui est attribuée, cela signifie qu'il doit modifier le rapport entre les deux partenaires et, donc, ce qui est en jeu n'est pas seulement l'identité de l'un ou de l'autre mais la situation qui contient leur rapport. Sans enjeu commun il n'y a pas de processus stratégique possible ou en tout cas de stratégie qui puisse aboutir.

La petite marchande de prose est l'histoire d'une tribu remuante, chaleureuse et colorée qui habite en plein Belleville dans la maison Malaussène devenue *l'O.N.U. de la rousse et de la rue* (p. 57). Benjamin Malaussène appartient à une communauté formée de ses frères et sœurs (Thérèse, Clara, Verdun, Le Petit, Jérémy), de sa bien aimée Julie, de ses amis Loussa, un africain, Stojilkovicz, un serbo-croate, Van Thian, un Franco-Vietnamien, Hadouch Ben Tayeb, Amar, Yasmina, Mo le Mossi et Simon le Kabyle, des musulmans et de son chien épileptique Julius. Il en est détaché et transformé en objet d'adoration universelle par la reine Zabo, un éditeur de génie qui publie une série de best-sellers dont il est censé être l'auteur. Il va payer au prix fort toutes les passions déchaînées par ces parutions aux Editions du Talion : étant blessé mortellement par le véritable auteur, Alexandre Krämer, il est sauvé paradoxalement par le même tueur grâce à l'histocompatibilité qui existe entre eux.

Alexandre Krämer fait partie de la communauté des détenus de la prison Champrond. Celle-ci est une minorité qui met en pratique plusieurs stratégies identitaires pour offrir aux individus le style de vie qu'ils souhaitent. Les criminels d'ici ont toujours eu le sentiment de voir se dresser la société entre eux et eux-mêmes. Ils se sentent puissamment exister et *tuent, non pas pour se détruire eux-mêmes, comme la plupart des criminels, mais au contraire pour prouver leur existence, un peu comme on abattrait un mur qui nous tiendrait prisonnier* (p. 51). Leur tentative de se faire reconnaître par la société n'intéresse personne et, en conséquence, leur réplique envers la société est dure.

Saint-Hiver, juge d'instruction et juge d'application des peines, avait fondé cette prison dans les années 70. Depuis vingt ans, elle continue à fonctionner sous sa direction, son principe de base étant la *conversion de l'énergie destructrice en volonté de création… une soixantaine de tueurs métamorphosés en artistes* (p. 43). Profitant de leur haine envers la société et essayant de trouver un moyen de valoriser leur énergie, Saint-Hiver emploie la <u>stratégie de contournement</u> pour faire de ces assassins des créateurs : *Les assassins sont souvent des gens que l'on n'a pas cru, tout comme les dictateurs* (p. 51). Il les fait régner sur un monde, à condition que ce soit le leur, parce

que sa *conviction était qu'un assassin est un créateur qui n'a pas trouvé son emploi…*(p. 42).

L'entreprise de Saint-Hiver, ce gourou de la criminalité créative, consiste en une recomposition identitaire. Il construit une société séparée du reste du monde où les individus font tout ce qu'on peut faire dans le domaine artistique. Certains écrivent, d'autres peignent, ou sculptent, il y a un orchestre de chambre, un quatuor à cordes, une troupe de théâtre… (p. 42).

C'est par les yeux de Benjamin que le narrateur décrit le mieux ce système tourné vers lui-même : *on croit ouvrir des portes de cellules, et on tombe sur des auditoriums dernier cri, des ateliers de peinture éclairés comme le ciel, des bibliothèques monacales où le type assis, penché sur son boulot, sa corbeille débordant de brouillons, se retourne à peine pour saluer les visiteurs* (p. 53).

Champrond est une prison dont aucun détenu n'a jamais voulu sortir, parce que vivre ici ne posait aucun problème. En revanche, il est problématique de vivre dehors, de s'assimiler à la majorité après en avoir été si longtemps séparé.

La société du dehors, dominée elle-même par le concept d'identité, voit dans cette prison une minorité nocive, et comme toute minorité sociale, elle se situe majoritairement dans des rapports sociaux de domination :

Le credo de l'Identité, le sacro-saint devoir de lucidité. Surtout ne pas être dupe ! Le péché capital : être dupe ! (p. 211).

Les stratégies identitaires qui s'expriment dans une situation de ce type sont marquées par des rapports inégalitaires, qui diminuent les capacités d'action des acteurs dominés sur la définition de leur propre identité. Cependant, une minorité peut être créée par des individus réunis davantage par la volonté d'exister en tant que groupe que par des liens objectifs. Ce qui est pertinent dans ce cas-là est d'une part l'assignation et la désignation effectuées par un acteur dominant qui a le pouvoir d'énoncer les principes de désignation des uns et des autres et d'autre part le sentiment d'appartenance au groupe, le principe d'identité posé par les individus postulant l'existence de ce groupe. Ainsi, parmi les artistes il y a des architectes qui conçoivent les plans d'élargissement de la prison, et on se trouve devant un paradoxe où les prisonniers sont en train de construire leurs propres cellules. Ce paradoxe s'explique à travers la comparaison que le narrateur fait avec le monde extérieur :

Seulement, nous sommes de mauvais architectes. Nos cellules conjugales nous étouffent, nos centrales professionnelles nous dévorent, nos prisons familiales poussent nos enfants à la drogue, et la petite lucarne télévisuelle par laquelle nous regardons pathétiquement à l'extérieur ne nous renvoie qu'à nous-mêmes. (p. 52).

Ils ont renoncé aux visites, parce qu'ils sentent qu'ils ont acquis entre ces murs une liberté qu'il leur faut préserver des atteintes de l'extérieur.

S'ils ont tué dehors, c'est, selon eux, parce qu'on leur a refusé le droit d'affirmer cette liberté-là. (p. 53).

Leur refus des visites s'est étendu au rejet des médias sous toutes leurs formes. Ni journaux, ni radio, ni aucun autre vecteur de l'air du temps. Et on comprend ainsi le refus de Saint-Hiver de laisser Julie faire un article sur sa prison :

Les journalistes bien intentionnés nous tomberons dessus comme des sauterelles pour chanter nos louanges et les autres pour crier au gaspillage de l'argent public ! Résultat : compétition idéologique ! Les critiques de tous poils feront le siège de mes peintres, de mes auteurs, de mes compositeurs, et les compareront à ce qui se produit dehors, résultat : compétition artistique ! On voudra vraisemblablement commercialiser notre production : compétition économique ! Certains de mes

pensionnaires céderont au vertige publicitaire : compétition narcissique ! Or je vous rappelle, si ces hommes ont tué un jour, c'est précisément parce qu'ils ne supportaient pas ce climat de compétition généralisée…(p. 56).

Une minorité partage des objectifs communs et développe des stratégies collectives. Aux critères juridiques s'ajoutent les différenciations opérées par l'administration, par l'opinion médiatique ou par l'homme de la rue. Ce traitement différentiel se fonde sur des critères sociaux et culturels. Devant cette mise en demeure qui consiste à leur assigner une identité sociale, les minorités ont des conduites diversifiées d'acceptation, de rejet ou de négociation de l'identité qui leur a été assignée. Ce sont des formes d'expression identitaires qui expriment les stratégies dans les domaines culturel, institutionnel et politique. La mise en place d'une presse dirigée vers le groupe, d'émissions de radio locales, voire des chaînes de télévision, sont des tactiques visant, d'une part à donner à un groupe minoritaire une visibilité reconnue par la majorité et, d'autre part, à le protéger de celle-ci :

Nous faisons nous-mêmes notre propre télévision. La seule manifestation du monde extérieur qu'ils acceptent est la présence de Clara. […] *Par les photographies de Clara ils se sont vus vivre, ils ont découvert le grouillement extraordinairement vivant d'une existence où chaque geste avait un sens. Ils sont devenus leur propre extérieur. Grâce à Clara ils sont le dedans et le dehors.* (p. 54).

Alexandre Krämer est l'un des pensionnaires de cette maison. Il est considéré comme membre fondateur de la prison et du système et il représente le type d'individu qui vit dans une telle société. Si Saint-Hiver est le père et le porte-parole de cette communauté, Alexandre en est le produit. Il y a vécu seize ans de bonheur, son seul plaisir étant l'écriture :

Il *– le personnage qui lui était venu le plus naturellement sous la plume : un étranger, tout neuf, à explorer, un parfait compagnon de cellule. Alexandre écrivait.* (p. 339).

Par le *réalisme capitaliste* ou le *réalisme libéral*, le courant inventé et exposé à travers son œuvre, Krämer fait une représentation mythique de la multitude mercantile. Il offre aux commerçants leurs héros dans l'Olympe romanesque. Il valorise les attributs dévalorisants de ceux-ci, perçus dans une société capitaliste comme des personnes sans scrupules qui se conduisent selon le principe machiavélique « la fin excuse les moyens ». La valorisation des traits stigmatisés des commerçants se fait par la stratégie du retournement sémantique. *Le Seigneur des monnaies* est l'histoire d'un émigré de la troisième génération, Philippe Ahoueltène qui, quoi que sociologiquement voué au ramassage des poubelles, réussit à bâtir un véritable empire financier.

Alexandre n'avait pas eu une vie heureuse dehors : ses parents avaient volé son héritage et ses frères sa femme. Dans la prison, après une longue période de bonheur, il est, encore une fois, volé : Chabotte pille son œuvre littéraire. Chabotte était directeur de cabinet au Ministère de la Justice quand la prison a été fondée et, à présent, il est ministre. Il a apporté un important soutien financier au plan de Saint-Hiver. Son père avait fondé l'identitarisme dans la littérature brésilienne, une stratégie de déni qui refusait tout courant appartenant à la littérature française ou étrangère. Krämer voit en Chabotte le voleur de son identité. Il décide de la récupérer, de découvrir l'éditeur, de le forcer à se dévoiler et de rentrer dans ses droits par l'intermède de son personnage *Il*. Il tue Saint-Hiver et s'évade de la prison, décidé à venger celui qu'il a tué : il exécuterait tous ceux qui, en lui volant son œuvre, avaient détruit celle de Saint-Hiver (dans sa position de fondateur de Champrond, et non pas de directeur de prison). C'était sa nouvelle décision. Il ne se vengeait plus, il vengeait Saint-Hiver. Il tire sur Benjamin,

celui qui assume publiquement ses romans, mais il découvre que le vrai voleur était Chabotte. Une fois à extérieur de la prison, déçu, Alexandre ne se considère plus comme un membre du système, mais il adopte la stratégie d'assimilation au majoritaire : *Je suis ici maintenant. Je suis avec vous.* (p. 364).

Pendant 10 ans Alexandre avait porté un embryon de son frère jumeau qui s'était lové autour de son cœur. Opéré, il se sent amputé de la moitié de lui-même et dès lors il a *dans le sang le grand vertige du dédoublement* (p. 327). Ce dédoublement est évident dans le cas du meurtre de Saint-Hiver. Quand il voit son roman publié sous un autre nom, il part vers les appartements de Saint-Hiver n'ayant rien d'autre en tête qu'une liste de questions : qui a volé le roman et quelles en étaient les raisons. Cependant, chemin faisant, il a la révélation de n'avoir jamais été pour le directeur de la prison et pour les autres qu'un détenu armé. *Il a été pillé ici comme il avait été pillé dehors* (p. 343). Et il réalise que c'est Saint-Hiver le coupable:

Mais c'était Saint-Hiver qui l'avait maintenu en état d'enfance. Lui et tous ses camarades de Champrond. Ses camarades…il en parlait encore comme un écolier, un vulgaire pensionnaire. (p. 350).

Son dédoublement est soutenu aussi du point de vue médical. Un des psychiatres qui l'examine a une théorie selon laquelle les tireurs d'élite opèrent une sorte de dédoublement, au moment du tir : *ils seraient à la fois le tireur et la cible, ici et là-bas, d'où leur extrême précision, que ne peut expliquer la seule acuité du regard*. (p. 329).

Les rapports sociaux qui qualifient les statuts minoritaires ne peuvent être modifiés que par des identités et des mouvements collectifs. L'objectif des stratégies identitaires est le refus des identités prescrites et des rapports sociaux qui les légitiment. On obtient ainsi la conscience de groupe d'une existence identitaire à laquelle chacun des membres puisse se référer et qui soit capable de mobiliser les ressources de l'ensemble. Il s'établit alors un mouvement dialectique entre l'identité individuelle et l'identité collective. Les identités individuelles ont peu de chances d'être valorisées si l'identité collective ne l'est pas. D'autre part, l'identité collective n'est pas seulement un modèle d'identification proposé aux membres d'un groupe, elle est aussi le produit de leur action collective.

L'identité est un concept clef dans la société contemporaine. Ce terme désigne quelque chose qui ressemble à la perception que les gens ont d'eux-mêmes et des caractéristiques fondamentales qui les définissent comme êtres humains. L'identité est formée, au moins en partie, par la reconnaissance qu'en ont les autres. Partant d'une identité négative, les membres de la minorité sociale du système pénitentiaire de Champrond ont reconstruit une identité collective dans l'engagement de l'action et dans l'interaction avec l'autre.

Bibliographie

Pennac, D., *La petite marchande de prose*, Gallimard, Paris, 1989.

Taboada Leonetti, I., *Stratégies identitaires et minorités dans les sociétés pluriethniques* in *Revue internationale d'action communautaire 21 16*, p. 95-107, 1996.

L'AU-DELA DE L'EAU, LE MOI.
LE CAS DU MYTHE DE NARCISSE CHEZ ANDRE GIDE

Diana-Adriana LEFTER
Universitatea din Piteşti

Résumé: *L'un des thèmes essentiels liés au mythe de narcisse est celui de l'eau. Dans le miroir de l'eau narcisse se découvre et c'est toujours dans l'eau qu'il trouve sa fin.*

Notre travail se propose de faire une analyse du thème aquatique lié au mythe de Narcisse dans les œuvres de maturité d'André Gide. L'eau apparaît dans plusieurs hypostases dans les œuvres qui constituent notre corpus : elle est envisagée comme un espace dans lequel se développe la flore marine, comme un lac ou comme la mer, comme l'espace de la baignade ou comme un miroir. Notre but est de montrer que les contacts avec l'eau représentent pour les personnages que nous analysons autant d'occasions dans lesquelles ils ont la possibilité de découvrir leur moi.

Mots-clés: *moi, eau, decouverte*

L'être narcissique manifeste une attraction particulière pour les mondes parallèles, qu'il perçoit comme un univers de la perfection. D'habitude, ce monde parallèle est séparé du monde tangible par une barrière transparente et réflexive, le plus souvent par le miroir ou par la surface de l'eau. La différence est que le miroir, objet tangible et limité, crée un monde soit imaginaire, soit immatériel, tandis que l'eau constitue la frontière vers un monde réel, mais intangible.

Dans le mythe de Narcisse dans tout le symbolisme qui l'accompagne, l'eau est l'élément central, en directe relation avec Narcisse, mais aussi avec un espace propice à la découverte du moi. Par conséquent, l'eau n'est pas seulement un miroir naturel pour le personnage, mais elle définit, délimite et sacralise l'espace de la découverte.

Le symbolisme de l'eau peut être réduit à trois thèmes dominants : origine de la vie, élément de purification et centre de régénérescence.[1]Ces trois dimensions symboliques sont repérables dans le mythe de Narcisse : comme origine de la vie, l'eau est un élément qui engendre l'apparition d'une nouvelle vie – la fleur du narcisse ; comme élément de purification, l'eau est un moyen par lequel Narcisse se purifie et expie son péché de l'égoïsme et, enfin, comme centre de régénérescence, l'eau permet à narcisse de continuer son existence sous la forme purifiée de la fleur du narcisse. Paradoxalement donc, le symbolisme de l'eau dans le mythe de narcisse va dans deux directions opposées : elle est agent de la mort et protectrice d'une nouvelle vie.

L'eau n'est pas seulement un élément appartenant à un certain espace, mais elle est un espace en soi. L'espace aquatique se différencie de celui terrestre, dur et immobile, par sa fluidité, par sa mobilité et par sa force de pénétration. le contact entre l'eau le corps revêt ainsi une double direction : l'eau pénètre le corps et le corps peut entrer dans l'espace aquatique.

Pour Michel de **L'Immoraliste** la découverte de soi est marquée par deux étapes qui retracent l'histoire de Narcisse : la connaissance corporelle et la connaissance de son âme :

découpage mythémique

	mythème 1	mythème 2	mythème 3	mythème 4	mythème 5
Ovide	Narcisse veut se voir. (la connaissance corporelle)	Narcisse veut connaître son âme.	Narcisse veut embrasser l'image aimée. (l'étreinte)	Narcisse meurt.	La fleur du narcisse apparaît.
Gide	Michel veut se voir. (la connaissance corporelle)	Narcisse veut connaître son âme.	Michel veut embrasser l'image aimée. (l'étreinte)	ø	Michel devient le nouvel être.

Michel s'assume ces deux étapes mais, à la différence de Narcisse qui meurt et donne naissance à la forme sublimée de la fleur, Michel survit à la prise de connaissance, et il survit dans un être qui n'est pas nécessairement meilleur, mais il est plus vrai :

Je vais parler longuement de mon corps. Je vais en parler tant, qu'il vous semblera tout d'abord que j'oublie la part de l'esprit. ma négligence, en ce récit, est volontaire ; elle était réelle là-bas. Je n'avais pas de force assez pour entretenir double vie ; l'esprit et le reste, pensais-je, j'y songerai plus tard, quand j'irai mieux.[2]

Michel fait des efforts soutenus pour fortifier sa santé et, évidemment son corps, sous l'influence de deux éléments naturels, l'eau et le soleil, conscient du fait que ce n'est que la première étape du parachèvement personnel :

Que parlé-je d'unique effort ? Pouvais-je m'intéresser à moi, sinon comme à un être perfectible ? Cette perfection inconnue et que j'imaginais confusément, jamais ma volonté n'avait été plus exaltée que pour y tendre ; j'employais cette volonté toute entière à fortifier mon corps, à le bronzer. […]

Un matin, m'étant mis à nu, je me regardai ; la vue de mes trop maigres bras, de mes épaules, que les plus grands efforts ne pouvaient rejeter suffisamment en arrière, mais surtout la blancheur ou plutôt la décoloration de ma peau, m'emplit de honte et de larmes. […] L'air était presque vif, mais le soleil ardent. J'offris tout mon corps à sa flamme.[3]

Souvent, le miroir dans lequel Michel-Narcisse dans **L'Immoraliste** reflète son image est l'eau même, l'eau d'un lac, d'une rivière ou l'eau de la mer.

Le premier contact de Michel avec l'eau se fait dans la présence de Marceline. Le cadre naturel – le jardin public garde quelque caractéristique de la clairière où Narcisse trouve la source claire dans laquelle il se mire. Deux attributs de cette eau attirent l'attention : elle a subi l'intervention de l'homme, car c'est une rivière canalisée, et elle est presque opaque, mêlée à la boue. Ces particularités font la réflexion impossible et la première tentative de se mirer échoue. La présence de Marceline est un autre élément qui empêche Michel de refléter : cet acte d'auto connaissance devra se faire en toute intimité :

Un jardin public… Une très large allée le coupait, ombragée par deux rangs de cette espèce de mimosas très hauts qu'on appelle là-bas cassies. Des bancs, à l'ombre de ces arbres. Une rivière canalisée, je veux dire plus profonde que large, à peu près droite, longeant l'allée ; puis d'autres canaux plus petits, divisant l'eau de la rivière, la menant, à travers le jardin, vers les plantes ; l'eau lourde est couleur de la terre, couleur d'argile rose ou grise.[4]

La deuxième rencontre avec l'eau reprend presque fidèlement le cadre naturel protégé de la clairière d'Ovide. L'espace est délimité par des obstacles, les murs et les arbres et le temps semble suspendu. Gide construit par la description de ce jardin un espace sacré et un temps sacré, suspendu dans le temps. Le contact du personnage avec cet espace est une hiérofanie qui fait remonter dans son présent le temps mythique. Le geste de Michel, notamment la manière dont il regarde l'eau qui coule reporte dans le présent le geste de Narcisse :

C'était un lieu plein d'ombre et de lumière ; tranquille, et qui semblait comme à l'abri du temps ; plein de silences et de frémissements, bruit léger de l'eau qui s'écoule, abreuve les palmiers, et d'arbre en arbre fuit, appel discret des tourterelles, chant de flûte dont un enfant jouait.[5]

Le contact proprement-dit avec l'eau se produit en Italie, à Ravello. Le cadre est toujours un espace protégé, qui crée l'impression de l'intimité. Si Narcisse détruit l'image reflétée lors du contact avec l'eau, le contact de Michel avec l'eau a comme résultat la construction d'une nouvelle l'image : celle d'un être qui se valorise, qui se regarde sans honte. Son geste de se jeter à l'eau est presque un baptême, puisqu'il en sort tout neuf et prêt à commencer une nouvelle existence et à s'assumer sa nouvelle identité :

Le matin d'un des derniers jours (nous étions au milieu d'avril) j'osai plus. Dans une anfractuosité des rochers dont je parle, une source claire coulait. Elle retombait ici même en cascade, assez peu abondante, il est vrai, mais elle avait creusé sous la cascade un bassin plus profond où l'eau s'attardait. Par trois fois j'y étais venu, m'étais penché, m'étais étendu sur la berge, plein de soif et plein de désirs ; j'avais contemplé longuement le fond de roc poli, où l'on ne découvrait pas une salissure, pas une herbe, où le soleil, en vibrant et en se diaprant, pénétrait. Ce quatrième jour, j'avançai, résolu d'avance, jusqu'à l'eau plus claire que jamais, et, sans plus réfléchir, m'y plongeait d'un coup tout entier. Vite transi, je quittai l'eau, m'étendis sur l'herbe, au soleil. Là, des menthes croissaient, odorantes ; j'en frottai tout mon corps humide mais brûlant. Je me regardai longuement, sans plus de honte aucune, avec joie. Je me trouvais, non pas robuste encore, mais pouvant l'être, harmonieux, sensuel, presque beau.[6]

analyse par découpage mythémique

	mythème 1	mythème 2	mythème 3	mythème 4	mythème 5	m 6
Ovide	La source d'eau se trouve dans un espace protégé.	Narcisse se penche sur l'eau.	Narcisse découvre sa beauté dans l'eau.	Narcisse tombe amoureux de son image.	Narcisse veut embrasser l'image aimée. (l'étreinte)	N me
Gide	La source d'eau se trouve dans un espace protégé.	Michel se penche sur l'eau.	ø	écart ↓ Michel tombe amoureux de son image après être sorti de l'eau.	Michel plonge dans l'eau. (étreinte)	↓ sort ren de l'

Comme l'on peut observer de ce découpage mythémique, le moment de la prise de connaissance de Michel se construit dans un espace qui rappelle celui du mythe classique de Narcisse. Gide conserve l'espace protégé et surtout le voisinage de l'eau dans ce moment de découverte. D'une part, l'eau exerce sur Michel un rôle curatif, le guérissant de la maladie qui l'avait tourmenté, mettant fin à cet état de maladie. D'autre part, elle est un espace en soi, un espace dans lequel Michel pénètre pour pouvoir se retrouver. Le contact avec cet espace marque la transition de Michel vers le nouvel être et la nudité qu'il s'assume sans honte est le signe évident du dépassement des inhibitions. la pénétration dans l'eau de Michel est pareille à un baptême, tout d'abord parce qu'elle le guérit de sa maladie, et ensuite parce qu'il en sort renouvelé.

Le changement qui se produit dans le moi de Michel s'accompagne des signes physiques du passage dans une nouvelle étape. Le soin pour le corps se concrétise dans des exercices physiques voués à renforcer la santé du nouvel être. Michel enlève le dernier « vêtement » qui le couvrait et qui cachait sa vraie personnalité : il se fait raser. Son geste rappelle celui d'un acteur qui enlève son masque, pour se montrer « nu », c'est-à-dire vrai :

Un autre acte pourtant, à vos yeux ridicule peut-être, mais que je redirai […] A Amalfi, je m'étais fait raser.

Jusqu'à ce jour j'avais porté toute ma barbe, avec les cheveux presque ras. […] Et, brusquement, le jour où je me mis pour la première fois nu sur la roche, cette barbe me gêna ; c'était comme un dernier vêtement que j'aurais pu dépouiller.[7]

André Gide, personnage de **Si le grain ne meurt** se montre attiré par la flore marine, la préférant aux merveilleuses plantes exotiques de la Côte d'Azur. L'admiration pour cette flore s'accompagne d'une attraction presque inexplicable, dans la vision de l'enfant, pour les paysages aquatiques en général. Plus tard, l'adulte se rendra compte que dans ce penchant il y avait une caractéristique narcissique qui devient plus accrue avec l'âge. Au delà de la prise de conscience du trait narcissique d'André, nous remarquons dans cet épisode la conservation d'un mythème essentiel du mythe de Narcisse : la spéculation.

[…] pour peu que je demeurasse immobile, penché comme Narcisse au-dessus de la surface des eaux, j'admirais lentement ressortir de mille trous, de mille anfractuosités du roc, tout ce que mon approche avait fait fuir.[8]

analyse par découpage mythémique

auteur	mythème 1	mythème 2	mythème 3	mythème 4
Ovide	Narcisse s'approche de l'eau.	Narcisse regarde fasciné le miroir de l'eau.	Narcisse est fasciné par sa beauté reflétée dans l'eau.	L'approche de Narcisse détruit l'image reflétée.
Gide	André s'approche de l'eau.	André regarde fasciné le miroir de l'eau.	écart ↓ André est fasciné par le monde sous-marin.	L'approche d'André détruit l'image reflétée.

Cette fois, l'évocation du mythe de Narcisse est explicite, par la présence textuelle du nom propre. Pourtant, il est évident que cette connexion avec le mythe antique et un type de comportement correspondent n'appartient pas à André, mais au narrateur adulte qui analyse son attitude d'adolescent. L'écart temporel entre l'adolescent et l'adulte produit aussi un écart dans l'interprétation des mêmes événements : ce qui pour le jeune n'avait été qu'un simple épisode au bord de la mer, pour l'adulte est une réitération d'un comportement narcissique, comprenant deux épisodes essentiels : la spéculation est la destruction de l'image. En d'autres termes, la prise de conscience, la définition du moi se fait par l'intermédiaire d'une action qui rappelle une action mythique, mais elle ne se produit pas simultanément avec l'action même.

La vue de l'eau renvoie le personnage André Gide dans un territoire mythologique, un espace de la totale libération. Se rapporter à la mythologie signifie libération justement parce que dans cet espace l'être n'est plus soumis aux règles et aux contraintes sociales, il peut donc se manifester pleinement et librement. De plus, l'eau elle-même signifie libération, parce que c'est le corps nu qui entre en contact avec elle, un corps donc dépourvu de toute barrière. La transgression de la barrière de l'eau permet le passage dans un monde dont André admire la perfection, un espace dans lequel il trouve une réponse à ses attentes. C'est une période de la vie d'André dans laquelle sa connaissance de soi doit s'accomplir par la prise de conscience et par l'acceptation de sa corporéité.

Le contact avec l'eau produit un changement dans l'état corporel d'André : son corps devient poreux, perméable, prêt à recevoir les influences qui puissent le faire évoluer vers l'être désirable. Ainsi, l'eau devient-elle le déclencheur du processus de changement, par son état d'agrégation même : fluide, elle peut pénétrer le corps. Ce corps poreux peut transgresser la barrière qui le sépare du monde de la perfection, non pas parce qu'il passe cette frontière, mais parce que c'est l'eau qui le pénètre.

analyse par découpage mythémique

auteur	mythème 1	mythème 2	mythème 3	mythème 4
Ovide	Narcisse tombe amoureux de l'image reflétée.	Narcisse veut embrasser l'image.	L'image disparaît.	Narcisse meurt.
Gide	André tombe amoureux de l'image reflétée.	André veut embrasser l'image.	écart ↓ L'eau pénètre le corps.	écart ↓ André commence une nouvelle existence.

La libération se matérialise par le renoncement aux vêtements. D'ailleurs, les vêtements, éléments de la civilisation, deviennent une barrière, une contrainte qui empêche la libération d'André. Dans le même temps, les vêtements sont totalement étrangers au monde mythologique – ce monde qui est évoqué par l'eau – et leur absence

signifie le manque de toute contrainte. Cette antinomie vêtements / contrainte ≠ nudité / libération s'actualise dans une série de termes contraires qui apparaissent dans le texte : « pénétré », « volatilisait », « poreux », « sensations », « enveloppement nu » ≠ « vêtements », « tourments », « contraintes », « sollicitudes » :

O torrents écumeux ! cascades, lacs glacés, ruisseaux ombragés, sources limpides, transparents palais de la mer, votre fraîcheur m'attire ; puis, sur le sable blond, le doux repos près du repliement de la vague. Car ce n'était pas seulement le bain, que j'aimais, , mais la mythologique attente, ensuite, de l'enveloppement nu du dieu ; en mon corps pénétré de rayons, il me semblait goûter je ne sais quel bienfait chimique ; j'oubliais, avec mes vêtements, tourments, contraintes, sollicitudes, et, tandis que se volatilisait tout vouloir, je laissais les sensations, en moi poreux comme une ruche, secrètement distiller ce miel qui coula dans mes « Nourritures ».[9]

Dans **La Symphonie pastorale**, il y a également une occurrence assez importante de cet élément naturel tellement lié au mythe de Narcisse et à la découverte du moi. Normalement, la découverte et la prise de conscience devraient se faire dans et par la réflexion. Pour cela, il faudrait que l'eau soit claire, de sorte qu'elle puisse offrir un reflet de l'image. On peut observer dans **La Symphonie pastorale** plusieurs hypostases de l'eau, qui vont de l'eau noire et impénétrable, jusqu'à l'eau claire, ayant la capacité de refléter. Les changements dans l'apparence de l'eau accompagnent le processus de la découverte du moi de Gertrude. Si, au début, l'eau est sombre et ténébreuse, correspondant au manque de conscience de soi, elle se fait plus claire lorsque Gertrude aura acquis son moi.

Dans le début, il y a l'image d'un puits – création humaine – où ne se reflète ni l'image du sauveur, ni celle du sauvé. Cette image correspond à l'étape de l'oubli[10] et du malentendu[11] dans la vie de Gertrude, la rupture totale de communication avec l'univers intérieur et le monde environnant :

Je me faisais l'effet de quelqu'un, racontait-il, qui, penché sur la margelle d'un puits profond et noir, agiterait désespérément une corde dans l'espoir qu'enfin une main la saisisse.[12]

Plus tard, l'eau dormante, signifiant un moi ignoré, se transforme en eau animée, signe de l'éveil de la personnalité :

[…] et je songeai également à la piscine de Bethesda au moment que l'ange descend et vient réveiller l'eau dormante. J'eus une sorte de ravissement devant l'expression angélique que Gertrude put prendre soudain, car il m'apparut que ce qui la visitait en cet instant, n'était point tant l'intelligence que l'amour.[13]

Ce processus de prise de conscience est également accompagné par la transformation de l'eau solide en eau liquide :

C'est tout de même ainsi, me disais-je, que la tiédeur de l'air et l'instance du printemps triomphent peu à peu de l'hiver. Que de fois n'ai-je pas admiré la manière dont fond la neige.[14]

Il y a, dans **La Symphonie pastorale** aussi, une évocation explicite d'un cadre du mythe de Narcisse, *la scène au bord du ruisseau*[15]. L'écart très intéressant que Gide applique à cet épisode consiste dans le fait qu'il ne s'agit pas d'une évocation visuelle, mais auditive, qui éveille l'imagination de Gertrude. Comme Narcisse, Gertrude se sent fascinée par ce cadre naturel qui ne lui est évoqué que par la sonorité de la ***Symphonie pastorale***. Nous remarquons que, même dans l'absence de l'image de l'eau, Gertrude ressent une forte attraction pour cet élément naturel.

Dans tous les contacts des personnages aux prises avec la découverte du moi avec un espace aquatique, soit-il de surface ou sous-marin, il se produit un changement significatif dans la structure du moi du personnage. L'espace aquatique est un espace muable, fluide, qui permet la spéculation et l'union avec l'être avec lequel il entre en contact. A la différence de l'espace terrestre, dur, qui ne permet qu'un contact ponctuel avec l'être, l'espace aquatique permet la pénétration biunivoque : l'être peut faire irruption dans cet espace et l'eau peut à son tour pénétrer le corps poreux.

D'autre part, l'eau et l'espace aquatique sont doués d'un symbolisme mythologique évident et en stricte relation avec le mythe de Narcisse. Ainsi, chaque contact d'un personnage gidien avec ce type d'espace est une réitération partielle ou complète du contact de Narcisse avec l'eau. Ce qui est le plus important dans cette interaction c'est que chaque fois – que la présence du mythème soit explicite ou implicite – il se déclenche dans le personnage un processus de prise de conscience qui aboutira au parachèvement du moi.

Notes :

---

[1] Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, Paris, 2000, p. 380-382.
[2] Gide, André, *L'Immoraliste* dans *Œuvres complètes IV*, NRF, Paris, 1933, p. 36.
[3] idem., p. 57-59.
[4] idem., p. 38.
[5] idem., p. 45.
[6] idem., p. 60.
[7] idem., p. 60.
[8] idem., p. 167.
[9] Gide, André, *Si le grain ne meurt* in *Œuvres complètes X*, NRF, Paris, 1933, p. 386.
[10] Lévi-Strauss, Claude, *Mythe et oubli* in *Langue, discours, société*, Seuil, Paris, 1975. Nous définissons ce terme d'après Lévi-Strauss, comme un défaut de communication avec soi-même.
[11] Lévi-Strauss, Claude, op. cit. Nous définissons ce terme d'après Lévi-Strauss, comme un défaut de communication avec les autres.
[12] Gide, André, *La Symphonie pastorale*, Gallimard, Paris, 1964, p. 35.
[13] idem., p. 42.
[14] idem., p. 44.
[15] idem., p. 58.

Œuvres de référence

Gide, A., *Le voyage d'Urien* in *Œuvres complètes I*, NRF, Paris, 1933
Gide, André, *L'Immoraliste* dans *Œuvres complètes IV*, NRF, Paris, 1933
Gide, André, *Si le grain ne meurt* in *Œuvres complètes X*, NRF, Paris, 1933
Gide, André, *Si le grain ne meurt* in *Œuvres complètes X*, NRF, Paris, 1933

Bibliographie

Bachelard, G., *Apa si visele,* Univers, Bucuresti, 1995
Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, Paris, 2000
Durand, G., *Chipuri mitice şi figuri ale operei*, Nemira, Bucureşti, 1998
Durand, G., *Introduction à la mythodologie, mythes et sociétés*, Albin Michel, Paris, 1996
Eliade, M., *Imagini şi simboluri,* Humanitas, Bucureşti, 1994
Lévi-Strauss, Claude, *Mythe et oubli* in *Langue, discours, société*, Seuil, Paris, 1975

APOLLINAIRE, POETE PRE-POSTMODERNE

Paul MICLĂU
Universitatea Bucureşti

Résumé *: On a trop glosé sur la modernité de la poésie d'Apollinaire. S'il a contribué pleinement à l'instauration du discours moderne, il n'en est pas moins vrai qu'il anticipe aussi amplement le postmodernisme.*

Tout d'abord c'est sa propre biographie qui l'atteste : origine ambiguë, figure de flâneur à travers Paris et toute l'Europe, avec les dernières années de guerre, vécues comme une lyrique fiction.

En poésie, il introduit le quotidien avec sa dose de poéticité implicite dans Zone et dans les poèmes-conversation, avec, encore, la guerre. Poésie aussi des médias de l'époque. Tout cela dans un discours fragmenté, où même le sujet poétique est disloqué en tu et il.

Postmoderne encore est l'ironie et même l'autoironie qui traverse l'ensemble de sa création depuis Zone jusqu'aux derniers poèmes épistolaires.

Il y a aussi la poésie de l'iconicité des Calligrammes qui ramène la linéarité du discours langagier au simultanéisme de l'image.

On peut affirmer, je crois, qu'en France il y a une coexistence pacifique entre la modernité et la postmodernité (voir Jacques Prévert et dans les années soixante Jean Breton).
Mots-clés: *biographie, iconicité, ironie, modernité, postmodernité*

La poésie de Guillaume Apollinaire est postmoderne avant la lettre par les paradigmes suivants : le comportement du poète qui marche dans Paris comme un flâneur , la ville traitée dans sa quotidienneté. Originale est la déconstruction du sujet qui aboutit à l'(auto)ironie. Dans l'ensemble, toutes les particularités du postmodernisme s'y retrouvent.

Cela fait juste quarante ans que je m'occupe d'Apollinaire. J'étais en stage de doctorat à Paris quand tout a démarré : recherche, puis enseignement systématique à l'Université de Bucarest.

L'axe de ma démarche consistait à montrer que le poète d'*Alcools* avait ouvert la voie à la modernité. Je l'ai rattachée, cette démarche, à relation de mon poète au lancement du cubisme, opération à laquelle il a contribué directement comme ami de Picasso. Il a écrit là-dessus bon nombre d'articles réunis plus tard dans le volume significatif, *Apollinaire et les peintres cubistes*. Le poème archiconnu *Zone* illustre bien la technique cubiste par la fragmentation de l'univers auquel il se rapporte, par la superposition de plans spatiaux et des séquences temporelles.

Mais tout récemment, en automne 2005, j'ai donné un cours optionnel, avec le titre de ce texte. Plus j'y avançais, plus la perspective postmoderne s'éclairait ; j'étais largement récompensé et mes étudiants s'en régalaient. Je donne ici un résumé de cette « aventure » selon le mot-clé du poème *La jolie rousse*, cet art poétique postmoderne par le glissement vers le portrait de la femme, qui le couronne.

Le principe que je défends ici c'est que le postmodernisme est mal nommé en termes temporels, alors qu'il est, aux côtés des grands courants littéraires, tel que le romantisme ou le symbolisme, un type artistique qui date depuis le *Satiricon* de Pétrone, à travers le *Décaméron* de Boccace, jusqu'à l'époque où il fut taxé comme tel en Amérique et puis en Europe pendant la deuxième partie du dernier siècle.

1. Apollinaire annonce le postmodernisme par son *comportement* même.

Je n'invoque pas ici tout le parcours de sa vie, me limitant à un seul aspect : c'est un flâneur et cela transparaît dans sa poésie, comme il se doit. Dans *Zone* il évoque plusieurs fois sa marche dans la ville de Paris : « Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule… » , « Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied/Dormir par tes fétiches d'Océanie et de Guinée ».

Dans une communication faite au congrès des romanistes à Bucarest en 1967, le stylisticien Henri Morier a démontré que le rythme des poèmes d'Apollinaire reproduit celui de ses pas.

Il évoque aussi sa marche « au bord de la Méditerranée : « à Marseille au milieu des pastèques », à Coblence, à Rome, à Amsterdam (il avait été aussi à Londres pour revoir Annie Pleydeu) : « Te voici à Amsterdam avec une jeune fille que tu trouves belle et qui est laide/ Elle dit se marier avec un étudiant de Leyde ». Ironie et autoironie propres au postmodernisme, avec envol fantasmatique dans le poème *Rosemonde.* Il est en train de draguer une fille dans la même ville, mais il lui jette des baisers et à la fin : « Je la surnommai Rosemonde/Voulant pouvoir me rappeler/ Sa bouche fleurie en Hollande/Puis lentement je m'en allai /Pour quêter la rose du monde ». Projection du réel dans la fiction.

2. *La ville au quotidien.*

C'est l'axe fort du postmodernisme. Effectivement, la cité fait irruption dans *Zone* ; il s'agit avant tout de la ville de Paris, revers moderne du monde ancien. On connaît bien le vers devenu le repère de la nouvelle poéticité : « Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin ». A ce symbole traité bucoliquement s'ajoutent essentiellemnt des repères de la technique inédite alors : les automobiles et l'aviation. C'est le contexte de la nouvelle sensibilité qui commence à être promue par le futurisme, lequel, si on le réduit au calme, est un pont important vers le postmodernisme.

La ville d'Apollinaire est celle du quotidien banal, humble : une rue dont il a oublié le nom, qui a la grâce industrielle, peuplée d'ouvriers et de belles sténo-dactylographes, la sirène et la cloche marquent le travail et le mental.

Je crois qu'Apollinaire est le premier poète en France à avoir chanté la poésie des médias : prospectus, catalogues, affiches – « Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux ». Ou encore : « Les inscriptions des enseignes et des murailles/Les plaques, les avis à la façon des perroquets criaillent ».

Il existe dans *Zone* un épisode fortement significatif pour ce qui est du quotidien : les pauvres émigrants qui « emplissent de leur odeur le hall de la gare Saint-Lazare » ; il s'en vont en Argentine pour y gagner de l'argent. Détail pittoresque : « Une famille transporte une édredon rouge comme vous transportez votre cœur », avec encore la projection dans la fiction : « Cet édredon et nos rêves sont aussi irréels ».

Après le va-et-vient des Juifs, le poète se retrouve « devant le zinc d'un bar crapuleux », où il prend « un café à deux sus parmi les malheureux ». Le matin arrive et « les laitiers font tinter leurs bidons dans les rues ».

L'essentiel dans ce type de postmodernisme fondé sur le quotidien c'est que le poète occulte la poésie du texte pour ouvrir la voie à la poésie des choses, des rituels, des comportements banals. La charge poétique réside dans la substance des objets, dans leurs formes et leurs connotations intrinsèques ; le texte introduit des indices qui font que ce qui est latent dans l'esprit du lecteur devient manifeste et la lecture est une participation à l'acte poétique.

Rentrent dans la poésie du quotidien les célèbres poèmes-conversation : *Lundi rue Christine* et *Les fenêtres*. Outre la poésie des choses, des attitudes, il y a le quotidien des répliques en tant que telles, qui semblent être enregistrées sur bande magnétique, du type : « Si tu es un homme tu m'accompagneras ce soir », ou encore « « Quand tu auras fini nous jouerons une partie de jacquet », « ces crêpes étaient exquises », « Robe noire comme ses ongles ».

C'est la poésie de la communication brute et parfois brutale, mais sans mise explicite en dialogue. A nous de refaire la poéticité des situations de communication, par une participation créatrice. Il est restitué, ce dialogue, dans le poème *Les femmes* où les partenaires de la conversation sont en train de coudre, tout en lançant des répliques assez décousues, même si elles sont des Allemandes : « – Encore un peu de café Lenchen s'il te plait – Lotte es-tu triste O petit cœur – Je crois qu'elle aime », etc. C'est une mine à explorer par les actuels savants de la conversation spontanée.

Dans *Les fenêtres* le poète brode lui-même sa propre poésie, y compris par des explicitation : « Une vielle paires de chaussures jaunes devant la fenêtre/Tours/Les Tours ce sont les rues/Puits/Puits ce sont des places », avec la mise en métonymie, elle-aussi postmoderne.

Tout n'est pas du quotidien chez Apollinaire et pour cause, car c'est un poète plus complexe que ça. Il y a aussi *Le Pont Mirabeau*, *Cors de chasse*, quasi romantiquement mélancoliques, ou encore du discours lourd qui sent l'expressionnisme dans *Vendémiaire* (avec aussi des « saintes usines »), *Le brasier* ou *Palais*.

Mais le quotidien surgit même là où l'on s'attend le moins, comme dans *Les colchiques*, avec ses images tourbillons sur le fond de la poésie du poison. Après la première « laisse », ce charme fort est rompu par : « Les enfants de l'école viennent avec fracas/Vêtus de hoquetons et jouant de l'harmonica ».

A l'autre bout de sa vie et de sa création intervient le quotidien de la guerre, méconnu par nos contemporains postmodernes qui sont fiers d'être superficiels. Il s'agit des poèmes épistolaires réunis dans le cycle *Poèmes à Lou*. Ici le quotidien rentre dans le diapason de l'amour, qui résonne tout naturellement à partir de l'envol lyrique jusqu'à l'érotisme qui frise le porno : « Lou ton cœur est une caserne/Mes sens sont tes chevaux ton souvenir est ma luzerne » (IV). Toute l'anatomie est là : « Tes seins ont le goût pâle des kakis »…

Interviennent les objets de combat, comme les obus : « De temps en temps un obus se lamente », ou encore : « Je voudrais que tu sois un obus hoche pour me tuer d'un soudain amour » (XLI). C'est du quotidien explicite : « Je fais pour toi mes poèmes quotidiens » (LII). Ô que la guerre est jolie ! « Bénie soit cette guerre qui m'unie à votre douceur » (LXIV) ; jeu de paradoxes.

3. *La déconstruction du sujet poétique*.

Ce qui frappe dès le départ dans *Alcools* c'est l'emploi de *tu* à la place de *je* : « A la fin tu es las de ce monde ancien ». Le poète se projette en dehors de lui-même, et, dans le fond, il recouvre les trois personnes : *je, tu, il*, avec la priorité de *tu* dans *Zone*. Est détruite aussi la cohérence du moi poétique dont les romantiques ont fait un véritable mythe.

En outre, on a l'impression que le poète rentre en dialogue avec soi-même, avec des répliques sous-entendues. Voici les débuts des phrases avec *tu* : « Tu en a assez…, Et toi que les fenêtres…, Tu lis… », ici, pause où apparaît enfin le je : « J'ai vu ce matin…, J'aime la grâce… ». Puis : « Ta mère…, Tu es très pieux… ». Avec, après le pluriel de la deuxième personne : « Vous n'aimez rien…, Vous priez… ».

Après un long fragment narratif, on revient au *tu* : « Tu marches…, L'angoisse de l'amour te serre le gosier/Comme si tu ne devrais jamais plus être aimé/Si tu vivais…, Tu te moques de toi…, Aujourd'hui tu marches… ». Rupture encore : « Je suis malade… L'amour dont je souffre… Et l'image qui te possède te fait survivre…, près de toi… Tu es au bord…, tes amis… ». Rupture au pluriel : « Nous regardons… » Après : « Tu es dans le jardin…, Tu te sens…, Et tu observes…, Tu te vois…, Tu étais triste…, Tu ressembles…, Et tu recules…, Te voici… Te voici… Te voici… Te voici… ».

De nouveau rupture : « Je m'en souviens j'y ai passé… », pour revenir à *tu*: « Tu es à Paris…, Tu as souffert… » . Rupture : « J'ai vécu comme un fou et j'ai perdu mon temps ».

Suivent deux vers déroutants comme alternance *tu – je* : « Tu n'oses plus regarder tes mains et à /tous moments je voudrais sangloter/Sur toi sur elle que j'aime sur tout ce qui t'as épouvanté ».

Un autre passage narratif démarre par *tu* : « Tu regardes… », mais au milieu un *je* : « Je les ai vus… » .

Le retour à la biographie fragmentée revient amplement : « Tu es debout…, Tu prends un café…, Tu es la nuit… » . S'intercale une série de *je* : « Les mains que je n'avais pas vues…, J'ai une pitié…, J'humilie… » .

A la fin : « Tu es seul…, Et tu bois…, Tu marches…, Tu veux aller chez toi…, tes fétiches… » .

On dirait que le poète se place à une certaine hauteur d'où il regarde les séquences spatio-temporelles de sa vie fragmentée, dans le désordre. J'ai reproduit tous les débuts des phrases avec *tu* et *je* pour montrer le caractère obsédant d'un *tu* qui est loin d'être narcissique, au contraire.

Le *je* est beaucoup moins fréquent : 12 sur 36, soit 33%. C'est le cas le plus aigu de ce que Rimbaud avait préconisé par la formule très connue « Je et un autre ». Les théoriciens du postmodernisme littéraire ont à en tirer une significative leçon.

4. *Ironie et autoironie*, marques nettes de la postmodernité se retrouvent un peu partout dans la poésie d'Apollinaire. Même dans le monumental *Le pont Mirabeau* il affirme péremptoirement : « Les jours s'en vont je demeure », où je décèle une autoironie métaphysique. Plus grave est l'ironie quand dans *Zone* il glose à propos de Christ : « C'est Dieu qui meurt le vendredi et ressuscite le dimanche/C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs/Il détient le record du monde pour la hauteur » ; cela après une tirade sur « la flamboyante gloire du Christ ».

Je glane dans la *Chanson du mal-aimé*, cycle tendre s'il en fut, des strophes comme : « Je suis fidèle comme un dogue/Au maître le lierre au tronc/Et les Cosaques Zaporogues/Ivrognes pieux et larrons/Aux steppes et au décalogue ». Autant de signes de sincérité, de spontanéité libérées des contraintes de tout ordre.

Ou encore : « Et moi j'ai le cœur aussi gros/Qu'un cul de dame damascène », avec des penchants pour la bonne anatomie qui atteindra l'apogée dans les *Poèmes à Lou*, à travers *Palais*, par exemple : « dame de mes pensées au cul de perle fine ». Comme Rimbaud il reconnaît qu'il manque deux boutons à son veston (*Annie*).

Souvent il dit son nom tout en se prenant à la légère : « Un jour je m'attendais moi-même/Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes/Pour que je sache enfin celui-là que je suis/Moi qui connais les autres » (*Cortège*). Dans *Les Calligrammes* il inscrit son nom dans le miroir dont le contour est hyperpoétique (*Cœur, cordonne et miroir*). Enfin, encore dans les *Poèmes à Lou* il dit son hypocoristique, avec référence

argotique : « Dis l'as-tu vue Gui au galop/Du temps qu'il était militaire/Dis l'as-tu vu au galop/Du temps qu'il était artiflot/A la guerre ».

Ce cycle abonde en amère ironie concernant les aspects quotidiens de la guerre, mais aussi dans les relations imaginaires avec Lou, qui aboutissent à l'autoironie. On se rend compte que son humour, son (auto)ironie , dite en signifiants français reposent sur un fonds venant à la fois du rire italien et des profondeurs maternellement slaves.

5. *Bilan. Zone* est dans le fond un art poétique ; elle démarre par la lassitude envers l'Antiquité, pour préconiser une hypermodernité dans le contexte d'alors. A l'autre bout, vers la fin de sa vie, Apollinaire écrit *La jolie rousse*, qui pose sur le premier plan l'opposition entre la tradition et l'innovation. Mais là encore les principes sont subordonnés à des références autobiographiques pour aboutir à l'incarnation de la Raison dans l'être de la femme aimée, Jacqueline, avec laquelle il se marie, trop tard, hélas.

Au milieu du poème est présentée la querelle entre l'Ordre (= tradition) et l'Aventure (= innovation). Se traduit ainsi un autre trait important de la postmodernité : à la place du système organisé en paradigmes s'installe le discours spontanément lancé dans des syntagmes imprévus. La cohérence est remplacée par la dispersion.

Mais le poète ne dit pas son option à titre personnel, préférant se placer dans le *nous* : « Nous voulons donner de vastes et d'étranges domaines/Où le mystère en fleurs s'offre à qui veut le cueillir/Il y a là des feux nouveaux des couleurs jamais vues/ Mille phantasmes impondérables/Auxquels il faut donner de la réalité ». Le réel se fait ainsi fiction étrange.

C'est un acte de courage que d'explorer la bonté, de combattre « aux frontières/ De l'illimité et de l'avenir ». Pour cela il demande pitié pour les erreurs et les pêchés.

Le trop beau portrait de la femme est une illustration de ces innovations aventurières : « Ses cheveux sont d'or on dirait/Un bel éclair qui durerait/Ou ces flammes qui se pavanent/Dans les roses-thé qui se fanent ».

6. *Tous azimuts.* J'ai choisi les points saillants de la poésie d'Apollinaire, qui préfigure le postmodernisme. Mais il y a là tout le « programme » de celui-ci que je ne fais qu'esquisser à partir du livre de Steven Connor, *Cultura postmodernă*, où se trouvent, synthétisés, les principes d'Ihab Hassan (p. 154-155).

L'ironie prend la place de la métaphysique qui, elle-même est souvent ironisée par Apollinaire.

Au déterminisme s'oppose la spontanéité qui est elle-aussi un point central du poète des *Alcools*.

De là la priorité de l'effet, de l'événement en soi qui occulte la causalité pure et dure. De ce point de vue la profondeur est souvent mise entre parenthèses par le jeu des apparences.

La cohérence, comme on l'a vu, cache la face à la dispersion, à la dissémination, à la mosaïque.

La forme traditionnelle bien que présente chez Apollinaire est submergée par de belles irrégularités. Même dans un poème comme *La Loreley*, qui se veut classique, l'alexandrin est assez malmené. Apollinaire supprime la ponctuation, laissant libre cours à l'ambiguïté.

La perfection du *Logos* n'est qu'une nostalgie pour Guillaume.

Dans le même sens, s'instaure une sorte d'anarchie lyrique laissant derrière elles les hiérarchies d'avant.

La poésie devient jeu, même dans les situations les plus graves de la guerre.

Le lecteur est entraîné dans une forte participation qui va de la décodification par sa propre ponctuation jusqu'à la fraternité.

La création totalisante est soumise à la déconstruction dans tous les sens.

L'œuvre donne parfois l'impression du non-achevé, car elle met sur le devant de la scène le processus.

S'y ajoute la mise à nu des désirs, des pulsions en tant que telles, surtout dans les *Poèmes à Lou*. L'intertextualité chez Apollinaire se voit par de nombreuses références culturelles, mais elle embrasse le texte du monde.

J'ai déjà mentionné la priorité des syntagmes par rapport aux paradigmes systématiques.

La métaphore se déroule amplement et par là elle incorpore la métonymie qui tend à devenir prioritaire.

L'aspect le plus important c'est l'irruption du quotidien si bien que j'ai envie de remplacer le terme de postmodernisme par *quotidianisme*.

Comme chez les grands créateurs, il y a plusieurs facteurs dans la poésie d'Apollinaire. Il est à la fois futuriste, cubiste, simultanéiste, expressionniste, pré-avantgardiste et pré-surréaliste. Mais le pré-postmodernisme s'intercale partout et finalement il devient autonome.

La morale c'est que l'histoire littéraire devrait en tenir compte essentiellement. Dans le fond le quotidianisme est une composante fondamentale de la création littéraire, avec des moments culminants ci et là dans l'histoire.

En France, après Apollinaire apparaît un Francis Ponge avec sa poésie des objets et après un Jacques Prévert, plus explicitement postmoderne et enfin l'école de la poésie pour vivre dans les années soixante, préconisée par le manifeste de Jean Breton et de Serge Brindeau et bien illustrée par des poètes de premier ordre.

Les spécialistes dans l'histoire littéraire française devraient procéder un peu comme Mircea Cărtărescu dans son *Postmodernismul românesc*, qui a déniché des paramètres postmodernes chez tous *ses* précurseurs.

Repères :

Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1999.

Connor, Steven, *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*, trad. din engleză, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1999.

Miclău, Paul, *Le poème moderne*, Ed. Universității din Bucureşti, 2001.

LA MACROSTRUCTURE STYLISTIQUE DU TEXTE POETIQUE

Alexandrina MUSTĂȚEA
Universitatea din Piteşti

Résumé *: Située à l'intersection de la pragmalinguistique avec la pragmatique littéraire, la stylistique textuelle, telle que nous l'envisageons, a pour objet d'étude les figures stylistiques des composantes phrastique, discursive et pragmatique du texte fictionnel. Notre communication s'arrête sur la seule composante discursive du texte poétique, pour en déceler la macrostructure stylistique.*

Si dans la composante phrastique les figures poétiques apparaissent comme unités discrètes, analysables en tant que mécanismes abstraits généraux du langage in-formé stylistiquement, dans la composante discursive qui les actualise, elles s'inscrivent dans un continu*, qui forme la macrostructure stylistique du texte, dissociable théoriquement en structures du signifiant et du signifié.*

Mots-clés*: composante discursive, macrostructure stylistique, texte poétique*

1. Pour une stylistique textuelle

A la lumière des orientations récentes en sciences du langage, la stylistique ne saurait être que *discursive* ou *textuelle*, suivant qu'elle pose comme champ d'étude l'activité langagière qui est le discours ou le produit discursif qui est le texte, abordables dans leur portée généralisante ou particularisante.

La stylistique textuelle, telle que nous l'envisageons, a deux objectifs majeurs : l'étude des « universaux » stylistiques textuels, autrement dit la découverte des *invariants* ou *prototypes stylistiques*, objets théoriques, et la mise en place d'une méthode d'approche stylistique du texte concret avec les instruments fournis par l'étude théorique, méthode visant la découverte du style particulier du créateur, de son idiolecte, à travers les traces formelles que son travail scriptural laisse sur la page écrite.

La construction théorique n'est jamais possible *in abstracto* ; elle ne saurait être que le résultat d'une pratique stylistique laborieuse sur une multitude d'occurrences textuelles, représentant autant de *variantes particulières*, *personnelles* de participation à la généricité. La théorie stylistique n'est pas un but en soi; si elle s'élabore dans la pratique textuelle, sa valeur cognitive se manifeste dans le retour au texte-occurrence, vu, cette fois-ci, avec la distance objectivante d'un savoir à même de cerner sa spécificité.

Nous situons une telle démarche à l'intersection de la pragmalinguistique avec la pragmatique littéraire : la matière textuelle étant la langue, le texte fictionnel doit être abordé à la fois comme structure/structuration linguistique spécifique et comme usage particulier, plus ou moins ritualisé par son appartenance à l'institution de la littérature.

Notre construction a comme modèle d'organisation structurelle la distinction faite par Robert Martin entre *la composante phrastique*, *la composante discursive* et *la composante pragmatique* du discours/texte. Nous nous arrêterons brièvement dans ce qui suit sur certains éléments de ce que nous appelons « stylistique de la composante discursive », avant d'aborder la problématique du texte poétique.

2. La macrostructure stylistique du texte littéraire

Si la phrase est une construction théorique, l'énoncé est une réalité discursive. *La composante discursive* du texte intègre les phrases dans le discours, vu comme suite

d'énoncés répondant à l'exigence de *cohésion*. La cohésion est une question de *co-textualité*, du fait qu'elle concerne les rapports de l'énoncé avec son environnement linguistique, indépendamment de la situation de communication. La composante discursive relève donc encore de la dimension linguistique du texte, sont unité minimale étant l'*énoncé*, compris comme *phrase co-textualisée,* son extension maximale le *texte*, saisie comme suite plus ou moins cohésive d'énoncés.

Les figures du mot et de la phrase, décelables dans la composante phrastique en tant qu'abstractions théoriques, s'actualisent dans la composante discursive, où elles deviennent les figures concrètes de l'énoncé et où elles s'intègrent dans la macrostructure stylistique discursive du texte.

L'intégration des figures dans l'ensemble textuel est en fin de compte une question *d'enchaînement*. Le texte, dans sa composante discursive, est une suite organisée d'énoncés porteurs de figures, qui dessinent un réseau figuratif global plus ou moins systématique. L'enchaînement présente un aspect quantitatif et un aspect qualitatif.

La quantité n'est pas tant une question de nombre que d'espacement des figures. Génériquement, les textes poétiques, réduits comme dimension, auront une concentration plus importante de figurativité que les textes narratifs et dramatiques, beaucoup plus amples. Au-delà de cette distinction première, il faut tenir compte des mutations qui interviennent dans la généricité même, d'une époque littéraire à l'autre. Les jeux de la figurativité s'inscrivent sur une échelle de variables dont les tendances extrêmes sont l'excès et l'ascèse et qui peuvent affecter simultanément ou non tous les genres. Aux tendances génériques s'ajoutent les pulsions idiolectales, qui confirment ou infirment les dominantes quantitatives de l'époque.

Au point de vue qualitatif, il s'agit du degré de cohésion textuelle, autrement dit des types d'enchaînement qui réalisent la construction syntaxique et sémantique du texte. Ces types se constituent en ce que l'on pourrait appeler les *macro figures* de la composante discursive. En termes d'acceptabilité, les jeux de la cohésion se situent entre deux pôles virtuels, entre un plus et un minus objectivement indéterminables, de par le caractère vague, flou du concept même. Les textes concrets se placent sur cet axe dans la proximité relative d'un pôle ou de l'autre, fonction de certaines contraintes sociolectales et idiolectales.

La macrostructure stylistique du texte est fortement déterminée par les contraintes génériques. Les textes poétiques, narratifs et dramatiques se comportent différemment dans le plan du fonctionnement syntaxique et sémantique global, ce qui justifie l'existence de disciplines spécialisées qui les étudient : la poétique, la narratologie, la dramatologie. La stylistique de la composante discursive interfère nécessairement avec chacune d'entre elles, vu l'identité de leur objet d'investigation.

Les contraintes idiolectales se manifestent comme dominantes macro stylistiques en quelque sorte super ordonnées à celles de genre. Tout texte, soit-il poétique, narratif ou dramatique, est plus ou moins cohésif, deux tendances majeures y étant repérables : la *continuité*, le *legato* sémantique et syntaxique des énoncés, qui situe le texte sous le signe de la *conjonction*, l'autre vers la *discontinuité*, vers les *ruptures* de toute sorte, qui le configurent comme essentiellement *disjonctif.*

3. La macrostructure stylistique du texte poétique

Une caractéristique majeure, distinctive, du texte poétique est qu'il exploite *de manière systématique* la double articulation du langage. Les unités minimales à fonctionnalité poétique sont infra linguistiques : dans le plan du signifiant ce sont les

phèmes, dans le plan du signifié les *sèmes*. C'est de ces éléments fonctionnels que part l'enchaînement des unités successives constitutives du texte.

Si dans la composante phrastique les figures du signifiant et du signifié apparaissent comme *unités discrètes*, analysables en tant que mécanismes abstraits généraux du langage in-formé stylistiquement, dans la composante discursive qui les actualise, elles s'inscrivent dans un *continu*, qui forme la macrostructure stylistique du texte. Cette macrostructure est elle-même dissociable théoriquement en structures du signifiant et du signifié.

3.1. Le signifiant poétique global

Le *signifiant poétique* s'organise en ce que l'on appelle la *structure prosodique* du texte. Faite d'éléments phonétiques (graphiques), rythmiques et syntaxiques, la structure prosodique représente un ensemble plus ou moins cohésif, systématique de formes spécifiques.

Les microfigures du signifiant, repérables dans la composante phrastique, agissent au niveau discursif dans le plan syntagmatique, leur enchaînement plus ou moins cohésif modifiant le déroulement linéaire du texte. Dans un texte donné, l'ensemble des ces figures constitue sa structure prosodique. Elles s'intègrent dans le texte sous la forme d'un réseau systémique ou a-systémique, perceptible en ses détails et comme ensemble plus ou moins structuré.

On peut parler essentiellement de deux types de systèmes prosodiques : l'un cohésif, régulier, fermé, l'autre non cohésif, irrégulier, ouvert.

Dans le système fermé, les figures du signifiant s'enchaînent suivant des règles précises, qui n'admettent que des infractions mineures. Un tel système se caractérise par le relatif *isomorphisme* des figures, réalisé par des régularités phoniques, rythmiques et syntaxiques, plus ou moins indépendantes entre elles.

L'ouverture prosodique signifie la destruction partielle du système (la déconstruction prosodique totale équivaut à la dissolution des formes poétiques en formes prosaïques) ; les figures y reçoivent une relative autonomie, dans le sens que la présence simultanée et intégrée de tous les types de figures du signifiant - phonétiques, rythmiques, syntaxiques – n'est pas obligatoire. La déstructuration prosodique n'affecte pas les figures en elles-mêmes, qui existent en tant que telles dans le texte, mais le réseau qui les contraint à un fonctionnement systémique, cohésif. Le système prosodique ouvert produit la rupture des régularités de nature formelle, les figures y manifestant une tendance relative vers l'*allomorphisme*.

3.2. Le signifié poétique global

Le signifié poétique global représente la macrostructure sémantique du texte, qui se réalise apparemment par l'enchaînement progressif des énoncés, vus dans leur développement sémique, sémémique et métasémémique, respectivement métalogique. En réalité, le sens sémantique du texte poétique a comme caractéristique majeure le fait qu'il ne se constitue pas de manière linéaire, mais par un *dynamisme* propre, qui oblige à des *rétrospections* et des *prospections systématiques*, où l'unité de base est le sème, non pas l'énoncé. Ce dynamisme est un facteur important de cohésion sémantique, qui contrebalance l'effet ruptif de la séquentialité et de la progression rhématique du texte.

D'autre part, le sens sémantique du texte n'est pas la somme du sens des unités qui le composent. Le sens poétique est flou, fuyant par définition. L'essence sémantique du texte poétique est sa plurivocité. La poésie crée un univers sémantique encodé, qui

nécessite son décodage, son interprétation. Foncièrement polysémique, l'univers sémantique de la poésie s'ouvre à des interprétations multiples.

Si les métasémèmes jouent un rôle important dans la construction de l'univers sémantique du texte poétique, y agissant comme nœuds signifiants, focalisants et irradiants en même temps, points de concentration sémique et de dissémination classémique, la macrostructure sémantique ne s'y réduit pas. Elle n'est pas un continu figuratif, mais un jeu plus ou moins équilibré quantitativement d'emplois figurés et littéraux d'unités sémantiques. Il existe même des textes poétiques axés principalement sur le sens littéral des éléments constitutifs, ce qui ne facilite pas nécessairement l'interprétation. Car l'interprétation n'est pas le fait du seul décodage des figures sémantiques, plus ou moins faciles à réduire, fonction de la distance sémantique entre le terme de départ et le terme d'arrivée, mais en égale mesure de la reconstitution progressive, *dynamique*, de l'ensemble signifiant qui intègre les figures dans un réseau sémique et classémique plus ou moins cohésif. Et il arrive souvent, surtout dans la poésie moderne, que cette reconstitution soit difficile, malgré l'absence des métasémèmes, à cause de la distance sémantique qui sépare les termes littéraux *in praesentia*. Paradoxalement, la littéralité peut devenir un facteur de déstructuration du sens poétique et la figurativité un facteur important de cohésion.

La progression thématique se réalise par une *séquentialité iso ou allotopique*.

La *séquentialité isotopique* donne naissance à des structures sémantiques relativement transparentes et prévisibles. L'enchaînement des énoncés peut amplifier, par multiplication rhématique, une seule et même isotopie ou créer plusieurs isotopies, qui dérivent logiquement les unes des autres. Cette manière d'organisation sémantique caractérise essentiellement la poésie pré moderne, où l'enrichissement sémantique va dans la direction de l'approfondissement des sens, conformément à l'esthétique de l'identité[1] qui y est dominante.

La *séquentialité allotopique*, propre surtout à la poésie moderne, se réalise par l'enchaînement de structures discontinues, ce qui mène à la pulvérisation du sens, synonyme de l'hermétisme sémantique. Cependant, l'allotopie, cette stratégie discursive ambiguïsante, n'est pas un but en soi, mais un moyen d'enrichissement sémantique, un instrument de production de la pluralité signifiante.

D'autre part, la construction globale allotopique n'est qu'une virtualité, la réalité poétique se réalise à l'intérieur du sens, qui ne peut nullement exclure les développements isotopiques. Même lorsque dans un texte les séquences allotopiques sont dominantes, elles généreront en structure profonde des séries isotopiques, par les perturbations référentielles qu'elles produisent et dont les directions signifiantes trouvent les classèmes nécessaires à leur intégration dans une ou plusieurs isotopies. De la sorte, la séquentialité allotopique engendre un énoncé global isotope ou, le plus souvent, polyisotope, perceptible *a posteriori* comme étant cohésif. La cohésion sémantique est donc le fait de la construction et de l'interprétation *dynamique* du sens.

Bibliographie

Lotman, I., *Studii de poetică structurală*, Univers, Bucureşti, 1970
Martin, R., *Pour une logique du sens*, PUF, Paris, 1983
Martinet, A., *Eléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1970
Mustățea, A., *Elemente pentru o poetică integrată*, helicon, Timişoara, 1998
Tuțescu, M., *L'Argumentation*, E. U B., Bucureşti, 1998

RECIT ET DESCRIPTION DANS LES TRAGEDIES DE CORNEILLE

Lector drd. Vasile Radulescu
Universitatea din Pitesti

Abstract: *Corneille's tragedies represent a response to the three functions of rhetoric discourse- docere, placere (delectare), movere- addressing both to the spirit and the soul. Corneille's plays abound not only in reflections, but also in devices wich give them colour. A series of devices are destined to create image, to vividly render the whole range oh human feelings. Corneille uses them at large as persuasive arguments with an increased force, always telling more than necessary to be sure of reaching the aims he proposed.*
Key words: *persuasive arguments, rhetoric discourse, tragedies*

La description des lieux est rare dans la tragédie, parce qu'elle doit faire avancer en premier lieu l'action dramatique, la description des événements historiques est très fréquente chez Corneille, la description des personnes se fait le plus souvent par quelques traits moraux définitoires et la démonstration (demonstratio, descriprion éclatante d'une scène ou d'un événement) s'allie aux autres types de description, ou vient les couronner. Elles sont présentes presque dans toutes les tragédies de Corneille.

La description des personnes se fait surtout par quelques touches qui relèvent leurs traits définitoires (par exemple, Pompée est « *plus craint que le tonnerre* », Andromède est d'une beauté sans pareille,elle a le visage *semé de mille appas* etc.).Il s'agit surtout de traits moraux qui soulignent la valeur des héros.Une seule fois, Corneille s'arrête sur la description physique, contraint par la nécessité de mettre en relief le mystère du destin d'Oedipe et d'éveiller les soupçons, par les ressemblances physiques avec la victime du meurtrier mystérieux, inconnu,qui s'avérera être Oedipe lui-même. L'épisode mérite d'être cité en entier, tant pour la précision des traits que, surtout, pour les implications cachées derrière, adoitrement introduites par Corneille, par une simple rectification, glissée comme par hasard au corps du portrait :

« Le premier de ces trois que mon bras sut punir/ A peine méritait un léger souvenir:/ Petit de taille, noir, le regard louche,/ Le front cicatrisé, la mine assez farouche,/ Mais homme, à dire vrai, de si peu vertu,/ Que dès le premier coup, je le vis abattu/ Le second, je l'avoue, avait un grand courage,/ Bien qu'il parût déjà dans le penchant de l'âge:/ Le front assez ouvert, l'œil perçant , le teint frais/ (On en peut voir en moi la taille et quelques traits)/ Chauve sur le devant, mêlé sur le derrère,/ Le port majestueux, et la demarche fière./ Il se défendit bien, et me blessa deux fois./ Et tout mon cœur s'émut de le voir aux abois »//[Oed.,IV,4].

Dans le reste des cas, le physique n'interésse guère Corneille. L'intrigue compliquée d'Héraclius est possible parce que les personnages ne se distinguent pas physiquement. De même, l'histoire de « revenant » du roi Pertharite nous semble bizarre, du moment qu'il n'est pas reconnu par ceux qui l'ont connu ; il est obligé de mettre en relief ses qualités « innées » de monarque pour se faire accepter par le roi usurpateur, Grimoald (bien que ce dernier s'en doutât de quelque chose, mais la situation ne lui convenait pas). Attila, ce personnage sanguinaire et sauvage ,est capable d'exquis compliments pour la beauté d'une femme (Ildione), mais il ne s'attarde pas à obsever les traits physiques, mais à énumérer les effets qu'ils produisent : « *O beauté,*

qui te fais adorer en tous lieux,/ Cruel poison de l'âme, et doux charme des yeux,/ Que devient, quand tu veux, l'autorité suprême,/ Si tu prends malgré moi l'empire de moi-même,/ Et si cette fierté qui fait partout la loi/ Ne peut me garantir de la prendre de toi ? »// [Att.,III,1]. Dans la même pièce, le jeune roi Louis XIV bénéficie d'un portrait physique et surtout moral plus que flatteur, mais fait indirectement, sous les traits du roi des Francs, Mérouée, qui est évoqué prophétiquement, comme fondateur et initiateur de la grandeur de la France, dont la mission historique était, pour Corneille, de prendre le relais de l'Empire Romain. [Att.,II,4]. Celui-là (où celui-ci) porte dans la paix et dans la guerre « *un front de maître du monde* », il vainc, soumet, puis épargne et protège les sujets ; il est à la tête de ses armées (« *tout couvert de poudre et de fumée* ») ,servant d'exemple personnel dans le combat, il « *sème partout l'effroi* », « *bouleverse les murs* », « *de sa course rapide il entrasse les conquêtes* » ; il montre « *un cœur si haut* » et « *un front délicat* » ,enfin « *tout brille sur ce front* ».

La technique de l' **hypotypose** consiste dans la description d'une situation comme si elle se passait dans la réalité. De tels tableaux vivants se trouvent partout dans les tragédies cornéliennes, et dont les plus célèbres sont : le récit de Rodrigue sur la bataille contre les Maures [Le Cid,IV,3], le tableau des guerres civiles evoqué par Cinna [Cinna,I,3], les scènes de Médée, où d'abord Jason [I,1] fait un récit sec et froid sur l'épisode mythique de la Conquête de la Toison d'or, puis Médée en donne le tableau le plus émouvant [Médée,I,4], repris pas le même personnage dans La Conquête de la Toison d'or [III,2], le récit d'Achorée sur l'assassinat de Pompée [Pomp.,II,2 ;III,1], dans Pulchérie le tableau de la situation de l'Empire Romain [I,1], le récit de Valamir sur la mort d'Attila [Att.,V,6], dans Oedipe l'évocation, discontinue, des ravages de la peste à la cour de Thèbes, etc. Ce sont pour la plupart des tableaux historiques, des récits d'actions héroiques, politiques et mythiques. Toutes les figures contribuent à la réalisation de telles hypotyposes, et ainsi les touches en sont grossies. De plus, Corneille insère adroitement dans la description des maximes mémorables ou fait parler des personnages au beau milieu de l'action, ce qui lui confère du dynamisme et rehausse la personnalité des héros. Dans les premières tragédies de Corneille, les hypotyposes sont présentes sous la forme de longs récits suivis, ou par une évocation vive de longue haleine. Ultérieurement, Corneille renonce progressivement à ce procédé, préférant parsemer les discours des personnages de figures fortes qui contribuent à brosser de courts tableaux, surotut concernant la fin tragique d'un héros, situés à la fin des pièces. Ainsi, l'assassinat de l'empereur Galba, à la fin d'Othon, par l'ingrat Martian ; Théodore se termine par un vrai carnage, raconté par Stéphanie dans un récit où les données réelles sont enveloppées en une exaltation émotionnelle ; la représentation de l'état lamentable du roi Oedipe puni à la fin de la pièce ; le recit final sur le suicide de Sophonisbe, qui arrache à son ennemi mortel, le Romain Lépidus, la célèbre réplique : « *Une telle fierté devait naître romaine* » ; la mort d'Attila, récit hyperbolique touchant au naturalisme par l'image sanglante ; l'assassinat de Suréna concentré en un tableau court et objectif, de cinq vers seulement, qui induit l'idée d'absurdité, du moment qu'on ne sait même pas d'où est parti le coup mortel, etc.

Le récit de Rodrigue [Le Cid,IV,3] joue le rôle d'argument, de preuve, dans le « procès » qui lui à été intenté par Chimène. Indirectement, il plaide pour son droit au pardon et à l'amour. Sous le masque de la modestie, il s'attribue des mérites exceptionnels (réels, il est vrai, mais présentés adroitement par lui-même). A travers le récit objectif des actions des combattants (description du combat), il place des figures qui convainquent mieux que les faits,telles les nombreuses hyperboles (par exemple : « *...mille cris éclatants* », « *Et nous nous faisons courir des ruisseaux de leur*

sangs »),les oxymorons (ex. : « *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles* »), les polysyndetons (ex. : *« Et la terre , et le fleuve, et leur flotte, et le port/ Sont des champs de carnage où triomphe la mort* »//), métaphores (ex. : « *Le cimeterre au poing, ils ne m'écoutent pas* »). Y contribuent également des figures plus « innocentes », telles la synecdoque (ex. : « *Enfin le flux nous fait voir trente voiles* »), la métonymie,l'antonomase(ex. : « *Le Maure voit sa perte et perd soudain courage* »), etc. Ce qui est intéressant, c'est que le récit est prépondéremment objectif, il se fait remarquer par la rapidité du trait, les phrases courtes et simples lui donnent du dynamisme, ex. : « *Le flux les apporta ; le reflux les remporte* » ; « *ils demandent le chef :je me nomme, ils se rendent* », etc. Le récit de Rodrigue se termine par une formule célèbre, l'une des nombreuses apophtegmes lancées par Corneille : « *Et le combat cessa faute de combattants* ». Après quoi, une fois le récit términé, la modestie, la soumission, qui sollicitent la bienveillance, attendent l'effet : « *C'est de cette façon que, pour votre service...* » ; ce n'est pas par hasard que le récit de Rodrigue se termine par cette réticence.

L'évocation de l'épisode mythique de la conquête de la Toison d'or constitue l'objet de la plus saisissante hypotypose du théâtre cornélien. Il est évoqué trois fois : par un récit sec, objectif, logique et froid fait par Jason [Méd.,I,2] ,dans un récit enflammé de Médée[Médée,I,4], qui est repris et résumé dans La Conquête de la Toison d'or, avec presque les mêmes images et les mêmes paroles[III,2].Le récit de Médée est impressionnant:

« Il fallait mettre au joug deux taureaux furieux:/ Des tourbillons de feux s'élançaient de leurs yeux/ Et leur maître Vulcain, poussait par leur haleine/ Un long embrasememnt dessus toute la plaine./ Eux domptés, on entrait en de nouveaux hasards:/ Il fallait labourer les tristes champs de Mars/ Et des dents d'un serpent ensemencer leur terre,/ Dont la stérilité, fertile pour la guerre,/ Produisait à l'instant des escadrons armés/ Contre la même main qui les avait semés./ Mais quoi qu'eût fait contre eux une valeur parfaite,/ La Toison n'était pas au bout de leur défaite:/ Un dragon, enivré des plus mortels poisons/ Qu'enfantent les péchés de toutes les saisons,/ Vomissant mille traits de sa gorge enflammée,/ La gardait beaucoup mieux que toute cette armée ;/ Jamais étoile, lune, aurore, ni soleil,/ Ne virent abaisser sa paupière au sommeil:/ Je l'ai seule assoupi ; seule, j'ai par mes charmes/ Mis au joug les taureaux et défait les gens d'armes// [Médée,I,4 ;v.411-430].

L'image hypebolique et métaphorique des deux taureaux furieux qui lançaient des « *tourbillons de feu »* de leurs yeux produit dès le début la sensation d'effroi et de force aveugle qui détruit tout et qui ne peut être domptée ou vaincue par personne. Le mythologisme, par la nomination du dieu du feu, Vulcain, qui agit par ces taureaux, en lançant à travers leur haleine « *l'embrasement sur toute la plaine* » leur donne un caractère surnaturel. Mais Médée, par ses charmes, réussit à les dompter. Une nouvelle épreuve attend les argonautes, celle évoquée par une image fantastique, terrifiante. Labourer « *les tristes champs de Mars* » et les ensemencer de dents de serpent pour provoquer la stérilité et le désert, favorable à la guerre, c'est encore une image terrifiante. Comme dans un film actuel de science-fiction, il résultait de ce qu'on avait semé des « *escadrons armés* » , une sorte de « cyborg ». Une fois surmonté cet obstacle, le troisième, le plus terrible, est décrit comme véritablement insurmontable, sous l'aspect d'un dragon invincible : « *un dragon, enivré des plus mortels poisons* » , création de tous les péchés du monde et de tous les temps (l'alliance du concret à l'abstrait rendant ainsi plus concret le concret). Le dragon gardait la Toison d'or mieux que toute armé en « *vomissant mille traits de sa gorge enflammée* » et ne fermant son

œil ni de jour ni de nuit, ce que Corneille nous dit aussi par figurativisation : « *Jamais étoile, lune, aurore, ni soleil,/ Ne virent abaisser sa paupière au sommeil* »//. Médée seule, par ses charmes, a pu mettre au joug les taureaux, défait les « gens d'armes » et assoupi le dragon. Cette exagération continuelle et progressant en intensité crée une image d'ensemble formidable, mise au service de l'argumentation de Médée pour l'obligation de Jason à la fidélité et à la reconaissance, faisant ressortir l'ingratitude de celui-ci comme le plus noir de tous les vices. Par son geste, dit-elle métaphoriquement, elle a « *sauvé le sang des Dieux et la fleur de la Grèce* » « La fleur de la Grèce »,c'était ce qu'elle avait de meilleur en matière de héros , les participants à la conquête de la Toison d'or, à la tête desquels se trouvait Jason, par amour duquel Médée s'est rendue criminelle et traître envers son roi, son père et tous les siens, envers son pays. Son désir de vengeance semble ainsi justifié. Donc, malgré la force extraordinaire du tableau et des moyens artistiques prodigués par Corneille, la description n'est pas faite comme un but en soi, mais comme argument fort pour une attitude à prendre par un héros.

On pourrait s'étonner du fait que Corneille ne fait pas, dans Oedipe, un tableau complet et suivi des ravages de la peste à la cour de Thèbes. On sait qu'il a traité le vieux mythe antique d'une manière originale, n'en gardant que l'essence. Entre autres, la peste n'est pas prise comme un fléau en soi, mais au sens figuré, de culpabilité qui pèse sur tous avant d'accomplir le geste réparatoire exigé par « le sang de Laïus ». Chez Corneille, les ravages de la peste ne sont pas évoqués dans quelque long tableau, mais par la création d'une atmosphère pesante maintenue tout le long de la pièce, produite de manière discontinue, et- originalité absolue- mise en balance avec des espoirs de l'amour (« l'heureux épisode de Thésée et de Dircé »). Il est toutefois possible de ramasser toutes ces réferences fragmentaires pour en former un tableau complet et suivi : « *Quelque ravage affreux qu'étale ici la peste* » [I,1],..., « *Ce palais par la peste est-il plus respecté/ Et l'air auprès du trône est-il moins infecté ? »//[id.], « Je vois au pied du* Roi, *chaque jour des mourants,/ J'y vois tomber du ciel des oiseaux expirants »//[id.],..., « ...la mort de tous côtés errante... »[id.],..., « Au millieu d'une ville à périr condamnée,/Où le courroux du ciel, changeant l'air en poison,/ Donne lieu de trembler pour toute sa miason » [id.],..., « Au millieu des malheurs que le ciel nous envoie »/(...)/ Quoi ! Prince, quand les Dieux tiennent en main la foudre,/ Qu'ils ont le bras levé pour nous réduire en poudre (...) »//[I,2].*

Conclusion

On voit clairement que les tragédies de Corneille sont à la fois convaincantes et fortement imagées. L'auteur s'adresse tant à l'intellect qu'au cœur du spectateur. La partie argumentative est basée tant sur des reflexions logiques glissées dans le corps des pièces, que sur la persuasion donnée par une certaine exagération destinée à impressionner jusqu'aux larmes. D'une part, on pourrait mettre en doute la célèbre « sagesse » (retenue) classique, d'autre part mettre en évidence la caractéristique principale de la sensibilité d'une époque qui cherche à vivre intensément les passions, à s'illusionner. Le détachement du réel se combine chez Corneille avec un ancrage dans la réalité par le biais des exemples fournis par l'histoire et parfois par la mythologie. Que le but que s'était proposé Corneille fût d'extorquer le plus de larmes ou qu'il fût de faire réfléchir sur la condition humaine, il a réussi dans les deux directions.

Bibliographie

BARTHES, R., *L'ancienne rhétorique* in " Communications" no 16/1970.
DUMONCEAUX, P., 1975, *Langue et sensibilité au XVII-e s.*, Genève, Droz.
DU MARSAIS, 1981, *Despre tropi*, trad. M.Carpov, Ed. Univers, Buc.

FONTANIER, P., 1977, *Figurile limbajului*, trad. A. Constantinescu, Ed. Univers, Buc.
FORESTIER, G., 1998, *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, SEDES.
FUMAROLI, M., 1990, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Libr. Larousse, Paris.
GARDES – TAMINE, J., 1996, *La Rhétorique*, A. Colin, Paris.
HARWOOD,SH.,1977, *Rhetoric in the tragedies of Corneille*,Tulone,University.
KIBEDI – VARGA, A., 1970, *Rhétorique et littérature. Etude des structures classiques*, Didier, Paris
MEYER, M ., 1993, *Questions de rhétorique: langage, raison et séduction*, Le livre de poche.
OLERON, P., 1983, L'Argumentation, P.U.F.
PATILION, M., 1990, *Eléments de rhétorique classique*, Nathan, Université.
REBOUL, O ., 1984, *La Rhétorique*, P.U.F.
REBOUL, O., 1991, *Introduction à la rhétorique*, P.U.F.
SCHERER, J., 1984, *Le théâtre de Corneille*, Libr. A.Nizet, Paris.
SWEETSER,M. –O., 1977, *La dramaturgie cornélienne*, Droz.
TOMA, P.,1999, *Arta indepartarii. Eseu despre imaginatia clasica*, Nemira,Buc..

Articles :

Corneille, Actes du Colloque de Rouen, Ed.A. Niderst, P.U.F., 1985.
Corneille, Revue XVII – e s., no 190 / 1996.
Europe, no 540 – 541 / 1974 (No spécial Corneille).

Références

Les tragédies de Corneille [Document électronique] - nouv.ed.revue et augm.par Ch.Marty-Laveaux.
P.Corneille, *Oeuvres complètes*,Ed.du Seuil,Présentation et notes de André Stegmann.

SCENARIOS INTERTEXTUELS, ET ACTANTS – SOLUTIONS POUR EXPLICITER L'INDICIBLE DE LA PROSE DURASSIENNE

Maria-Monica SAVU
Université *Constantin Brâncoveanu,* Piteşti

Résumé : *Ecrire, envers et contre tout – voilà le mot-clé pour l'existence de Marguerite Duras, à côté de la Destruction, le thème majeur de son art. A nos jours, l'affirmation que Duras est un écrivain de l'implicite et des affectes risque d'être un truisme. Il est néanmoins vrai que son œuvre, bien que tellement interprétée et commentée, ne cesse d'étonner les lecteurs avec la puissance et la fraîcheur toujours renouvelées. Il est également vrai qu'à chaque nouvelle lecture, d'autres univers de significations se révèlent. C'est pourquoi on a choisi dans notre travail de reprendre la lecture de Duras dans un essai de rendre à son œuvre une réinterprétation à la lumière des recherches dans le domaine des théories du texte narratif.*
Mots-clés*: actant, intertextualité, texte narratif*

Il y a trois piliers qui sous-tendent l'écriture blanche durasienne : le **métissage**, comme scénario intertextuel de l'œuvre durasienne, l'**émotion**, exprimée narrativement par la communication non verbale des personnages et les grands **actants** récurrents, toujours de nature intertextuelle, comme les éléments du corps physique et leurs attributs fonctionnels comme : les **yeux** et le **regard** ou le pleur, la bouche et le sourire, le rire, le cri, les mains et leurs gestes et surtout **la chevelure** dont le rôle symbolique va être largement discuté. On va donc s'occuper des relations qui interviennent entre ces coordonnées constantes de l'écriture durassienne afin de rééquilibrer et d'expliciter la fable des romans durassiens, autant que possible et sans la prétention d'avoir trouvé la clé de voûte de cette écriture hallucinante, en offrant une possible grille de lecture.

Le scénario intertextuel du métissage

A côté de la caractéristique des espaces vides, l'œuvre durassienne est également marquée par l'interculturalité, due à son enfance et adolescence indochinoises et à sa maturité vécue dans l'espace culturel européen. Duras elle-même aborde le problème de sa quête identitaire en termes de déliaison, d'inceste et de métissage – triade essentielle qui constitu sans doute la figure la plus récurrente de son œuvre et qui est à la base de sa pratique de l'écriture. L'ainsi dite « bête noire » y occupe une place de choix, une position privilégiée dans la topique fantasmatique de l'auteur. Cette bête noire » semble être la matérialisation métonymique des maladies endémiques. Dans l'imaginaire colonial, protection sanitaire et discrimination raciale se confondent : il faut éviter la contamination des Blancs par les Annamites. Un même combat est engagé à la fois contre les maladies indigènes et contre le métissage. La préservation de l'intégrité physique et identitaire de la minorité blanche en dépend. Or, ce que Duras va mettre en scène d'une manière essentiellement transgressive, c'est le métissage.

Le métissage est, pour la société coloniale, une honte. De fait, prostitution et métissage sont souvent étroitement liés dans le texte durassien. D'ailleurs, telle est l'alternative qui s'offre aux métisses de *L'Amant de la Chine du Nord* (qu'on va abréger depuis *L'amant*) et qui épouvante Hélène Lagonnelle : « faire la prostituée » ou « soigner les lépreux » (p. 57).

Dans l'œuvre durasienne, on peut reconnaître la fratrie métisse grâce au critère de la prostitution mais aussi à celui de la maigreur, inhérerente au processus fantasmatique du désir métis. La traversée du fleuve sur le bac, emblématique de l'entrée de l'enfant en métissage, est associée aux soupes maigres que l'on consomme sur place et qui sont vendues par des hommes indigènes.

Et à la maigreur du corps correspond la maigreur du texte. Il faut aller jusqu'à l'os, dira Duras, au plus pauvre de la phrase, c'est-à-dire il faut procéder à un véritable décharnement du texte. Ainsi, l'expérience durassienne du métissage n'est pas seulement identitaire, elle est aussi linguistique.

Catherine Bouthors-Paillart énumère les différents procédés linguistiques vietnamiens et retrouve le même type de construction chez Duras, par exemple la construction antithétique ou encore l'absence de verbe. De tels types de phrases permettent à Duras de rejoindre dans la langue française les modes de construction propres à l'idiome vietnamien, la métissant afin de donner à entendre l'écart et la dissonance. Duras n'a cessé de délester son texte de la richesse lexicale et syntaxique propre à la langue française, qu'elle percevait comme une surcharge trompeuse, pour retrouver le vide primordial de la langue vietnamienne. Ainsi, « la langue jaune » colore-t-elle celle de Duras, mais il ne faut pas voir là une interpénétration linguistique : deux langues ne peuvent pas se fondre pour en devenir une troisième. Le « mot-trou » c'est aussi le non-écrit. Ecrire, c'est faire le deuil de ce mot-trou.

Il faut donc lire les textes de Duras comme une expérience et un discours métis, fondés sur une poétique du métissage qui serai à la fois construction et déconstruction d'une langue, construction et déconstruction d'une identité, insistant sur la nécessité de ne jamais perdre de vue que le texte durassien est toujours hanté par la présence clandestine d'une autre personne. Le métissage, comme l'écriture, c'est l'inconnu de soi qui fascine et que l'on veut rejoindre : *« [,,,] écrire, c'est une sorte de faculté qu'on a à côté de sa personne, […] d'une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible, douée de la pensée, de colère, et qui quelquefois, de son propre fait, est en danger d'en perdre la vie »* (*Ecrire :* 52).

<u>L'émotion et le langage non verbal dans l'oeuvre durassienne</u>

Dans l'écriture d'un romancier, le langage non verbal des personnages correspond, sur le plan narratologique, à une description de l'émotion et, sur le plan linguistique, à une sorte de désignations indirectes des émotions.

A chaque émotion déterminée correspond une *sémiologie corporelle spécifique*. Cependant, ces symptômes ne sont pas typiques d'une émotion déterminée, mais accidentels : ils constituent, sur le plan logique, des indices d'une émotion.

La romancière invente très peu par rapport à ce que les spécialistes ont nommé « les lieux communs de l'émotion » traduisibles en expressions semi-figées. Toutefois, elle évite tout ce qui a trait à une certaine trivialité, elle préfère le blêmissement au verdissement ou même au rougissement car, chez elle, l'émotion est toujours humainement noble. Certaines manifestations comme le tremblement sont omniprésentes, ce qui n'en facilite pas le décodage. Ainsi, des énoncés tels que :

Les Alione sont entrés dans la salle à manger.
- Comme elle tremble, dit Max Thor (*Détruire, dit-elle* : 107)
Lui, il tremble (*L'Amant* : 47).

Sont fondamentalement ambigus. Ils ne peuvent traduire que l'état émotionnel général, non tel ou tel type d'émotion. Cette difficulté d'identifier l'émotion particulière derrière le geste est mise en discours par Duras elle-même :

« Il est assis sur le sol, la regarde légèrement penché sur son visage. Elle a un geste de défense, mais à peine, de se recouvrir les yeux avec son bras. Il le voit. Il dit : Je vous regarde, rien d'autre, n'ayez pas peur. Elle dit que c'est de la surprise, pas de la peur » (*Les Yeux bleus cheveux noirs* : 27 nous soulignons).

Sur le plan discursif, cette ambiguïté permet une négociation entre intentionnalité et réception du geste. Mais, l'exemple nous conduit à un autre commentaire : gestuelle et mouvements peuvent être décrits, comme ici, dans leur dynamique parce qu'il manque un terme globalisant du type « sursauter » pour les désigner. La dernière chose qui apparaisse dans ce tableau c'est l'inégalité entre les émotions : certaines, comme la colère, sont axées sur l'extériorité ; d'autres, comme la honte, sur l'intériorité.

Afin d'analyser la spécificité du non verbal dans l'écriture durassienne, nous examinerons la nature des éléments non verbaux à la lumière de ce qui a été établi pour les interactions authentiques. Néanmoins, certaines fonctions, quand elles sont en lien direct avec la nature de ces éléments, seront abordées ici. Par la suite, sous l'intitulé *Fonctions*, seront examinées celles qui peuvent être exercées indifféremment par des éléments non verbaux ou paraverbaux. Ainsi, le fait d'exprimer l'effet perlocutoire peut être exercé par des éléments de diverses natures : rougeur, rire, gestes, mimiques, mouvements. Cette fonction existe donc indépendamment de la nature des éléments. Nous rangerons les données d'ordre proxémique avec les cinétiques lents, puisque, elles peuvent relever des "statiques", ou des "cinétiques lents" .

D'une manière générale, les statiques sont très peu nombreux dans les romans durassiens où ils sont parsemés çà et là. Parmi les caractères naturels, le titre d'un roman s'avère prototypique de la sélection opérée par Duras : *Les yeux bleus, cheveux noirs*. Parmi les seules indications que Duras consente généralement à donner à son lecteur figurent, en effet, la chevelure et les yeux. Ainsi, dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, la blondeur de Lol s'oppose aux cheveux noirs de Tatiana, et cette opposition revient telle un leitmotiv tout le long du roman :

- Ah ! tes cheveux défaits, le soir, tout le dortoir venait voir, on t'aidait.

Il ne sera jamais question de la blondeur de Lol, ni de ses yeux, jamais (*Ravissement* : 79).

- Vous avez les yeux parfois si clairs. Vous êtes si blonde (*Ravissement* : 114).

- [...] j'ai vu Tatiana qui passait sous la lumière. Elle était nue sous ses cheveux noirs. [...] Elle vient de dire que Tatiana est nue sous ses cheveux noirs. Cette phrase est encore la dernière qui a été prononcée. J'entends : nue sous ses cheveux noirs, nue, nue, cheveux noirs. [...] Il est vrai que Tatiana était ainsi que Lol vient de la décrire, nue sous ses cheveux noirs. [...] La voici, Tatiana Karl nue sous ses cheveux, [...]. Nous sommes deux, en ce moment, à voir Tatiana nue sous ses cheveux noirs. Je dis en aveugle :

- Admirable putain, Tatiana (*Ravissement* : 115-117).

Chevelure profondément ancrée dans l'érotisme, selon la plus pure tradition symboliste, allant de Baudelaire à Maeterlinck. Mais chevelure aussi qui oppose par la couleur et réunit, par le choix descriptif, tous les types de femmes de l'écriture durassienne. Blondeur de Lol, l'absente ; noirceur de Tatiana la « putain » et rousseur d'Anne-Marie Stretter, la ravisseuse :

« Elle était teinte en roux, brûlée de rousseur, Ève marine que la lumière devait enlaidir » (*Ravissement* : 16). C'est également par l'intermédiaire de la chevelure que peut s'exprimer entre femmes le désir homosexuel, jamais assouvi parce qu'il est tout à la fois le désir du même et de l'autre :

Lol caresse toujours les cheveux de Tatiana (*Ravissement* : 91).

Dans *Détruire*, la célèbre scène du miroir où Alissa et Élisabeth Alione, à travers leur désir trouble, se découvrent à la fois si différentes et si semblables, s'articule autour des cheveux :

-Regardez... la forme de la bouche... les cheveux.
-Pourquoi les avoir coupés ? J'ai regretté...
-Pour vous ressembler encore davantage.
-Des cheveux aussi beaux... Je ne vous en ai pas parlé mais...
-Pourquoi ?
Elle ne l'aurait jamais dit, sait-elle qu'elle le dit ?
- Je savais que c'était pour moi que vous les aviez coupés.
Alissa prend les cheveux d'Élisabeth Alione dans ses mains, met son visage dans la direction qu'elle veut. Contre le sien (*Détruire* : 101).

À côté de la chevelure, comme symbole érotique, les yeux : s'ils ne sont pas toujours bleus comme ceux de l'être destructeur des romans, ils peuvent le devenir sous l'effet d'une lumière :

- Pourquoi ? demande Bernard Alione. Pourquoi dans la forêt ? Silence.
-Avec moi, supplie Alissa.
-Pourquoi dans la forêt ?
Il lève la tête, rencontre les yeux bleus, se tait (*Détruire* : 126).
Sa table est dans la lumière bleue des stores. Ses cheveux en sont noirs. Ses yeux en sont bleus (*Détruire* : 13).

Mais, le plus souvent, ils sont clairs, presque achromatiques, et deviennent ainsi métonymiques de l'être de l'héroïne puisqu'ils symbolisent la fadeur de sa vie :

[...] le regard, chez elle - de près on comprenait que ce défaut venait d'une décoloration presque pénible de la pupille - logeait dans toute la surface des yeux, il était difficile à capter » (*Ravissement* : 16).

À ces deux traits, s'ajoute parfois la pâleur innée du personnage marquant son trouble ou son émoi permanent et sa non vie, ou sa blancheur pouvant aussi marquer son enfermement dans le milieu blanc des Indes. Et ainsi se trouvent réunis les trois grands traits de l'héroïne durassienne : chevelure blonde ou noire, yeux clairs et pâleur. Ils la symbolisent tout entière allant de l'érotisme à l'absence. Le premier portrait d'Élisabeth Alione les rassemble tous les trois :

Les cheveux sont noirs, gris noirs, lisses, ils ne sont pas beaux, secs. On ne sait pas la couleur des yeux qui, lorsqu'elle se retourne, restent encore crevés par la lumière, trop directe, près des baies. Autour des yeux, lorsqu'elle sourit, la chair est déjà délicatement laminée. Elle est très pâle (*Détruire* : 10).

La maigreur de la femme est elle aussi généralement mentionnée :

Elle est mince, maigre (*Détruire* :11).
Elle [Anne-Marie Stretter] était maigre. Elle devait l'avoir toujours été. Elle avait vêtu cette maigreur, se rappelait clairement Tatiana, d'une robe noire [...] (*Ravissement* : 15).

On a interprété la maigreur des corps de femme comme un refus du corps féminin et de l'écriture opéré par le texte durassien et donc par Duras. À notre avis, une telle

interprétation pêche par une confusion des niveaux énonciatifs. Car s'il est un fait que les héroïnes durassiennes sont maigres, et si, Claire Lannes tue sa cousine parce qu'« elle la trouvait trop grosse et qu'elle mettait trop de gras dans la soupe », c'est parce qu'aucune des héroïnes durassiennes n'assume ni son érotisme, ni une féminité qu'elle ne peut vivre dans son corps, faute d'un langage, que sur le mode de l'absence. Que la nourriture puisse jouer le rôle de substitut de l'Éros n'est plus à démontrer depuis la psychanalyse. C'est donc au personnage lui-même, à cette héroïne absente à elle-même, à cette héroïne d'avant la révélation du désir unissant Éros et Thanatos et vécu par la voie des autres qu'il faut imputer ce refus du corps et non à Duras même qui recourt, au contraire, à une écriture très érotique, où le corps est très présent, comme nous le verrons dans l'étude des phénomènes paraverbaux. Le corps, tant des hommes que des femmes, sera même dévoilé lors d'une scène érotique. Y sont mentionnés les organes sexuels, la peau et son odeur ou sa douceur. Mais il est toujours vu comme un objet sexuel, sous le regard désirant d'un homme ou d'une femme. Ainsi Hélène Lagonelle est-elle décrite très érotiquement sous le regard désirant de l'héroïne de *L'amant*. Aux pages 89 et 91, les termes suivants sont employés : « la façon dont le corps porte les seins », « cette rotondité extérieure des seins portés, cette extériorité tendue vers les mains », « la douceur de sa peau... », « je voudrais manger les seins d'Hélène Lagonelle ».Tout cela nous éloigne des descriptions de type réaliste. Seules quelques touches signifiantes, sans organisation structurante, évoquent les personnages durassiens. À noter toutefois que les mêmes traits choisis pour toutes les femmes les rendent à la fois toutes semblables et toutes différentes, les transforment en véritables symboles de la féminité. Quant aux hommes, aucune caractéristique physique n'est évoquée, excepté leur corps comme objet érotique.

En conséquence, l'écriture durassienne note assez peu les statiques, ce qui la rapproche de l'écriture dramatique et place les personnages en position d'êtres humains, souvent érotisés. Lorsque les statiques sont notés, ils le sont en proportion inverse du code romanesque, puisque les personnages décoratifs sont plus décrits que les principaux protagonistes. De toutes manières, c'est au niveau du symbolique qu'ils fonctionnent, et non du signe.

Conclusion

Duras – une écriture blanche… Espaces vides devant lesquels le lecteur reste dérouté, étonné. Mais il suffit de lire quelques lignes d'un texte de Marguerite Duras pour reconnaître le chant, la musique de cet auteur. Alors naît le contact avec la fibre du mot, sa respiration, sa pulsion. Ainsi se crée la connivence, entre *l'auteur* et le *lecteur*. Ce dernier semble partager une confidence, envahi corps et âme par le murmure, le cri ou le silence. Chaque personnage devient une partie de soi, tout comme pendant les rêves chaque personne est une autre facette de soi – et chaque lieu, un mythe personnel.

Il devient donc inapproprié de combler ces vides, en tant que lecteur, avec ses propres mots. Avec des images, qui sont forcément toujours différents selon chaque imagination et structure fantasmatique ? *Yes, peut-être*, dirais-je en paraphrasant le titre d'une pièce de cet auteur tellement fascinant. Mais si l'on place Duras parmi les écrivains du Nouveau Roman, on est forcé de reconnaître qu'il est néanmoins vrai qu'on a affaire à une écriture qui ne cesse de se réécrire elle-même à chaque nouvelle lecture et relecture, un but en soi, l'image de la déconstruction linguistique, littéraire,

car voilà les mots-clés de l'art durassien : *Ecrire*, envers et contre tout –à côté de la *Destruction*.

A partir des années 60, l'écriture durassienne abandonne toute ambition descriptive. Elle se fait elliptique, se dénude. Elle donne voix à un temps intérieur où se superposent passé, présent et futur. Le style durassien est né. L'écriture est alors source de réflexion, espace de création. Comme pour tout grand poète, chaque mot, chaque syllabe devient le point d 'orgue du récit.

Mais si le mot du texte est remplacé par les points de suspension et, en l'absence de l'image cinématographique, la cursivité de l'histoire est brutalement rompue, comment la restituer ? A chaque texte naît le combat de l'impossible à dire, à écrire, et la parole incessante qui s'impose, s'expose. « L'enfance lointaine » est psalmodiée en de multiples variations. Dans cette incessante quête, Marguerite Duras mélange, bouleverse les formes. « Textes, théâtres, films », dans une fascinante alchimie se croisent et se rencontrent pour mieux atteindre le coeur de l'indicible. Le blanc, les pages vides révèlent la grandeur, la liturgie du texte. Mais par le silence, le lecteur assiste aussi à la naissance de la phrase, à sa résonance.

Le lecteur joue de l'intertextualité en assistant d'un texte à l'autre au retour des thèmes et des personnages durassiens. La parole incessante envahit l'oeuvre comme dans ces histoires sans fin où le conteur chante et transmet les mots pour ne pas *mourir*.

En adoptant ce pseudonyme, Marguerite Duras nous livre sans doute une clé pour mieux approcher son oeuvre. Car Duras, c'est aussi un pays, une campagne, un vignoble, un fruit, une hauteur, une ville, un château. C'est un passé riche d'histoire, avec ses figures et ses légendes, et le profil perdu d'une première femme de lettres, Claire de Duras (1778-1828), amie de Chateuabriand

Œuvres de référence :

Duras, Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950
Duras, Marguerite, *Dix heures et demie du soir en été*, Paris, Gallimard, 1960
Duras, Marguerite, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964
Duras, Marguerite, *Détruire, dit-elle*, Minuit, 1969
Duras, Marguerite, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, Paris, Minuit, 1986
Duras, Marguerite, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991
Duras, Marguerite, *Ecrire*, Paris, POL, 1993

Bibliographie

Bouthors-Paillart, Catherine**, *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*,** Genève, Droz, 2002
Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans la langue*, Paris, A. Colin, 1980
Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'Implicite*, Paris, A. Colin, 1986
Plantin, C, Doury, M., Traverso, V (éds.), *Les émotions dans les intéractions*, Lyon, P.U.L., 2000

LA VIE MODE D'EMPLOI DE GEORGES PEREC, ROMAN DE LA CONTRAINTE ET DE LA LIBERTÉ

Simona Şuta
Facultatea de Litere, Universitatea din Oradea

Résumé: *l'étude met en relief le fait que l'art, chez Perec, repose sur une manière originale de concevoir la vie et que l'art devient un jeu superintellectuel ââ la recherche des structures et des formes nouvelles. Nous allons démontrer comment Perec s'impose la tâche de forcer le langage et de dépasser, en superintellectuel, le dêbat sur la condition humaine, pour la rendre suportable. Le jeu superintellectuel perecquien est en fait le jeu de la contrainte et de la liberté et notre étude révèle comment l'écrivain arrive à une telle maîtrise du langage qu'il crée sans cesse des formes et donne l'impression de s'abandonner à la langue qu'il crée.*
Mots-clés*: forme, jeu superintellectuel, structure*

Le désir de questionner son passé, de renouer les fils avec son histoire, de retrouver une identité fondatrice, se manifeste de plusieurs manières chez Perec. Le refus de l'insignifiance et de l'absurdité de sa réalite conduit l'écrivain à interroger constamment sa relation avec les mots et à questionner la place de la contrainte, cette dynamique qui permet de maîtriser le sens et d'écrire sans se dévoiler. Dans l'article *La chose* qu'il aura dû écrire en 1967, lorqu'il travaillait déjà à l'Oulipo (l'article n'a été trouvé et publié qu'en 1993) et dans lequel il analyse l'expérience du happening dans le freejazz, il considère ces deux principes, la contrainte et la liberté, indispensables à toute expression de l'art:

«Contrainte et liberté définissent les deux axes de tout système esthétique. Cette figure spatiale (abcisse, ordonnée) montre assez que contrainte et liberté sont des fonctions indispensables de l'oeuvre: la contrainte n'est pas ce qui interdit la liberté, la liberté n'est pas ce qui n'est pas contrainte, au contraire, la contrainte est ce qui permet la liberté, la liberté est ce qui surgit de la contrainte».[1]

Et comme, à cause du degré de la contrainte, toute distinction des genres est artificielle, car tout morceau de littérature passe par un ensemble de contraintes lexicales, syntaxiques, rhétoriques, crypto-rhétoriques, la conclusion de Perec est ferme:

«Il n'y a pas de système plus ou moins libre ou plus ou moins contraint, parce que contrainte et liberté constituent précisement le système; on peut par contre, mesurer le degré d'achèvement (ou de perfection si l'on préfère) d'un système à la force du rapport contrainte – liberté, ou , en d'autres termes, au degré de subversion que ce système permet.» [2]

Et nous allons exemplifier dans ce qui suit les principales contraintes oulipiennes dans le roman *La Vie mode d'emploi*.

La Vie mode d'emploi raconte l'histoire d'un immeuble et de ses habitants. Faire d'un immeuble une maison de verre n'est pas, en soi, un projet nouveau: Lesage, avec *Le Diable boiteux* et Zola avec *Pot - Bouille* avaient utilisé le même stratagème. L'écriture est cependant radicalement différente chez Perec et les procédés métatextuels qui lient sans cesse le diégétique, et le métadiégétique permettent de lire le texte à travers sa structure mathematique et inversement . L'écriture demande au départ un rigoureux travail d'élaboration et de répartition. A partir de là, la production du roman

est du domaine de l'imaginaire. L'auteur utilise la valeur suggestive des mots ou de la «banque» de mots – ainsi imposés.

Parmi les multiples contraintes internes, trois essentiellement, vont structurer l'ensemble du roman et s'organiser autour de la figure métatextuelle du puzzle. Ces trois contraintes sont ordonnées en fonction de trois types de problèmes: ludique, littéraire et mathématique. Le premier fait appel à la polygraphie du cavalier qui est un problème du jeu d'échecs; le second à la «quenine», adaptation oulipienne de la sextine; le troisième, enfin, à une formule mathématique, le bi-carré latin orthogonal d'ordre dix. La polygraphie du cavalier, qui règle des chapitres, est un problème juissant d'un prestige ancien puisqu'il est donné dans l'Encyclopédie de Diderot comme déjà connu depuis plus de deux mille ans, et c'est aussi un problème complexe sur lequel, en 1759, le géomètre Euler avait publié un mémoire démontrant qu'il comportait une variété infinie de solutions.

Le problème aux échecs consiste à faire parcourir au cavalier les soixante – quatre cases de l'échiquier sans jamais qu'il ne s'arrête plus d'une fois sur la même case. La succession des chapitres du livre répond au même principe. La traversée d'un échiquier de 10 x 10 cases (cent chapitres) a determiné l'odre d'apparition des appartements. Perec passe sur les cent «cases» de cet échiquier fictif sans revenir une seule fois sur la même. A l'intérieur du parallélipipéde de 10 x 10, certains appartements apparaissent plus souvent, en fonction du nombre de leur pièces, c'est-à-dire du nombre de leur cases, le plan de l'immeuble présenté en annexe du roman en faisant foi. Par exemple, l'appartement des Moreau, comportant cinq pièces, plus grand que celui des Louvet qui lui fait face, et qui n'en compte que trois apparaît cinq fois (chapitres XX, XVII, LXV, LXVI, LXXXIX) contre trois seulement (XXXVII, LXXVII, XCII). Chaque fois que le parcours permettait de toucher aux quatre côtés de ce carré de 10 x 10 cases, une nouvelle partie du livre commençait, ce qui, au bout du compte, a permis de diviser le livre en six parties (on trouve en annexe une reproduction de ce parcours).

La quenine, comme son nom peut le laisser supposer, fut crée par Raymond Queneau et se présente comme une généralisation de la sextine, inventée par le troubadour Arnaud Daniel. La sextine est un poème de six strophes, chaque strophe ayant six vers et chacun d'entre eux devant se terminer par des mots repris dans les autres strophes avec la même terminaison, mais selon un ordre différent.

«Une quenine de **n** est un poème de **n** strophes où chaque strophe a **n** vers terminés par les mêmes mots rimes qui se déplacent selon la permutation suivante (généralisation de celle de la sextine).

Un mot qui est à la place P, pour Pn/2 vient à la place 2P est un mot qui est à la place PP n/2, vient à la place 2N+1-P. On impose en outre que les ordres des mots-rimes dans toutes les strophes soient distincts. Pour cette raison, il n'existe pas de quenine de **n** pour tout $\mathbf{n}^{(2)}$»[3]

Dans *La Vie mode d'emploi*, Perec utilise la pseudo-quenine, les chapitres en prose ne permettant pas un type de formalisation semblable à celui qui est utilisé en poésie. Cependant le discours est contraint de s'engendrer à partir d'un lexique déterminé, incluant ses variations possibles.

Cette série de permutations est complexifiée par l'utilisation simultanée du bi-carré latin orthogonal d'ordre dix. Alors que la sextine / quenine doit répéter certains éléments à partir d'un ordre donné, le bi-carré latin orthogonal ne doit pas répéter un même élément dans le même axe horizontal ou vertical.

Il n'est pas nécessaire d'entrer dans les détails du fonctionnement mathématique de la formule. L'important est de savoir que la figure offre une structure combinatoire qui permet de repartir sur l'ensemble des chapitres vingt et une fois deux séries de dix éléments. Chaque chapitre contient ainsi un élément de chaque série, soit quarante-deux éléments, touchant aussi bien des citations que des objets, des couleurs, des événements, etc. Il y a donc chez Perec une nette volonté de créer un système cohérent à partir d'éléments disparates. Le système ici équivaut à une variéte d'éléments totalement décomposables en composantes fortement connexes.

Le roman *La Vie mode d'emploi* est donc régi par un certain nombre de contraintes, «éternelle image de la colombe Kantienne qui trouve son soutien dans l'air qui lui fait obstacle»[4]. Aux contraintes s'ajoute ici la figure du puzzle dont on retrouve 124 occurrences dans le roman qui s'impose dans *La Vie mode d'emploi*. Des contraintes au puzzle, le roman oscille donc entre l'axiomatique et le jeu. Ce rapprochement a déjà été brièvement établi par l'Oulipo sous la plume de Jacques Roubaud, qui à partir de certaines affirmations de Bourbaki, déclarait que «l'écriture sous contrainte oulipienne est l'équivalent littéraire de l'écriture d'un texte mathématique formalisable selon la méthode axiomatique»[5].

Ces jeux des contraintes et des combinatoires hétérogrammatiques auxquels Perec s'applique signalent le divorce entre le langage et l'identité et la tragique confrontation de l'écriture et d'une passé qui semble rester désespérément muet. Ce dispositif dysphorique est une manière de poser cette essentielle question, à laquelle un texte comme *W ou le souvenir d'enfance*, qu'on va analyser plus tard, tente de répondre: comment accorder le langage et la mémoire, comment faire des signes les supports d'une identité ?

Le mystère des mots réside dans cette affirmation: ils s'affirment comme une présence qui ne peut que signifier l'absence de leurs référents dans le jeu général de la différence. Ecrire c'est faire cet effort surhumain pour accéder à une parcelle de présence dans et par le langage, pour dépasser la vacuité de la mémoire. Et c'est cet appel du non-connu des espaces vierges de la mémoire, que Perec connaît dans le même temps qu'il se livre à une stricte expérimentation du langage.

A la recherche des structures et des formes nouvelles, l'art devient chez Perec un jeu superintellectuel qui repose sur une manière originale de concevoir la vie. La tâche de l'écrivain est de forcer le langage et de dépasser, en superintellectuel, le débat sur la condition humaine. Perec réussit ainsi à traiter la condition humaine par dérision pour la rendre supportable. Envisager l'art comme un jeu superintellectuel de la contrainte, équivaut chez Perec au plaisir d'écrire qui implique plusieurs exigences: être toujours inspiré même là où l'on ne pourrait plus l'être (Perec s'est imposé dans *Tentative de description de quelques lieux parisiens*, de décrire les mêmes lieux pendant plusieurs jours, à des heures différentes, en les observant des mêmes points fixes, user de toutes les techniques de langage possible); cacher le difficile derrière le naturel et mêler à l'art d'écrire la critique du langage (Perec arrive ainsi à cacher le tragique de la condition derrière le plaisir du langage). Le jeu superintellectuel perecquien est en fait le jeu de la contrainte et de la liberté. L'écrivain arrive à une telle maîtrise du langage qu'il en crée sans cesse des formes et donne l'impression de s'abandonner à la langue qu'il crée.

Le jeu superintellectuel perecquien est d'une telle subtilité qu'il laisse à peine voir la ruse du meneur de jeu. Derrière toutes les combinaisons et les jeux de mots il n'y pas

seulement un Perec qui vérifie à travers les possibilités du langage, les possibilités de son intelligence d'exception pour échapper au «déjà vu» au «déjà dit», mais surtout un Perec qui a peur de trop se livrer et trouve le moyen de s'esquiver, un être sensible qui se propose de n'accepter que le contrôle de la lucidité.

La contrainte est chez Perec la condition de l'écriture, l'unique voie qui même à l'achèvement du roman, après d'immenses efforts. Cette conception le désigne comme un successeur de Flaubert qui a été d'ailleurs l'un de ses modèles. Par la contrainte, le texte devient chez Perec, production. La contrainte est «la condition même du texte et non pas un simple moyen d'écrire, elle témoigne du passage de l'acte cognitif au plaisir du jeu.»[6]

[1] Perec, Georges, *La Chose*, dans Magazine littéraire, n 316, déc. 1993, p.58.
[2] Perec, Georges, *La Chose*, dans Magazine littéraire, n 316, déc. 1993, p.58.
[3]Berge Claude, *La quenine*, dans Atlas de Littérature potentielle, Paris, Galimard, col «Idées», 1981, p. 243-244
[4] Martin, Marie – Odile, *Le roman en jeu*, Nanterre, Université de Paris X, UER de Lettres, p. 14.
[5] Roubaud, Jacques, *La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau*, dans Atlas de Littérature Potentielle, op cit., p. 58-60.
[6]Goga, Yvonne, *Tendances du roman français contemporain au XX-e siècle*, Euro Tami Press, Cluj, 1998.

Bibliographie:

1. Barthes, Roland, *Introduction à l'analyse structurale du récit*, Communications, 8, 1966.
2. Blanchard, Marc, *Littérature et anthropologie : théorie et pratique de la vie quotidienne dans Le Nouveau Roman*, The Romanic Review 83.2, 1992, p.207-220.
3. Chassay, Jean-François, *Le Jeu des coïncidences dans La Vie mode d'emploi* de Georges Perec, Hurtubise HMH, Ltée, 1992.
4. Genette, Gérard, *Figures II*, Seuil, Paris, 1969.
5. Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
6. Goga, Yvonne, *Tendances du roman français contemporain* au XX-ème siècle, Euro Tami Press, Cluj, 1998.
7. Neefs / Magne, Cahiers des charges de la Vie mode d'emploi.
8. Perec, Georges, *Les choses*, Paris, Julliard, 1965.
9. Perec, Georges, *La disparition*, Paris, Denoël, 1967.
10. Perec, Georges, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978.
11. Perec, Georges, *Penser / Classer*, Paris, Hachette, 1985.
12. Perec, Georges, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.
13. Salgas, Nadeau, Schimidt, *Roman français contemporain*, Adpf, Paris, 1997.

LE SACRÉ ET LE PROFANE DANS LE SYMBOLISME DU GRAAL

Crina-Magdalena ZARNESCU
Universitatea din Piteşti

Résumé: *Le saint Graal reste dans l'histoire spirituelle de l'humanité comme une synthèse des temps païens (ou préchrétiens, dans la vision de R.Guénon) et des temps chrétiens, un archétype « inconscient » où signifiant et signifié s'accordent dans une parfaite et indéniable harmonie, qui ne cesse de fasciner par son ambiguïté, qui fait rêver « les chercheurs infatigables de l'esprit » et les provoque à dénicher une ultime vérité qui satisfasse à leur soif d'absolu.*
Mots-clés*: archétype, chrétien, païen*

1. *Le saint Graal* reste dans l'histoire spirituelle de l'humanité comme une synthèse des temps païens (ou préchrétiens, dans la vision de R.Guénon)[1] et des temps chrétiens, un archétype « inconscient » où signifiant et signifié s'accordent dans une parfaite et indéniable harmonie, qui ne cesse de fasciner par son ambiguïté, qui fait rêver « les chercheurs infatigables de l'esprit » et les provoque à dénicher une ultime vérité qui satisfasse à leur soif d'absolu.

Le mythe représente une forme achevée et complexe de ce qu'on peut appeler *le langage symbolique* (ou significatif, parce que le sujet humain s'y exprime réellement lui-même), par opposition au langage des objets, désignatif, informationnel et utilitaire. Tout ce qui donne sens et valeur, tout ce qui dit l'homme existant passe par ce langage symbolique dont la poésie et le langage religieux sont les expressions privilégiées. Ce langage symbolique est donc essentiel à l'existence, car « c'est poétiquement que l'homme habite la terre », dit Novalis.

La vérité du mythe est une vérité symbolique: elle propose pour le monde, la vie, les relations humaines, *un sens* qu'elle ne peut imposer ni démontrer; j'y entre ou je n'y entre pas, le mythe joue de son pouvoir fascinant ou bien il ne m'atteint pas! La plupart des mythes qui nous viennent du passé ou de certains espaces mentaux (des dieux de l'Olympe aux dragons chinois) ne gardent plus pour nous qu'une valeur culturelle ou tout simplement décorative. De toute façon, les mythes structurent d'une façon spécifique les couches profondes de notre spiritualité qu'on le veuille ou non.

Il faut rappeler que *le symbole*, en grec (sur le verbe *sumballein*-assembler) a d'abord désigné un signe de reconnaissance (re-connaissance) consistant en un objet, pièce, monnaie, médaille, *cassés* en deux parties dont, seuls, les détenteurs pouvaient assurer la réunion. C'était postuler, par là, l'existence d'un stade originel, *in illo tempore,* où la fracture n'avait pas encore eu lieu. De là à la seconde acception, celle de *modèle idéal* il n'y a qu'une marge mince, légitimée pourtant par le fait qu'ici, l'archétype se teinte d'un jugement de valeur, au détriment, sans doute, parfois, de sa simple qualité initiale et paradigmatique.

2. Le mythe du Graal, l'un des mythes fondateurs de l'ésotérisme religieux, dont l'extrême complexité s'est chargée d'une polyvalence antithétique par couches successives est censé recevoir des approches différentes relevant des correspondances symboliques qu'il

justifie. De cette façon, la forme géométrique qui se rattache à toute une sémiologie emblématique renvoie par associations et suggestions à une multitude d'interprétations telles le mystère de l'eucharistie, la régénération cyclique, l'hermétisme alchimique etc.

Faire une « lecture » de ce symbole par la grille psychanalytique de C.G.Jung et de G.Durand nous a semblé des plus suggestives. Les références aux positions théoriques d'un R.Guénon ou de M.Eliade ainsi que les « interférences » littéraires et musicales qui enrichissent et nuancent cette lecture ne manqueront pas.

On a souligné à maintes reprises que l'histoire de l'humanité se définit par la tentative poursuivie de faire concilier les contraires, de refaire l'unité primordiale des temps mythiques. Le Moyen Age, cet immense « carrefour » où les mondes païen et chrétien se croisent, a essayé plus que toute autre époque de fondre les oppositions, de les faire coïncider, dans un symbolisme *in-différent* (selon un mot de Jung) ou un *isomorphisme symbolique*, dans la vision de G.Durand.

3. Pour bien comprendre la portée symbolique du Saint Graal, il faut rappeler encore une fois les composantes païennes et chrétiennes qui le rattachent aux rituels et aux traditions des temps reculés et aux valeurs sacrées et thaumaturgiques que l'antiquité d'après Jésus Christ lui confère.

R.Guénon fait une association très suggestive entre le hiéroglyphe égyptien qui désigne le mot *cœur* – ayant la forme d'une coupe ou d'un vase - et le saint Graal. *Ce vase est considéré comme le symbole du cœur et, en s'y substituant dans l'idéographie égyptienne, il nous a fait tout de suite penser au Saint Graal, d'autant plus que nous voyons dans ce dernier, sauf le sens général du symbole (considéré, d'ailleurs, et en même temps, sous ses deux aspects, divin et humain) un lien encore plus spécial et direct avec le cœur même de Jésus Christ*.[2]

3.1. Selon la légende, le Saint Graal représente la coupe qui a servi lors de la Sainte Cène et dans laquelle Josèphe d'Arimathie a recueilli le sang du Christ sur la croix. Il s'ensuit que la coupe devient, dans la vision de Guénon, le symbole substitutif du cœur de Jésus Christ en tant que réceptacle de son sang. Un détail encore plus suggestif que la légende mentionne c'est que la coupe a été sculptée par les anges, d'une émeraude tombée du front de Lucifer lors de sa chute. Selon Guénon, par le biais d'un symbolisme syncrétique, cette émeraude rappelle d'une façon frappante la perle frontale (*ūrnā*) qui, dans l'iconographie hindoue, représentait le troisième œil de Shiva, désigné également par le syntagme *le sens de l'éternité*. On raconte, par la suite, que le Graal a été confié à Adam, encore « locataire » du Paradis terrestre, mais qu'il a égaré, ne pouvant l'emporter au moment où il en a été chassé. A ce moment précis, l'homme a perdu sa chance de considérer les choses dans la perspective de l'éternité. Il a été condamné au devenir et au destin réversible du temporel. Il est hors de doute que du temps où il vivait dans l'Eden, l'homme se trouvait, à proprement parler, dans le cœur de Dieu. La légende ne nous fournit aucune précision sur la façon dont on a assuré la protection et la transmission du Graal, mais son origine celtique nous laisse comprendre que les Druides ont joué un rôle essentiel dans la permanence de ce symbole. En somme, il parle d'une hypostase syncrétique spirituelle, plus précisément, de la présence du Verbe divin au sein de l'humanité terrestre.

A l'ubicuïté du statut du Saint Graal est associée, par un apparent jeu de mots, l'idée que ce syntagme, le Saint Graal, représente l'aboutissement linguistique du « Sangréal »

qui n'est que la combinatoire syntagmatique de la séquence « sang réel » « ou royal ». Il est évident que cette association renvoie au sang de Christ.

3.2. Guénon associe souvent la coupe à la lance. La lance elle-même accumule le long du temps une gerbe de significations, à partir de l'épisode où le soldat romain a percé le flanc de Jésus Christ crucifié, en faisant couler le sang, jusqu'à la configuration d'un microcosme symbolique de la totalité sacrée. La coupe et la lance ne constituent pas une association fortuite, mais dans la vision de G.Durand, *une complémentarité psychologique,* de la même façon dont le clocher et la crypte, la source et le lac sacré sont inséparables. Gilbert Durand va plus loin et circonscrit ces éléments, faisant partie d'une *épiphanie du sacré*, à un syncrétisme fondamental et polyvalent : *La persistance d'une telle légende, l'ubicuïté d'un tel objet nous montrent la profonde valorisation de ce symbole de la coupe, qui est en même temps, vase, grasale, et tradition, livre saint, gradale, c'est-à-dire, symbole de la mère primordiale, nourrice et protectrice.* [3]

Les deux axes, vertical – la lance – et horizontal – la coupe - recréent un espace qui, dans la vision psychanalytique, d'un Jung ou d'un G.Durand, met en évidence l'isomorphisme qui rattache à la cavité, au cratère *(Graal – Krater)* [4], à la matrice maternelle, au tombeau, les symboles phalliques tels : épée, menhir, clocher, temple, etc. Sacralité et intimité, retour à la matrice maternelle, identifiée à la nef du temple et l'élancement du clocher dans un mouvement ascensionnel. La cathédrale représente une *imago mundi*, une image du monde, où les éléments profanes participent à la création du sacré. Cette ambivalence du symbolisme rattache dans l'espace de la cathédrale l'endroit matriciel de la nef où la présence de la Sainte Vierge suggère la régénération perpétuelle de la divinité, le tabernacle où l'on garde les sept sacrements, mais aussi la tombe où l'on trouve les reliques des saints. Durand attire l'attention sur l'étymologie du mot « cimetière » (du gr. *koimêtêrion*) qui renvoie au sens de « chambre nuptiale », ce qui veut dire que tout espace concave, à savoir la nef et/ou le tabernacle représente symboliquement la vie et la mort, la continuité de la vie au-delà de la mort. [5]

3.3. Dans la vision de Jung[6] ces deux symboles associés ont acquis des connotations érotiques et ont été valorisés comme tels dans le symbolisme religieux ; la *Cantique des Cantiques* ou le culte de la Vierge dans la religion catholique, qui a favorisé l'amour courtois, pendant le Moyen Age, représentent deux témoignages, au moins, mais des plus célèbres ! On a ici affaire à un double mouvement : d'une part, des éléments profanes, d'origine gnostique, qui sont sacrés dans les rituels chrétiens, de l'autre, des éléments chrétiens cernés par une certaine ambiguïté païenne. Même, les Pères de l'Eglise, un Saint Augustin ou un Tertullien, ont eu recours à des comparaisons extrabibliques, d'origine païenne, comme, par exemple, la comparaison de la Sainte Marie à une terre vierge qui n'a pas été labourée.[7]

Cette interprétation assez provocatrice est peut-être légitimée par une certaine légende véhiculée au IVe siècle, qui racontait que la coupe a été emportée par Marie-Madelaine qui a fui la Terre Sainte et a débarqué à Marseille où ses reliques sont encore vénérées. Mais, à ce niveau l'ambiguïté est encore plus profonde. Sous l'influence de la doctrine gnostique qui considérait Marie-Madelaine l'épouse de Jésus, la coupe et le sang acquièrent de nouvelles valences mises à profit par la littérature du bas Moyen Age. La coupe c'est le ventre matriciel et le sang c'est l'enfant de Jésus que Marie-Madelaine

emmène en Gaulle, loin des persécutions déclanchées contre les Chrétiens. La dynastie des Mérovingiens semble descendre directement de l'enfant de Jésus ce qui a autorisé l'idée d'une filiation sainte censée expliquer, par la suite, le statut sacré dont certains descendants, surtout Clovis et Dagobert II, ont joui. Le fait que Mérovée, l'hypothétique enfant de Marie-Madelaine, avait deux pères, dont l'un était un être marin qui vivait aux profondeurs de la mer, explique la filiation symbolique du poisson mystique tel qu'on voit dans le symbolisme iconographique. Ce lien de descendance qui rattache Dagobert à Jésus soutient d'un côté la présence de *la famille* du Graal dans les romans de Chrétien de Troyes qui ont alimenté l'imagination littéraire et artistique jusqu'au XXe siècle, de l'autre l'interprétation psychanalytique, comme nous avons déjà vu. [8]

4. Pour la plupart des chercheurs du XXe siècle, les écrits qui gravitent autour du Saint Graal ont un noyau épique carrément païen qui se rattache plutôt à la cyclicité de la nature et qui rappelle un culte de la végétation très proche des rituels consacrés à Tammuz, Adonis ou Osiris du Moyen Orient. Mais accepter uniquement cela c'est appauvrir la portée symbolique du Graal et réduire à zéro les « feux croisés » de tous ces savants qui n'ont cessé de débattre sur ses implications littéraires, philosophiques ou théologiques. Le mythe du Graal doit être considéré dans sa complexité syncrétique qui suppose une pluralité de lectures que ni les romans qui s'y circonscrivent, ni les références des historiens, ni celles de théologiens non plus ne peuvent l'épuiser, mais au contraire. Les hypothèses qu'on avance ne font qu'en accroître l'intérêt. Il suffit de rappeler les derniers livres, celui de Michael Baigent, *Holy Blood, Holy Grail*, ou D.Brown, pour comprendre la portée de la provocation.

4.1. Les romans de Chrétien de Troyes constituent indubitablement des repères dans la littérature médiévale qui ont éveillé l'intérêt des écrivains par le côté mystérieux du récit. On peut dire que Chrétien a donné à peu près tous les invariants du mythe. Est-il le premier à avoir réuni l'histoire d'un talisman inaccessible et celle d'un innocent qui fait peu à peu l'expérience du monde? Les deux éléments semblent indissolubles. Le *Roman de l'Estoire dou Saint Graal* écrit par Robert de Boron entre 1190 et 1199 a le mérite de transformer ce mythe dans un symbole chrétien au moins pour avoir expliqué que le Graal a été la coupe de la Cène. Perceval, le héros entouré d'une aura magique, et le Roi Pécheur allaient devenir les emblèmes d'un monde mythique, chargé de mystères. Dans son *Lohengrin* (1848), Wagner voyait le château du Graal comme un ailleurs inaccessible où régnait une éternelle félicité. Mais, dans son *Parsifal* (1882), il est plus près de la source ancienne, puisqu'il construit son drame autour de la maladie d'Amfortas, roi du Graal, et du rôle salvateur de Parsifal. Dans cette *terre gaste,* frappée de stérilité, c'est d'une certaine façon le Graal lui-même qui doit être sauvé. Le drame de Julien Gracq, *Le Roi pêcheur* (1946) est délibérément construit à partir de la donnée wagnérienne qu'il s'agit de contester: le couronnement de Perceval serait la fin de toute aventure, la mortelle immobilité. Il faut, semble-t-il, que la quête n'atteigne jamais son dénouement. Il y a deux éléments communs chez Wagner et J.Gracq, à savoir : la maladie et l'attente. Le roi du Graal est malade et le royaume avec lui. On attend l'arrivée de l'Elu qui pourrait le sauver.

Ce mot d'« attente » est lourd de significations. C'est lui peut-être qui caractérise le mieux le motif de la maladie tel qu'il apparaît dans les textes. La maladie a des aspects divers; vécue chez Wagner comme une terrible douleur, elle ne semble être chez Chrétien qu'une gêne supportable: le roi, ne pouvant plus monter à cheval pour chasser, prend le

divertissement de la pêche. Ce qui demeure, dans toutes les versions, c'est l'attente de la guérison qui s'identifie au sens même de la quête. Car le mal est incurable par les moyens habituels; Wagner insiste sur ce point: aucun baume n'est opérant; on irait jusqu'à dire: aucun médecin ne peut prévoir un traitement. Il faut attendre que se manifeste la grâce. On remarque que le symbolisme de la coupe en tant que moyen unique de sauvegarde rattache ces trames à l'idée d'une liqueur ou boisson miraculeuse capable non seulement de guérir, mais d'assurer une correspondance avec la sainte eucharistie censée faire transcender les limites du profane. On revient donc sur l'analogie symbolique de la coupe et du cœur du Christ qui s'identifie au Verbe divin, principe vital qui se manifeste comme point central de l'univers.

De la même façon, il est exclu que la quête s'organise selon une stratégie quelconque. Elle ne peut se faire qu'à l'aventure, elle ne peut être vécue que comme une attente et une constante surprise, même quand le héros sait que tout a été réglé d'avance. Car il est écrit: *Veillez donc; vous ne savez ni le jour ni l'heure*.[9] C'est le motif de l'attente que Gracq met le plus clairement en évidence dans son *Roi pêcheur,* comme dans la plupart de ses livres.

4.2. Quant aux interprétations allégoriques, abondantes chez les commentateurs de Wagner, elles tournent toujours plus ou moins autour du mot « Idéal » qu'il est permis, malgré la caution de Baudelaire, de trouver plus pâle que les rituels évoqués par Chrétien. C'est pourtant à Baudelaire que l'on doit l'un des textes les plus extraordinaires qui aient été écrits indirectement sur le Graal, par le biais du prélude de *Lohengrin.* Cette musique, que Wagner donne comme étant la description de la descente du Graal, Baudelaire la rêve de manière *plus vague et plus abstraite*. Cette abstraction ne l'empêche pas de parler de *la sensation de la béatitude spirituelle et physique* et de *la sensation de l'espace étendu jusqu'aux dernières limites concevables* [10]. Faut-il s'étonner que cette expérience à la fois physique et spirituelle de la fascination débouche sur une quête ? Le poète se trouve « impuissant à définir » le sentiment nouveau qu'il a éprouvé, et il écrit: *cette impuissance me causait une colère et une curiosité mêlées d'un bizarre délice*[11]. La page, pertinemment commentée par Bachelard, dans *La Poétique de l'Espace* (p. 177 sq.), pourrait être le point de départ de toute analyse littéraire menée sur les textes du Graal. C'est à partir d'elle que l'on pourrait comprendre pourquoi *La Queste du Saint Graal* ne se résout pas, malgré le projet évident de son auteur, en ternes allégories, pourquoi la description ne cesse de faire appel à l'imaginaire, pourquoi le livre n'est pas un traité de théologie mystique travesti en roman. C'est à partir de Baudelaire que l'on comprendrait peut-être pourquoi est inévitable l'ambiguïté avouée au texte musical de Wagner ou à tout autre texte littéraire qui se circonscrit au symbole du Graal.

5. Quelle que soit l'approche du mythe, il reste un schéma commun qui relève d'un fait exceptionnel, exemplaire, à valeur initiatique, qui provoque une métamorphose spirituelle, un changement de statut, une expérience bouleversante, extatique comme dans une sorte de communion avec la divinité. Cette valeur du Graal réside dans l'origine même du mythe dont la force est donnée par la valorisation des éléments hétéroclites de datation variable, mais qui synthétise l'aspiration de l'homme de se dépasser en esprit, de se retrouver à une dimension qui le transcende. Toute créature a un double spirituel qui la rattache à Dieu créateur et, donc, fonde sa noblesse et sa dignité: on ne voit guère de système de pensée qui n'ait par quelque moyen dûment payé son tribut - serait-ce par rage

de négation à cette certitude implicite que nous ne sommes ni seuls ni absurdes, qu'un idéal transcendantal justifie notre présence, bref, qu'il se présente toujours un archétype pour accueillir finalement nos errances ou faire cesser enfin notre exil. Le Saint Graal, la Toison d'Or, la pierre philosophale, l'anti-matière sont de nous, en nous, sans aucun doute, mais ils exigent à la fois un ressourcement et un dépassement.

Les symboles chrétiens proviennent toujours des résidus archaïques, des « engrammes » appartenant à l'histoire tribale, de l'origine et de l'ancienneté desquels on pourrait beaucoup divaguer, mais, quand même, on ne pourrait rien dire de précis. Cette longue période de métamorphoses, de transformations, de renversements qu'est le Moyen Age peut être comparée à un immense athanor*, qui filtre, qui purifie et qui transmue les matières païennes dans de véritables symboles chrétiens mais, qui, ne sont pas entièrement révélés.

Le message spirituel du scénario élaboré autour du Graal ne cesse de hanter l'imagination et la réflexion de nos contemporains – conclut M.Eliade ses observations sur ce mythe. *Bref, la mythologie du Graal fait partie de l'histoire religieuse de l'Occident, même si, comme il arrive souvent, elle se confond avec l'histoire de l'utopie.* [12]

Mais pour nous, les modernes, il est difficile, sinon impossible de rester, comme nos lointains ancêtres, à la « pensée mythique » pure: de nos jours le mythe *doit* être mis en dialogue et en symbiose (toujours conflictuels et difficiles) avec la rationalité métaphysique ou quotidienne - ce que pratiquent depuis fort longtemps, chacune à leur manière, les grandes religions et les grandes œuvres poétiques.

Notes

1. Guénon, René, *Simboluri ale ştiinţei sacre,* Humanitas, Bucureşti, 1997, p.23
2. Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imginaire*, Dunod, Paris, 1992, p. 235
3. *Idem, ibidem*, p.247
4. *Idem, ibidem*
5. *Idem, ibidem,* p.233
6. Jung, Carl-Gustav, *Tipuri psihologice,* Humanitas, Bucureşti, 1997, p.160
7. Saint Augustin,cf.Ambrosius*, Expositio beati Ambrosii Episcopi super Apocalypsin*, *in* G.Durand,*op.cit*.p.254
8. Eliade, Mircea, *Istoria Religiilor, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică,* Bucureşti, 1981, p.116
9. *La Sainte Bible*, Mathieu, ch.25, 1-13
10. Baudelaire, Charles, *Critică literară şi muzicală, Jurnale intime,* E.P.L.U., Bucureşti*,* 1968, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris,* p.225.
11. *Idem, ibidem*
12. cf.Eliade, Mircea, *op.cit.,* p.115

* Il n'est pas dépourvu d'intérêt de rappeler ici l'étymologie du mot *athanor* qui, à l'avis de certains chercheurs, dérive du grec *athanatos* qui signifie « immortel ». Le Grand Œuvre des alchimistes s'accomplit dans ce vase grâce à un feu invisible qui est entretenu en permanence et qui correspond au niveau du symbole à la chaleur vitale qui réside dans le cœur. (in R.Guénon, *op.cit*, p.29)

Références bibliographiques

Robert de BORON*, Le Roman du Graal,* Ed. B. Cerquiglini, U.G.E.
Michael BAIGENT, *Holy Blood, Holy Grail* (trad. par Monioca Sabin) Ed. Elit
Mircea ELIADE, *Le Sacré et le profane*, Gallimard, 1965
T.S. ELIOT, *The Waste Land* ,in *Poésie*, Seuil, 1947.

Wolfram von ESCHENBACH, *Parzival* (trad. E. Tonnelat), Aubier Montaigne, 1977.
Julien GRACQ, *Le Roi pêcheur*, Corri, 1948.
Thomas MALORY, *La Mort d'Arthur* (fragments traduits dans Aubier, 1948; texte complet dans Dent & Sons, 1978).
La Queste dei Saint Graal, Ed. A. Pauphilet, Champion, 1984.
Jack SPICER, *The Holy Grail* (fragments avec traduction dans *Vingt poètes américains*), Gallimard, 1980.
Chrétien de TROYES, *Le Roman de Percevalou, Le Conte du Graal*, Ed. W. Roach, Droz, 1959.
Richard WAGNER*, Parsifàl,in Livrets d'opéra*, Laffont, 1991).

REPERES POUR UN DISCOURS SUR « LA GLOBALITE » ET SUR «L'IDENTITE COLLECTIVE». DES LUMIERES DIX-HUITIEMISTES AUX LUMIERES VINGT-ET-UNIEMISTES. PERSPECTIVES CIS- ET TRANS-LITTERAIRES

Narcis ZĂRNESCU
Universitatea Spiru Haret, Bucureşti

Résumé *: Le champ des théories de la globalité s'est transformé entre 1981 et 2001. Parmi ces changements, l'émergence et la diffusion des théories critiques ont joué un rôle central. Celles-ci se construisent sur des bases qui se veulent en rupture avec la manière de faire habituelle au sein de ce champ, étroitement lié, durant les années 1960-70, aux impératifs de la Guerre Froide. Parmi les théories critiques, on retrouve de nombreuses mouvances théoriques distinctes, voire antagonistes. Des vari[1]antes du constructivisme aux approches dé-constructionnistes, en passant par une panoplie d'approches néo-marxistes et féministes, le champ de la théorie de la globalité n'a plus les mêmes contours qu'il y a vingt ans. Comme l'ordre mondial au sein duquel il évolue, ce champ s'est transformé en faisant émerger de nouveaux pôles de pouvoirs, d'informations et de communication. L'expression « théories critiques » désigne l'ensemble de théories qui ont participé au mouvement de repositionnement du champ de la théorie de la politique globale et du discours global durant les vingt dernières années.*
Mots-clés*: globalité, identité, collective, théorie critique*

Deux éléments de l'ontologie de la globalité et du discours global retiendront notre attention, l'opposition entre parcimonie et complexité et l'opposition entre les positions an-historiques et les critiques de la réification. Sur le plan ontologique, peu de positions s'opposent davantage que celle de Kenneth Waltz, et de l'historien Marc Bloch de l'Ecole des Annales. Alors que le premier orientait son travail en fonction d'un souci de parcimonie, palpable dans toutes les étapes de sa démarche; le second, comme Braudel et Foucault, tient compte d'un ensemble d'éléments des plus diversifiés en portant une attention particulière à ce que l'histoire politique a longtemps considéré comme le moins politique et le plus anodin. Plus fidèles à la seconde de ces tendances, les théories critiques de la globalité et du discours global sont sceptiques face à l'engouement pour la parcimonie du néoréalisme : « L'élégance et la clarté de ses affirmations théoriques se font au prix d'un mode de compréhension peu convaincante de l'histoire »[1]. A l'exception des variantes relativistes du post-structuralisme, ce que les théories critiques remettent en question, ce n'est pas le fait que certaines variables puissent avoir une plus grande portée explicative que d'autres, c'est le postulat selon lequel la sélection et la hiérarchisation des variables puissent être effectuées sur une base strictement cognitive et que celle-ci n'implique aucun choix normatif sur la nature de ce qui fait partie du champ de la globalité et de ce qui en est exclu. Elles doutent qu'il soit possible de parvenir à une hiérarchie de variables formant une représentation consensuelle de la globalité, et cela en dehors d'une entente préalable sur un arrière-plan normatif devant guider la recherche. Les néo-gramsciens se méfient autant des théories qui postulent le caractère permanent du monde social, que de celles qui ne s'intéressent pas aux conditions d'émergence sociohistoriques et sociolinguistiques de leurs concepts. Il n'y a pas de connaissances complexes du monde social qui ne tiennent compte de l'étude des pratiques quotidiennes et des luttes menées par des forces

sociales au sein de relations sociales concrètes. L'héritage de la pensée des Lumières est alors revendiqué par des protagonistes qui ont des vues opposées de la relation entre le mode de pensée scientifique et l'émancipation humaine. Plusieurs thèses épistémologiques mises en avant par les théories critiques de la politique globale s'inscrivent dans le sillon de l'Ecole de Francfort. La critique de l'essentialisme, du naturalisme et de la réification, centrale chez les poststructuralistes, figurait parmi les thèmes centraux de la Théorie Critique durant l'entre-deux-guerres.

Les théories critiques du discours politique global ont maintenant pour tâche de montrer comment se sont constitués historiquement les tensions et conflits contemporains aux niveaux global, national et local en montrant qui en a bénéficié. Elles doivent indiquer en quoi les contradictions économiques et politiques du monde contemporain relèvent d'un ordre mondial spécifique, et finalement elles doivent désigner les forces sociales qui militent encore en vue de l'établissement d'une *polis* globale. Par là, les théories critiques du discours politique global semblent faire possible la décodification de leurs sous-textes et sous-discours, de leurs structures mentales, idéologiques, logiques et linguistiques *de profondeur*: l'espace et le temps des Lumières dix-huitiémistes dont les Lumières vingt-et-uniémiste en sont le complément. Même « la crise de la conscience européenne » du XVIIIe siècle est reprise par le XXIe siècle, car une des difficultés que rencontrent les théories critiques est celle de théoriser une philosophie commune d'une part face à l'hyperlibéralisme, et d'autres part, face au nihilisme postmoderne.

Le monde contemporain se définit de plus en plus dans des termes planétaires. Les processus économiques, politiques et culturels sont maintenant traversés par un processus d'internationalisation et d'interconnection qui nous force de rompre avec les théories familières que l'on utilisait pour définit les relations sociales aux niveaux national et international - des théories qui employaient des termes tels centre et périphérie, dominant et dominé, hégémonique et subordonné. Cela nous amène à des nouvelles formes et à des perspectives renouvelés, dans le cadre des dynamiques modifiées de la culture et de la communication dans le processus accéléré de la «modernité». Dans notre analyse, la globalisation - qui, comme les processus de la trans-nationalisation - amène une logique inverse et complémentaire qui l'on peut appeler « localisation ». Avec ce terme, nous voudrions indiquer l'affirmation des identités locales, la diversification des formes d'expression, et l'émergence de nouvelles formes de sens dont le processus de création nous inclut, tous reliés aux transversales complexes qui se produisent à travers la communication contemporaine. Dans ce sens, on pourrait dire que la construction des identités globales et locales est imbriquée dans la même dynamique que celle générée par les relations entre l'État, les marchés, les technologies, les cultures, les littératures ou les discours identitaires. Notre hypothèse centrale est que, d'un part, il faut reconnaître le processus de dissolution des espaces publiques engendré par la mondialisation économique et culturelle, mais d'autre part, la « localisation » fonctionne dans un sens contraire, et génère - de façon paradoxale - une dynamique d'enracinement inverse de la homogénéisation du globale. Contre la déterritorialisation, une affirmation des territoires locaux pourrait aider à générer de « nouveaux espaces publiques », des lieux de rencontre et de reconnaissance publique dans lesquels il devient possible de réaffirmer des identités à partir du niveau local.

Malgré les innombrables gloses sur ces deux notions, « identité » et «mondialisation » sont problématiques, complexes et même redoutables d'autant plus qu'elles sont réticulaires et restent toujours extensibles. Elles ont des entrées multiples et des sorties diverses et autorisent toutes sortes d'approches, même les plus opposées. Il

faut se projeter au-delà de la nation, décrire sa crise actuelle et ce faisant reconnaître les formes sociales post-nationales. Bien que l'idée que nous soyons entrés dans un monde post-national semble être apparue d'abord dans les études littéraires, c'est devenu un thème récurrent (bien qu'inconscient) des études sur le post-colonialisme et sur la politique sociale internationale. Mais la plupart des auteurs qui ont affirmé ou inféré qu'il faudrait penser post-nationalement ne se sont pas demandé exactement quelles formes sociales émergentes nous poussaient à agir ainsi, et dans quel sens elles le faisaient.

Il y a une tendance chez les chercheurs occidentaux aujourd'hui à séparer l'étude des formes du discours de celle des autres formes institutionnelles, et l'étude des discours littéraires de celle des discours publics de la bureaucratie, de l'armée, des entreprises et des organisations non-gouvernementales. Notre analyse est, pour partie, un plaidoyer pour l'élargissement du champ des analyses de discours. La post-colonie est certes pour une part une formation discursive mais la discursivité ne lui est pas propre. Élargir le sens de ce qui est considéré comme discours demande un élargissement parallèle de la sphère de la post-nation ou post-colonie, de l'étendre au delà des espaces géographiques du monde ex-national ou ex-colonial. Il reste maintenant à se demander ce que les trans-nations et le trans-nationalisme ont à faire avec le post-nationalisme et ses perspectives. Peu d'observations sont disponibles à ce sujet. Au moment où les populations et les cultures se déterritorialisent et deviennent naturalisées de façon incomplète, au moment où les nations et les traditions culturelles se fracturent et se recomposent, au moment où les États rencontrent des difficultés insurmontables à faire le « peuple », les trans-nations sont les sites sociaux les plus importants de la mise en scène des crises identitaires. Les déplacements et l'exil, la migration et la terreur créent des attaches puissantes avec les idées et l'identité d'origine. Mais il est aussi possible de détecter dans ces trans-nations, qu'elles soient ethniques, religieuses ou philanthropiques, les éléments d'un imaginaire et d'un discours global post-national.

La culture est productrice de valeurs. Autant déclarer que la notion de culture est essentiellement et doublement normative : les normes alimentent son propos, la normativité lui dicte son enjeu. Citant Alfred Kroeber, autre anthropologue qui avec Franz Boas participé du courant « culturaliste»: «The comparative study of culture has diminished ethnocentrism - the parochial conviction of the superiority of one's own culture - from which so much intolerance springs... Anthropologists now agree that each culture must be examined in terms of its own structure and values. », Russell Jacoby commente de la manière suivante: «The problem with this anthropological relativism is not tolerance and liberalism, rather it obscures what constitutes distinct cultures. When « culture » is defined as an « ensemble of tools, codes, rituals, behaviours », not simply every people, but every group and subgroup has a « culture»[2]. Si chaque individu, ou groupe, est considéré comme porteur d'une norme équivalente à celle de tout autre individu, ou groupe, la normativité elle-même s'en trouve anéantie. En d'autres termes, le champ des valeurs, ou champ culturel, serait soumis à la puissance d'attraction de deux forces, celle de la *transcendance élitaire du vrai* et celle de *l'immanence égalitariste des cultures*, qui épuisent également toute créativité culturelle. Dans le débat culturel, ces deux forces se répartissent entre les représentants de la « culture classique » et ceux du « multiculturalisme ». Cette situation génère au moins trois hypothèses : (i) il n'y a pas d'au-delà des valeurs ; (ii) il y a, parmi les valeurs, une valeur qui est la valeur de vérité ; (iii) cette valeur de vérité entretient l'exigence d'universalité. La première hypothèse permet de nous installer sous la juridiction de

l'immanence tandis que les deuxième et troisième hypothèses nous autorisent à récupérer les traits habituellement réservés à la figure de la transcendance. L'insuffisance du multiculturalisme peut ainsi être théorisée : la (re)valorisation de la diversité culturelle ne s'opère qu'à la faveur d'une « transcendantalisation » des cultures, qui sont ainsi extraites du champ culturel et absolutisées. Les cultures sont réparties selon une indifférente juxtaposition, ce signifie l'ethnicisation des cultures. Conséquence sans doute inévitable dès lors que la culture est appréhendée comme l'expression d'un peuple conçu comme homogène ; parmi les divers degrés de l'homogénéité figure, en effet, *l'identité pure*. Appliquées au problème de la culture, ces remarques entraînent une conséquence: la reconnaissance de la diversité culturelle ne condamne pas au relativisme. Sur la pente du culturalisme différentialiste, il serait vain de distinguer entre une culture dominante et une culture dominée. La différence ayant été installée dans l'inter-culturel ne peut plus trouver place dans l'intra-culturel. Toute culture se soumet ainsi d'elle-même, quoi qu'il en soit de son narcissisme, à l'une de l'universel. Dans sa particularité, chaque culture est renvoyée à ce qu'elle n'est pas, à ce dont elle se prive, et à quoi elle n'a quelque chance d'accéder qu'en s'inscrivant d'elle-même dans le flux culturel. Donc, s'il y a mondialisation, il n'y a pas de culture mondiale. En revanche, il y a une « occidentalisation du monde». Pour tenter de conférer quelque validité à ces propositions, il nous faut d'abord interpréter le terme de « mondialisation ». Une des interprétations possibles décrit l'interdépendance toujours plus étroite d'économies nationales qui s'ouvrent les unes aux autres, multiplient les échanges et s'intègrent dans un ensemble de contraintes communes. Elle consiste à identifier la mondialisation avec un processus d'inter-nationalisation. La vision commune de la mondialisation reste prisonnière du point de vue traditionnel de l'économie politique, le point de vue national étatique. La distinction entre « économie internationale », ou « économie mondialisée », et « économie mondiale » est conceptuellement décisive et permet de constater que la *doxa* de la mondialisation reste attachée au point de vue inter-national. Aussi tenons-nous ce décalage entre le signifié de la mondialisation et son signifiant pour l'élément le plus significatif de la situation actuelle. D'aiutre part, les différentes problématiques qui traitent de la culture s'insèrent dans ce cadre étatique, pour des raisons économiques comme pour des raisons idéologiques. Les politiques culturelles sont essentiellement des politiques de préservation. Il est à remarquer qu'il n'y a pas de culture mondiale, elle est à créer. L'inter-nationalisation culturelle correspond à ce que Latouche désigne sous l'expression : l'« occidentalisation du monde »: « L'Occident n'est plus l'Europe, ni géographique, ni historique ; ce n'est plus même un ensemble de croyances partagées par un groupe humain nomadisant sur la planète ; nous proposons de le lire comme une *machine* impersonnelle, sans âme et désormais sans maître, qui a mis l'humanité à son service».[3] L'occidentalisation correspond à cette forme d'universalisation qui se nourrit de la concurrence des individus et de la recherche de la performance. Le solipsisme culturel grâce auquel chaque société, chaque culture maintient sa cohérence en se proclamant détentrice exclusive des valeurs qui fondent la dignité humaine ne résiste pas à l'occidentalisation. L'Occident donne sans rien accepter, il se donne comme reproductible, si bien que les sociétés sont renvoyées, sur le mode de la culpabilité, à leur « traditionalisme », en intériorisant le regard de l'Occident pour s'apprécier elles-mêmes. Dès lors, elles se soumettent à cette double obligation contradictoire : se moderniser pour survivre et se détruire pour se moderniser[4]. « Si l'impérialisme occidental n'est ni le seul ni le plus brutal des impérialismes de l'histoire, « l'invasion culturelle » de l'Occident n'est pas un cas unique d'influence interculturelle

asymétrique (...). La singularité de l'occidentalisation tient à la spécificité de l'Occident comme culture-anticulture. Dans tous les cas précédents, la déculturation est suivie d'une acculturation réussie. (...) Paradoxalement, l'Occident est à la fois la seule « culture » qui se voit vraiment mondialisée, avec une force, une profondeur et une rapidité jamais rencontrées, et, en même temps, la seule « culture » dominante qui échoue à assimiler vraiment non seulement les allogènes, mais ses propres membres. Son universalité est négative. Son prodigieux succès est dans le déchainement mimétique de modes et de pratiques dé-culturantes. Il universalise la perte de sens et la société du vide[5]».

De l'autre part, le cours de la littérature va avec l'épuisement du sens, ou sa démultiplication, ce qui revient au même. La thématique *cis*- ou *trans*-littéraire, qui part d'une mise en perspective de l'histoire, d'une humanité émancipée (localisable de préférence au XVIIIe siècle), thématique qui passe ensuite par une littérature des profondeurs (plutôt localisable au XIXe siècle), sondant, avec Hugo, par exemple, ce peuple mouvant, ambivalent de la place publique et des bas-fonds, comme le dit Bakhtine; et la thématique de la disparition (plutôt au XXe siècle), mais où on reconnaît Sade, Flaubert, Roussel, mais aussi Kafka, Joyce, Beckett, Robbe-Grillet, etc. En gros, on passerait d'une perspective historique entrant dans une certaine rationalité, celle de la modernité, à sa disparition, qui pourrait être celle du sens. Sur cette trajectoire, dans une thématique des profondeurs, des écrivains ont plongé dans les couches basses, d'autres, « praticiens » de la littérature de la disparition, ou de l'absence, remontent à la surface, au niveau du langage et de sa fragilité, de ses manipulations. Par rapport à cela, le discours *post* du post-moderne ne s'articule pas à moderne comme moderne à ancien ou comme pré-global au global. On pourrait même dire que le rapport est inversé. Si le moderne dépasse l'ancien en le totalisant, c'est-à-dire s'installe dans une séquence historique et progressive, le post-moderne ou le « globalisant » cherche au contraire un espace qui échapperait à cette vision consécutive, qui sortirait du paradigme des révolutions et des avant-gardes.

On a parlé de la post-histoire (Gehlen) comme d'un temps où l'accélération du rythme de l'innovation avait énervé l'idée même de progrès. Derrière cette analyse de l'évolution de la signification symbolique de l'innovation technique se profilent toutefois d'autres éléments. Au fur et à mesure de l'inclusion de l'innovation dans les caractéristiques mêmes du système, l'existence d'une finalité orientant l'innovation, la notion de *progrès* comme *telos* tend elle-même à disparaître. Ce changement socio-symbolique est la conséquence d'un long procès de sécularisation qui affecte ce que la Chrétienté avait pensé en termes d'Histoire du Salut, imaginant un progrès gagé sur la réalisation de la promesse christique, laquelle laissa la place peu à peu à un procès mondain - et non plus transcendant - de transformation du monde fondé sur la science et la technique. Cette version sécularisée de l'Histoire du Salut donna naissance à l'idée laïque d'une amélioration du monde permise par *l'innovation technique.* Si ces « repères » ne représentent au fond que des dimensions ou des mécanismes du discours globalogène ou globaliphère, c'est que l'humanité est aujourd'hui arrivée au stade où cette ingénierie universelle touche non plus seulement les objets et les machines, mais son essence et son identité plurielle elles-mêmes. Ces évolutions, avec d'autres, ont miné notre foi en *une* Histoire. Sainte-Beuve disait « jadis »: « Nous aussi nous changeons, et le centre de notre attraction semble moins précis de beaucoup et moins rigoureux. Le dix-septième siècle est dissous, une sorte de seizième siècle recommence. Chacun peut y trouver son compte et s'y gagner un apanage. Les classifications ont peine à se tenir et les exceptions font brèche sur tous les points. »[6] Sainte-Beuve

manifeste clairement combien le sentiment de vivre UNE histoire, orientée par UNE raison vers UN progrès s'effrite au moment où se révèlent, avec le XIXe siècle, *des* États nationaux, à l'intérieur desquels *des* classes se mettent à s'affronter et racontent *des* récits et discours différents, où d'autres cultures vont faire irruption avec *leurs* logiques, leurs récits, tout cela facilitant, dans la conscience de l'homme occidental, la reconnaissance en lui-même d'une *multiplicité* qui s'appellera chez Zola l'hérédité et chez Freud l'inconscient.

De multiples façons la conscience occidentale, qui avait avec constance élaboré un système discursif binaire, les dichotomies: entre nature et culture, entre matière et esprit, se trouve finalement confrontée aux apories de cette entreprise et obligée de réinsérer l'être dans l'espèce, l'homme dans la nature et l'individu dans la société. Il est intéressant de noter que, dans la phrase de Sainte-Beuve, la décomposition du pôle unique d'attraction va de pair avec l'affirmation de la dissolution des XVIIe et XVIIIe siècles qui motive un adieu sans nostalgie aux siècles classiques de la modernité rationaliste. D'autre part, ce même sentiment de décomposition s'articule au renversement du modèle évolutionniste linéaire, puisque Sainte-Beuve imagine le XIXe siècle finissant comme un XVIe siècle qui recommence. Dès lors la consécution historique perd ses droits en tant que principe logique d'organisation, ce qui fait que, comme dit Sainte-Beuve, l'exception triomphe ; remarque prophétique où se lit un sens aigu de l'avenir du social alors même que celui-ci est en pleine construction avec Comte puis bientôt Durkheim. Sainte-Beuve souligne, mais comme sans y toucher, que savoirs et classifications, systèmes politiques et sociaux, chaîne historique et causalités se défont, reviennent, après un temps de splendeur, au chaos originel. Cette remarque doit être liée au grand doute qui saisit tout le projet rationaliste et républicain, après 1793 et plus encore après 1848, lorsqu'il apparaît clairement que la République n'est pas la panacée et que monte le symptôme d'un malaise qui gangrènera tout le système politique : la question sociale. Dans cette situation troublée, et par-dessus un siècle de construction du *social* comme catégorie descriptive autant que politique, Sainte-Beuve voit poindre ce qui n'est encore qu'un fantôme: l'individu post-social ou l'individu collectif, l'être global. Petit à petit, Sainte-Beuve semble devenir un des prophètes inconnu de la globalité, de la mondialisation ou du discours global, neutre, in-différent et in-différencié. Le social d'après l'ère du social n'est plus identique à son ancêtre, l'individu tel qu'il fut conçu par le rationalisme cartésien ou l'empirisme humien, ne correspond plus à celui que l'écrivain ou le psychologue rencontre après l'ère individualiste. Mais qu'est-ce qui affecte ce social, cet individu, cette histoire, bref ce modernisme et ce « globalisme » produit par la civilisation occidentale au long de plusieurs siècles ? Sainte-Beuve nous le dit dès 1841 : la cohérence logique, les substances physiques, l'identité subjective, *la bonne société*, toutes ces notions sont soumises à la puissance d'une poussée contraire qui va tout fragmenter, et donc tout relativiser, qui va mettre à la question les essences stables de la métaphysique, ébranler la mythologie des structures *fortes*, sociales ou autres, dont pourtant un siècle entier nous donnera encore le spectacle, parfois terrifiant. La logique de la raison technique, en se constituant au long de l'évolution de la métaphysique et de la science occidentales, a cristallisé deux entités aussi massives qu'antagoniques et complémentaires le *SUJET* et l'*OBJET*. Le XIXe siècle, culminant dans le nihilisme nietzschéen, tentera de dépasser cette opposition non vers une synthèse de type hégélien, mais vers un ailleurs, imposant au sujet comme à l'objet une minorisation, une euphémisation qui ouvre à la problématique post-moderne du XXe siècle. Mais au-delà de *l'histoire vécu* ou de *l'histoire écrite*, il y a « le littérraire » en tant que texte ou discours, en tant que

mémoire ou *e-discours global*. Dans cet espace virtuel du livresque et de la bibliothèque, la plupart des linguistes qui s'intéressent à l'analyse du discours sont confrontés à un dilemme : comment concilier le désir de prendre en compte la globalité du texte - ce que permet effectivement un traitement lexicométrique - et le souci de mettre en évidence les opérations énonciatives et orientations argumentatives, fondées sur des hypothèses sémantiques préexistant au corpus. Comment passer d'un traitement statistique opaque par essence, puisqu'il est capable de saisir en aveugle, de classer, de trier toutes les unités présentes dans le corpus, à l'analyse fine de l'émergence d'arguments reposant non seulement sur la présence de connecteurs ou d'opérateurs (mais, parce que, justement, décidément, finalement …), de modalisations (pouvoir, devoir, vouloir, savoir, croire…) mais aussi sur le jeu des différentes formes d'implicites sémantiques ou pragmatiques. Comment, enfin, faire en sortes que les hypothèses sémantiques viennent enrichir la collecte des données statistiques et qu'en retour, les résultats fournis par la lexicométrie « éclairent » le regard du sémanticien ? Pour nous, « générations » de maîtres et apprentis du XXI siècle, notre « mission » pourrait être celle d'harmoniser le discours individuel au discours collectifs, le discours régional au discours global, le discours de l'identité individuelle au discours de l'identité globale ou, au moins, de « mettre en conscience », en esprit et en « lettre » le conflit irrémédiable, mais fécond, entre ces divers paliers et niveaux du discours de *l'homme planétaire*.

Notes

---

[1] Cox R.W., « Toward a posthegemonic conceptualization of world order : reflection on the relevancy of Ibn Khaldun », in Cox R.W., T.J
. Sinclair, *Approaches to World Order*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 53

[2] R. Jacoby, « The Myth of Multiculturalism », *New Left Review*, number 208, November/December 1994, p. 122

[3] S. Latouche, *L'Occidentalisation du monde*, Paris, 1989, La Découverte, coll, Agalma, p. 9

[4] S. Latouche, *op. cit.*, chap. 3, p. 62-83 ; D. Shayegan, *Le Regard mutilé*, Paris, 1989, Albin Michel, sqq

[5] S. Latouche, *op. cit.*, p. 83

[6] *Œuvres complètes*, Paris, 1847, t. III, p.VIII (15 mars 1841. Notice sur R. Toepffer, in *Rosa et Gertrude* de R.T.).

APPROCHE ANALYTIQUE DES SYSTÈMES DE TRADUCTION

Elena Carmen ANTAL
Grup Scolar de Industrializarea Lemnului Piteşti

Résumé *: L'article suivant, dédié à l'analyse des différents types de systèmes de traduction, est le fruit d'un stage de recherche de quatre mois à l'université de Nice Sophia Antipolis.*
Pour commencer, on fera un parallèle entre la TA et la TAO. On va passer en revue les débuts de la traduction automatique et ensuite on va faire référence au renouveau qui est survenu dans ce domaine pendant les années '80.
Les chapitres suivants seront consacrés aux différentes approches :
- l'approche directe ;
- l'approche indirecte à structure de pivot ;
- l'approche indirecte à structure de transfert.
La dernière partie sera dédiée à des types de traduction dont on parle moins et qui sont, par la suite, moins connues :
- la traduction à base de connaissances
- la traduction basée sur l'exemple
Mots-clés*: traduction automatique, traduction à base de connaissance, traduction basée sur l'exemple*

Introduction

La TA et la TAO sont issues de la demande de plus en plus croissante enregistrée sur le marché de la traduction. L'homme a ressenti la nécessité d'avoir un outil pour traduire plus rapidement. C'est pour cela que l'on a fait appel à l'informatique et l'on a crée des systèmes de traduction automatique.

TA versus TAO

La TAO est un ensemble logiciel qui permet la transduction d'un texte d'une langue source en une ou plusieurs langues (s) cible(s).

Les champs d'application de la TA sont : l'information économique, la veille technologique, l'information scientifique et technique, la veille technologique, l'information économique.

La TAO fait intervenir le traducteur humain, qui use de la TA comme d'un instrument pour mieux faire son travail.

Si l'on compare la TA et la traduction humaine d'un point de vue économique et quantitatif, la TA est préférable, mais d'un point de vue qualitatif, la traduction humaine donne de meilleurs résultats.

La "préhistoire" de la TA

En remontant dans le passé, on retrouve en **1629**, le *Dictionnaire multilingue* de Descartes, qui contient des mots traduits dans plusieurs langues, ayant comme nœud commun le latin.

En **1933**, G. Artsrouni publie un *Dictionnaire électromécanique*. L'auteur met en œuvre des mécanismes (un dispositif électromécanique) pour arriver à l'équivalent du mot dans la langue cible.

L'auteur prévoit une étape de pré édition, où les mots sont à la forme de base (l'infinitif pour les verbes), ensuite l'une de post édition : contenant les mots bruts. On introduit le facteur humain dans le processus: c'est lui qui doit faire l'accord, rétablir la flexion etc.

Les débuts de la TA se situent vers **1947**, avec la création d'un *Dictionnaire automatisé* (Booth et Britten) à Princetown.

En **1949**, le Mémorandum de Warren Weaver (Georgetown), spécialiste en cryptographie, montre que le passage d'une langue à l'autre est un problème d'encodage et de décodage on crée un premier prototype, pour la traduction du russe vers l'anglais, sous la direction de L. Dorstert, disposant de 250 mots et de 6 règles. C'était un système direct, de langue à langue.

C'est en **1951** que le premier article sur la TA apparaît, signé par Bar Hillel, fondateur du courant pragmatique. (Massachusetts Institute of Technology).

Une année plus tard, en **1952** se déroule le premier colloque sur la TA (MIT). En **1953** est créé un prototype de traduction russe anglais : le système GAT (Georgetown Automatic Translation), avec l'entreprise IBN. Cette année-là sont traduits les premiers textes, en chimie, en disposant seulement de dix règles et cent mots.

En**1959**, le rapport Bar Hillel montre que, pour mieux traduire, il faut développer les recherches en linguistique.

Pendant la Conférence de Londres, un autre moment important dans l'histoire de la TA (**1961**), on énonce les principes des systèmes de deuxième génération. Selon ces principes, les systèmes de traduction doivent fonctionner comme des binômes, faisant d'abord l'analyse de la LS et ensuite la génération dans la langue cible.

Mais en **1966**, le rapport ALPAC montre qu'il n'y avait pas de résultat concret. On insiste sur les limites des systèmes directs, inspirés de l'expérience de Georgetown. Ce rapport négatif « tue » les recherches en TAO, faute de ressources financières.

Il suit, donc, la période entre **1969 et 1980**, dénommée métaphoriquement "la traversée du désert", on peut noter, pourtant, des parutions marquantes marquantes dans le domaine.

Ainsi, après la création du CETA (Centre d'Etudes en Traduction Automatique), on enregistre le premier succès en matière : le système Systran, dû à Peter Thoma et issu de la collaboration entre les Américains et les Russes en vue du déroulement d'un programme spatial. Le système Systran, créé pour la traduction de documents, à la NASA, est basé sur la traduction des mots. Il reste pourtant au même niveau que le système de Georgetown (GAT).

Après la création de TITUS, en **1973**, il est à noter le succès historique du système TAUM METEO, créé au Canada en **1976.** L'un des initiateurs du système, Alain Colmérauer, avait mis au point un système d'interrogation en langage naturel. Ce système, nommé « Q système » stockait les connaissances de façon à pouvoir l'interroger. Il rencontre Richard Kitredge et ils ont l'idée de traduire les bulletins météo, ceux-ci ayant un vocabulaire restreint et des structures semblables. On fait d'abord l'analyse des phrases (mots et structure de la phrase) et ensuite la génération. Le système permet le passage d'une langue à l'autre, à l'aide d'une structure de transfert.

Le système ARIANE, mis au point par B.Vauquois en 1978, est conçu en trois étapes : l'analyse de la langue source, le transfert des structures et du lexique et enfin l'équivalence entre les deux langues. La même année est crée le système ROBRA.

En 1980, paraît le système SUSY conçu par des Allemands en collaboration avec le centre de Grenoble en trois étapes : analyse, transfert et génération.

Le renouveau des années '80 est marqué par un très grand nombre de systèmes de traduction : MicroCAT, et MacroCAT, Metal, MOPTRANS, *D.L.T*, ROSETTA, Alps, SPANAM, TITRAN, Atlas, *L.M.T.*, LOGOS, EUROTRA, Translator, Globalink, Pivot, HiCats . L'analyse syntaxique est au centre de ces systèmes. Ils sont conçus pour

aider l'homme dans la traduction et non pas pour se substituer à lui.

Les différents types de traduction

A des degrés divers, et selon leur compétence et leur entraînement à les utiliser, les traducteurs humains disposent d'une large palette de logiciels capables de standardiser, homogénéiser et de faciliter les traductions en ligne ou hors ligne. Ceux-ci se distinguent en :

- logiciels de traduction automatique
- logiciels de traduction assistée parmi lesquels :
  - les logiciels multifonction à mémoire de traduction
  - les outils de localisation
  - les dictionnaires électroniques
  - systèmes de gestion de terminologie
  - les outils de rédaction en langue étrangère assistés

Selon la part prise par le traducteur humain à l'ensemble des opérations de traduction, on a pris l'habitude de distinguer entre Traduction humaine assistée par ordinateur (HAMT) et traduction automatique enrichie par traducteur humain (MAHT).

Selon les périodes où ils ont été conçus, leurs fondements linguistiques et informatiques diffèrent.

Les premiers furent ceux basés sur **la transformation**. On passe d'une langue à une autre, c'est-à-dire que chacun des outils (analyseurs morphologiques, lexicaux, syntaxiques et sémantiques) est fondé sur **une approche contrastive** (description d'une langue par rapport à l'autre) (décennie 70).

Les deuxièmes furent ceux fondés sur **des connaissances linguistiques** (décennies 80), c'est-à-dire que les analyseurs comportaient des représentations abstraites (modèles), des phrases de la langue L1 et de la langue L2.

Les troisièmes introduisent une langue intermédiaire appelée **Pivot** ou **interlangue**, vers laquelle convergeraient toutes les descriptions des langues source et cible.

Les quatrièmes firent triompher la vogue **des mémoires de traduction**, c'est-à-dire de systèmes de traduction fondés sur des exemples (textes déjà traduits) à partir desquels on pouvait dégager des similitudes totales ou partielles d'énoncés à traduire. Enfin, en rapport avec la conviction que la mise au point de systèmes de traduction issus de descriptions exhaustives des langues n'était pas pour la prochaine étape, furent conçus des systèmes dits " probabilistes " impliquant un inventaire statistique des textes à traduire pour établir des règles de traduction adaptée et mettre en oeuvre des modèles d'analyse et de génération de textes en rapport avec ces règles.

Types d'approches

Les systèmes de traduction emploient deux types d'approche :

1. *l'approche directe* : on traduit directement d'une langue dans l'autre ;
2. *les approches indirectes*, où l'on traduit indirectement :
   - approche à *structure de pivot* : de la langue source on va vers un langage pivot et on génère dans la langue cible.
   - approche à *structure de transfert* : on génère des structures à l'aide desquelles on va faire une traduction dans la langue cible.

L'approche directe

Les principes de ce type d'approche visent l'analyse et la génération contextuelle basée sur le mot, à l'aide d'un dictionnaire ou d'une grammaire.

Mais ce type d'approche pose certains **problèmes**

- Il existe un couplage entre l'analyse et la génération, ce qui fait que pour quatre langues, il faut avoir seize systèmes de traduction.
- Les données ne sont pas réutilisables, à cause du manque d'homogénéité.
- Il y a une faible couverture syntaxique.
- Le traitement sémantique n'est pas présent.
- On se heurte à des problèmes de maintenance (si l'on change une règle d'un côté, il peut intervenir des problèmes de l'autre côté).

Dans ce type d'approche, le même système fait en même temps, l'analyse et la génération. L'analyse est refaite chaque fois que l'on ajoute une nouvelle langue. S'il y a un système de codification pour traduire d'une langue LN 1 dans une langue LN 2, il n'est pas bon pour traduire dans une langue LN 3.

L'approche indirecte

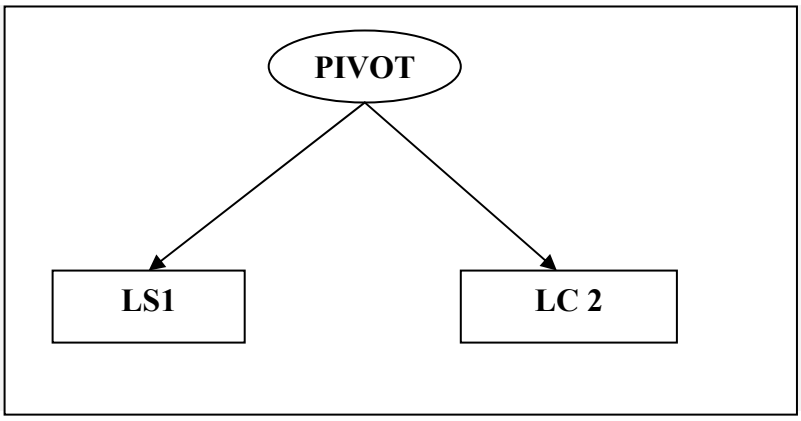
Le principe de ce système vise l'analyse d'un énoncé en LS en interlingua (pour la structure profonde), pour le gérer ensuite en langue cible.

Les avantages de cette démarche sont la séparation de l'analyse et génération et la modularité (la réutilisation des ressources).

Mais il y a aussi certains problèmes avec la définition exacte de *l'interlingua*, pour laquelle on avait proposé le langage logique, l'aymara, l'espéranto.

Le groupe CETA (Centre d'Etudes de Traduction Automatique) avait proposé de passer, pour faire la traduction, par une structure profonde (notion de Chomsky), sémantique, qui serait identique pour toutes les langues.

Schéma de l'approche indirecte à structure de pivot



L'approche indirecte à structure de transfert

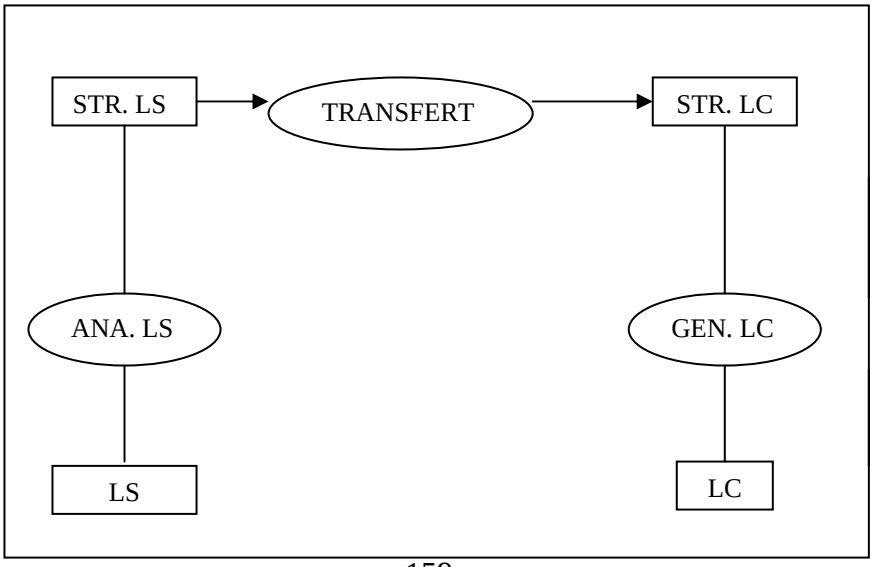
Principes :

Il faut faire la représentation structurale de l'information en langue source, le transfert structural et lexical et ensuite la représentation structurale en langue cible, puis la génération en langue cible. Le transfert est double. Il y a éventuellement la modification des structures et ensuite le transfert des mots.

Cette approche a comme avantage d'être une solution de compromis par rapport à l'approche indirecte à structure de pivot.

Mais le problème c'est qu'il y a une approche principalement formelle, car la sémantique ne joue qu'un faible rôle.

SCHEMA



Définition:

Méthode de traduction automatique fondée sur la prise en compte du sens, à l'aide des méthodes de représentation des connaissances empruntées à l'intelligence artificielle.

Il s'agit d'une théorie interprétative de la traduction.

Aspects linguistiques

Dès 1958, Bar Hillel avait vu qu'il y avait un problème dans les situations d'ambiguïté.

Par exemple, pour les mots: "glace", "coq", "aimer", manger", "donner" on peut avoir plusieurs sens entre lesquels on peut choisir en fonction du contexte, car le mot acquiert le sens en contexte. S'il s'agit de l'ordinateur, il faut lui donner les outils pour qu'il puisse choisir lui aussi.

Aspects intralinguistiques

Après avoir réfléchi sur les aspects linguistiques qui se rapportent à une seule langue, il faut prendre en compte les aspects intralinguistiques, qui se rapportent aux différences des deux langues à traduire.

La traduction basée sur l'exemple

Dans ce système de traduction, on compare des textes et leur traduction et on extrait des éléments linguistiques de cette comparaison.

Le projet Eurolangues est une façon de valoriser le projet Eurotra. On compare les traductions et on trouve des exemples de traduction de sa base. Le système propose des variantes de traduction et c'est au traducteur d'en choisir.

On passe ainsi à des systèmes d'approche indirecte et à un traitement syntaxique. Au début, il s'agissait d'une approche directe et d'un traitement lexical.

Conclusion

On remarque donc, dans l'évolution de la TAO, deux tendances. Il s'agit, d'abord, du passage de l'approche directe à l'approche indirecte et ensuite d'un traitement lexical à un traitement syntaxique, même sémantique. Dans les deux cas, la sémantique n'est pas suffisamment prise en compte.

Bibliographie

Courtin, J, *Un metalangage pour l'analyse morphologique*, CNRS, 1969

Delavenay, É., *La machine à traduire*, PUF, 1963

Fisher, R., *Dictionnaire anglais-français des nouvelles technologies*, Eyrolles, 1987

Mounin, G., *La machine à traduire : histoire des problèmes linguistiques*, Mouton, 1964

Vauquois, B., *La Traduction automatique à Grenoble* Dunod - Association Jean-Favard pour le développement de la linguistique quantitative, 1975

QUAND MADAME BOVARY *SE FAIT ROUMAINE*

Florica CIODARU-COURRIOL
Universitatea Lyon 2

Résumé *: Nous nous proposons d'aborder ici quelques problèmes que soulève la traduction des désignateurs de référents culturels dans le cas précis du domaine franco-roumain, et plus spécialement lors de la transposition en langue roumaine de l'œuvre majeure de Gustave Flaubert : Madame Bovary. Les innombrables questions que pose ce texte -déjà ancien- soulignent le rôle de* ***la Traduction comme contact entre langues mais surtout entre cultures****. Si les contacts permettent l'enrichissement, ils sont parfois à l'origine des contaminations ou d'erreurs dues à l'interférence mais aussi à la fragilité des connaissances du système civilisationnel sur lequel on opère.*
Mots-clés*: désignateur de référents culturels, interférence, traduction*

Traduction en roumain de *Madame Bovary*

La traduction en général - et la traduction littéraire en particulier - comporte un axe central autour duquel s'articule la dynamique traductologique qui est celle de la recherche de l'équivalence, organisée, elle-même, en deux opérations principales: la compréhension du texte source et le „polissage" du texte d'arrivée. Mais la maîtrise d'une langue passe aussi par la connaissance approfondie de la civilisation qu'elle exprime et cette connaissance doit être capable d'offrir des stratégies de traduction. Nous allons définir les contraintes et les réponses possibles, en termes d'équivalences et de désignations asymétriques, tout en étant conscients du fait que la traduction ne saurait s'affranchir de l'inévitable subjectivité du traducteur.

La traduction touche souvent à une difficulté générée par le fait que les langues ne découpent pas la réalité selon des grilles d'analyse analogues ; on est bien obligé, en pratique, de se focaliser sur la problématique des désignateurs culturels qui font référence - comme l'ont remarqué les spécialistes- à *tout un système d'ordre civilisationnel*. Ce parcours met en avant l'aspect civilisationnel du concept de „culture" et notamment les „désignateurs de référents culturels" ou *culturèmes* que le chercheur Michel Ballard définit comme:

des signes renvoyant à des référents culturels, c'est-à-dire des éléments ou traits dont l'ensemble constitue une civilisation ou une culture. Ces désignateurs peuvent être des noms propres ou des noms communs. (...) on peut y distinguer deux groupes : 1) les désignateurs qui renvoient à de l'universel ou à un univers partagé par les deux civilisations (président, ville, soupe); 2) les désignateurs qui renvoient à une spécificité ou constituent une représentation spécifique (agrégation, hypocagne, Île de France).1*

Si le premier groupe ne suscite pas de difficultés particulières au traducteur pour des raisons évidentes, le second en revanche, génère des problèmes qui vont du désir le plus naturel de l'équivalence aux *envies de préservation*. Nous nous sommes heurtés nous-même

à ces deux obstacles permanents de l'acte traduisant, dans l'opération pratique de la traduction d'un roman de Gustave Flaubert en roumain, à savoir ***Madame Bovary***.

Une première opération mentale consiste à positionner historiquement les faits narrés; de manière générale on s'accorde à les placer au 19ème siècle. C'est la raison pour laquelle nous avons opté pour certains référents culturels roumains que l'on peut retrouver dans la littérature autochtone de la fin du même siècle: les moyens de transports (voitures à cheval), les formules de politesse, etc. Par là nous touchions déjà au DRC renvoyant à la spécificité. Dans cette catégorie nous avons placé certaines manifestations „culturelles" comme les comices que seraient une sorte d'exposition agricole, de „întrecere" si le terme n'avait pas un relent stakhanoviste!

„La traduction des DRC suppose une lecture dans laquelle on peut distinguer, même si les deux aspects sont étroitement liés, un repérage au niveau de la perception et une interprétation" (M Ballard, idem:p.127), affirmation que l'on croirait superflue, à première vue. Pourtant, il y a des noms communs qui relèvent d'une transparence trompeuse. Ainsi, lorsque Flaubert nous décrit le cortège nuptial d'Emma et Charles Bovary qui se dirigeait vers la mairie, *d'abord uni comme une seule écharpe de couleur qui ondulait dans la campagne*, et qui *s'allongea bientôt et se coupa en groupes différents*, les mariés, eux, *venaient ensuite (...) La robe d'Emma, trop longue, traînait un peu par le bas; de temps à autre, elle s'arrêtait pour la tirer, et alors, délicatement, de ses doigts gantés elle enlevait les herbes rudes avec les petits dards des chardons, pendants que Charles,* ***les mains vides****, attendait qu'elle eût fini.2**

Pour tout lecteur français la scène représente une femme occupée à nettoyer le bas de sa robe blanche de jeune mariée pendant que le mari ne sait pas quelle contenance se donner en attendant que sa belle finisse. Or une interprétation erronée du groupe nominal „mains vides" et surtout de l'adjectif „vide" comme „nue" pousse le traducteur roumain à en donner un équivalent fautif, inexact: „cu mânusile scoase" [les gants enlevés]3*; en effet, en roumain, l'épithète *vide* recouvre le sens de *nu/découvert* dans l'expression „cu piciorale goale"= *pieds nus* ; si on remplace pieds par mains, „cu mâinile goale", on déplace aussi le sens, car l'expression s'applique généralement à une personne se présentant *sans rien à la main* et plus particulièrement *sans cadeau*x, expression courante dans une culture où le savoir-vivre reste de mise. Dans ce cas, le français utilisera « les mains vides ». On peut être « à mains nues » dans un contexte de rapports de forces ou de lutte, c'est-à-dire sans armes. On remarque donc la différenciation du sens du déterminant „gol" selon son déterminé roumain (pied ou main). La locution « mains vides » est d'ailleurs assez productive en français dans des contextes à sens négatif : l'expression *Avoir les mains vides* signifie= n'avoir rien à offrir, à donner ; *rentrer les mains vides* veut dire : sans avoir rien pu obtenir. Le français possède, par chance, l'adjectif « déganté » que l'auteur aurait très bien pu utiliser si la chose s'avérait nécessaire. Mais ce que voulait en premier lieu Flaubert, c'était montrer, dès ces premiers instants de vie commune, un décalage entre les personnages, des positions qui vont creuser, par la suite, l'écart et leur incompatibilité. Emma est préoccupée par l'apparence, par l'image de sa personne, son mari ne sait que faire (comme ne sait pas que faire de ses mains), tout occupé à regarder et à attendre son épouse dont il est vraiment amoureux. Charles est ridicule une fois de plus. On trouve dans

la correspondance de Flaubert une explication sur son futur roman qui va dans le sens de cette idée : « Ce sera, je crois, la première fois que l'on verra un livre qui se moque de sa jeune première et de son jeune premier ».4*)

La vigilance de lecture du texte-source s'impose même pour les mots apparemment les plus simples sous peine de fausser l'interprétation : le mot *rêves, par exemple*, qui en français, comme on sait, supporte un sens propre et un autre, abstrait, figuré ; le roumain, permet, par chance, à travers ses deux pluriels d'en donner le sens exact= *visuri* ou *vise*. Le premier pluriel est le sens concret, le second connote souvent un sens figuré quand il fait concurrence au substantif verbal (ce que l'on appelait autrefois « l'infinitif long »): visare. Notre interprétation va vers le premier, « enchaînement d'image et d'idées qui apparaissent dans la conscience pendant le sommeil »-comme le dit le *Dictionnaire explicatif de la langue roumaine*) vue la suite: pressentiments, magnétisme, qui accumule de l'indéterminé, du fatidique, p.216 (l'édition française).

Le même cas heureux se présente au traducteur roumain à la même page 216: bois=pàdure ou codru? Il n'est pas rare d'entendre dire que parmi les mots typiquement roumains (n'ayant pas d'équivalent direct en français) **codru** n'est jamais traduit convenablement...*codru* est le bois profond, épais, avec de très vieux arbres, au cœur du quel peuvent arriver tant de choses ! Nous nous trouvons ici devant une situation parfaitement traduisible par *codru*.

La simplicité des structures apparentes peut également être souvent trompeuse, à cause de l'ambivalence sens propre/sens figuré qui ne devrait pas poser de problème à un traducteur averti. L'emploi figuré est souvent synonyme de connaissance profonde d'une culture car c'est peut-être là le point d'articulation le plus marquant entre langue et culture. En admettant qu'un traducteur roumain se trouve, en principe, devant une structure comprenant le mot *brochette*, il traduira certainement dans le sens *frigare* ou *frigàruie*; mais lorsque ce même mot se trouve inséré dans un groupe nominal plus complexe comme „une brochette de décorations" le sens est celui que nous indique le Petit Robert, de "petite broche servant à porter sur l'habit plusieurs médailles ou décorations". La méconnaissance de ce sens supplémentaire du mot donne lieu à des équivalences comiques en roumain: douà frigànele încrucisate...[deux brochettes (à viande) croisées].

Dans la catégorie de séquences de transparence trompeuse on peut signaler le passage suivant : (l'édition française, p.214) „ C'était dans cette voiture jaune que Léon, si souvent, était revenu vers elle; et par cette route là-bas qu'il était parti pour toujours! Elle crut le [Léon] voir en face, à *sa* fenêtre; puis tout se confondit..." **I se pàru cà-l vede peste drum, la fereastra lui**/" puisque l'on sait, quand on a bien lu le roman, que Léon habitait en face de chez eux, chez l'apothicaire. Dans le pire des cas, c'est-à-dire lorsque l'interprétation continue de susciter des doutes quant à la personne à laquelle se réfère le possessif, on a la possibilité d'opérer un choix neutre, qui ne trahit pas le texte-source: **I se pàru cà-l vede la fereastrà** [il lui sembla le voir à la fenêtre**]**, énoncé qui a l'avantage d'être plus naturellement roumain!

Un autre problème inhérent à la traduction des DRC est celui de leur intégration dans le texte d'arrivé qui équivaut à une assimilation dans la culture d'arrivée, donc une

incorporation à la culture roumaine. Si les spécialistes s'accordent à trouver quatre types de différences linguistico-culturelles lorsqu'il s'agit d'équivalence, nous préférons nous arrêter ur le dernier type: la désignation asymétrique „lorsqu'elle n'a pas de raison d'être dans l'une des deux cultures":

La désignation asymétrique serait à négocier autour de l'emprunt ou d'un report assorti d'une note (ou bien encore un travail à partir de la définition). Ceci est en partie vrai: ce fond de données impose des contraintes en même temps que des appels à équivalence; mais les choses se compliquent du fait de l'existence de relations linguistico-culturelles préexistantes au travail du traducteur et qui ont déjà *établi des transferts plus ou moins poussés ou acceptés par les communautés en présence mais dont les limites ne sont pas toujours clairement estimables par rapport à un lectorat dont on ne cerne pas toujours bien l'étendue*. (M. Ballard, p.130).

Ainsi, selon notre traductologue, deux sortes de stratégies traduisantes peuvent âtre prises en considération pour cette catégorie de référents: *celles qui visent à préserver l'intégrité, et par là même l'étrangéité du terme d'origine (son signifiant) et celles qui favorisent l'expression de sens, en rompant, au besoin, les attaches avec le signifiant d'origine (idem).*

On ne l'aura jamais assez dit, lors de la transposition d'un texte étranger il est impérativement nécessaire d'identifier, dans un premier temps, les problèmes éventuels dans le texte-source ; lorsque Flaubert dit (p.72, l'édition française citée) que « le père Rouault ne retirait pas volontiers les mains de ses poches », par un de ces raccourcis propre à ce grand styliste, il est évident que l'on n'est pas devant une scène au ralenti où tout geste est minutieusement enregistré et noté, mais dans une démarche de portraitiste qui peint un caractère à l'aide d'une simple formule !

Loin d'y[l'agriculture] avoir fait fortune, le bonhomme y perdait tous les ans ; car, s'il excellait dans les marchés, où il se plaisait aux ruses du métier, en revanche la culture proprement dite, avec le gouvernement intérieur de la ferme, lui convenait moins qu'à personne. ***Il ne retirait pas volontiers ses mains de dedans ses poches****, et n'épargnait point la dépense pour tout ce qui regardait sa vie, voulant être bien nourri, bien chauffé, bien couché. Il aimait le gros cidre, les gigots saignants, les glorias longuement battus.*

Si le sens de la phrase soulignée, sens figuré renforcé par la phrase adversative est, pour tout locuteur français synonyme de « pas très pressé pour aller travailler » il semble, à une lecture superficielle, susceptible d'une décodification au figuré, certes, mais détourné de son origine. Ne pas sortir ses mains de ses poches est-ce…pour ne pas en extraire de l'argent !? Ou c'est plutôt ne rien faire, goûter au farniente ? Le co-texte et le contexte montrent bien que le père Rouault est un jouisseur, un homme qui aime bien manger et bien vivre si possible en ne travaillant pas trop ! Il y a eu ici, de toute évidence, confusion entre deux expressions qui se ressemblent par l'emploi des mêmes éléments lexicaux: mains et poches. Furetière, nous dit le dictionnaire historique, avait enregistré la locution **les mains dans les poches** (1690), ou « dans ses poches » avec le sens figuré de « sans rien faire, nonchalamment ». Il est vrai que l'on peut dire d'une personne avare *qu'elle ne met pas la main à la poche* pour payer ou pour offrir de l'argent mais il faut remarquer le singulier,

d'abord et le sens contraire du mouvement « ***mettre*** la main ***à*** la poche » et non « ***retirer*** les mains ***de*** ses poches » ce qui est quand même bien différent !. Peut-être qu'une traduction mot à mot aurait souhaitable à la place d'une formule du genre « nu ducea mâna la chimir »[ne mettait pas la main à la bourse] qui enlève toute ambiguïté quant à la mauvaise interprétation.

Traduction des noms propres

Le repérage s'avère plus facile dans le cas des DRC=noms propres! S'il nous faut traduire par exemple Île de France ou Légion d'honneur, nous sommes libres, en tant que traducteurs d'effectuer un choix: laisser le nom tel quel ou/et l'expliquer.

« Si l'on applique le principe du report du DRC (et en particulier celui qui est souvent associé à la non-traduction du nom propre) il existe deux moyens de faire apparaître son sens en liaison avec le report: la note et l'incrémentialisation. (...) Pratiquée à bon escient, [la note] nous semble faire partie des caractéristiques textuelles de la traduction qui ouvre des fenêtres sur l'étranger. L'incrémentialisation, elle, consiste à introduire le contenu d'une note ou une forme d'explicitation dans le texte à côté du référent culturel. (M.Ballard, p.134).

Cette opération présente le risque de fausser l'image du texte source par l'ingérence du traducteur dans le texte d'arrivée et se prête mieux, de toute évidence, à un texte pragmatique (informatique) qu'à un texte littéraire. Mais il faut ajouter que par ce biais, on permet au lecteur moyen l'accès à des aspects culturels d'une façon à la fois agréable et automatique.

Un problème de choix qui s'impose d'emblée à tout traducteur est celui que soulève le nom des personnages. Pour revenir à notre cas concret, il nous faut tenir compte du fait que l'onomastique chez Flaubert est soutenue par une intention narrative et qu'il est bien évident que la préférence pour des noms riches en signification n'est pas aléatoire. *Bovary*- renvoie à „bovin" tout comme *Tuvache* – dont l'étymologie revendique „tue" et „vache"ou le limpide Leboeuf, *Homais*, le pharmacien - suggère, par le suffixe augmentatif, l'exagération, le style pompeux qui lui est cher ; d'autres personnages, tels Lheureux ou Binet portent de toute évidence des noms railleurs. L'épisode du choix du prénom à choisir pour l'enfant à naître des Bovary montre bien, en creux, l'importance que prend pour l'écrivain le rapport du personnage au nom propre.

Mais deux risques majeurs guettent la traduction des noms: outre que c'est à cet endroit que se manifeste peut-être la plus forte subjectivité (on sait qu'un nom a une résonance différente d'une personne à une autre et que, selon le locuteur, il évoque une tout autre image), il y a des noms qui ne présentent pas un sens spécial: *Rouault*, *Léon*, etc sauf à être désuets, par exemple, ou ridicules, selon les modes et les époques. Ou qui ne gagnent rien à être „roumanisés" (*Rodolf*?). Nous avons gardé par conséquent les noms français tels quels et nous en avons donné la traduction en bas de page, lorsque le nom présentait une charge sémantique évidente.

Réactualiser le texte . S'agissant d'une retraduction, nous avons envisagé, dans un premier temps de „dépoussiérer" le texte, de le rendre plus moderne. P 215: „La douceur de cette sensation pénétrait ainsi ces désirs d'autrefois, et comme des grains de sable sous un coup de vent, ils tourbillonnaient dans la bouffée subtile du parfum qui se répandait sur son âme". Traduire ici, « subtile », par „pàtrunzàtor" semble aller carrément vers un renforcement inutile de sens. Il est vrai que l'adjectif „subtil"en tant que déterminant du substantif „parfum"ou „odeur" a eu, au XVI-e siècle, le sens de qui pénètre facilement, qui s'insinue : « l'adjectif s'applique à ce qui s'insinue, pénètre facilement, à propos d'un poison (fin XVIe siècle), emploi archaïque, puis d'une odeur, cette acception restant vivante »*. Mais il y a 4 siècles de ça ! De nos jours, tout locuteur français comprendra „subtil,-e" au sens propre, comme: „léger, fin", et dans un emploi plus abstrait, qui est en premier lieu relatif aux personnes, comme: sagace, perspicace, habile; on appliquera cette épithète par exemple, à une intelligence ou à un esprit. L'emploi roumain de ce néologisme ne dépasse pas le cadre du niveau figuré ou de l'abstrait, gardant de la sorte une seule connotation polysémique du terme en français: alambiqué, voire aussi raffiné par adresse ou habileté. L'exemple que nous avons choisi de traiter ici pose également un autre problème de traduction: les syntagmes qui viennent à l'esprit spontanément, cas de groupe nominal dont les membres sont généralement inséparables. Un parfum ne peut être en roumain que „pàtrunzàtor"[pénétrant], parfois seulement „usor" [léger]; „fin" aussi, qui renvoie à l'idée de qualité. Dans cette même série on a en roumain des couples de mots inséparables, comme celui de incendiu et izbucni- qui se retrouve en français, où un incendie se déclare, où, bien entendu le verbe n'a plus le sens « d'exprimer par les mots » ou de „déclarer ses sentiments".

Réactualiser tout en respectant le style est une démarche qui s'impose automatiquement dans les cas de retraduction (réactualisation de la langue). Nous l'aurons constaté dans la pratique, en traduisant les discours que tiennent les représentants officiels lors des fameux comices. Ainsi, celui du Conseiller (qui parle comme un personnage de Caragiale), discours qui se veut recherché, avec des mots sophistiqués alors qu'il s'adresse aux cultivateurs du coin! „Appliquez-vous à l'amélioration du sol... au développement des races chevalines, bovines, ovines et porcines!"(*Madame Bovary*, p.215). On ne choisira pas la simplicité (qui serait de mise ailleurs) pour dire en roumain: „Stràduiti-và sà dezvoltati rasele de cai, oi, etc" car Flaubert aurait très bien pu dire la même chose (races de chevaux, etc.) s'il l'avait voulu. Il faudra faire appel ici aux mêmes référents linguistiques, à ces termes trop recherchés et incongrus, d'autant plus qu'ils existent aussi en roumain: *rasele cabaline, ovine, porcine*.

La finalité d'un texte traduit est sa lisibilité, certes, mais en tant que texte esthétique il doit aussi répondre à la curiosité du lecteur qui lira ici l'aventure tragique de la femme d'un médecin de campagne, tout comme un pan de cette France provinciale du milieu du 19ème siècle. Aussi devrions-nous, en nous attachant à cette opération hardie et ardue consistant à habiller le texte flaubertien de paroles roumaines, savoir résister à l'envie d'habiller ses personnages de costumes folkloriques typiquement roumains. En effet, parmi les désignateurs de référents culturels, les termes désignant les habits sont des référents culturels par excellence, ils en disent long sur les traditions, le passé, la culture matérielle d'une nation. Ici, plus qu'ailleurs, nous ne pouvons pas nous permettre d'équivalences

directes sous prétexte de rendre intelligible le texte-source. La vieille paysanne du pays de Caux porte la coiffe normande, des sabots en bois, un tablier, en aucun cas des « opinci », ces chaussures faites en peau de porc ou des pestelci ou zàvelci qui sont des jupes en tissus épais ornées parfois de fil argenté, et de forme différente selon la région roumaine où on les porte.

On peut dire, aux termes de cette communication, que, s'agissant d'une nouvelle traduction, le traducteur se trouve confronté ici à une double problématique, liée autant à la nécessité des retraductions (une véritable « politique » éditoriale, en France à l'heure actuelle, à en juger par les retraductions récentes de Dostoïevski ou de Joyce en français), mais aussi à la spécificité du texte flaubertien.

Peut-on se permettre une actualisation de la version sans nuire au texte flaubertien? Doit-on rester assez proche du texte-source, quitte à surprendre le lecteur roumain par une syntaxe qui, sans être fausse, n'est pas des plus naturelles ou « acclimater » le texte flaubertien au risque de le trahir ? Questions qui poursuivent probablement tout auteur d'une retraduction. Il est évident que l'attitude à prendre est dictée par l'exigence même de l'esthétique flaubertienne. Le lieu commun avoisine avec les envolées lyriques, le rêve et le quotidien se trouvent côte à côte, dans un rapport antagonique dont il faut rendre l'intentionnalité. « L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas » écrivait Gustave Flaubert le 19 mars 1854 à Louise Colet 5*avec laquelle il a eu une correspondance qui est une mine d'or de renseignements. On sait à quel point Flaubert voulait renouveler la prose française et l'importance qu'il accordait au style qui devrait être « rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences, et avec des ondulations, des ronflements de violoncelle, des aigrettes de feu, un style qui vous entrerait dans l'idée comme un coup de stylet, et où votre pensée enfin voyagerait sur des surfaces lisses, comme lorsqu'on file dans un canot avec bon vent arrière »(6*). Il ne reste au traducteur -dirons nous pour conclure- qu'à s'imposer de respecter la suprématie de la subjectivité de l'auteur en oubliant le plus possible son inhérente subjectivité personnelle.

Notes

1) Ballard, Michel, *La traduction, contact des langues*, Artois Presses Université, Aras, 2005, p.126)
2) Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Editions Gallimard, collection Folio classique, Paris, 2001, p. 76
3)*Doamna Bovary (Moravuri de provincie*), Editura Minerva , Bucuresti, 1970, p. 27
4) Flaubert, G., *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Gallimard, Pléiade, t. II, p.79 .
5) Correspondance, t. II, p. 172 à L. Colet
6) Correspondance, t.II, p.350 à L. Colet.

Bibliographie

ADRADA Cristina, La *traduction de la connotation onomastique en littérature*, (sur ***Madame Bovary***) pp75-90 (in La trad. Contact... Ballard)
La traduction, contact de langues et de cultures (1), Etudes réunies par Michel BALLARD, Artois Presses Université, Aras, 2005
FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*,
FLAUBERT Gustave, *Doamna Bovary (Moravuri de provincie*), Editura Minerva, Bucuresti, 1970.

TRADUIRE MARCEL AYMÉ EN LANGUE ROUMAINE : UNE EXPÉRIENCE INDIVIDUELLE ET COLLECTIVE DANS LE CADRE DU MASTÈRE DE TRADUCTION LITTÉRAIRE DE L'INSTITUT INTERNATIONAL LIVIU REBREANU *DE RECHERCHE EN TRADUCTION LITTÉRAIRE ET SIMULTANÉE DE L'UNIVERSITÉ DE PITESTI*

Jean-Louis COURRIOL
Universitatea Lyon

Résumé : *Traduire Marcel Aymé en roumain est une tâche, une* ***mission*** *et tout à la fois un* ***plaisir traductologiques*** *qui nous semblent s'imposer à notre Institut, lieu privilégié et quasiment unique de recherche fondamentale dans l'Université française aussi bien que roumaine. Les raisons en sont simples et évidentes :*
1- cet immense écrivain contemporain (1902-1967) est inconnu en Roumanie ou presque. C'est à peine si l'on a timidement traduit une de ses nouvelles « Le Passe Muraille » qui, tout en étant significative de sa manière, est loin de pouvoir prétendre à représenter valablement une œuvre diverse et très riche. Il y a donc là une lacune énorme à combler qui n'est pas moins grave que celle du déficit traductologique dont la littérature roumaine dans son ensemble est victime en langue française.
2- La traduction de nouvelles de Marcel Aymé – c'est en effet le genre littéraire dans lequel il a donné la pleine mesure de son talent, même si des romans comme « Le chemin des écoliers », « Uranus », « La jument verte », « La Vouivre », « La Table-aux-crevés », « Gustalin » sont de petits chefs d'œuvre trop mal appréciés en France même – a été le thème de l'exercice très sérieux que nous avons proposé pour le mémoire de fin de mastère à nos mastérants de 2005. Elle présente en effet de multiples problèmes passionnants de transposition tant sur le plan purement formel – niveaux de langue, celle de Marcel Aymé offrant un saisissant contraste entre un type d'expression auctorial des plus délibérément classiques et soignés, à la jouissance de laquelle Marcel Aymé s'adonne avec délices et le chatoiement vigoureux, tour à tour, vulgaire, scatologique, poissard, mafieux, crapuleux ou simplement rural des parlers des personnages hauts en couleur – que sur celui de la civilisation, de l'histoire, du fond, donc, de la matière fictionnelle.
C'est à tirer les enseignements de cette expérience partagée par 20 mastérants et leur « tuteur » soussigné, lui-même passionné par la traduction de Marcel Aymé, que nous consacrerons cette communication dont la conclusion sera confiante dans les possibilités de recherche approfondie de notre Institut et attristée par le désintérêt des maisons d'édition roumaines pour un écrivain qu'elles ne connaissent pas et refusent de découvrir alors qu'il est publié en France dans la prestigieuse collection de la Pléiade –consécration littéraire suprême - depuis de très nombreuses années.
Mots-clés*: civilisation, déficit traductologique, forme, transposition*

Traduire Marcel Aymé en roumain est une tâche, une **mission** et tout à la fois un **plaisir traductologique** qui nous semblent s'imposer à notre Institut, lieu privilégié et quasiment unique de Recherche fondamentale dans l'Université française aussi bien que roumaine. Les raisons en sont simples et évidentes :

1. Cet immense écrivain contemporain (1902-1967) est inconnu en Roumanie ou presque. C'est à peine si l'on a timidement traduit une de ses nouvelles « Le Passe Muraille » qui, tout en étant significative de sa manière, est loin de pouvoir prétendre à représenter valablement une œuvre diverse et très riche. Certes il y a, à cette situation

aberrante et regrettable, des « raisons » d'abord idéologiques, Marcel Aymé ayant été, pendant toute la trop longue période du totalitarisme communiste, victime, lui aussi, de la censure : son refus de tout embrigadement pour l'écrivain, sa soif de liberté d'expression à l'égard de tout pouvoir et ses prises de position très courageuses dans l'après seconde guerre mondiale, lorsque, par exemple, il stigmatise avec une féroce ironie la main mise communiste sur la pensée dominante de l'épuration qui a suivi la Libération, tout cela n'a pu que le désigner comme un auteur à proscrire.

Il y a donc là une lacune énorme à combler qui n'est pas moins grave que celle du déficit traductologique dont, à l'inverse, la littérature roumaine dans son ensemble est victime en langue française. A ce propos, nous avons toujours été frappé par une étonnante similitude de destins littéraires sur laquelle nous ne cesserons d'insister jusqu'à ce qu'elle soit admise et que l'on en tire, traductologiquement et littérairement les conséquences, c'est celle qui existe, de manière frappante, entre Marcel Aymé et Cezar Petrescu.

Contemporains s'ignorant totalement – dans les deux sens, selon toute apparence – ils sont tous deux de très grands écrivains unis dans un même amour dévorant de la belle langue et de la puissante fiction, de l'humour et de l'ironie constamment en éveil, de la passion du roman mais aussi de la nouvelle qu'ils pratiquent avec prédilection et avec une jouissance non dissimulée. L'analogie flagrante de leurs carrières se manifeste de façon éclatante dans une autre de leurs réussites indéniables : la littérature pour les enfants, ajoutons aussitôt, grands ou petits. ***Les Contes du Chat Perché*** sont l'une des œuvres les plus connues de Marcel Aymé : ses deux héroïnes, Delphine et Marinette, vivent au milieu des animaux enchantés d'une ferme et portent sur le monde le regard naïf et impitoyable de l'enfance. Cezar Petrescu a donné à la littérature roumaine le texte le plus célèbre du genre et le plus réussi : ***Fram, ours polaire***. C'est un des indices supplémentaires les plus indubitables de l'étroite parenté qui est la leur. Mais, répétons-le, c'est une parenté qui s'ignore.

Il n'y a pas jusqu'à l'injustice flagrante qui leur a été faite dans leurs pays respectifs qui ne leur soit tristement commune. L'un et l'autre sont les mal-aimés de la critique littéraire qui leur a fait, sans les lire vraiment – on peut l'imaginer – une fausse réputation d'écrivains secondaires ou mineurs qu'ils ne sont nullement. C'est à réparer cette double injustice que le traducteur doit s'attacher. Il est stimulé sur cette voie par le sentiment que - une fois n'est pas coutume -, l'injustice ne vaut pas seulement pour la littérature roumaine…

2. La traduction de nouvelles de Marcel Aymé – c'est en effet le genre littéraire dans lequel il a donné la pleine mesure de son talent, même si des romans comme ***Le chemin des écoliers*** , ***Uranus*** , ***La jument verte*** , ***La Vouivre*** , ***La Table-aux-crevés*** , ***Gustalin*** sont autant de petits chefs d'œuvre trop peu appréciés encore en France même – a été le thème de l'exercice très sérieux et fort enrichissant que nous avons proposé pour le mémoire de fin de mastère à nos mastérants de 2005.

Elle présente en effet de multiples problèmes passionnants de transposition tant sur le plan purement formel – niveaux de langue, d'abord, celle de Marcel Aymé offrant un saisissant contraste entre un type d'expression auctorial des plus délibérément classique et soigné, à la jouissance de laquelle Marcel Aymé s'adonne avec délices, et le chatoiement vigoureux, tour à tour, vulgaire, scatologique, poissard, mafieux, crapuleux ou simplement rural des parlers des personnages hauts en couleur – que sur celui de la civilisation, de l'histoire, de la société française à un moment crucial de son développement - du fond même, donc, de la matière fictionnelle..

C'est à tirer les enseignements de cette expérience partagée par 20 mastérants et leur « tuteur » soussigné, lui-même passionné par la traduction de Marcel Aymé, que nous consacrerons cette communication dont la conclusion sera confiante dans les possibilités de recherche approfondie de notre Institut et attristée par le désintérêt entêté et ignare des maisons d'édition roumaines pour un écrivain qu'elles ne connaissent pas et refusent de découvrir alors qu'il est publié en France dans la prestigieuse collection de la Pléiade –consécration littéraire suprême qui n'est réservée qu'à quelques-uns - depuis de très nombreuses années.

La répartition des nouvelles à traduire – dans un esprit de relative égalité – a été facilitée par la multiplicité des titres et l'approximative unité quantitative de chacune d'elles, à quelques exceptions près, comme ***La bonne peinture*** ou ***La traversée de Paris***, lesquelles sont d'ampleur considérable et constituent presque de petits romans. La longueur moyenne se situant autour d'une dizaine de pages, l'exercice individuel était considérablement plus simple et la confrontation collective – obligatoire en fin de session – fut efficace et profitable. D'une manière générale, nous sommes enclins à croire que l'expérience eut un côté ludique et drôle qui est naturel s'agissant de textes qui ne portent guère à la mélancolie ou à l'ennui. Le sentiment d'ensemble a été, apparemment, celui d'un travail grandement stimulé par la drôlerie, justement, de ces textes débordant d'humour, d'ironie et parfois de dérision crue ou de sarcasme grinçant mais atténué d'un constant sourire subtil. C'est exactement la même impression que pourraient et pourront avoir, dans le sens inverse, les futurs mastérants français de notre Institut – boursiers de l'Institut Culturel Roumain, à la lecture des nouvelles de Cezar Petrescu, peut-être légèrement plus sombres, plus noires et plus « vitriolées ».

Cela étant, les difficultés ont été nombreuses, à commencer par celles d'une langue soucieuse, chez Marcel Aymé, de concision, de soigné stylistique, de mot juste. La complexité syntaxique qui en découle souvent a été parfois source de quelques erreurs ou malentendus. Les problèmes de vocabulaire, de lexique – Marcel Aymé chérissant les mots rares ou les acceptions exceptionnelles – ont eu aussi leur part de difficultés. Nous proposons ici quelques exemples de versions de bonne qualité qui ont fait l'objet d'une correction minutieuse, collective d'abord puis individuelle :

1. « ***En attendant*** » traduction de Cristina Paraschiva avec quelques petites erreurs significatives et pleines d'enseignements sur des expressions idiomatiques : par exemple, ***« faire avec pas grand-chose »*** qui n'est pas ***« faire pas grand-chose*** » Citons le texte de Marcel Aymé :

Elle ne l'avait pas rose non plus **: deux filles pas bien fortes, toujours une malade, et le souci de faire avec pas grand-chose**.

*Nici ea nu /tràia pe roze/era în*tr-o situatie prea fericita /prea banal/*: douà fete cam firave,nesànatoase, una mereu bolnavà si mereu grija* de a o scoate la capàt de o zi pe alta.(nu *o pune la mai nimic./contrasens, atentie !/)*

On voit, à la lecture de ce brouillon et des suggestions qu'il a suscitées de notre part, quels sont les points délicats de la traduction en question : le souci, d'abord, d'éviter tout ce qui serait une atténuation dangereuse de la force vigoureuse des images ou des expressions consacrées (elle ne l'avait pas rose non plus n'est pas une formule banale mais une tournure populaire reprise par Marcel Aymé pour sa puissance de suggestion d'un parler spontané populaire qui dit les choses sans détours et

allusivement : recourir à la solution ***nici ea nu tràia chiar pe roze*** – dans laquelle ***chiar*** a un rôle plus important qu'on ne croit – est une excellente tentative. Quant à l'expression ***le souci de faire avec pas grands chose***, elle nécessitait une analyse précise pour éviter le contresens commis (***a nu o pune la mai nimic***) alors que le sens est évidemment celui que suggère bien ***mereu grija de a o scoate la capàt de o zip e alta*** où l'on retrouve avec bonheur tous les ingrédients du texte français dans une formule idiomatique de même force.

Un peu plus loin encore :

Par le fait, on s'est trouvé un peu grisé, moi aussi bien qu'elle. Un beau soir, je rentre chez nous avec un paquet à la main, et c'était le renard argenté. Une bête de toute beauté, c'était, je n'avais pas acheté dans un sac.

Asa cà ne-a cam luat valul si pe mine si pe ea (Prin urmare, ne-am trezit putin ametiti,) si eu la fel ca si ea. Intr-o buna seara, ma intorc acasà cu un pachet în mâna, si era o vulpe argintie. Un animal de toatà frumusetea, (n-am cumparat-o într-o sacosà.) /contrasens !//N-o luasem cu ochii închisi/

On a là un cas typique de traduction d'une expression idiomatique dans son sens littéral : pour ***acheter dans un sac***, c'est-à-dire « ***cu ochii închisi*** », autrement dit, sans voir ce que l'on achète, on a donné une version purement mot à mot de la formule qui aboutit évidemment à un contresens. C'est ce que l'on aurait, dans l'autre sens, si l'on traduisait « ***l-am prins cu mâta în sac*** » par un cocasse « ***je l'ai pris avec son chat dans le sac*** » au lieu de la seule transcription acceptable « ***je l'ai pris la main dans le sac*** » qui n'a pourtant pas exactement le même sens puisqu'elle vise plutôt un cas de flagrant délit, extensible néanmoins à un flagrant délit de mensonge, ce qui est l'acception exacte de l'expression roumaine.

Signalons aussi que l'incise ***c'était*** , typique d'une insistance propre au langage parlé, n'est pas rendue : il aurait fallu recourir à une formule équivalente du genre ***ce mai*** ou ***zàu***, lequel serait peut-être un peu trop fort. Il fallait en tous cas ne pas négliger cette marque délibérée d'un discours que Marcel Aymé veut pittoresque, émaillé de ce qui en fait la saveur langagière verte ou relevée sur fond d'une narration auctoriale très pure et classique ce qui est la caractéristique, la marque de fabrique inconfondable de sa littérature.

Voici maintenant une bonne tentative pour rendre la couleur populaire du discours de ces pauvres gens qui font la queue :

M'arrive d'aller à la mairie réclamer un bon de supplément, un bon de ceci, un bon de cela. Je devrais pas, je sais ce qui m'attend, mais quand je vois mes gosses toussoteux, maigrefoutus et rien au ventre, c'est plus fort que moi, je m'en vais réclamer.

(Mi se întâmpla) Mà mai duc pe la (sà merg la primarie) sà mai cer câte-un bon în plus, un bon pentru asta, un bon pentru aia, n-ar trebui, stiu bine ce mà asteaptà, dar când îmi vàd copiii tot tusind asa si **al naibii de slabi (*slabi morti*)*, si cu burta goalà (nimic în burta), este ceva mai putenic decât mine, mà duc sà cer.***

Maigrefoutrus est évidemment sinon une invention personnelle de Marcel Aymé, du moins la transcription amusée d'une création linguistique populaire : ***al naibii***

de slabi est déjà intéressant mais ***slabi morti*** sau ***morti de slabi ce sunt*** ou même la combinaison des deux est une solution plus séduisante encore: **al naibii de slabi morti** donne bien à entendre cette même composition synthétique de ***maigrefoutus,*** autrement dit, c'est un équivalent bien pesé dont les ingrédients reconstituent la teneur stylistique complexe et riche de la création linguistique de l'original**.**

C'est bien ainsi que l'on se doit de faire sentir toute la force, tout le relief de cette langue qui emprunte aux parlers des rues sa vigueur stylistique et fait de Marcel Aymé un grand écrivain, c'est-à-dire quelqu'un qui sait écouter avant d'écrire.

Voici un autre exemple de modulation à introduire : le mot ***pardon,*** qui semble si simple et qui d'ailleurs a été généreusement et largement importé en roumain (voir Caragiale et même la langue de tous les jours) peut, justement, poser problème :

J'invente pas. Hier, j'ai entendu chez l'épicier deux femmes harnachées, pardon, fourrures, bijoux et pékinois, elles disaient que les gens, de peur de manquer, ils mangeaient le double d'autrefois. « C'est comme ça chez nous », elles disaient.

Donnons la version proposée ainsi que les commentaires que nous y avons insérés :

Nu inventez. Ieri am auzit /topica !/la bàcànie douà femei înhamate/împopotonate/, pardon /ce mai,/sensul în româneste ?/ blànuri, bijuterii si pechinezi (je ne sais pas si ici le mot pékinois désigne autre chose que le chien, nu, e bine) ziceau cà oamenii, de fricà sà nu piardà, mànîncà de douà ori cât (dublu fatà de) altàdatà. « Asa e la noi », ziceau ele.

Il est clair qu'ici la transcription par ***pardon*** serait un contresens total car il ne s'agit pas, en l'occurrence, d'une quelconque excuse mais du sens qu'il peut prendre parfois dans des formules expéditives et vigoureuses du genre « ***Excusez du peu !*** » qui, par antiphrase, veulent dire que l'on exagère, que l'on est dans une situation extrême. D'où la suggestion d'un ***ce mai*** (c'est-à-dire, ***faut-il vous préciser encore, n'avez-vous pas compris ?***)

Même tentative réussie, un peu plus loin, pour rendre les valeurs grammaticales (sujet répété ***Quand les Allemands ils partiront***) du langage populaire par une faute d'accord délibérée (**Se duce e**i nemtii într-o zi) dans le paragraphe ci-dessous :

Quand les Allemands ils partiront, on aura des comptes à régler. Tous ceux qui auront la gueule fraîche et le ventre sur la ceinture, on aura deux mots à dire. Pour chacun de mes gosses qu'ils m'auront assassiné, il m'en faudra dix.

Se duce ei nemtii într-o zi, si ne-om socoti noi. Telle est la solution que nous avons suggérée finalement pour rendre tout le relief de cette redondance incorrecte au regard de la grammaire entendue *stricto sensu* mais évidemment pleine de vigueur stylistique**.**

(Când nemtii vor pleca, vom avea de reglat conturi. L'expression ***vom avea de reglat conturi*** est un peu trop calquée sur la structure française, nous lui préférons ***ne-om socoti noi*** qui nous semble plus naturelle et plus vive. ***Toti cei cu fata îmbujoratà (cu tenul proaspàt) / Nu !care vor avea gura spàlatà / si burta revàrsatà peste curea ,***

o sa avem ce sà le spunem. o sà le zicem noi vreo douà. Pentru fiecare dintre copiii mei pe care mi-or fi omorît, o sà omor eu zece

Il est patent, ici, que la bonne solution est celle qui trouve la tonalité populaire et même vulgaire la plus juste, celle qui suggère la haine inexpiable des profiteurs de guerre, des collaborateurs (encore un mot qu'il sera bien difficile de traduire, eu égard à l'acception toute spéciale qu'il a dans ce français de l'après seconde guerre mondiale) à travers des emportements de langage à la fois collectifs (utilisation d'expressions idiomatiques consacrées) et très personnels (images tronquées ou marquées au sceau d'une création coléreuse individuelle). Faire sentir tout cela, cette fureur personnelle de la mère atteinte dans ce qu'elle a de plus cher – ses enfants voués à la mort par la faute des puissants du moment) et la force collective de la langue, c'est évidemment là que se trouve la pierre d'achoppement de la traduction et là que l'on mesure la capacité d'un traducteur à sentir d'abord, puis à rendre ensuite dans sa langue toutes ces nuances sans le respect desquelles il n'y a ni littérature ni traduction véritables.

2. La deuxième version qui retiendra ici notre attention est celle qui s'intitule, dans l'original, ***Légende poldève*** , elle est celle de Adriana Apostol. Voici d'abord les quelques remarques d'ordre général sur les conditions et les exigences de la traduction de textes comme ceux de Marcel Aymé que nous avons faites en introduction aux séances multiples d'analyse collective des travaux de mémoire de mastère, en juillet 2005 :

Traduire Marcel Aymé en roumain (ou dans toute autre langue, pourrait-on ajouter), qu'est-ce que cela veut dire, qu'est-ce que cela implique ?

Il y a de multiples réponses à cette question fondamentale: des réponses générales, d'abord, qui relèvent d'une théorie pratique de la traduction littéraire, à savoir que traduire une oeuvre esthétique, une création à base de mots, de signes linguistiques, est une opération très complexe, d'autant plus complexe que l'on ne sait pas vraiment ce qu'est cet objet que l'on doit transposer d'un système à un autre - d'une langue à une autre -.

Le traducteur se trouve peu ou prou dans la situation inonfortable d'un mécanicien qui devrait remonter un moteur démonté dont il ne connaît pas le mode de fonctionnement, ni les pièces, ni le rapport entre les pièces. On imagine sa perplexité. La perplexité du traducteur est celle de tout lecteur d'une oeuvre littéraire dont le mystère ultime, le mode de création, l'alchimie intime lui sont inconnus comme ils le sont au créateur lui-même et, en dernière instance, à tous ceux qui ont tenté d'en pénétrer les secrets.

Mais tout est - fondamentalement - mystérieux dans ce monde et comme, si l'on en croit la légende, le disait le philosophe Zénon, il est effectivement impossible de démontrer <u>logiquement</u> la possibilité même du mouvement, il reste possible de le prouver en marchant ! Prouvons donc et pratiquons donc la traduction en traduisant !

Le traducteur ne se contente d'ailleurs pas de prouver la possibilité de la traduction en traduisant mais il démontre du même coup la possibilité de comprendre la création littéraire puisqu'il sait la faire saisir à d'autres lecteurs dans d'autres langues, en la dépouillant de sa forme linguistique originelle et en donnant au *fond* un sens dans une autre *forme*. C'est en cela que le traducteur est

un praticien qui ne devient théoricien qu'en restant scrupuleusement praticien éclairé, jamais le contraire, à savoir théoricien praticien.

Considérons provisoirement les réponses d'ordre général à ces interrogations inévitablement marquées d'apories théoriques, comme acquises. Il s'en faut de beaucoup mais nous ne saurions y trouver les vraies réponses à ce qui nous intéresse concrètement ici: comment faut-il traduire Marcel Aymé en roumain ? Nous allons répondre, de manière globale et détaillée en même temps, en prenant comme exemple ou cobaye la version d'Adriana Apostol pour le texte *Légende poldève* parce qu'elle a bien travaillé sur ce texte mais aussi parce qu'il reste encore des choses à améliorer, à polir, à modifier parfois en profondeur.

Les mêmes remarques pourraient se faire sur tous vos travaux et nous les ferons mais individuellement au cours de ces dix jours de travail intense pour reprendre ensuite une méthode collective pendant les deux derniers jours et tenter de rendre publiables des textes qui doivent avoir tout ce qu'il faut pour qu'un éditeur intelligent ait envie de les publier. Profitons de l'occasion pour redire ici que notre mastère, dans le cadre de l'Institut International Liviu Rebreanu de Recherches en Traduction Littéraire et Simultanée, se doit de déboucher au plus vite sur un Doctorat en Traduction Littéraire qui sera de fait unique en son genre dans le monde universitaire et que les thèses qui ne manqueront pas de voir bientôt le jour devront intégrer dans la définition des exigences, à côté de celles qui relèvent d'abord de la valeur universitaire – seules à même de garantir le caractère scientifique d'un doctorat – des critères nouveaux mais essentiels, comme celui de la compatibilité éditoriale des textes traduits, ce qui nous amènera à envisager la collaboration, au sein des jurys, d'éditeurs de qualité comme nous en connaissons tous, notamment à Pitesti.

Traitons la chose globalement d'abord, par conséquent: j'espère que malgré le travail difficile que vous abez dû accomplir, vous ne vous êtes pas ennuyés avec les textes de Marcel Aymé et que vous avez compris pourquoi je ne cesse de vous répéter que c'est un grand écrivain, insuffisamment apprécié en France, totalement inconnu en Roumanie. La première chose qui vous aura frappés aura probablement été la dose très forte d'humour, parfois noir, d'ironie, souvent mordante, de bonne humeur, de sarcasme et de dérision qui fait le style inimitable de sa littérature. Personnellement, je pense que le grand écrivain roumain - également sous-estimé et déconsidéré - Cézar Petrescu, est celui qui se rapproche le plus de ce type d'auteur intelligent, doté d'une facilité d'expression et d'un goût du beau style - du beau style expressif, savoureux- et qu'un livre comme *Miss România*, par exemple, aurait pu être écrit par Marcel Aymé.

Il y aura d'ailleurs grand profit à lire et relire Cézar Petrescu pour trouver le ton qu'il faut pour bien traduire Marcel Aymé en roumain, les mots, le style. Car s'il y a une vraie „recette"pour traduire la littérature – avec le sens presque contraignant et impératif que prend le mot dans son acception roumaine de *retetà*, d'ordonnance médicale, donc, c'est bien celle qui consiste à lire et relire les grands textes de la langue d'arrivée en tâchant d'identifier, en plus, ceux qui correspondent le mieux à l'auteur étranger dont on s'occupe. Je vous prescris donc de fortes doses de lectures de Cezar Petrescu, des nouvelles, en l'occurrence, puisque c'est de nouvelles que nous traitons ici. Rien ne sera plus profitable pour une parfaite „acclimatation" de Marcel Aymé én roumain, rien ne sera plus

efficace pour l'enrichissement de votre style et de votre lexique dans les tonalités de dérision, de l'humour, du sarcasme.

C'est la saveur de la langue, en effet, qui est essentielle chez Marcel Aymé: saveur dans tous ses sens, c'est à dire, goût de la belle littérature sachant dire les choses de manière très classique dans la clarté, la limpidité, d'une part, et de manière très puissante dans la force des mots qui seront ceux de la langue vivante la plus crue, la plus vulgaire s'il le faut, la plus argotique même, par ailleurs, la plus directemet scatologique parfois et la plus vigoureusement canaille aussi.

C'est dans ce *mixte* parfaitement réussi de classicisme limpide et de vigueur populaire que réside, chez Marcel Aymé et chez Cézar Petrescu, le secret du génie littéraire et pour le traducteur la source des difficultés et par conséquent des satisfactions lorsqu'il réussit à les surmonter pour donner à son lecteur ignorant des subtilités de l'original ou même, plus simplement, de la langue de cet original, une idée juste ou, pour le dire mieux, une sensation exacte du texte de départ.

Toute traduction qui n'aura pas su se donner comme contrainte fondamentale de rendre ces deux pôles intimement liés du génie créateur de Marcel Aymé sera passée à côté de ses obligations et aura échoué. Saveur, saveur, saveur avant toute chose, clarté, clarté, clarté, tels sont les mots d'ordre ! Le classicisme de Marcel Aymé contraint à ne négliger aucun détail, car rien n'est superflu dans ses textes, à ne raboter, à n'écraser, à n'effacer aucun relief, à ne dissiper aucun effet.

Voyons maintenant dans le détail du texte traduit par Adriana Apostol comment ces consignes draconiennes doivent s'appliquer: précisons d'abord qu'elle a su trouver le moyen technique de présenter une version bilingue du texte qui permet de suivre le cheminement parallèle de l'original et de la traduction avec beaucoup de facilité. Elle devra partager son secret de fabrication informatique avec ses camarades pour que nous puissions, au terme de cette session, et à la fin de la révision d'ensemble qui aura peut-être lieu en septembre si le temps est trop court maintenant, un ensemble de textes susceptibles de susciter l'envie de publication en édition bilingue d'un éditeur roumain de qualité, peut-être en coédition avec un éditeur français.

(Précisons a posteriori que tel a bien été le cas et que le travail individuel et collectif a été grandement facilité par cette possibilité technique de présentation en miroir du texte original et du texte traduit.)

Voici donc le texte original:

Elle entendait au moins une messe par jour, communiait deux fois par semaine, donnait largement pour le denier du culte, brodait des nappes d'autel et distribuait des aumônes aux pauvres les plus recommandables.

Et la traduction d'Adriana Apostol**:**

Asculta
(traducere prea literalà, în româneste nu cred cà se spune a asculta o slujbà ci

a participa la o slujbà, slujbà având o conotatie mai amplà de "service religieux" cu tot ceea ce comportà el, nu numai rugàciuni ci si gesturi, etc)

cel putin o slujbă pe zi, se împărtăşea de două ori pe săptămână, făcea donații (cuvânt prea tare pentru denier du culte adicà o participare modestà la cheltuielile personale ale preotului, un fel de salariuacordat de bunà voie de credinciosi)

mari în contul bisericii, broda fețe de masă pentru altar, împărțea ajutoare săracilor celor mai merituoşi.

Merituosi n'a pas l'acception moralisatrice voulue par Marcel Aymé dans cet emploi de *„recommandables*": il s'en prend ici, à travers un simple mot apparemment sans importance, à la sélection des pauvres par les institutions ou les personnes charitables en fonction de leur comportement social et moral. ***Merituosi*** introduirait une idée de qualité personnelle qui n'est pas le critère essentiel en l'occurrence. Ce que l'on récompense, par des aumônes, c'est la soumission de ces pauvres à un certain ordre moral, à une attitude de respect servile du système, c'est une vertu négative de retrait, d'humilité soumise. Il est probable qu'une expression du type ***cei mai de treabà*** , plus vague mais très idiomatique, serait la plus proche des acceptions à la fois précises et vagues données par Marcel Aymé à ce „**recommandable**" qui, associé par lui à pauvre, est tout un programme...

Poursuivons notre analyse de la manière dont le texte a été rendu: nous allons rencontrer de petits problèmes de transcription lexicale qui ne sont qu'en apparence mineurs. Nous l'avons dit, n'hésitons pas à le répéter, chez un écrivain de la trempe de Marcel Aymé, rien n'est laissé au hasard, rien ne doit donc être négligé par le vrai traducteur soucieux d'un rendu intégral du texte.

Enfin, comme pour lui permettre de s'accomplir en perfection, Dieu lui avait envoyé une grande et douloureuse épreuve où elle semblait justement, miracle d'un cœur fervent, nourrir sa piété.

On voit ici que fervent devra recevoir une traduction à la hauteur de sa ferveur, justement et que credincios serait très insuffisant, beaucoup trop plat.

Voyons la version proposée:

In fine, ca pentru a-i permite să se desăvârşească în perfecțiune, Dumnezeu îi trimise o mare şi dureroasă încercare cu care, miracol demn de un suflet credincios, (prea slab, evlavios)

ea părea că-şi întreține (prea putin colorat nourrir) pietatea. (trebuie folosit acelas cuvânt)

On voit que evlavios sera beaucoup plus près de ce que connote fervent en français, c'est-à-dire une flamme dans la foi que credincios ne saurait faire jaillir.

Voyons un autre passage délicat, tout aussi délicat que celui qui permet d'entrer au Paradis et que mademoiselle Borboïé aborde avec le notaire :

Dès le premier mot, bonhomme, nous sommes confrontés à l'appréciation nécessaire et pas forcément simple, de la connotation, dans le contexte précis, de ce substantif susceptible de multiples nuances allant de la pitié à la dérision. Ici, le terme a sa valeur la plus neutre que seul le mot bàrbat rendra exactement.

Le bonhomme, qui l'avait précédée dans la tombe d'une quinzaine de jours,

vint lui présenter ses compliments et, avec un sourire de bienveillante ironie, s'informa où elle allait de ce pas pressé.

- Je vais, dit-elle, rendre mes comptes.

- Hélas ! soupira le notaire, le temps de rendre nos comptes n'est pas près d'arriver.

- C'est vous qui le dites. Je voudrais bien savoir pourquoi on me refuserait…

Bărbatul, (omul, bietul om, bietul om er fi în contradictie cu "bienveillante ironie") ***care se stinsese cu cincisprezece zile înaintea ei, veni să-i prezinte omagiile şi, cu o bunăvoinţă ironică în surâs, o întrebă unde se duce aşa de grăbită.***

- Mă duc, spuse ea, să-mi închei socotelile./ A încheia n'est probablement pas le mot qui convient car il s'agit du Jugement dernier donc de rendre des comptes pas de les conclure. Mà duc sà dau socoteala nous semblerait beaucoup plus conforme à la connotation, en l'ocurrence./

- Vai! Oftă notarul, mai e până ne vine nouă rândul să ne încheielm socotelile.

Asta s-o credeti dvs.(Vorbiţi în numele dvs.)Pe mine nu ştiu de ce m-ar refuza.) Tare aş vrea să ştiu de ce m-ar refuza pe mine. (Tare as fi curioşă să aflu de ce m-ar refuza pe mine) (Alegeti !) / On a ici le cas d'une formule idiomatique qu'il faut rendre par un équivalent qui le soit vraiment aussi : Vorbiti în numele dvs nous semble ce qu'il y a de plus approchant. /

Un peu plus loin, lorsque l'entrée problématique dans un paradis qui ne l'est pas moins se rapproche, nous voici confrontés à un cas typique de traduction de formule toute faite: ***trop heureux si...*** qu'il faut sans nul doute ne pas hésiter à rendre par une expression tout aussi consacrée, ***Sà zicem mersi cà***...

Toţi adunaţi înseamnă multă lume şi tare mi-e teamă că războiul o să mai dureze destul. De ambele părţi moralul e ridicat, iar generalii nu au fost niciodată mai ingenioşi ca acum. Nu trebuie să ne facem speranţe că or să se ocupe de noi înainte de terminarea războiului. Ba, chiar (ar trebui ***să fim mulţumiţi (e cazul sà folosim formula idiomaticà "sà zicem mersi dacà nu ni s-au ràtàcit "***că nu ni s-au rătăcit dosarele în harababura asta.

Tout ça fait beaucoup de monde, et j'ai peur que la guerre dure encore longtemps. Des deux côtés, le moral des troupes est élevé et les généraux n'ont jamais eu autant de génie. Il ne faut pas compter qu'on s'occupe de nous avant la fin de la guerre. Trop heureux encore si nos dossiers n'ont pas été égarés dans la pagaïe

Les soldats, à pied ou à cheval, s'engouffraient en chantant sous les resplendissantes Portes du Ciel, dont les abords, largement dégagés, formaient une grande esplanade. Près des portes et les dominant, saint Pierre, assis sur un nuage, surveillait l'entrée des troupes et en faisait le décompte.

Soldaţii, pe jos sau pe cal, năvăleau (dispăreau, se năpusteau) tot într-un cântec sub Porţile Raiului, ale caror margini (atentie, împrejurimi e mai bun) cu mult

depăşite (contrasens, netezite), formau o mare esplanadă. Aşezat pe un nor aproape de porţi, Sf. Petru le domina, în timp ce supraveghea intrarea trupelor şi le lichida contul.(contrasens: îi numàra)

Ici, plusieurs petites inadvertances dues à une lecture approximative du texte : ***depàsite*** pour ***dégagées*** alors que le sens est évidement très concret, d'où la suggestion de ***netezite***. Enfin l'expression « en faisait le décompte » qui est interprétée en contresens par le ***lichida contul*** alors qu'il s'agit au contraire de ***compter, de décompter*** les arrivants et candidats à l'entrée au paradis.

On aura saisi, à la lecture de ces quelques analyses qu'il serait facile de multiplier, dans quel esprit nous avons abordé, individuellement – par un travail personnel de chaque mastérant – collectivement ensuite – à travers l'étude minutieuse dans les séances de correction d'ensemble - puis individuellement à nouveau et enfin la mise au point définitive de traductions qui nous ont donné une grande satisfaction : celle de vérifier » sur le terrain » que la traduction, loin d'être une simple activité technique comparable à une photocopie qui aurait la caractéristique d'être une photocopie dynamique opérant d'un système linguistique à un autre, est une perspective privilégiée sur les significations profondes de l'œuvre esthétique, peut-être même la seule véritablement à même de rendre compte de toutes les valences d'un texte puisqu'elle seule est tenue d'aller aux racines vives de ce qui fait la complexité de la littérature, l'union intime d'une forme linguistique et d'un sens qui en est à la fois le résultat et l'organisateur.

Cela nous a confirmé dans la conviction que la Recherche en Traduction littéraire que l'Université de Pitesti nous a donné voici près de six ans maintenant la précieuse possibilité de faire vivre au sein de l'Institut Liviu Rebreanu est une voie pleine d'avenir et la seule à même de rendre vraiment possible la révélation à l'étranger des valeurs totalement inconnues de la culture roumaine. On voit aussi qu'elle a pour objectif non moins nécessaire de faire connaître des écrivains français de la taille de Marcel Aymé à des lecteurs roumains pourtant renommés pour leur culture francophone et qui, néanmoins, sont encore privés de sa littérature. Il est vrai qu'ils ne peuvent toujours pas lire en roumain le journal de Liviu Rebreanu, **Metropole,** dont la traduction en français a précédé une improbable réédition en langue roumaine. Là encore, on touche aux séquelles persistantes d'une censure totalitaire qui n'a plus lieu d'être dans une société roumaine entièrement libre. Il s'agit en l'occurrence d'une forme d'ignorance grave et de désintérêt non moins pernicieux dont les maisons d'édition roumaines sont hélas les complices actifs.

LA TRADUCTION DE L'ANGLAIS AU FRANÇAIS LES CATÉGORIES. LA COMMUTATION EN NOMBRE

Cristina PARASCHIVA
Grup Şcolar Stâlpeni, Piteşti

Résumé *: Les avis diffèrent sur les critères d'identification des parties du discours et donc sur leur nombre ; certains mettent en doute la pertinence ou l'intérêt de cette distinction. On constate, aussi à l'intérieur d'une langue que dans le passage d'une langue à l'autre, la possibilité d'effectuer des paraphrases dont la différence formelle se situe au niveau de quelque chose qu'on appelle parties du discours, espèces de mots ou catégories selon les écoles. Le passage d'une catégorie à une autre pour exprimer le même message est appelé transposition. Une catégorie comporte des sous- catégories et l'on constate en traduction que l'on est parfois amené à passer d'une sous- catégorie à une autre pour des raisons inhérentes au système ; dans ce cas nous parlerons de* ***commutation*** *(bien que ce terme ait une extension plus large) afin de distinguer ce passage de la transposition. Dans cet ouvrage nous nous proposons d'étudier ce phénomène à propos d'un élément constituant du syntagme nominal (SN) :* ***le nombre****.*
Mots-clés*: commutation,nombre, transposition*

Le nombre peut être envisagé sous l'angle :

1. de la morphologie du nom,
2. de la syntaxe d'accord du nom avec le verbe et le déterminant.

En d'autres termes, les marqueurs du nombre apparaissent en plusieurs points de l'axe syntagmatique :

1. sous la forme d'un affixe d'inflexion rattaché au nom et qui donne son aspect,
2. sous la forme d'affixes d'inflexion rattachés au verbe et au déterminant qui indiquent le comportement du syntagme nominal (SN).

En règle générale, les SN ont le même aspect et le même comportement dans les deux langues (notez cependant que dans la traduction de l'anglais au français apparaissent d'autres marqueurs qui portent sur le déterminant et certaines expansions du SN). Ce que nous étudierons ici, ce sont les cas, où au contraire ces marqueurs diffèrent conjointement ou séparément. C'est ainsi que des mots comme *hair, advice, trousers, shorts* sont traduits en français par des mots qui ont un aspect ou un comportement inverse : « des cheveux », « des conseils », « un pantalon », « un short ».

Une grande partie des variations en nombre dans le passage de l'anglais au français recoupe le processus dit de modulation, c'est-à-dire de changement de point de vue : dans une langue on envisage les éléments constitutifs d'un ensemble (ce qui donne un nom pluriel ou un ensemble considéré comme tel), tandis que dans l'autre on n'envisage que l'ensemble lui-même (ce qui donne un nom collectif singulier ou un ensemble considéré comme tel).

1. Représentation du tout par les parties : singulier – pluriel

Nous envisagerons dans cette rubrique les cas où un ensemble d'objets ou de notions, désigné en anglais comme un tout à l'aide d'un nom singulier est désigné en français de manière plurielle à l'aide de ses constituants. La série *every* + nom sert à effectuer une opération semblable, mais où le dénombrement reste apparent : ***Every man*** was killed.

Tous les hommes furent tués.

On notera aussi que les noms collectifs envisagés dans cette rubrique se divisent selon des critères morphologiques en :

1. mots simples (noms- racine) : *hair, luggage,*
2. mots construits, noms dérivés de verbes (nominalisations) à l'aide de divers suffixes : inform + ation, travel + l + ing, risk+ Ø.

Il faut voir dans ce rattachement à un procès le fait que certains de ces noms admettent une traduction par verbe, selon le processus de la transposition. Certains de ces mots ont un comportement fixe et sont considérés comme indénombrables, d'autres passent d'un comportement à l'autre avec parfois des variations sémantiques. Nous garderons cependant pour des raisons d'usage et de fréquence d'emploi l'opposition : Noms/Gérondifs.

1.1 Noms

a)Concrets

"Here's the back of my trouser – leg all tore down", said Kipps, "and I believe I'm bleeding. You really ought to be more careful…" The stranger investigated ***the damage*** *with a rapid movement.* (H.G. Wells)

« Voilà mon bas de pantalon tout déchiré par- derrière, dit Kipps, et je crois bien que je saigne. Vraiment, vous devriez faire plus attention…. ». L'inconnu inspecta **les dégâts** d'un rapide coup d'œil.

b) Abstraits

Most of following ***information****, which* ***is*** *far from exhaustive,* ***is*** *drawn from* The Works of H.G. Wells *by Geoffrey H. Wells. (P. Parrinder)*

La plupart des **renseignements** que l'on trouvera ci-après, et qui **sont** loin d'être exhaustifs, **sont** tirés de The Works of H.G. Wells de Geoffrey H.Wells

Les SN envisagés ci-dessus constituent une double source d'ereur :

- en eux-mêmes ;
- au niveau des éventuels pronoms qui peuvent les reprendre dans la phrase. En effet le nombre apparent de ces pronoms en anglais est singulier et pour peu que le pronom soit situé assez loin du nom qu'il remplace, on a tendance à le traduire par un singulier.

Dans l'exemple suivant, l'erreur souvent commise consiste à traduire *it* par « le » :

He rang the bell. One of the lately hired servants, a footman, answered it.
"Is John getting the carriage ready?"
"Yes, Sir."
"Is ***the luggage*** *brought down?"*
"They are bringing ***it*** *down, Sir." (Ch. Brontë)*

Il sonna. L'un des domestiques récemment engagés, un valet de pied, se présenta.
- Est-ce que John prépare la voiture ?
- Oui, Monsieur.
- **Les bagages** sont-**ils** descendus ?
- On est en train de **les** descendre, Monsieur.

1.2 Gérondifs

[On monte un échafaud pour une exécution].

*He lay listening to **the hammering** and it got on his nerves…After a while the hammering stopped.* (J.H.Chase)

Il resta étendu à écouter **les coups de marteau**, ça l'agaçait…Au bout d'un moment les coups cessèrent.

2. Des parties au tout : pluriel- singulier

2.1 Mots renvoyant à des référents composés de deux parties

*He had put on his best suit – three years old but just passable when he remembered to press **the trousers** under his mattress*. (G. Orwell)

Il mit son plus beau costume, vieux de trois ans qui était encore mettable quand il songeait à en repasser **le pantalon** en le mettant sous son matelas.

2.2 Mots renvoyant à des référents composés de plusieurs parties :

+ divers pluriels en anglais rendus par des singuliers en français.

*You have to go through **customs** before.*

Il faut d'abord passer à la **douane**.

3. Les parties pour le tout – la partie pour le tout : pluriel- singulier

3.1 Les références à une division de temps, quand il y afréquence.

"*What is **the day** for collecting?" [rents]*

"Mondays."

- **Quel jour** encaissez-vous [les loyers]?
- **Le lundi**.

3.2 La référence à un des éléments d'un tout pluriel (généralement parties du corps ou de l'esprit).

Perhaps even she whispered of the warm triumphant mystery of love that comes at last to those who have patience and unblemished **hearts.** (H.G.Wells)

Peut-être même leur parlait-elle dans un soufflé du mystère triomphant et chaleureux de l'amour que connaissent enfin ceux qui ont de la patience et **le cœur pur**.

3.3 De l'individu à l'espèce

Cette catégorisation peut coïncider avec un mode de désignation plus abstrait d'une classe. *Les hommes- l'homme*

"Gradually Judith and Jennifer drew around them an outer circle of about half a dozen: and these gathered for conversation in Jennifer's room every evening. That untidy luxuriant room, flickering with firelight, smelling of ***oranges*** *and* ***chrysanthemums****, was always tacitly chosen as a meeting place." (R. Lehmann)*

Peu à peu Judith et Jennifer attirèrent autour d'elles un cercle d'environ une demi-douzaine d'amies: et celles-ci se réunirent chaque soir dans le chambre de Jennifer pour bavarder. Cette pièce luxuriante et désordonnée, éclairée par les reflets irréguliers du feu, avec son odeur d'**orange** et de **chrysanthème**, était toujours tacitement choisie comme lieu de rendez – vous.

Le phénomène est réversible :

"Our rage for fast trains, so far as long – distance ***travel*** *is concerned, is largely a passion to end the extreme discomfort involved*." (H. G. Wells)

Notre engouement pour les trains rapides, dans les longs **voyages**, provient en grande partie du désir d'en abréger l'inconfort.

Dans le texte de R. Lehmann, la désignation de l'origine de l'odeur : « les oranges » « les chrysanthèmes » est plus concrète que dans la traduction où le singulier envoie à l'espèce. Dans la traduction de H. G. Wells, c'est le phénomène inverse qui se produit.

4. Dysmorphisme – Isomorphisme

Nous désignerons par dysmorphisme numéral l'absence d'accord entre le nombre apparent du nom et celui du verbe.

Billiards *is not popular as it used to be.*

Le billard n'est pas aussi populaire qu'autrefois.

Les aboutissements du nombre en français sont divers mais il y a généralement rétablissement de l'accord : isomorphisme des deux éléments : nom et verbe.

4.1 Le dysmorphisne constant

a) Noms pluriels + verbe singuliers

On peut trouver une logique à cette aberration en disant qu'il s'agit d'un ensemble d'éléments constituant un tout et considérés comme tel.

- des noms de jeux : *bowls, darts, draughts, ninepins, quoits*.
- Des noms de pays : *The Philippines, Wales, The Unites States.*

  The Netherlands *was partly reclaimed from the sea.*

  Les Pays- Bas furent en grande partie gagnés sur la mer.
- Des noms de maladies : *the mumps, (the) measles, hives.*

- *News*:
This is the news.
Voici les informations.
- Les entités numérales:
Five shillings was all he could lend me.
Cinq chillings, c'est tout ce qu'il pouvait me prêter.

b) Noms singuliers + verbes pluriels

Il s'agit des noms collectifs ou évoquant une collectivité.

- Noms de firmes :

Harrods announce a whole new way of bathing. The new Godfrey Bonsack Bath Boutique and Design Centre is now open on the third floor.

Harrods vous propose une façon toute nouvelle de prendre votre bain. La nouvelle boutique de bain et le Centre de Design Godfrey Bonsack sont maintenant ouverts au troisième étage.

- Adjectifs substantivés :
The blind *were up.*
Les aveugles étaient levés.

The blinds *were up.*
Les stores étaient tirés.

- *People, folk, cattle, poultry, the rest.*
The people *were dissatisfied with the situation.*
Les gens étaient mécontents de cette situation.

One was articled to a solicitor: one was learning the drug-trade in his father's shop: another had begun to deal in corn: ***the rest were*** *scattered about England, as students or salary- earners.*

L'un d'eux était place auprès d'un notaire: un autre apprenait le métier d'un apothicaire dans la boutique de son père; un autre s'était lance dans le commerce des céréales; **les autres** étaient dispersés aux quatre coins de l'Angleterre, comme étudiants ou salariés.

5. Le dysmorphisme occasionnel

a) Noms invariables

- Les noms de nationalité en **–ese**

The Japanese are the first exporters in the world.
Les Japonais sont les premiers exportateurs du monde.
The Japanese managed to escape.
Le Japonais réussit à s'évader.

Les réussirent

Il faut remarquer ici l'ambiguïté de la phrase au prétérit en raison de l'absence de marque du nombre ; elle nécessite donc un contexte.

- Certains poissons et gibiers + *Sheep :*

Fish *are the primary fare for the otter and it is therefore an unwelcome visitor to* ***trout*** *and* ***salmon*** *waters.*

Les poissons constituent la principale nourriture de la loutre et elle est par conséquent un visiteur indésirable dans les eaux riches en **truites** et en **saumons**.

- **Divers :** *Craft – Aircraft – Bob – Quid*

There were all kinds of ***craft*** *in the harbour***.**

Il y avait toutes sortes d'**embarcations** dans le port.

- Inversement, *les noms de famille,* qui en anglais prennent la marque du pluriel sont invariables en français sauf pour ce qui est des noms de familles illustres.

The two Miss ***Brabazons*** *had been having tea with Aunt Mary ….*

Les deux demoiselles **Brabazon** venaient de prendre le thé avec la Tante Mary.

G.R. Elton, England under ***the Tudors****.* (1955)

L'Angleterre sous **les Tudors.**

b)**Certain noms collectifs singuliers de forme** sont d 'accord variable, selon que l'on considère le groupe dans son ensemble ou les individus qui le composent. On ne saurait édicter une règle valable en traduction pour tous les cas. Le plus souvent, il y a la possibilité de rendre le pluriel anglais par un singulier français :

We all know that ***the police have*** *had a rough time recently. The brutal facts about the number of injured policemen have made a deep impression.*

Nous savons que **la police n'a** pas eu la vie facile ces derniers temps. Le triste réalité du nombre de policiers blessés a vivement impressionné la population.

Parfois deux solutions sont possibles :

The class *were no longer listening.*

La classe entière n'écoutait plus.

Les élèves n'écoutaient plus.

Parfois il faut utiliser un pluriel :

Although ***some police*** *drew truncheons as they went over the walls or through the front windows they had little occasion to use them.*

Bien que **quelques policiers** eussent tire leur matraque en passant par-dessus le mur ou par les fenêtres de la façade, ils n'eurent guère l'occasion de s'en servir.

L'étudiant se heurte à la traduction comme problème, l'enseignant résout la traduction comme problème, et la confrontation de leurs versions respectives ne devient pleinement fructueuse que s'ils sont capables, en dialoguant, de justifier leurs choix. Il ne s'agit pas seulement de décrire une langue de l'intérieur mais de prendre la mesure d'une langue à l'aide d'une autre. C'est pourquoi la traduction doit se figurer dans des études de langue, contrairement aux préjugés que les tenants de l'unilinguisme ont tenté de propager.

La traduction est une opération naturelle que l'on pratique à l'intérieur de sa langue, lorsqu'on paraphrase un énoncé. L'application de cette faculté à l'utilisation de deux codes distincts contribue à la fois à achever le développement de la fonction métalinguistique et à affiner la perception que l'on a de deux codes l'un par rapport à l'autre. L'apprentissage d'une langue étrangère n'est pas la négation de sa propre langue mais un enrichissement. C'est la raison pour laquelle d'ailleurs la traduction devrait non seulement figurer au cursus de ceux qui étudient une langue étrangère, mais aussi de ceux qui étudient leur propre langue.

Bibliographie :

Demamuelli C., Demanuelli, J., *Lire et traduire. Anglais – Français*, Masson, Paris, 1991
Guillemin- Fleschner, J., *Syntaxe comparée du français et de l'anglais : Problèmes de Traduction*, Ophrys, Gap, 1981
Mounin, G., *Les belles infidèles*, 1ère éd., 1955, P.U.L., Coll. « Etude de la traduction », Lille, 1994
Mounin, G., *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris 1963
Steiner, G., *After Babel*. *Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, 1975
Tatillon, C., *Traduire. Pour une pédagogie de la traduction*, Editions du GREF, Toronto, 1986

ERREURS DE TRADUCTION DANS CERTAINES VERSIONS ROUMAINES DE TEXTES FRANÇAIS

Gabriel PÂRVAN
Universitatea din Piteşti

Résumé : *Les erreurs de traduction sur lesquelles nous nous arrêtons dans cet ouvrage, altèrent profondément le sens des énoncés où elles figurent. Nous essayons d'en découvrir les causes et de montrer comment elles pourraient être évitées.*
Mots-clés: *altération du sens, erreur, traduction*

Il n'est pas rare qu'on rencontre des fautes de traduction dans les versions roumaines de textes français, et notamment de textes poétiques. Certains traducteurs font preuve d'une compétence linguistique limitée, d'autres sont trop hâtés et survolent la phase de décodage qui est essentielle, puisque seules l'interprétation et la compréhension correctes des textes permettent d'éviter les erreurs. Nous nous arrêterons sur quelques erreurs de nature lexico-sémantique et prosodique.

1. *"Le soleil du matin doucement chauffe et dore…"*
   Ainsi débuta ce mince volume qui ***devait paraître*** *un an après, juste au moment de la guerre…*
   (Paul Verlaine, *Confessions*, Editions du Bateau Ivre, Paris, 1946, p.120)

1'. *"Le soleil du matin doucement chauffe et dore…"*
   Așa începea acel volum subțirel ce ***trebuia să apară*** *un an mai târziu, chiar în momentul izbucnirii războiului…*
   (trad. par Ion Stăvăruş, *Confesiuni*, Univers, Bucuresti, 1987, p.114)

On sait que dans la structure *devoir* (à l'imparfait) + *infinitif*, *devoir* peut être verbe modal exprimant une nécessité ou un projet et ayant un sens indépendant, ou semi-auxiliaire servant à former, avec l'infinitif, la périphrase verbale appelée le *futur dans le passé*. Le traducteur ignore ce second emploi de *devoir*, qui est le seul possible dans le cotexte-contexte donné. Le rôle des périphrases verbales est essentiellement de caractériser le déroulement d'un procès. Mais certaines, dont celle qui nous occupe (*devait paraître*), concernent "la position de ce procès par rapport au moment de l'énonciation."[1]. S'agissant d'un livre de confessions (de mémoires), où la narration est postérieure à l'histoire, le narrateur sait déjà tout ce qui s'est passé jusqu'au moment de la narration. C'est pourquoi il peut glisser des prolepses (des anticipations) dans son récit, et cette projection dans le futur à un certain moment de l'histoire passée s'exprime grammaticalement à l'aide de périphrases verbales comme celle employée par Verlaine. Ainsi, la forme *devait paraître* y est synonyme de *allait paraître* et a comme équivalent en roumain *avea sa apară* ou *urma să apară*. En traduisant par *trebuia să apară*, c'est-à-dire en prenant devoir pour un verbe modal, le traducteur fait preuve d'une compétence linguistique limitée, mais il aurait pu éviter l'erreur s'il avait tenu compte du contexte énonciatif.

D'ailleurs, la traduction de *devoir* comme verbe modal rend la phrase illogique, puisqu'on comprend mal pourquoi Verlaine avait projeté de publier le volume en

question (il s'agit de *La Bonne Chanson*) "un an après" et comment il savait que dans un an la guerre franco-prussienne allait éclater. Il ne s'agit donc d'aucun projet et d'aucune nécessité, mais d'une anticipation dans un récit fait au passé simple.

2. *Elle songe à Phaon, oublieuse du* ***Rite****,*
Et, voyant à ce point ses larmes dédaignées,
Arrache ses cheveux immenses par poignées.
(Verlaine, *Sappho*, dans *Parallèlement*, Le Livre de Poche, Paris, 1961)

2'. *Îi coace gândul Faon, uitată este* ***Rite***
Şi cum atâtea lacrimi îi sunt batjocorite
Imensul păr şi-l smulge cu pumnii, furibund.
(trad. par G.Georgescu, in Paul Verlaine, *Versuri*, EPLU, Bucuresti, 1967, p.43)

Ici l'erreur saute aux yeux et elle peut être saisie par un connaisseur moyen de la langue française. Le traducteur emploie comme équivalent du nom commun français *(le) Rite*, écrit avec majuscule, le nom propre de femme *Rite* – les deux ayant le même signifiant graphique. La forme *du* dans *oublieuse du Rite* est un article contracté qui prédétermine un nom commun masculin. Un traducteur professionnel doit savoir que l'article contracté du français, qui implique le défini, n'accompagne un nom propre de personne que dans des cas tout à fait particuliers et, surtout, la forme *du* (masculine) ne peut précéder un nom de femme. Il y a là une question de grammaire élémentaire que notre traducteur ignore curieusement. Donc, l'équivalent roumain correct du terme français est *Ritul*. La majuscule de l'original a sans doute dérouté le traducteur, mais il aurait pu remarquer que l'auteur l'emploie pour signaler qu'il ne s'agit pas d'un rite quelconque, mais du Rite saphique, par lequel les jeunes filles de l'école de Sapho étaient initiées à l'amour lesbien.

D'autre part, ce poème de Verlaine est fondé sur l'intertextualité et exige un traducteur *lecteur ludique*[2], qui obéit aux injonctions des textes, aux indices explicites permettant le repérage des références. Mais il est obligé de connaître le texte qui y est intégré (l'intertexte), à savoir la légende de Sapho. En rendant *oublieuse du Rite* par *uitată este Rite*, le texte d'arrivée suggère que la poétesse (désignée dans cette strophe par l'anaphorique *Elle*) avait une favorite parmi les élèves de l'école qu'elle patronnait à Mytilène (Lesbos) et que cette jeune fille fut, à un moment donné, abandonnée par la patronne qui s'était éprise d'un très beau jeune homme appelé Phaon. Or, si Phaon est consigné dans la légende de Sapho (son refus l'aurait amenée au suicide), on n'y trouve aucune allusion à une quelconque favorite appelée Rite, de sorte que ce nom propre apparaît comme une pure invention du traducteur. Ainsi, à une compétence linguistique douteuse s'ajoute un savoir encyclopédique limité, qui ensemble conduisent à une grave erreur de traduction.

3. *U, cycles, vibrements divins des mers* ***virides***
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux.
(Rimbaud, *Voyelles*, dans *Poésies complètes*, Le Livre de Poche, Paris, 1963)

3'. *U, cicluri, a mărilor* ***vajnice*** *divină vibrare*
Pacea păşunilor semănate cu vite, pacea ridurilor pe care
Alchimie, pe frunţile studioase o pui.

(trad. par Suzana Delciu, in Rimbaud, *Poezii*, Ed. Uranus, 1991, p.120)

Pour traduire correctement le premier vers du tercet, la traductrice aurait dû avoir une compétence linguistique en latin ou, du moins, avoir lu les interprétations qu'on a données de ce poème si célèbre, d'où elle aurait pu apprendre que le mot *viride* est créé par Rimbaud à partir de l'étymon latin *viridis*, qui signifie "vert", alors que l'équivalent qu'on nous propose, *vajnic* (pl. *vajnice*), signifie "énergique, vigoureux". Il est vrai que le mot latin a aussi un sens figuré: "jeune, frais", et on pourrait supposer que la traductrice procède à une intensification de ce sens figuré; mais ce serait encore une erreur, car le modificateur *divins* appliqué à *vibrements* suggère une mer calme, qui fait doucement vibrer ses ondes – impression confirmée par le vers suivant où apparaissent les termes *paix* et *rides*. D'ailleurs, ce n'est pas seulement dans ce poème que Rimbaud qualifie la mer de "verte"; on se rappelle ce vers du *Bateau ivre*: "L'eau *verte* pénétra ma coque de sapin…" De plus, Rimbaud réemploie le terme *viride*, avec le sens de "vert", dans un petit poème du cycle *Fêtes de la Faim* ("Entends comme brame/ près des acacias/ en avril la rame/ *viride* du pois!"). Ces arguments suffisent, je pense, pour prouver que Rimbaud actualise le sens propre du mot latin *viridis* – et il ne faut pas perdre de vue que dans le vers liminaire du texte la couleur attribuée à la voyelle U est le vert.

Une des interprétations les plus connues de ce poème confirme ma démonstration. Ainsi, Claude-Edmonde Magny[3] voit dans la voyelle U le symbole de l'Univers, et identifie dans cette strophe même des allusions aux deux grandes composantes du cosmos: d'une part, la Matière avec ses règnes végétal (cf. *pâtis* "păşune") et animal (cf. *animaux*) et, d'autre part, l'Esprit (cf. *fronts studieux*). Le néologisme ***viride*** désigne alors la couleur de la nature végétale. En même temps, compte tenu du rôle exceptionnel joué par la Nature (dont l'emblème est le *vert*) dans la vie et l'œuvre de Rimbaud, cet Univers que symbolise la voyelle U serait Uni-vert (tout vert). De plus, ***virides*** est un modificateur de *mers*, et les *mers virides* ne sont, semble-il, que l'image symbolique de cet Univers-Univert.

Mais le vers qui nous occupe suscite aussi un autre problème: doit-on "traduire" les mots créés par le poète, dans la mesure où l'on a compris leur sens? Je réponds franchement *non*, parce que la traduction des textes à dominante expressive, focalisés sur la forme, doit viser la production d'une "impression" équivalente[4]. Autrement dit, la lecture d'une traduction de Rimbaud doit produire le même effet que la lecture de l'original. Le néologisme est sans doute un *mot-valeur*[5], puisqu'il crée un effet de surprise par la "distinction" sonore du signifiant et l'opacité du signifié. Dans un article de 1994[6], j'ai montré que le néologisme poétique introduit le mystère dans le langage et crée une incertitude sémantique qui augmente la force suggestive du texte. L'espace blanc ainsi surgi dans le processus de réception incite le lecteur à faire des suppositions, l'oblige même à une analyse attentive du cotexte, à la recherche de certains indices de repérage du sens. Voilà pourquoi je pense que les mots nouveaux créés par le poète doivent être repris tels quels par le traducteur, en les adaptant bien sûr au système de la langue cible.

Si la traductrice avait connu toutes ces choses, elle aurait pu procéder à un emprunt sans aucune difficulté d'ordre prosodique, car *viride* a le même nombre de syllabes que *vajnice* et la position différente de l'accent n'altère pas le rythme du vers. On voit que l'erreur y est causée, non seulement par la compétence réduite en latin, mais aussi et surtout par l'ignorance du cotexte et la méconnaissance du macrotexte rimbaldien, sans parler de cette poétique du néologisme que je viens d'esquisser. Il

s'ensuit le traducteur doit avoir en tête toute l'œuvre de l'auteur qu'il s'attache à traduire ou, du moins, ses principaux mots clés.

D'autre part, le deuxième vers de la version roumaine de ce tercet comporte une faute rythmique. Je dis franchement "faute", puisqu'il ne s'agit pas d'une légère arythmie qui existe aussi dans le vers original. Il s'agit d'un désordre total des pieds métriques qui rapproche ce vers de la prose. De plus, sa longueur excessive (22 syllabes) altère profondément l'harmonie rythmique de la strophe et détruit le cadre prosodique du texte de départ, écrit en alexandrins (12 syllabes). D'ailleurs, ce sonnet de Rimbaud oblige à réfléchir sur l'équivalence de la longueur des vers, qui joue un rôle important dans la reproduction du rythme. Nos théoriciens de la versification considèrent que l'alexandrin roumain a 14 syllabes, donc un surplus de 2 syllabes par rapport à l'alexandrin français. Mais le premier vers du texte original, où le poète nomme les voyelles et leurs couleurs (vers matriciel, autour duquel s'organise toute la structure rythmique et sémantique du poème) ne peut être traduit que d'une seule manière; autrement dit, il comporte une solution unique:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles (12 syllabes)
A negru, E alb, I roşu, U verde, O bleu: vocale (16 syllabes)

La traduction mot-à-mot y est obligatoire, puisqu'on ne peut ni ajouter ni supprimer des mots, tous les termes jouent un rôle essentiel dans l'organisation de la signification au niveau du texte entier. Mais en traduisant mot-à-mot, on obtient un vers de 16 syllabes, qui dépasse en longueur l'alexandrin roumain même. Ce que le traducteur peut alors faire, c'est de maintenir les 16 syllabes tout le long du poème ou, étant donné que la versification roumaine est plus flexible, de se mouvoir entre 14 et 16 syllabes. Or dans la version de Suzana Delciu il y a une oscillation énorme: entre 11 et 22 syllabes (exactement le double), ce qui n'est pas du tout permis. Elle traduit presque toujours le sens, sans perdre aucun mot, reproduit la rime, mais ignore complètement l'isométrie du texte de départ, de sorte que le texte d'arrivée apparaît comme un poème en vers hétérométriques rimés. On sait que Rimbaud a eu un rôle éminent dans la libération de la poésie des contraintes prosodiques traditionnelles: il est le créateur du vers libre et du poème en prose moderne. Mais il y arrive progressivement, après avoir épuisé les ressources du vers régulier. Ainsi, le lecteur de cette version roumaine de *Voyelles*, qui ne connaît pas le texte original, pourrait être induit en erreur, car Rimbaud n'écrit ses premiers poèmes hétérométriques rimés qu'en 1872, alors que *Voyelles* date d'automne 1871. De plus, ce poème est un sonnet – forme fixe rigoureuse –, et Rimbaud n'a jamais écrit de sonnets en vers hétérométriques.

4. *En 1865, Leconte de Lisle, que l'éloignement* ***de*** *Hugo et l'insociabilité de Baudelaire avaient rendu roi de la poésie […], devient le centre d'un brillant groupement de poètes.*
(Henri Mondor, *Histoire d'un faune*, Gallimard, Paris, 1948, p.126)

4'. *În 1865, Leconte de Lisle, pe care depărtarea* ***de*** *Hugo şi insociabilitatea lui Baudelaire îl făcuseră regele poeziei […], devine centrul unei strălucitoare grupări de poeți.*
(trad. par Margareta Dolinescu, in *Parnasianismul*, Univers, 1979, p.18)

La traductrice rend le syntagme *l'éloignement* ***de*** *Hugo* par *depărtarea* ***de*** *Hugo*,

ce qui veut dire que Leconte de Lisle s'était éloigné de Hugo et cela s'était passé en 1865. Il y a là une erreur de traduction due à la méconnaissance de la réalité extralinguisque à laquelle réfère cet énoncé, et favorisée par l'ambiguïté du relateur prépositionnel *de*. Ses deux valeurs sémantiques ont en roumain des équivalents différents: si l'agent de l'éloignement est Hugo, on dira *depărtarea **lui** Hugo*; si c'est Leconte de Lisle, on dira *depărtarea **de** Hugo*. La traductrice a choisi cette seconde variante. Or en 1865 (indication temporelle importante), Leconte de Lisle ne pouvait pas s'éloigner de Hugo, parce que celui-ci n'était plus présent dans les milieux littéraires parisiens: il s'était exilé dans l'île anglaise de Guernesey depuis 1851, et il ne reviendra en France qu'en 1870. C'est donc Victor Hugo qui s'était réellement éloigné en s'exilant. Le critique veut dire que l'absence de Hugo et de l'insociabilité de Baudelaire ont favorisé l'ascension poétique de Leconte de Lisle. La traduction correcte du syntagme en question est donc *depărtarea **lui** Hugo.* Et comme le cotexte ne lève pas son ambiguïté, seule la connaissance de ces détails sur la vie de Hugo permet d'éviter l'erreur de traduction.

Et pourtant, une lecture plus attentive pourrait trouver un indice dans la logique syntaxique de la phrase, car deux éléments liés par la conjonction ***et*** doivent être de même nature ou logiquement compatibles:

*l'éloignement de Hugo **et** l'insociabilité de Baudelaire*

Le second syntagme ne comporte aucune ambiguïté et sa traduction est une solution unique: *insociabilitatea **lui** Baudelaire* (ou *lipsa de sociabilitate **a lui** Baudelaire*); mais alors le premier syntagme doit signifier quelque chose de même catégorie, et sa traduction ne peut être que *depărtarea **lui** Hugo*. La solution proposée par la traductrice: *depărtarea* [lui Leconte de Lisle] ***de** Hugo şi insociabilitatea **lui** Baudelaire* ignore évidemment cette logique syntaxique.

4. *Adieu Adieu*
   Soleil cou coupé
   (Apollinaire, *Zone*, dans *Alcools*, Le Livre de poche, Paris, 1964)

4'. *Te-am salutat te-am salutat*
   Văd soarele un gât tăiat
   (trad. par M. Beniuc, in *Poèmes/Poeme*, EPL, Bucuresti, 1968, p. 51)

Dans le texte original, ces deux vers constituent un seul énoncé qui demande une traduction strictement littérale: *Adio Adio/ Soare gât tăiat*, permettant de comprendre que l'adieu est adressé au soleil. Le traducteur ne respecte ni le rythme (ses vers ont 8 et 8 syllabes, au lieu de 4 et 5), ni les rapports syntaxiques entre les éléments de l'énoncé, et il crée une rime inexistante dans l'original. Mais qui pis est, il ajoute le verbe *văd* et compose deux énoncés indépendants où l'adieu est adressé à un allocutaire anonyme désigné par le déictique *te*. Par là il altère profondément le sens des vers originaux, et une retraduction permet de mesurer l'écart: *Je te salue je te salue/ Je vois le soleil un cou coupé*. Il est vrai que, le long du poème, Apollinaire emploie souvent le déictique *tu*, par lequel il désigne à la fois l'énonciateur (dédoublé) et le lecteur (qui est rendu complice); mais l'adieu adressé au *soleil cou coupé* ne concerne que l'énonciateur. Pour comprendre la signification de ce syntagme, il faut convoquer la mémoire de la littérature. Dans le poème *Cantique de Saint-Jean*, Mallarmé établit une relation

métaphorique entre la tête tranchée de Saint-Jean et le soleil. Apollinaire reprend cette image et la condense dans la formule elliptique *soleil cou coupé*, qui n'est donc qu'une métaphore pour la tête de Saint-Jean. Le cotexte qui précède immédiatement ces deux derniers vers du poème nous révèle pourquoi l'adieu est adressé à la tête tranchée de Saint-Jean. La référence qui y est faite aux ***fétiches*** *d'Océanie et de Guinée* que le poète a ramassés dans sa chambre, et qui sont *des Christ d'une* ***autre forme*** *et d'une* ***autre croyance***, est une allusion à sa passion pour ***l'art nègre***, représentant la culture païenne, qui était à l'époque une source d'inspiration pour l'art moderne. Au contraire, Saint-Jean représente la culture chrétienne traditionnelle, et cet *adieu* que le poète adresse à sa tête tranchée (image du sacrifice) symbolise la rupture avec la tradition et l'option définitive pour la modernité. Cette interprétation prouve que la seule traduction correcte des deux vers qui closent le poème *Zone* est celle littérale. Beniuc a tenté lui aussi d'interpréter ces vers et il a rendu l'interprétation. Mais comme l'interprétation était fausse, la traduction ne pouvait être qu'erronée. Et d'ailleurs, dans la traduction de la poésie il ne faut pas reproduire l'interprétation, puisqu'on court le risque d'enlever au texte son ambiguïté et, implicitement, sa poéticité. L'interprétation est un moyen de compréhension et non de réénonciation.

En conclusion, la compétence linguistique limitée n'est ni la seule ni la principale sources des erreurs de traduction ici analysées. Ce qui manque surtout aux traducteurs de ces textes, c'est une compétence interprétative, impliquant l'analyse correcte du cotexte linguistique et du contexte énonciatif, une compétence extralinguistique, et, dans le cas particulier de la poésie, où l'on doit privilégier la forme, une compétence prosodique.

Notes

1. Maingueneau, D., *L'Énonciation en linguistique française*, Hachette, Paris, 1999, p. 69
2. Samoyault, T., *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 70
3. Magny, C.-E., *Arthur Rimbaud*, Seghers, Paris, 1952, pp. 29-35
4. Reiss, K., *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, Artois Presses Université, Arras, 2002, p. 57
5. Meschonnic, H., *Poétique du traduire*, Verdier, Paris, 1999, p. 404
6. Pârvan, G., *Fonctions contextuelles des néologismes dans la poésie symboliste*, in *Cercetări filologice,* Universitatea din Piteşti, 1994, pp. 87-92

Bibliographie

Magny, C.-E., *Arthur Rimbaud*, Seghers, Paris, 1952, pp. 29-35
Maingueneau, D., *L'Énonciation en linguistique française*, Hachette, Paris, 1999, p. 69
Meschonnic, H., *Poétique du traduire*, Verdier, Paris, 1999, p. 404
Pârvan, G., *Fonctions contextuelles des néologismes dans la poésie symboliste*, in *Cercetări filologice,* Universitatea din Piteşti, 1994, pp. 87-92
Reiss, K., *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, Artois Presses Université, Arras, 2002, p. 57
Samoyault, T., *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 70

LE MÉTIER DE LA TRADUCTION. *TRADUIRE SAVONAROLE, MACHIAVEL ET GUICCIARDINI*

Jean-Claude ZANCARINI
École Normale Supérieure de Lyon

Résumé: *Lorsqu'il s'agit pour lui, à la fois, d'analyser une situation, de faire le point et de prendre une décision, Francesco Guicciardini emploie l'expression " fermare il punto ". C'est bien une démarche intellectuelle similaire, qui vise précisément à " fermare il punto " en tenant compte des parcours, des errances, des certitudes difficilement élaborées et des questions encore ouvertes que je compte mener ici. Faire le point, donc sur un parcours entamé voilà près de quinze ans avec la publication, en collaboration avec Jean-Louis Fournel, de l'édition française des Ricordi de Francesco Guicciardini, la première d'une série de traductions commentées qui allait se poursuivre avec d'autres œuvres de Messer Francesco (Ecrits politiques, Histoire d'Italie), une anthologie des sermons et écrits politiques de Savonarole puis le Prince de Machiavel.*

Le point d'arrivée de ce travail de quinze ans résulte d'une démarche qui, en ses débuts, fut essentiellement pragmatique ; je pourrais même dire qu'elle fut, consciemment, " artisanale ". Il s'agissait bien d'une revendication – celle d'un apprentissage à faire et à redéployer – et de la définition de notre activité intellectuelle comme d'un métier…
Mots-clés*: apprentissage, métier, traduction*

Lorsqu'il s'agit pour lui, à la fois, d'analyser une situation, de faire le point et de prendre une décision, Francesco Guicciardini emploie l'expression " fermare il punto ". C'est bien une démarche intellectuelle similaire, qui vise précisément à " fermare il punto " en tenant compte des parcours, des errances, des certitudes difficilement élaborées et des questions encore ouvertes que je compte mener ici. Faire le point, donc sur un parcours entamé voilà près de quinze ans avec la publication, en collaboration avec Jean-Louis Fournel, de l'édition française des *Ricordi* de Francesco Guicciardini, la première d'une série de traductions commentées qui allait se poursuivre avec d'autres œuvres de Messer Francesco (*Ecrits politiques*, *Histoire d'Italie*), une anthologie des sermons et écrits politiques de Savonarole puis le *Prince* de Machiavel.

Le point d'arrivée de ce travail de quinze ans résulte d'une démarche qui, en ses débuts, fut essentiellement pragmatique ; je pourrais même dire qu'elle fut, consciemment, " artisanale ". Il s'agissait bien d'une revendication – celle d'un apprentissage à faire et à redéployer – et de la définition de notre activité intellectuelle comme d'un métier… C'était d'abord, pour ma part, l'inscription familiale dans une lignée d'artisans, fiers à juste titre de leur métier ; c'était aussi, en l'occurrence, un clin d'œil au Machiavel qui déclarait " avoir été en apprentissage dans le métier de l'état " (" sono stato a studio all'arte dello stato ") et aux références au métier de la politique (" la bottega ") fréquentes chez Guicciardini. Les noms que nous donnions à nos groupes de travail suffiraient à démontrer le caractère conscient de cette volonté d'affirmer que nous étions des " gens de métiers " : *l'Histoire d'Italie* fut traduite par l'Atelier de traduction du Cerppi et nous nous considérions, Jean-Louis Fournel et moi, comme des *maistri*, des maîtres-artisans traducteurs, animant cet atelier… c'était aussi dire d'emblée que le travail collectif et la confrontation des points de vue étaient au

centre de l'élaboration de notre traduction. Au départ, donc, quelques certitudes solides mais encore éparses : nous voulions aborder ce que d'autres ont appelé " le moment machiavélien ", dont nous pensions, avec d'autres encore, qu'il était un moment déterminant pour l'émergence d'une façon nouvelle de penser la politique ; nous supposions que la richesse intellectuelle de ce moment (on se souvient des mots de Ridolfi soulignant le caractère étonnant de la présence simultanée à Florence de deux penseurs politiques de la stature d'un Guicciardini et d'un Machiavel) était à mettre en liaison avec une période historique singulière et bouleversante, celle que l'historiographie a nommée " les guerres d'Italie " ; nous étions persuadés que le " métier de la traduction ", dont nous pensions connaître plus que les rudiments, pouvait être un instrument de lecture irremplaçable de ce moment et de ces textes dans la double mesure où il rendait impossible de laisser dans l'ombre un seul aspect, de prendre ce qui sert le plus aisément à démonter une thèse en transformant le texte en " citations " ou en " morceaux choisis " et où, positivement cette fois, il permettait de rendre compte de la complexité et des difficultés d'un texte. Naissait de ces quelques certitudes le sentiment d'une nécessité, lié à la conception même de ce que nous pensions devoir faire en tant qu'italianistes : celle de réintroduire dans le champ intellectuel français un ensemble de textes permettant d'élucider ce qu'était ce " moment machiavélien " en définissant " l'autour " de Machiavel – et en insistant sur les notions d'époque et de rupture pour la période des guerres d'Italie comme arrière-plan de cet " autour "[1] – comme la première tâche à prendre en main, de sorte que puisse commencer à s'effectuer ce jeu nécessaire de renvois et d'échos, de convergences et d'écarts qui fait la richesse des textes et permet leur compréhension.

Au vrai, mes premières armes dans ce métier de traducteur je les ai faites près de dix ans avant de me poser les questions de la langue de la politique, en traduisant dès 1978 des œuvres de fiction du XXe siècle (d'abord *Una questione privata* de Beppe Fenoglio, puis Fruttero et Lucentini, Franco Vegliani, Raffaele Nigro[2]…). Dans ce rapport d'amour de la langue, ou plutôt d'amour des deux langues qui, indissolublement liées, fondent mon identité d'homme " sachant lire et écrire " ou, pour le dire avec un terme plus ancien mais sans doute fort approprié, de " lettré ", dans ces premiers questionnements sur l'effet du passage d'une langue à une autre, dans les tâtonnements et parfois les erreurs qui font que " le métier rentre ", j'ai élaboré une série de " concepts de traduction " – plus qu'une conception achevée – qui a été un point de départ pour cette autre expérience consistant à traduire non plus des textes fictionnels contemporains mais des œuvres politiques fondamentales naissant de l'expérience historique de Florence pendant la période des guerres d'Italie.

Règle générale, règles partielles.

C'est encore une fois en faisant référence à un de " nos " auteurs que je vais définir la seule " règle générale " qui guide ce travail – et il suffira de lire les pages qui sont consacrées à cette idée de " règle générale " dans notre édition du *Prince* pour se rappeler qu'il n'en est pratiquement aucune qui ne souffre quelque exception ! Dans un passage du *Dialogo del reggimento di Firenze*, l'un des interlocuteurs, Bernardo del Nero, homme d'expérience qui, de son propre aveu " n'a pas de lettres " répondant à une question de Piero Guicciardini qui s'étonne de la " connaissance dont [il a fait] preuve des affaires des Romains et des Grecs ", dit qu'il a " eu plaisir à lire tous les

livres traduits en langue vulgaire ” mais nuance l’importance de ses lectures en précisant qu’il ne croit pas “ que ces livres traduits aient autant de suc que les ouvrages latins ” [“ né credo che questi libri tradotti abbino quello sugo che hanno e’ latini ”, ed. it. p. 188 ; éd.fr. p. 259]. Eh bien, c’est précisément là ce que nous voudrions atteindre dans nos éditions françaises : que ces livres traduits aient autant de suc que les ouvrages italiens…

Hormis cette formule qui définit le but vers lequel on chemine, faute de toujours parvenir à l’atteindre, nous avons plutôt mis en place un système de “ règles partielles ”, d’obligations qui nous paraissent dictées par la nécessité que fait naître notre souci exégétique. C’est dire qu’il y a d’emblée une dialectique entre les formes du traduire et l’interprétation, rapport sur lequel je reviendrai. C’est dire également que nos actes de traducteurs ne s’insèrent pas au premier chef dans un débat de traductologie, sur le choix de la bonne façon de traduire – “ sourcier ” ou “ cibliste ”, il faut choisir, dit-on, car là non plus il ne saurait y avoir de “ troisième voie ” ! Or, à parcourir, ne fût-ce qu’en amateur, les grands textes qui servent de bornes dans le long chemin de la réflexion théorique sur la traduction, de Cicéron, Horace, Jérôme, Bruni, Luther, Dolet, à Schleiermacher ou aux nombreuses et importantes contributions contemporaines[3], on s’aperçoit qu’il faut, là comme ailleurs, historiciser les concepts qui sont employés : je pense à des couples antinomiques, récurrents dès lors que l’on réfléchit sur la traduction, comme *ad sensum/ad verbum*, fidélité/infidélité, beauté/lourdeur. D’ailleurs, certaines des formulations les plus justement célèbres portent en elles-mêmes les remèdes contre une interprétation trop simple et trop sûre d’elle. Pensons à la formule de celui “ sous l’invocation ” duquel (pour reprendre la formule de Valéry Larbaud[4]) se déroule l’acte du traduire. Dans son *Liber de optimo genere interpretandi*, saint Jérôme[5] – en se plaçant d’ailleurs ouvertement lui-même sous le patronage de deux auteurs païens, Cicéron et Horace – définit ainsi la méthode qu’il a suivie dans ses traductions : “ je dis bien haut que dans mes traductions du grec au latin […] je n’entends pas rendre mot pour mot mais reproduire le sens ” [“ non verbum de verbo reddere sed sensum ”]. La cause paraîtrait entendue… si ce n’est qu’au milieu de cette phrase se trouve une incise à propos des livres sacrés ; en ce cas, précise Jérôme, “ et verborum ordo mysterium est ”. C’est dire qu’il est des textes qui méritent un traitement spécial de la part du traducteur ; je dirai, non sans un rictus que la suite ne tardera pas à qualifier, qu’outre les textes écrits “ du doigt de dieu ”, ceux qui le furent “ du doigt du diable ” sont de ceux-là. Plus sérieusement, et plus laïquement, cette incise implique que “ l’ordre même des mots ” et leurs récurrences, leurs échos, les réseaux qu’ils tissent entre eux peuvent être décisifs pour l’émergence du “ sens ” même et pour la compréhension d’un texte et d’une pensée… Plus généralement, cela incite à penser qu’il faut se passer d’une interprétation stricte des oppositions : on peut rendre le sens en tentant de rendre “ dans la mesure du possible ” les réseaux sémantiques d’un texte, donc en tendant au fond vers une traduction *ad verbum* (nous avons tenté de le faire, avec encore plus de rigueur que dans d’autres textes, pour notre traduction du *Prince*) ; une traduction peut être infidèle et laide, belle et fidèle et le concept même de fidélité doit nécessairement être historicisé, car rien n’est plus subjectif que cette définition (on se souvient ainsi de l’apparent paradoxe de Wilhelm von Humboldt selon lequel “ on peut même affirmer qu’une traduction s’écarte d’autant plus qu’elle s’efforce d’être fidèle ”)[6] ; des partis pris théoriques de traduction différents peuvent produire des traductions beaucoup plus proches que les énoncés théoriques ne le laissaient présager.

Il est vrai toutefois que les “ règles partielles ” nées de la nécessité, dont j’ai parlé plus haut et dont je fournirai quelques aperçus d’ici peu, nous ont amené à rompre

avec une tradition française de la traduction qui s'est imposée en France depuis le XVIe siècle – au moment même où la langue de Rabelais fut vaincue par celle du traducteur Amyot – et que l'on pourrait résumer de la sorte : il s'agissait de traduire en pensant qu'on devait écrire comme l'auteur l'aurait fait s'il avait écrit en français[7]. Nous avons toujours pensé – et écrit dans nos notes des traducteurs – qu'il fallait au contraire faire sentir, dans le texte traduit, la distance des temps et des langues, qu'il y avait là, dans cet écart, un " mystère " – pour utiliser le mot de Jérôme – dont il s'agissait de rendre compte mais aussi, d'une certaine façon, de préserver. C'est sans doute la conférence prononcée en 1813 par Friedrich Schleiermacher, *Des différentes méthodes du traduire*[8], qui fournit les formulations avec lesquelles nous nous trouvons le plus en accord : il s'agit bien en effet, dans notre démarche, d'inciter le lecteur français à " aller à la rencontre " des textes et des auteurs que nous traduisons. J'ai écrit dans la " Note sur la présente édition " des *Ecrits politiques* de Guicciardini que " le lecteur […] n'est pas convié ici à une lecture facile. La rencontre avec le sens des textes de Francesco Guicciardini est une rencontre d'autant plus exigeante que beaucoup se joue sur la signification même des mots, leur définition, les enjeux qu'ils recouvrent. D'où notre décision de conserver la cohérence des champs lexicaux, des renvois, des références, des répétitions, au risque du décalage avec les habitudes d'écriture et de lecture contemporaines. "[9] J'ignorais alors que Schleiermacher avait écrit qu'il s'agissait de savoir qui on " laissait tranquille ", l'auteur ou le lecteur. Comme le traducteur de Platon, nous avons choisi de " laisser tranquille " l'auteur et de demander au lecteur " d'aller à sa rencontre " en " pliant la langue de la traduction, dans la mesure du possible, à la langue d'origine "[10]. Dans cette dernière formulation de Schleiermacher, on trouve, comme dans la phrase de Jérôme citée précédemment, une incise qui affirme qu'une fois énoncée une " règle générale ", reste à faire l'essentiel : traduire, en sachant que ce travail – au sens presque étymologique du *tripalium*, la torture par écartèlement – , cette force qu'il faut exercer pour " plier " une langue sur l'autre ne peuvent se faire que " dans la mesure du possible ".

Donc, hormis la " règle générale " formulée plus haut (" que les livres traduits aient autant de suc que les ouvrages italiens… "), nous avons travaillé en nous fixant des " règles partielles ", indissolublement lié au souci exégétique. Les " notes des traducteurs " de chacune de nos éditions et, de façon plus développée, la postface de notre édition du *Prince* ainsi que, plus récemment encore, un entretien sur cette dernière édition, dont de larges extraits ont été publiés dans le *Magazine littéraire* d'avril 2001, font foi de cette démarche pragmatique et consciente à la fois. Avant toute chose, nous désirons fournir au lecteur les clés de notre propre conception du travail de traduction, mettre en évidence les réussites mais aussi les difficultés voire les échecs (un vieil ami aujourd'hui disparu, grand traducteur d'espagnol, Maurice Molho, rappelait que tout traducteur connaît parfois un Sedan). Que le lecteur sache quel chemin a été suivi par les traducteurs, pourquoi tel mot sert à traduire tel autre et si ce choix est fait systématiquement dans l'ensemble de l'ouvrage, quels points restent éventuellement obscurs ou en suspens, nous paraît faire partie de ce que j'appellerais volontiers une éthique du métier. Je ne compte pas fournir ici une liste exhaustive de nos choix et des règles que nous nous sommes fixés ; il me semble en effet que quelques exemples suffiront à éclairer cette démarche.

" Plier la langue d'arrivée à la langue d'origine "

Nous savions donc “ in universali ” ce que nous voulions faire : donner un texte français qui soit porteur, pour le lecteur, sinon d’autant de sens que le texte original, du moins du plus de sens possible ; dès lors, nous estimions que les redites, la fréquence des termes utilisés, leur éventuelle polysémie étaient importantes, de même que l’était le style : les accroches, la mise en valeur de tel ou tel mot, de telle ou telle expression, le ton, le passage d’un ton à l’autre, l’usage de tel ou tel niveau de langue, les allusions… Il s’agissait donc de ne pas aplatir le texte, de respecter son mouvement intérieur, avec ses éventuels revirements voire ses éventuelles contradictions, son épaisseur, sa complexité ; et puis aussi de respecter son éloignement, sa relative étrangeté par rapport à nous, traducteurs et lecteurs du XXe siècle. Nous avons tiré de cela quelques conséquences “ restrigendo[ci] più a’ particulari ”. Dans l’ensemble de nos traductions, nous avons cherché – “ dans la mesure du possible ” – à ne jamais utiliser des mots apparus en français après la Révolution française, cela pour des raisons théoriques et esthétiques à la fois : nous voulions que ce décalage – qui peut se lire comme une “ patine ” conférée à la langue d’arrivée – avec la langue politique française contemporaine introduise une distance temporelle, même si elle n’est que légèrement perceptible, et que, par conséquent, l’utilisation de Machiavel ou de Guicciardini, pour une réflexion politique contemporaine soit ressentie comme un déplacement nécessaire, qu’elle implique une transposition, qu’elle n’ait pas les apparences de la facilité que la ressemblance absolue des langues, leur trop grande proximité pourraient induire. C’est pour des raisons semblables que nous avons conservé les traces de latinité dans les textes que nous avons traduits : les latinismes, au demeurant peu nombreux, sont, chez Guicciardini et Machiavel, des traces de la langue de chancellerie (et de la formation juridique chez un Guicciardini) et donc du bilinguisme fonctionnel de nos auteurs ; si l’on pense par ailleurs que, suivant le type d’écriture de nos auteurs, ces traces sont plus ou moins marquées dès lors qu’on va des textes plus immédiats, plus familiers (les lettres, par exemple) aux textes dont la vocation à être publiés est certaine et que, lors des processus de réécriture et de mise au point des textes, ils tendent à les utiliser moins fréquemment voire à les supprimer, il paraît nécessaire de conserver ces indices dans la langue d’arrivée. La francisation ou non des noms propres est aussi de nature à marquer la langue d’arrivée, à la “ plier à la langue d’origine ” ; on sait que la tradition de traduction en français tend à franciser les noms propres, du moins tous ceux qui sont “ entrés dans notre patrimoine ”. C’est d’ailleurs cette thèse traditionnelle que j’enseigne, depuis 1988, dans cette sorte d’école de traduction qu’est parfois la préparation à la version d’agrégation. Mais cette thèse est plus facile à énoncer qu’à appliquer aisément – doit-on, comme le faisaient les traducteurs français du XVIe siècle, écrire les Ursins et les Colonne pour les Orsini et les Colonna ? Faut-il considérer que Francesco Guicciardini – qui fut, pour un Montaigne et encore pour un Voltaire, François Guichardin – fait encore partie, sous son nom francisé, du patrimoine de nos lettres ? Sans trancher radicalement – les couvertures de nos ouvrages font foi de nos hésitations, puisque l’auteur des *Avertissements politiques (Ricordi)* se nomme Guichardin (sans le prénom !) alors que, pour les autres textes (*Ecrits politiques* et *Storia d’Italia*) nous avons choisi de l’appeler Francesco Guicciardini, puisque Girolamo Savonarola est resté Savonarole et Niccolò Machiavelli Machiavel ! – nous tendons vers un maintien plus fréquent des formes italiennes, l’italianité d’un nom propre nous paraissant souvent intéressante par le fait même qu’elle introduit dans le français un décrochement, un décalage vis-à-vis des habitudes d’écriture et de lecture qui incitent à penser la distance du texte d’origine. Enfin, de toutes ces “ règles partielles ” qui visent à donner une “ patine ” à la langue d’arrivé, à la “ plier sur la

langue d'origine ", à la modifier de façon à introduire une distance avec la langue d'origine, les moindres ne sont pas celles qui concernent la syntaxe. De nos réflexions les plus élaborées sur ce point, on aura un aperçu (partiel, puisqu'il ne concerne que la syntaxe du *Prince*), dans la postface de notre édition (cette partie sur la syntaxe a été rédigée essentiellement par Jean-Louis Fournel, mais l'ensemble du texte résulte d'un travail de réflexion " à deux cerveaux "). Nous avons toujours cherché à respecter la structure de la phrase de nos auteurs, que ce soit la phrase à la latine de Guicciardini, modelée sur la complexité même du processus de décision, la concision fréquente des affirmations machiavéliennes ou la fréquente structure dilemmique de ses raisonnements, mais nous l'avons fait, toujours, " dans la mesure du possible ", ce qui en l'occurrence signifie que nous ne sommes pas permis de remettre en question les structures grammaticales de la langue française, ni même, sauf cas exceptionnel, d'avoir recours à des formes attestées dans l'histoire de notre langue mais désormais passées d'usage. Nous pensons en effet que les décalages lexicaux, la réintroduction de termes vieillis voire vieux, la resémantisation de termes dont les acceptions contemporaines ont usé ou fait disparaître les sens attestés plus anciens pose au fond peu de problème à un lecteur avisé (et " averti " par les appareils critiques !), alors que les ruptures dans les règles grammaticales risquent de rendre le texte difficilement compréhensible. Ce n'est pas pour autant que nous rechignons à utiliser des phrases complexes et à pratiquer, sans état d'âme, l'hypotaxe : que ce soit en contradiction avec une partie de la littérature contemporaine, volontiers minimaliste en matière de construction des phrases et de syntaxe, n'est d'ailleurs pas pour me déplaire !

Souci d'interprétation et choix de traduction

Après avoir exposé les " règles partielles " concernant la " distance " à introduire dans la langue, j'envisagerai quelques autres obligations que nous nous sommes données, en fonction de nos analyses et de nos interprétations des textes : celles qui portent sur les choix précis de traduction de tel ou tel terme et celles qui concernent le respect des réseaux sémantiques. La question des choix lexicaux est évidemment complètement liée aux intentions exégétiques des traducteurs : c'est un des lieux où se joue le sens de cette lecture minutieuse qu'est la traduction. Elle se pose pour la plupart des termes clés de la langue politique florentine : la façon dont on choisit de traduire *virtù, fortuna, stato, principato, bene vivere, contradire*, pour ne prendre que quelques mots importants du vocabulaire de Savonarole, Guicciardini et Machiavel a des effets importants sur l'interprétation qu'un lecteur français pourra donner de ces textes et on sait que chaque traducteur se la pose de fait et donne parfois les raisons de ses choix. Nous ne prétendons pas que nos propres choix soient forcément les meilleurs possibles ; en revanche, nous sommes certains d'avoir approché cette question avec cohérence et d'avoir systématiquement explicité nos décisions dans notre système de notes, ou dans les glossaires et textes sur la langue qui accompagnent nos éditions. Les solutions que nous avançons peuvent parfois paraître " extravagantes ", au sens où Guicciardini emploie ce terme à propos de Machiavel, c'est-à-dire s'éloignant de l'avis des autres savants ; elles n'en sont pas moins sévèrement soupesées et pensées. Je ne prendrai qu'un exemple du cheminement réflexif qui amène à un choix : la traduction de *principato* par " principat ". On sait que, dans deux traductions françaises importantes du *Prince*, celles d'Yves Lévy et de Christian Bec, *principato* est traduit par " monarchie ". Christian Bec explicite les raisons de son choix dans l'introduction de son édition (Classiques Garnier, 1987) : " en latin – écrit-il – *principatus* désigne la

royauté, le pouvoir suprême ; chez Machiavel, le terme désigne non seulement le pouvoir du prince, mais l'Etat où le pouvoir est détenu par un seul homme, c'est-à-dire la monarchie. " Nous avons décidé de ne pas nous ranger à ce point de vue, bien qu'il possède quelques fondements solides, parce qu'à notre avis le choix de " monarchie " présente plusieurs inconvénients. D'abord, parce qu'il ne permet pas une cohérence complète de la traduction (ainsi en *Prince*, III, 10, dans le membre de phrase " talmente che in brevissimo tempo diventa con il loro principato antiquo tutto uno corpo "[11], *principato* est traduit " Etat " par les deux traducteurs qui traduisent habituellement " monarchie "). Ensuite, parce que nous estimons que l'emploi de " monarchie " favorise une sorte d'" aristotélisation " excessive d'un texte profondément ancré dans l'analyse historique de la réalité contemporaine et lourd d'enjeux immédiats pour Florence. Par ailleurs, Machiavel utilise, dans le texte même du *Prince* (chapitre IV, 10), le mot *monarchia*, dans l'expression " la monarchia del Turco ", en pensant à l'évidence à l'Empire du Turc[12]. Enfin, nous tranchons entre " principat " et le terme – possible – de " principauté " (que l'on trouve chez Cappel, Gohory, Guiraudet et Périès) parce que, dans le texte de Machiavel, *principato* renvoie à la fois au régime en vigueur et au territoire sur lequel s'exerce l'autorité souveraine ; or, le mot " principat " recouvre – ou, plus précisément, a recouvert – ces deux sens, à la différence du terme de " principauté " qui désigne essentiellement le territoire, l'Etat dont le souverain est un prince.

La tentative pour respecter le plus strictement possibles les réseaux sémantiques présents dans le texte original – donc la récurrence des mêmes mots, les échos qui s'établissent entre termes ayant la même étymologie – découle d'une volonté de rendre en français la polysémie des termes utilisés par nos auteurs, car nous croyons qu'elle fait sens : pour ne prendre qu'un exemple, que Machiavel utilise plus de cent fois dans le *Prince* le terme *stato*, relève de la tentative pour décrire, sous ses multiples facettes, à partir de ses multiples virtualités, l'objet nouveau *stato* – que nous rendons dans notre traduction par " état " avec une minuscule. Cette volonté a toujours été présente dans nos traductions, et nous avons toujours explicité ce choix, ainsi que les éventuelles entorses auxquelles les règles ou les usages de la langue française nous ont parfois contraints. Sur ce point, nous avons d'ailleurs passablement évolué ; ainsi, dans *l'Histoire d'Italie* de Guicciardini, nous avions décidé de traduire par deux mots différents le mot *virtù* ; nous avions en effet mis en évidence deux grands blocs de sens du mot. Dans la plupart des cas, la *virtù* désignait essentiellement, sous la plume de Guicciardini, la " valeur " militaire (et " valeur " est le terme que nous avons alors utilisé) ; dans d'autres, moins nombreux, *virtù* avait le sens plus vaste qu'il a la plupart du temps chez un Machiavel : la *virtù* étant alors cet ensemble de qualités qui peut faire de l'homme un sujet de l'Histoire, et nous avons alors traduit par " vertu ". Il est clair que nous avons depuis estimé que le maintien de la polysémie des termes utilisés possédait un intérêt plus grand que l'élucidation des sens par la traduction – ne fût-ce que parce qu'on mettait ainsi en évidence certaine des caractéristiques de la langue politique que nos auteurs avaient à leur disposition, la nature composite de cette langue, puisqu'elle est tout à la fois langue de chancellerie, langue populaire et lexique de la pensée politique communale et humaniste, et sa relative " jeunesse, puisque d'ordinaire la réflexion politique se disait plutôt en latin qu'en langue vulgaire. C'est sans aucun doute avec l'édition du *Prince* que nous avons appliqué avec le moins de pusillanimité cette " ligne " ! Sans doute également était-ce là une réaction à la tendance inverse généralement décelable chez les traducteurs et au lieu commun, trop souvent répété, de " l'impossibilité " de traduire *virtù*. Et puis il nous semblait que l'enjeu de cette vingt-

et-unième traduction française, ce qui, entre autres, la justifiait, consistait à rendre le plus précisément possible la langue de Machiavel, la façon dont il dessinait en creux, précisément en utilisant les mêmes termes dans des sens parfois différents, les objets nouveaux ou les formes de l'agir politique qu'il voulait comprendre et dont il voulait faire comprendre le fonctionnement à ses lecteurs. L'analyse de certains aspects du lexique machiavélien dans notre postface " Sur la langue du *Prince* : des mots pour comprendre et pour agir " (sur *stato, principato, ruina/ruinare, spegnere*, le réseau sémantique d'*ordini*), les articles sur la *civilità* ou l'usage de *popolo* et *plebe*, dans le dossier joint à ce mémoire – ainsi que les développements sur la " philologie politique " de la troisième partie de ce mémoire, avec une application à certains éléments de la langue utilisée par Guicciardini, me dispensent, je crois, d'être plus prolixe ici.

Soulignons simplement que notre hypothèse d'une tension constante du sens amène à lire ces textes différemment, en admettant que cohabitent d'emblée, chez nos auteurs, différentes significations des termes, qui ne doivent donc pas être considérés au sens strict comme des concepts, faute de quoi on serait amené à parler d'incohérences ou de contradictions ou à vouloir à toute force reconstruire une cohérence au prix de torsions des textes : la tension du sens est un élément intrinsèque de la description même des objets nouveaux que nos auteurs se sont donnés pour tâche de décrire, avec les moyens langagiers qu'ils ont à leur disposition, parce qu'ils veulent comprendre leur fonctionnement.

Notes

[1] Cet aspect des choses est développé *infra* dans la partie intitulée " Qualité des temps et qualité des hommes ". On peut d'ores et déjà noter que notre conception du " moment machiavélien " et du " moment républicain ", d'être ainsi historiquement déterminée, s'éloigne de celle d'un Pocock, d'un Skinner ou d'un Viroli, qui tentent également pour leur part de décrire " l'autour " de Machiavel, mais en établissant un lien direct entre ce dernier et des auteurs comme Bruni ou Salutati (voire Cicéron, pour Maurizio Viroli). Sur ce point de vue qui considère la pensée républicaine florentine comme une suite de l'humanisme civique, voir John G.A. Pocock, *The Machiavelian Moment. Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1975, tr. fr. PUF, 1996 ; Quentin Skinner, *The Foundations of Modern Political Thought*, 2 vol., Cambridge, Cambridge University Press, 1978 ; Maurizio Viroli, *From Politics to Reason of State. The Acquisition and Transformation of the Language of Politics 1250-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

[2] On trouvera une liste complète de ces traductions dans mon *Curriculum vitae.*

[3] Je pense, en France, aux travaux de Georges Mounin (*Les Belles infidèles*, Paris, Cahiers du Sud, 1955 ; *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963), Edmond Cary (*Comment faut-il traduire ?* [1958], Presses Universitaires de Lille, 1986), Jean-René Ladmiral (*Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot,1979), Henri Meschonnic (*Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999), Antoine Berman (*L'Epreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984 et *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995) et au travail collectif effectué depuis 1984, à l'initiative de l'ATLF et de l'ATLAS, lors des assises annuelles de la traduction littéraire en Arles (les Actes sont régulièrement publiés aux éditions Actes Sud/Atlas). Sur la question spécifique de la traduction d'œuvres philosophiques, sont parus récemment les actes de journées d'études organisées en 1992 : *Traduire les philosophes*, Jacques Moutaux et Olivier Bloch [éds.], Paris, Publications de la Sorbonne, nov. 2000

[4] Valéry Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946.

[5] *Liber de optimo genere interpretandi* in *San Gerolamo*, Umberto Morrica, Milan, Editrice Vita e Pensiero, 2 vol., s.d., p. 243-245.

[6] Wilhelm von Humboldt, *Introduction à la traduction de l'*Agamemnon *d'Eschyle*, cité in Friedrich Schleiermacher, *Des différentes manières du traduire*, A. Berman et C. Berner [éds.], Paris, Seuil, 1999, p. 143.

[7] Sur l'histoire de la traduction en France, voir Edmond Cary, Christian Zuber, *Les Belles Infidèles et la formation du goût classique : Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris, Champion, 1968 [réed. avec postface d'Emmanuel Bury, Paris, Albin Michel, 1995] ; Jean Balsamo, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVIe siècle*, Champion-Slatkine, " Bibliothèque Franco Simone ", 1992.

[8] Friedrich Schleiermacher, *Des différentes manières du traduire, op.cit.*

[9] Francesco Guicciardini, *Ecrits politiques*, Jean-Louis Fournel et Jean-Claude Zancarini [éd.], Paris, PUF, 1997, p. 46.

[10] Friedrich Schleiermacher, *Op. cit*., p. 49 et p. 85.

[11] Nous traduisons, pour notre part, en cohérence avec notre propre choix : " *cela ne forme qu'un seul corps avec leur propre ancien principat* ".

[12] Sur cet aspect et sur l'utilisation de *monarchia* par Machiavel à trois reprises dans les *Discours* (I, 53 – deux fois – et III, 51), on peut consulter notre commentaire au chapitre IV, 10 du *Prince*. Remarquons en outre que le terme de "monarchie", pour un Florentin, nécessairement lecteur de Dante, renvoie au *De Monarchia* de Dante et qu'il n'est pas exclu que le choix du titre latin *De Principatibus* s'inscrive aussi dans un système d'analogie/démarcation volontaire, voire amusée, par rapport au " grand ancêtre "

SHAKESPEARE'S NARRATIVE POEMS

Didi - Ionel CENUŞER
University of Mingdao, Taiwan, R.O.C.

***Abstract**: The prefatory dedications to Shakespeare's narrative poems enabled the poet to address several important aspects of the cleft between the oral and the written discourse. Shakespeare underlined the fallacies of writing at the expense of the exquisiteness of speaking. These are suggestive of the high store the poet set on his own creativity, as well as of the comprehensiveness of his poetic intuitions, and should be read as complementary to those projected unto his drama.*
***Keywords**: oral discourse, written discourse, narrative*

"So Strong a Prop to Support so Weak a Burden" —

Of Shakespeare's works, *Venus and Adonis* (1593) and *The Rape of Lucrece* (1594), two poems which he seems to have written in order to be published, may be suspected of having been altered first and foremost, as Gary Taylor puts it, due to their being "politely introduced to us by authorial prefaces" in which we "might think Shakespeare speaks to us, his readers, directly."[1]

This is not the only oral trait of the two poems. As a matter of fact, these works indicate orality at least as a literary motif or, more precisely, as a suggestion of their symbolic poetic mechanism —with orality being often claimed as a general trait of Shakespeare's works. On the one hand, the two poems invite us to read and interpret them as part of an epistolary exchange between Shakespeare and perhaps his patron, whom they are dedicated to — Henry Wriothesley, third Earl of Southampton. On the other hand, they invite us to sense in them the paradoxical fine interplay of orality and scribality, the contamination of orality by the signs and elements of scribality.

Actually, as Gary Taylor claims, what we have here as poems are "'letters' (collections of alphabetical symbols; literature; personal epistles)," such written messages addressed to Wriothesley that demand, in their reading, an oral refurbishing by our listening to them.[2] The reader may stand here for a third party involved in a triangular relation that, from a poetic point of view, has always been ambiguous,[3] here also presented as eavesdropping to a conversation between a poet and his readership to which the dedication of the poems invites Wriothesley too. Regardless of who is first invited to overhear the conversation between the writer and someone else, what matters indeed, as suggestion and invitation, is Shakespeare's desire to refurbish the orality that the act of creative writing, and then of shallow editing usually deprives us of.

The Shakespeare that in 1593 made with V*enus and Adonis* one of his very few contributions to the printing of his literary works was a creative writer fully aware of his literary fecundity, choosing for the motto of his poem the following lines from Ovid:

Vilia miretur vulgus; mihi flavus Apollo
Pocula Castalia plena ministret aqua.[4]

However, this motto shows Shakespeare concerned with his poem being rather read

than listened to. Here, he chirograpically devised a text rather to be read as *literature*.

Shakespeare could not but be highly displeased with the unrefined condition of a lot of the published or unpublished creative writings of the time. He may also have rejected occasional poetry, even the refined type of verse that Ben Jonson diligently contributed. As a matter of fact, Shakespeare was too astute a writer not to pay attention to all these details. What one should understand by Shakespeare's "unpolished lines," as he himself termed them in the dedication of his narrative poem *Venus and Adonis* to Henry Wriothesley,[5] is not only a writer's commonsensical modesty, but also a reality fully documented by his literary works, and that was obvious in his drama as well. Also, what Shakespeare had in mind when harshly labeling his own poem as "unpolished lines,"[6] was the general flaw of the written discourse, intended to be read in its handwritten or printed form rather than listened to.

As compared to the dramatic discourse, the literary one seemed to be much more vulnerable, in spite of the fact that its reception was not immediate. Conversely, the dramatic work presented Shakespeare with the opportunity to modify it according to the spectators' and actors' quick response — the perfecting of one's dramatic work having the chance to be a live and almost immediate process. Literary creativity does not have such openings, and the defunct text that the reader is presented with cannot be given but a correspondingly tardy response. Besides, after its publication, the literary text cannot be modified except in the form of new editions — bettered or further mystified and distorted by unskilled, careless typesetting and printing. Hence Shakespeare's specific response to print and to its pestilent drawbacks**.**

One should also consider the fact that in the early 1590s, when Shakespeare published his two narrative poems, he was still at the beginning of his creative career and that the seven plays he had already written and had been performed were indirectly indicative of the frustration and the risks of writing something in order to be published and, eventually, to become the focus of even harsher criticism. Such a situation epitomizes the drawbacks that customarily mar writing, i.e., the fact noticed by Plato that writing, in the form of literary works, cannot defend itself, whereas, in performance, the dramatic written discourse is succored by the orality that filters it.

Such an oralizing process, fully advantage of by Shakespeare's plays, results not only in a theatrically-functional text, but also in writing coming the closest to the anamnestical, ideal status of the spoken word. This appears to be one of the few instances of man's benefitting from the joined, synergistic advantages of writing and speaking, rather than being faced with their joined disadvantages. While, in the case of a performed dramatic work, the playwright or any of his sympathetic deputies can easily amend a play-text and control the audience's response (the prospects of a felicitous discourse being higher), in the case of a poem that is published, its literary discourse may appear to be doomed to a definitive and unfavorable verdict.

In spite of his creative experience and intuition, Shakespeare did not feel at comparable ease on literary grounds that, paradoxically, seemed more demanding and less firm than those of dramatic scribality and orality. He was given almost no chance to feel different from a sorcerer's apprentice, no matter the pains he took in mastering literary discourse. Actually, what bothered Shakespeare most was the shift from the writing, that in

the field of drama was merely accidental and, therefore, not entirely characteristic of it, to the writing that edified inventiveness as literature, not only mediated it.

This also explains why Shakespeare was inclined to pay little attention to the written form of his drama — which he considered only intermediary and transient, as compared to the even more ephemeral theatrical representation, to the oral conclusiveness of the creative act. Shakespeare's artistic consciousness, however, was highly receptive of nuances, to say nothing of the radical changes that prompted him into another set of ironical confessions. This renders quite obvious his conclusion that the dramatic experience cannot be fully transferred and that, at times, it is even incompatible with the literary one, of poetry for instance, unless what the writer looks for is just the opposite effect of the dramatic monologue (as in Robert Browning's poetry or in twentieth-century poetic drama).

Shakespeare's dramatic works were written mostly in verse, but there seems to have existed very few plays he wrote in verse only, prose and verse copiously contributing to the considerable arbitrariness of the genre divisions.[7] What we can easily notice in Shakespeare's case is the specific scribal idiosyncrasy of both his lyrical and epic creativity — the epic standing for an enticing domain that Shakespeare tested his literary prowess against, by submitting his literary works to a readership quite different from the spectators of his plays, viz., to a readership much more circumspect and sophisticated than the average Elizabethan/Jacobean audiences.

This may also explain, as regards the playwright's appealing to a new creative manner, Shakespeare's indication of having chosen “so strong a prop to support so weak a burden.”[8] Matter-of-factly, what Shakespeare pointed to was his being aware of the greater promises of the written creative work, which, to a certain extent, was self-sufficient or, nonetheless, tended toward that. Shakespeare also realized the fact that the mastering of creative writing was not granted to everyone. Hence the generic that results, on the one hand, from the benefits of writing and, on the other hand, from an author's being rejected by the type of writing that he consents to employ.

Shakespeare was fully aware of the fact that writing represented a formidable means of making and supporting one's creativity, provided it was aimed at a major creative project — otherwise, as in occasional poetry, writing having most chances to turn banal and, in the long run, be discredited. Genuine creative writing does not consent to being significantly involved but in major topics. However, in either of the two instances, i.e., of becoming or not involved in the making of the literary or the dramatic discourse, this does not mean that creative writing can unconditionally claim perfection. Moreover, literature and drama are cases not only of an author's accepting a certain form of written creativity, but also of scribal creativity accepting him or not. In Shakespeare's time, the pressure of such a revelation was already strong — likely to poetically shape even the dedication of a poem.

Shakespeare seems to have tried to avoid any fallacious move in publishing the narrative poems he wrote. His dedicatory confessions were not intended to baffle the reader at all. What these two paratexts actually managed was to present their reader with some of the most blatant instances of a writer's sincerity and overwhelming ingenuity, provided there was interest in learning about that. Quite often, such confessions compete successfully with some of the most inspired theoretical statements of all time.

On the one hand, the agents of creative writing perceive it as being under the spell of

copia. On the other hand, writing tends to make its agents oblivious to the other creative alternatives and, thus, on a deeper level, it is highly frustrating. Writing cannot defend itself, nor can it presently correct itself. Hence the higher probability of a deformed cultural product, i.e., of a literary or dramatic work that, though passable, may be perceived by its author himself as having fallen short of his expectations. To a certain extent, this may also explain Shakespeare *humorously* wasting so many words in the prefatory dedication to one of his poems — Ben Jonson himself extending the practice to quite a number of the plays he wrote. Shakespeare may justly have claimed to consider his publishing ventures both edifying and frustrating. The fact is that, after the release of *The Rape of Lucrece*, he no longer took interest in publishing his works and made sure he would not be involved in that at all.[9]

Several lines in the dedication of *Venus and Adonis* were intended to fully demonstrate one of the major drawbacks of writing. Neither can writing defend itself, nor can it self-adjust, as speaking so presently and naturally does. The written lines of literature, meant primarily or solely to be read, are quite vulnerable and may expand the province either of formal deficiencies (when being "deformed"[10]) or of content-related pitfalls. On account of this poem being not the province of any "graver labour,"[11] some written lines may not have been satisfactorily refined — being "so bad a harvest"[12] and, therefore, providing for the author's being criticized for his faults.

It is quite strange to see a dramatic prodigy like Shakespeare wasting so many words in the dedication of his poem just in order to show how much he was concerned with poetics-related matters. Nonetheless, this remains characteristic of the first works one writes and publishes, as it is, in Shakespeare's case, the circumstance not only of *Venus and Adonis* in the field of poetry, but also of *The Two Gentlemen of Verona* in the field of comedy (in this early play the poetic concerns being sublimated even in the characters names, not only in the hints made or in the emphasis on the epistles exchanged by the main characters).

Venus and Adonis, the first work that Shakespeare published, was dedicated not only to a friend and patron, but also to a reader who was both ideal and real, and who was indeed expected to read the poem. Hence Shakespeare's increased concern with poetic matters. Unfortunately, the dedication of *The Rape of Lucrece*, his other narrative poem to Wriothesley, exhibits considerably less poetic awareness and concern. That may be also because of the favorable criticism that the first poem received. Shakespeare was said to have intended to contribute *The Rape of Lucrece* as a much more serious work,[13] affixed by a dedication which Tucker Brooke is inclined to consider the most affectionate of the time. Seemingly, this narrative poem was meant to gratify a much more sophisticated readership — "the wiser sort" that Gabriel Harvey dealt with in view of this poem, not the "younger sort" that *Venus and Adonis* explicitly addressed.[14]

In *The Rape of Lucrece*, Shakespeare was able to fully display his versatility and he began his short composition in verse, a "pamphlet," in a similar way to his later *Troilus and Cressida*, right in the middle of the action. Shakespeare seems to have used the opportunity to write and publish his two longer poems also in order to fully exhibit his attraction to the classical heritage. *A Midsummer Night's Dream* and *The Comedy of Errors* would soon be intended to refer the same heritage, though from a dramatic point of view.

The poet's increased literary skills are quite obvious in *The Rape of Lucrece*, at least

as far as the more elaborate and articulated images are concerned.[15] This is indeed a poem that can be claimed to have represented an important step in Shakespeare's mastering the literary and the dramatic discourse. But neither *Venus and Adonis*, nor *The Rape of Lucrece*, is a perfect poem and, though the handling of anamnestical verse is impressive in both cases, hypomnestical temptations are also strong. (As a matter of fact, this situation is characteristic of Shakespeare's early drama too.) In spite of this almost inevitable fault, the writing of the two poems and of the dedication that they occasioned, as well as the very fact that they were published, shows Shakespeare having nothing against writing or print in general, only against their possibly falling short of his creative expectations.

However, there is always a blessing in disguise even in the bitterest experiences of the kind. The very fact of writing something that is to be published or to be performed changes your own perspective upon creative writing and makes you aware of *how* and *what* you are writing. In his two narrative poems, Shakespeare's creative awareness is not systematic enough, though it is already sharp. Neither is it too abstract, nor is it the province of a sophisticated poetic lingo. In this respect, Shakespeare seems to strongly disagree with the faulty half-creative, half-critical practices of the age. Among other things, what he tries to show is how one can deal with some of the most sensitive poetic aspects in a fairly simple, limpid language — indeed, save for their rather occasional dedications, his two poems making out of their literary discourse quite a fine example of anamnestical writing.

Basically, there existed three distinct divisions of Shakespeare's poetic concerns. First and foremost, his narrative poems, *Venus and Adonis* and *The Rape of Lucrece*, relied on the indirect voicing of poetic ideas by means of dedications. However, the epic formula of these epic poems was not highly favorable to the expression of one's poetic beliefs, except by means of several artifices that went against some of the creative practices of the Elizabethan age, but are quite common nowadays — when genres have postmodernly merged and are more relative and mixed than ever. It was drama, though, that most allowed the articulation of Shakespeare's poetic ideas. From this point of view, drama was closer to the novel, owing to its protean, multifarious opportunities of voicing poetic concerns. In Shakespeare's time, such opportunities would include apocryphal prologues and epilogues too, evincing the collective poetic consciousness of the age in the altering or not of a play in the course of its being directed, performed or published.

Most of Shakespeare's plays were paid such poetic and poietic attention, the dramatist seeming unable to safeguard much against the respective practices that, in the field of drama, may have looked quite normal to him. As a matter of fact, Shakespeare appears to have borne no grudge against those abusing his dramatic works. He took everything as it came, as a part of the martyrdom of the most renowned dramatic careers. However, Shakespeare managed to reach in his sonnets the most convenient and individual/original way of expressing his aesthetic creed — no longer having to dissimulate or append it. Quite purposefully, in the sonnets, the poetic concerns are not significantly less dealt with than the sentimental ones.

Shakespeare had an extra reason to see to the publication of his two long narrative poems and have them printed by a prestigious printing house, while refraining from publishing any of his plays. By 1594, two of his text-plays had already been abused in print, published in unauthorized, “bad” quarto editions, based on whatever memory could retain

from the performance of the second part of *Henry VI* and *Titus Andronicus*. To these unauthorized and phony editions, Shakespeare's reaction could not be but a renewed retort — by publishing *The Rape of Lucrece* and mostly by the text of its dedication, that, similarly to the preface to *Venus and Adonis*, testified to Shakespeare's increased awareness of the literary world, also sharpened by the dramatic experience of the seven plays he had already written.[16]

Shakespeare was also prompted to publish his poems by the theaters' being closed between 1592 and 1594, because of the spells of plague affecting England. However, the publication of the two poems was not accidental or occasional, being grounded and paratextually supported and underlined by means of prefatory dedications. As for Shakespeare's sonnets and for the rest of his late works, one should notice that, while they stand for the writer's craving for a certain poietic ideality, they also bear testimony to the writer's pragmatic creative approaches and poetic beliefs. One should also notice that there is no contradiction between a conventional set of aesthetic ideas, such as the immortality of the very poems Shakespeare decides not to publish himself,[17] and the active poetics invested and explicitly dealt with in the lines of a certain poem. Hence the above-mentioned distribution ruled by poetic realities and limitations, as well as Shakespeare's inspired compliance with them — his poetics being featured as paratext, metatext and regular texts (in the dedications of his narrative poems, in the prologues and epilogues to his dramatic works, and in the very text of his plays and lyrical poems).

Notes

---

1. Gary Taylor, "General Introduction," *William Shakespeare: A Textual Companion*, Oxford: Clarendon Press, 1987 ed. cit., p. 2.

2. As Robert Adams Day puts it, "the lonely writer of a letter may deliver himself at length and with an intimacy which the exigencies of speech seldom permits; he may pour out his heart, or the author may choose to make him reveal his character in spite of himself" (*Told in Letters: Epistolary Fiction before Richardson*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1966, p. 6).

3. In his critical work entitled *Indeterminacy and the Reader's Response*, Wolfgang Iser notes that removal of the indeterminacy by the reader "always permits the possibility of connecting one's own experience with what the texts want to convey" (*Twentieth-Century Literary Theory. A Reader*, second edition, ed. K. M. Newton, London: MacMillan Press, 1997, p. 196).

4. Christopher Marlowe translated it as: "Let base-conceited wits admire vile things, / Fair Phoebus lead me to the Muses springs."

5. "Right Honourable, I know not how I shall offend in dedicating my unpolished lines to your lordship, nor how the world will censure me for choosing so strong a prop to support so weak a burden. Only, if your honour seem but pleased, I account myself highly praised, and vow to take advantage of all idle hours till I have honoured you with some graver labour. But if the first heir of my invention prove deformed, I shall be sorry it had so noble a godfather, and never after ear so barren a land for fear it yield me still so bad a harvest. I leave it to your honourable survey, and your honour to your heart's content, which I wish may always answer your own wish and the world's hopeful expectation" (William Shakespeare, *The Complete Works*, ed. cit., p. 224).

6. Or, more precisely, that any written discourse could not conceal more than dutifully expose.

7. As noticed by Milton Crane, "Shakespeare's prose is beyond question the finest body of prose by a writer in England. The idea may at first appear strange; one grants that Shakespeare wrote prose, but one may hesitate to admit him to the company of prose writers, for, after all, he wrote dramatic

prose.... His prose is the richest and most various in the language; it draws its greatest strength and suppleness from the fact that it was written to be spoken by characters in plays. At its best , it contributes enormously to the depiction of personality, and it is an indispensable element in the creation of atmosphere. And even at its least interesting, as in the journeyman scenes of exposition, it is less obtrusive than the purely utilitarian verse, which can range from neutral to downright distressing" (*Shakespeare's Prose*, Chicago: The University of Chicago Press, 1951, p. 1).

8. William Shakespeare, *The Complete Works*, ed. cit., p. 224.

9. This did not mean that he no longer wrote poetry — his sonnets, for instance. Hence Shakespeare's opinion that *Venus and Adonis* had fallen short of the "graver labour" he intended to contribute.

10. Ibid.

11. Ibid.

12. Ibid.

13. Stanley Wells notes that, "like *Venus and Adonis*, *The Rape of Lucrece* is an erotic narrative based on Ovid, but this time the subject matter is historical, the tone tragic" (William Shakespeare, *The Complete Works*, ed. cit., p. 237).

14. *The Riverside Shakespeare*, ed. cit., p. 1721a.

15. Ibid.

16. Including two comedies and four chronicle plays.

17. About eight sonnets dwell upon this literary motif and topic (15, 18, 19, 55, 60, 63, 81, 101).

CONTRAST AS A MAIN OPERATIVE COMIC DEVICE IN HENRY FIELDING'S 'TOM JONES'

Procopie CLONȚEA
University of Piteşti

Abstract: *Apart from a rich variety of comic devices such as the mock-heroic style, satire, parody, the comic high-low and low-high inversion, the parodic character, comic plot, comic situation, the secret closet comic device, the comic trio, the comic speech of characters, Fielding masterfully resorted to the operative comic device of contrast in order to expose to ridicule a wide variety of characters in action within the framework of his comic Bildungsroman* ***Tom Jones****.*
Keywords: *comic devices, the mock-heroic style, satire, parody, the parodic character, comic plot, comic situation, the secret closet comic device, the comic trio, the comic speech of characters, the operative comic device of contrast*

After making full use of contrast as a comic device to delineate his characters in *Joseph Andrews* – see Joseph's portrait versus Fanny's, Fanny's versus Mrs. Slipslop's, etc. – Fielding, in the introductory essay to Chapter 1 Book IV of *Tom Jones*, again stresses the manifold possibilities of this "new vein of knowledge" as an operative force in describing comic scene and character:

> "This vein is no other than that of contrast, which runs through all the works of the creation, and may probably have a large share in constituting in us the idea of all beauty, as well natural as artificial: for what demonstrates the beauty and excellence of any thing but its reverse? … But to avoid too serious an air; can it be doubted, but that the finest woman in the world would lose all benefit of her charms in the eye of a man who had never seen one of another cast? The ladies themselves seem so sensible of this, that they are all industrious to procure foils: nay, they will become foils to themselves; for I have observed (at Bath particularly) that they endeavour to appear as ugly as possible in the morning, in order to set off that beauty which they intend to show you in the morning."

One should remark Fielding's comic genius which enables him to give the very example of what he is talking about while he is actually writing about it. Thus, instead of supporting his learned theoretical approach in the first part of the quotation with suitable examples of the same learned origin, he chooses the rather prosaic example of women applying make up on their cheeks in order to cheat in the evening on their early morning premeditated ugliness.

In Chapter 4 of Book I, Fielding continues to exploit the comic possibilities of contrast whenever he announces some dramatic change in the course of events or the appearance of the comic protagonist, resorting, for example, to the usual mock-heroic simile to introduce Mrs. Deborah's redeeming meeting with Jenny Jones, the supposed mother of the abandoned infant on Mrs. Allworthy's threshold. It is to be remarked from the very beginning that although the device is always the same, Fielding uses gradation in the use of language itself varying from high – the scene of Sophia's entrance – to middle – Joseph's entrance to Lady Booby's chamber – and to low as is the case in Mrs. Deborah's "swooping" on the frightened-to-death villagers:

Enter Sophia: "Hushed be every ruder breath. May the heathen ruler of the winds confine in iron chains the boisterous limbs of noisy Boreas (1), and the sharp-pointed nose of bitter-biting Eurus. (2). Do Thou, sweet Zephyrus (3), rising the charms from the fragant bed, mount the western sky, and lead on those delicious gales, the charms of which call forth the lovely Flora (4) from her chamber, perfumed with pearly dews, when on the 1st of June, her birth day, the blooming maid, in loose attire, gently trips o'er the verdant mead, where every flower rises to do her homage, till the whole field becomes enamelled, and colours contend with sweets which shall ravish her most.

So charming may she now appear! and you the feathered choristers of nature, whose sweetest notes not even Handel can excel, tune your melodious throats to celebrate her appearance. From love proceeds your music, and to love it returns. Awaken therefore that gentle passion in every swain: for lo! adorned with all the charms in which nature can array her; bedecked with sweetness from her rosy lips, and darting brightness from her sparkling eyes, the lovely Sophia comes!"

Enter Joseph: "Now the rake Hesperus had called for his *breeches*, and having well rubbed his drowsy eyes, prepared to dress himself for all night; by whose example his brothers *rakes* on earth likewise leave those beds in which they had slept away the day. Now Thetis (5), *the good housewife*, began *to put on the pot*, in order to regale *the good man* Phoebus (6) after his daily labours were over. In vulgar language, it was in the evening when Joseph attended his lady'' orders." (our italics)

Enter Mrs. Deborah: "Not otherwise than when a kite, tremendous bird, as beheld by the feathered generation soaring aloft, and hovering over their heads, the amorous dove, and every innocent little bird, spread wide the alarm, and fly trembling into their hiding-places. He proudly beats the air, conscious of his dignity, and meditates mischief.

So when the approach of Mrs. Deborah was proclaimed through the street, all the inhabitants ran trembling into their houses, each matron dreading lest the visit should fall to her lot. She with stately steps proudly advances over the field: aloft she bears her towering head, filled with conceit of her own pre-eminence, and schemes to effect her intended discovery."

One can readily notice the high-to-low gradation in the above three quotations, with elevation of language and style in the first, a comic mixture of high-flown rhetoric with highly colloquial language in the second and the vernacular employed in the third which introduces a character of similarly low moral traits and intentions. V.S. Pritchett (7) comments on Fielding's extensive employment of contrast as a result of his previous playwriting career. He notices that the reader's strong impression is that of dramatic handling of scene and act, with the chapters being thought of as "scenes", and a single book as an "act"; the sharp silhouetting of characters and their grouping in such a manner as to avoid any confusions even in so populous a drama; the bright lighting of the individual episode; the swift pacing of scenes so that they flash past for the eye and ear at the same time that they maintain *a clear system of witty contrast* (our italics); and above all, the strict conceptualizing of the function of each scene, in relation to the larger unit of the "act" (or book) and to the over-all unit of the drama (the novel), as well as the objectifying of the individual scene as a subject in itself, a subject clear and significant in its own right.

Van Ghent (8) analyses Fielding's contrasting of scenes and characters in Book I of *Tom Jones* and points out three definite shifts of scene (and time and place), which are correlated with three definite groups of characters. Fielding prefaces each shift with a brief sharp delineation of the new character, or characters, who are to contribute a new direction to the action. In the first scene, the finding of Tom in Mrs. Allworthy's bed is ironically contrasted with a short description of Squire Allworthy, and a fuller account of Miss Bridget Allworthy, in the second scene Mrs. Deborah's self-righteous descent as investigator of morals is accompanied by Jenny Jones's ironic presentation and in the third, the Blifils group is introduced to the Squire and his sister, with a corresponding "short sketch of the characters of the two brothers."

Van Ghent also notices "the multiple ironic significance" of "Mr. Allworthy's compassionate and honest-hearted reaction to the discovery of the foundling" which "is set in almost instant contrast with Mrs. Deborah's furious descent upon the village and upon the supposed erring mother". Indeed, Mr. Allworthy's genuinely humane attitude of compassion for just a foundling is set into contrast with Mrs. Deborah's servile accepting of the child against her convictions and with Miss Bridget's self-accusatory, comic vituperation on "the poor unknown mother, whom she called an impudent slut, a woman hussy, an audacious harlot, a wicket jade, a vile strumpet, with every other appellation with which the tongue of virtue never fails to lash those who bring a disgrace on the sex." "Thus from scene to scene, and in the interplay of scenes, contrast is effected, character is exposed, masks slip, wholly under the impetus of social interaction – or, in aesthetic terms, "plot"; and we see the Squire, in whom "nature" (again as instinctive feeling, but particularly as biological drive) has been suffocated under the mask of appearance and therefore dwarfed and distorted." (9)

Next Van Ghent returns to Chapter 3 of Book I to analyse "the internal contrasts within the scene itself and their function in realizing the subject matter of the novel ("human nature"), in defining the theme (the contest between instinctive feeling and formulary appearances), and in illustrating the theme in style." It is the scene of the discovery of the baby in his bed by Mr. Allworthy who has conveniently been missing for a "full quarter of a year", a sly innuendo by the author which allows the more attentive reader to raise a questioning brow at Miss Bridget's odd display of feelings.

> "Mr. Allworthy had been absent a full quarter of a year in London, on some very particular business, though I know not what it was; but judge of its importance by its having detained him so long from home, whence he had not been absent a month at a time during the space of many years. He came to his house very late in the evening, and after a short supper with his sister, retired much fatigued to his chamber. Here, having spent some minutes on his knees – a custom which he never broke through on any account – he was preparing to step into bed, when upon opening the clothes, to his great surprise he beheld an infant, wrapt up in some coarse linen, in a sweet and profound sleep, between his sheets. He stood some time lost in astonishment at this sight; but, as good nature had always the ascendant in his mind, he soon began to be touched with sentiments of compassion for the little wretch before him. He then rang his bell, and ordered an elderly woman-servant to rise immediately, and come to him; and in the meantime was so eager in contemplating the beauty of innocence, appearing in those lively colours with which infancy and sleep always display it, that his thoughts were too much engaged to reflect that he was in his shirt when the matron came in. She had indeed given her master sufficient time to dress himself, for out of respect to him, and regard to

decency, she had spent many minutes in adjusting her hair at the looking-glass, notwithstanding all the hurry in which she had been summoned by the servant, and though her master, for aught she knew, lay expiring in an apoplexy, or in some other fit.

It will not be wondered at that a creature who had so strict a regard to decency in her own person should be shocked at the least deviation from it in another. She therefore no sooner opened the door, and saw her master standing by the bedside in his shirt, with a candle in his hand, than she started back in a most terrible fright, and might perhaps have swooned away, had he not now recollected his being undressed, and put an end to her terrors by desiring her to stay without the door till he had thrown some clothes over his back, and was become incapable of shocking the pure eyes of Mrs. Deborah Wilkins, who, though in the fifty-second year of her age, vowed she had never beheld a man without his coat. Sneerers and profane wits may perhaps laugh at her first fright; yet my grave reader, when he considers the time of night, the summons from her bed, and the situation in which she found her master, will highly justify and applaud her conduct, unless the prudence which must be supposed to attend maidens at that period of life at which Mrs. Deborah had arrived, should a little lessen his admiration."

The contrast in the above scene is in character which is revealed by the quite opposite reactions of the two people involved in the scene. On the one hand it is Mr. Allworthy's good nature as exemplary of Fielding's understanding of "human nature" that prevails upon his unquestionable impecable sense of decorum and he remains lost in "contemplating the beauty of innocence" and "those lively colours with which infancy and sleep always display it", while forgetting he is in his shirt when "the matron" comes in. Perplexity at the sight of such perfection of nature, total ignoring of the extraordinary presence of the infant in his own "chaste" bed and of possible connections to his own whereabouts and an Adamsean touch of absent-mindedness are simultaneously displayed by the good squire, while the effect on the reader is still comic caused by his surprising behaviour when confronted with what appeared to be the result of some degrading whoring than of a mythical love affair between a mortal and an immortal. Mrs. Deborah, on the other hand, a calculating, ill-meaning hypocrite, takes her time in adjusting her hair at the looking-glass "out of respect for him, and regard to decency" although "for aught she knew" on account of the hurry in which she had been summoned, her master "lay expiring in an apoplexy, or in some other fit".

To the end of Chapter I of Book V Fielding gives the reader a final argument for the necessity "of the serious in writing and for what purpose it is introduced" by comparing his theory of contrast with the English Pantomime, "that exquisite entertainment", which "consisted of two parts, which the inventor distinguished by the names of the serious and the comic", where the tricks of harlequin were more easily displayed to advantage by the dull (serious) presence of a certain number of heathen gods and heroes in the first part.

Notes

1. the ancient Greek personification of the north wind.
2. the ancient Greek personification of the east and southeast wind.
3. the ancient Greek personification of the west wind.
4. the Roman Godess of flowers.

5. The daughter of Nereus, the old man of the sea, and of Doris, the daughter of Oceanus, who was forced by Zeus to marry a mortal, Peleus with whom she conceived Achilles.
6. Appollo as the sun god.
7. V.S. Pritchett, *The Living Novel*, New York, Reynal and Hitchcock, 1947, quoted in Van Ghent, Dorothy, *The English Novel – form and function*, Harper and Row, Publishers, New York, 1961, p. 72.
8. in op. cit., p. 73.
9. ibid., p. 74.

Bibliography

Baderook, M. C., *Themes and Conventions of Elisabethan Tragedy*, Cambridge University Press, 1964.

Bernbaum, Ernest, *The Drama of Sensibility a Sketch of the History of English Sentimental Comedy and Domestic Tragedy, 1696-1780*, by Ernest Bernbaum, Glocester, Mass, Russell Press, 1958.

Bergson, Henri, *The Comic in General; the Comic Element in Forms and Movements* in *The Norton Reader*, Shorter Edition with Questions, An Anthology of Expository Prose, with Rhetorical Materials, edited by Eastman, M. A., et al., W. W. Norton and Co, Inc., New York, 1965.

Butt, John, *Fielding*, Longmans, London, 1965.

Clearly, Thomas R., Thomas Raymond, *Henry Fielding – Political Writer*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1984.

Collins, Anthony, *A Discourse Concerning Ridicule and Irony in Writing (1729)*, Los Angeles William Andrews Clark Memorial Library, University of California, 1970.

Daix, Pierre, *Fielding şi romanul comic*, în *Şapte secole de roman*, Bucureşti, EPLU, 1966.

Donaldson, Jan, *The World Upside-Down, Comedy from Jonson to Fielding*, Oxford University Press, 1974.

Ellis, Frank, *Sentimental Comedy Theory and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Hatfield, Glenn W., *Henry Fielding and the Language of Irony*, Chicago University Press, Chicago, 1968.

Krutch, Joseph Wood, *Comedy and Conscience after the Restoration*, New York, Columbia University Press, 1961.

Loftis, John, *Comedy and Society from Congreve to Fielding*, Stanford University Press, 1960.

Nemoianu, Virgil, *Aspecte ale raportului tragic-comic în dramaturgia engleză a secolului XVIII*, în *Analele Universităţii Bucureşti*, Seria Ştiinţe Sociale, Filologie, Anul XIV, 1965.

Panaitescu, Val, *Avatarurile Umorului*, Cronica, nr. 45, Iaşi, 1967.

Priestley, J. B. John Boynton, *The English Comic Characters*, London, John Lane, 1937.

Rodway, Allan Edwin, *English Comedy – Its Role and Nature from Chaucer to the Present Day*, London Chatto and Windus, 1975.

Tave, Stuart, *The Amiable Humorist – A Study in the Comic Theory and Criticism of the Eighteenth and early Nineteenth Centuries*, Chicago, Chicago University Press, 1960.

Taylor, William Duncan, *Eighteenth Century Comedy Selected and Introduced by W.D. Taylor*, London New York, Oxford U. P., 1969.

Thornbury, E. M., *Fielding and the Comic Prose Epic*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, U.S.A., 1931.

Van Ghent, Dorothy, *The English Novel – form and function*, Harper and Row, Publishers, New York, 1961,

Wright, Andrew, *Tom Jones: Life as Art*, in Twentieth Century Interpretations, Englewood Cliffs, New York, 1968.

A TASTE FOR VICE IN MATTHEW GREGORY LEWIS'S 'THE MONK'

Valentina GEORGESCU
University of Piteşti

Abstract*: If Matthew Gregory Lewis(1775-1818) was a person famous in his age, his popularity was undoubtedly founded on the publication of The Monk(1796) - a novel that was written in ten weeks, before its author turned twenty. Three centuries after its release, the novel still preserves its capacity to challenge the readers to explore the intimate mechanisms of a territory that was tabooed in that particular historical and cultural background: Human Nature as inescapably subjected to Vice. The purpose of this paper is to re-consider The Monk from an ethical perspective and to focus in detail on the valuable manner in which the ethical combines with the artistic.*
Keywords*: human nature, vice, taboo*

In a period of industrialisation and rapid social change, Western artistic imagination responded to all external circumstances and entered a new, "sinister"[1] to some, stage: Gothic fiction. The genre as a whole owes its name to Horace Walpole's *The Castle of Otranto (1764)* with the subtitle *A Gothic Story*, and, in spite of its displaying a most controversial and contested nature, it is still felt as deeply anchored in the cultural, historical and social realities of that day.

Due to the complexity of both the term and the literary sequence which it denotes, our endeavour must be accompanied by a focus on such acts as defining or describing the traits by means of which Gothic fiction can be identified in literary history. A new type of writing that was shaped by historical and social factors, the Gothic (comprising not only fiction, but also poetry and drama) emerged in the mid-18th century, a period when society still privileged rationality as promoted by the Age of Enlightenment. It marked the birth of a new *taste*, of a new *aesthetic* brought about by a revival of imagination that received skeptical reception from an audience educated in the spirit of cold reason. However, in a society that underwent substantial social changes, there was nothing that could prevent the rise of this new category of fiction "whose key motifs are paranoia, manipulation and injustice, and whose central project is understanding the inexplicable, the taboo, the irrational"[2].

Gothic fiction is still uniquely valuable through its incursion into the macabre nature of humanity/human nature in its quest to satisfy mankind's desire to reach the climax of terror - a means of producing aesthetic pleasure, of providing the reader with a manner of touching a new type of *sublime*. Most of the works which literary history classifies as "Gothic" describe themselves by way of a large series of devices such as the psychology of horror and/or terror; the appearance of the supernatural; a sense of mystery; a poetics of the sublime; the construction of a hero/villain; strong moral closure; decaying and menacing landscapes. It becomes easier thus to understand why Gothic fiction was thought by many as the reflection of the spiritual or irrational side of the human psyche that had been long repressed by the rationalist behaviour of the 18th century[3]; as a "rebellion of the imagination against the tyranny of reason"[4]; or as a cultural phenomenon that was encouraged by the "obscurity of morality and rationality"[5] that governed the 18th century.

The most notorious literary product of 1790s Gothic fiction was Matthew Gregory Lewis's *The Monk*, a novel that generated the most varied of responses from both readers and critics alike. The main point of interest was the novelist's rather "barbaric imaginative freedom" [6] that revolted against the tyranny of reason and decided to emphasise deeper cultural fears of a dying rational behaviour of the human being.

There were critics that identified *The Monk* with the beginning of a new literary/cultural stage, but, on the other hand, there were others that questioned the value of the novel on account of its ethical connotations. Indeed, much controversy about *The Monk* arose on the issue of its morality. At the time when the young novelist published his work, the novel as such was still a "young, not highly respected"[7] literary genre, and its purpose was not only *to please*, but also *to instruct* the readers in the ways of Virtue rather than Vice. With its nuanced treatment of vicious human nature, Lewis's novel was a source of much worry for more serious rationalists and educationalists formed within the tradition of "Enlightened" rationalism mixed with Romantic imagination.

The Monk contains an "oedipal narrative"[8] of a family romance that ends in disaster. It opens in a Madrid Cathedral where Ambrosio (the monk from the title) was to hold his sermon in front of a crowd of auditors who had not come there out of piety, but merely to show off their economic and social positions; there is no reference to moral reform or sincere religious conviction in these opening pages of the novel. "To seek for true devotion" among the majority of them, we are told, "would be a fruitless attempt"[9], since their postures of devotion are in fact false, counterfeit. The only example of *virtue* in that audience was the monk himself, a highly pious man who had begun his education inside the community of the Capuchins as a young boy and had grown into the "idol" of a wealthy Spanish audience.

Ambrosio shows an immense capacity of manipulating people through his rhetorical skills and spiritual grandeur. There is, however, a certain point in the novel where his fall is anticipated: retreating in his cell, after having preached wonderfully and most convincingly, Ambrosio contemplates the portrait of the Virgin with the shameless gaze of an ordinary seducer: "Oh! If such a creature existed, and existed but for me! Were I permitted to twine round my fingers those golden ringlets, and press with my lips the treasures of that snowy bosom! Gracious God, should I then resist the temptation? Should I not barter for a single embrace the reward of my sufferings for thirty years? Should I not abandon- Fool that I am-! Whither do I suffer my admiration of this picture to hurry me? Away, impure ideas! Let me remember, that woman is forever lost for me! Fear not, Ambrosio! Take confidence in the strength of your virtue"[10].

The attachment to his vocation proves to be stronger than the instinct, but this supremacy will not last for long. Temptations that usually belong to the commoners begin to take control over Ambrosio, who breaks the vows of chastity and piety and allows his body to be the object of a woman's love. A devoted and melancholic young novice called Rosario reveals one night that *he* is in fact a *she*, and that she (assuming the name of Matilda) is deeply in love with Ambrosio. Matilda's revealing her true identity and thoughts has another significance that has in fact been announced from the opening pages of the novel. In Renaissance Spain, the institution of religion came to be associated with sexuality, with sexual instincts and drives [11], as can be deduced from the strong admiration of women towards Ambrosio's person. Matilda pretends at first that she wants to be bound to the priest only spiritually, through a platonic "eternal friendship", but eventually confesses that "she *lusts* for the enjoyment of his person" [12].

Her confessions confuse Ambrosio, to the point when he leaves aside his vows of celibacy, chastity and "riots" with Matilda "in delights till then unknown to him" [13].

The relation with Matilda represents the beginning of the Monk's fall, and yet it does not show him at the height of his daemonic powers. He appears to be much more involved in the moral crimes committed against Donna Elvira and her daughter Antonia. Assuming the supposed status of Antonia's spiritual father, he still lets destructive passion to govern his behaviour. He ends in killing Donna Elvira for having understood his true nature and intentions, and raping and killing the innocent girl in the underground vaults of the Abbey. He escapes the punishment of the community that once adored him only by a summoning of Lucifer (in a scene that triggers connections with Goethe's *Faustus*), an action that, contrary to his expectations, does not bring him the salvation he desired so desperately.

Paradoxically (or perhaps most relevant of the author's satirical intention), the majority of the narrative concentrates around the sacred place of the Church of the Capuchins, of whom Ambrosio himself is the spiritual authority. It is in this supposedly protected and protective space that most sins take place; it is here that Ambrosio is seduced by the temptress Matilda; it is here, in the underground vaults of the monastery, that Ambrosio rapes and eventually kills young Antonia, who was his own sister; finally, it is here that Matilda and Ambrosio summon of Lucifer to save them from the anger of the betrayed community.

The choice of such a physical setting may lead to a series of conclusions. Traditionally, a spiritual space such as the one in question portrays a life of purity, chastity and total devotion to the word of God. The physical space as such was supposed to be isolated from the corruption of the public realm. Within its walls, the individual is separated from outer society. Continuous study gave Ambrosio, the character in question, the idea that the monastery was in fact a perfect balance between isolation and community, as the area that mediates in fact between the individual and society. Ambrosio points out that man's highest state is independence, but at the same time, he argues that "Man was born for society". In the novel, the monastery seems to reconcile these opposing principles, by "secluding its inhabitants from corruption, and yet keeping them in the possession of the benefits of society" [14]. The religious setting plays the role of the institution of family in its mediating between individual and society and, specifically, in socializing the essential stage of the individual, the child (Ambrosio had been found at the door of the abbey when a little child).

In reality, the abbey is the place where piety equals repression, repression of the flesh, body, and nature (all of whom are associated with sexuality). On the surface a very seductive spectacle, the church conceals beneath the appearance of the evils of a superstitiously religious education. We are told that Ambrosio was initially a good individual, but he was destroyed through an un-natural education. The monks in charge of his upbringing "modified" Ambrosio's inner self: "The noble frankness of his temper was exchanged for servile humility; and in order to break his natural spirit, the monks terrified his young mind, by placing before him all the horrors with which Superstition could furnish them". Normally, the education follows the nature of the individual. In this case, education is opposed to natural instincts and represents the source of a distinction between a public (the pious preacher) and a private (the man with needs and desires other than those spiritual) self, whose clash is a source of tragedy.

The first impression left upon our consciousness is that from *virtue* to *vice*, it is only a step. At least this is the idea we get from the fragment: "While the monks were busied in rooting out his (Ambrosio's) *virtues,* and narrowing his sentiments, they

allowed every *vice* which had fallen to his share to arrive at full perfection" [15]. The main character thus enacts two different moral paradigms, a division of the self that warrants the force of the novel in the larger context of English culture. Ambrosio begins his fictitious travel in our minds as being a mortal totally subjected to the will of God, a saint and pious man who shines among the crowd of sinners. His self participates in the natural order and therefore receives benevolence from Divinity, being a mediator that negotiates the transition between the ordinary state of human soul and the eternal realm of Ideas. To achieve this status, he had been taught to renounce worldly pleasures, the temptations of degrading earthly beauty and embrace the Truth - this would be genuine Happiness, attained through the exercise of reason aided by religious doctrine.

This initial hypostasis of the monk posture should be understood in terms of adhering to the precepts of the *Theory of Virtue* - one of the oldest traditions of Western thought, having its roots in ancient Greek culture. The earliest and most systematic account of the belief that the foundation of morality is the cultivating of good character traits, or *virtues* theory appears in Aristotle's *Nichomachean Ethics*, though opinions on this matter had been formulated previously by such names as Plato or Socrates. Aristotle is noted for taking virtue as the centre of a well-lived existence and distinguishes two types of virtues, i.e. *intellectual virtues* (practical and theoretical wisdom etc) and *ethical virtues*, or *virtues of character* (temperance, courage and so on). He describes ethical virtue as a "disposition" [16], a tendency induced by our habits, to have appropriate feelings and to achieve the highest good (happiness). The development of virtues in influenced by the development of *reason,* thus a virtuous life *would be* led by a rational behaviour. If man uses reason in an appropriate manner, he will live well as a human being; using reason represents a virtue and the premise of happiness acquired through reason.

Lewis presents his character as being at first a rational human being, governed by reason and desire for knowledge, full of virtues of character and intellect and conscious of the *vanitas* of this world (just a mere shadow of the after-life). More than that, he enjoyed an education in the spirit of faith and renunciation and possessed the craft of a supreme orator. The beginning of the novel informs us of the persuasive manner in which Ambrosio constructs his religious discourse in order to attract the admiration of the audience. We find here a replica of the ancient narrator as theorized by various men of letters of both Greek and Latin antiquity. Ambrosio possesses the craft of speaking well (as Quintillion once said), of producing discourses that can *probare, conciliare, movere* (Cicero) - persuading people of the truth contained in his sayings through a variety of rhetorical devices [17].

Surprisingly, this most pious of the monks ends his journey through the novel in a most decaying attitude. The pride he takes in his own purity and sanctity eventually proves fatal as it gives him to his ambitions and passions. Ambrosio finally surrenders to the primitive instinct and disregards all the precepts of his highly religious education. It is the moment when Ambrosio becomes the subject of a process of division of the self: an appearance of propriety and dignity hides a vicious, passion-driven, very anti-priestly conduct. Ambrosio finds himself unable to experience the most profound feeling of love and remains at the level of satisfying his sexual instinct by all means. He accepts and puts in practice the reverse of chastity, of virtue, of the publicly - accepted behaviour and releases his sexual tension in a dejecting manner, first with Matilda and then with Antonia. Nevertheless, perhaps the most revelatory scene from this point of view is the scene of his contemplating the portrait of Madonna that in terms of his education should have had other connotations than the ones attributed by the confusing

monk. It announces the monk's abandoning of reason and dedicating himself to the gratification of his senses, even more than that, Ambrosio's being the subject of a new and perhaps Gothic-like experience of *the sublime*. *The sublime*, as it were, was theorised by Edmund Burke in "A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful"(1757). "For Burke, beautiful objects were characterised by their smallness, smoothness, delicacy and gradual variation" [18]. Lewis starts from this premises, but he lays the foundation of a new type of *sublime*, a sublime of excess that could hardly be processed by reason, by a rational behaviour. This excess arises from the confrontation of two opposing sets of moral values: virtue and vice, reason and the senses as two distinct ways of approaching reality. The result would evoke a type of sublime that produces horror and terror at the same time.

The character's new moral hypostasis shows him as assuming the moral shape of an Epicurean, i.e. an adept of Epicure's system of morality. To gain further knowledge into the matter, we should state that Epicure defined virtue as springing from the individual's power of obtaining pleasure from the activities he performs (pleasure understood as *absence of pain*) [19]. The philosopher thus identifies pleasure and pain as the two extremes of human nature, a hypothesis that encouraged the human being to strive for the experiencing of pleasure (the hedonistic approach of life) as the most appropriate means of investigating reality. As we might have expected, a relatively important area of pleasure is confined to the senses, thus to the empirical exploration of human nature. Epicure opposed this sensualist philosophical doctrine to the rational and virtuous way in which Aristotle had constructed his philosophical discourse, and it seems that the former's empirical approach gained new strength in the 18th century through the theories of John Locke, David Hume, John Stuart Mill (empiricism).

There have been voices that also discovered in Ambrosio's decline echoes of Godwinian philosophy, according to which the individual feels the need to free himself from the institutions that imprison him (it was Rousseau who also said that man was born free, but he is still in chains). Society is the true factor that awakens man, Godwin says. However, once living in society, man has to train himself to be virtuous, in which case virtue equals happiness. It is not however the happiness that is theorized by utilitarian doctrines (*utilitas*= public and common good) - at least not in *The Monk*. On a few occasions Ambrosio's words do indeed trigger connections with Godwin's ideas - in his early declaration that "Man was born for society" [20] for instance. Yet, we find from the same reliable source (the narrator - the writer's voice) that "Instead of *universal benevolence* he (Ambrosio) adopted a *selfish partiality* for his own particular establishment: he was taught to consider compassion for the errors of Others as a crime of the blackest dye: the noble frankness of his temper was exchanged for servile humility; and in order to break his natural spirit, the monks terrified his young mind, by placing before him all the horrors with which Superstition could furnish them" [21]. The term *benevolence* reminds the reader of the ethical theory proposed by Joseph Butler, who used the term to define a certain tendency in man's nature to pursue both his good and the good of the entire community. Once again, man is portrayed a social animal that needs social intercourse in order to achieve his happiness and the happiness of the others. In Lewis's novel, the part with the common happiness is intently left out; the young boy had been educated according to the monastic rules in the spirit of isolating from the corrupting society and annihilating spiritual communion with the world of depravation. Moreover, morality is not seen in this context as following human nature, but rather breaking away with it. In this situation, institution equals repression, and

repression has devastating effects (as signalled by Sigmund Freud's famous theory of sexuality). Then how should we interpret him? As a villain or as a victim?

Lewis's Ambrosio does possess what seems to be a twofold nature. On the one hand, he is the Aristotelian virtuous man – endowed with reason, and thus with the capacity of achieving knowledge. On the other, he is the Epicurean hedonist who finds the supreme goal of life in the satisfying of primary and de-nobling needs. The contest between virtue and vice has been won by vice, since a good man (good in ethical terms) has been corrupted and irremediably destroyed. The ending of the novel wants itself to give a moral lesson –the evil destroys itself. But the threat that it brings to the integrity of the human being is best seen in the number of works that underline the disastrous effects of allowing vice to flourish in one's nature. Perhaps the origin of this "taste" for vice recorded in 18th century both ethical and literary areas should be sought in the change of mentalités brought about by various political, social and cultural events, of whom the writer remains a spectator and a recorder at the same time. Lewis perhaps guides us into reaching the conclusion that it is natural for man to have passions (a commonplace of ethical thinking). As long as man possesses passions, he will let them contribute to both his glory and fall. This duality of human nature, its oscillation between passions and reason, its being guided by virtue or by sense, will always generate the need to read *The Monk.*

Notes

---

[1] Watt, James, *Contesting the Gothic: Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764-1832*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 2
[2] *Idem*, p. 2.
[3] Idem, p. xv.
[4] Kilgour, Maggie, *The Rise of the Gothic Novel*, Routledge, London, 1995, p. 3
[5] Botting, Fred, *Gothic,* Routledge, London, 1996, p. 1
[6] Kilgour, Maggie, *op. cit.*, p. 3
[7] Lewis, Matthew, Gregory, *The Monk*, Oxford, OUP, 1995, p. VII
[8] Kilgour, Maggie, *op. cit.,* p. 142
[9] Lewis, Matthew, Gregory, *op. cit.*, p. 1
[10] Lewis, Matthew, Gregory, *op. cit.*, p. 32-33.
[11] Cf Foucault, Michel, *The History of Sexuality,* Vintage, New York, 1980
[12] Lewis, Matthew, Gregory, *op. cit.*, p. 50
[13] Lewis, Matthew, Gregory, *op. cit.*, p.78
[14] Kilgour, Maggie, *op.cit.*, p. 144
[15] *Idem*, p. 143
[16] cf. Aristotel, *Etica Nicomahică*, Editura Iri, Bucureşti, 1998, p.53
[17] Grimal, Pierre, *Literatura Latină*, Editura Teora, Bucureşti, 1998, p. 153.
[18] Botting, Fred, *Gothic*, ed. Cit., p. 39
[19] Cazan, Gheorghe, *Filosofia antică*, Editura Actami, Bucuresti, 1996, p. 287
[20] Lewis, M.G., *The Monk*, ed. cit., p. 43
[21] *Idem*, p. 24.

Bibliography

Lewis, Matthew, Gregory, *The Monk*, Oxford University Press, Oxford, 1995
Lewis, Matthew, Gregory, *Călugărul,* Editura Alux, Bucureşti, 1991
Aristotel, *Etica Nicomahică*, Editura Iri, Bucureşti, 1998
Botting, Fred, *Gothic,* Routledge, London, 1996
Cazan, Gheorghe, *Filosofia antică*, Editura Actami, Bucuresti, 1996
Foucault, Michel, *The History of Sexuality,* Vintage, New York, 1980

Grimal, Pierre, *Literatura Latină*, Editura Teora, București, 1998
Kilgour, Maggie, *The Rise of the Gothic Novel*, Routledge, London, 1995
MacDonald, David, Lorne, *Monk Lewis*, University of Toronto Press, 2000
Miles, Robert*, Gothic Writing 1750-1820,* Manchester University, 2002
Philosophical Dialogue in the British Enlightenment, Theology, Aesthetics and the Novel, Cambridge University Press, 1996
Walpole, Horace, *The Castle of Otranto*, Penguin Classics, London, 2002
Watt, James, *Contesting the Gothic: Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764-1832*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999

NOAM CHOMSKY - THE TOP PUBLIC INTELLECTUAL

Călina GOGĂLNICEANU
„Al. I. Cuza" University of Iaşi

Abstract: *Our paper is meant to be a review of some of the top public intellectuals nominated by approximately 20,000 British and American people within a poll initiated by the famous British magazine Prospect. Since Noam Chomsky won 4,800 votes, we have also pointed out his manifold intellectual contribution not only through his achievements in linguistics but also through his political courage materialized in his democratic and humanitarian views favouring "pacifist platitudes" and disfavouring belligerent actions.*
Keywords*:linguistics, politics, intellectual*

The famous ten year-old British magazine Prospect, with a circulating figure of about 25,000, has initiated together with Foreign Policy magazine a poll to nominate the top public intellectuals out of 100 proposed names.

A very large number of people voted in this poll, that is over 20,000, the majority of them coming from Britain and America, but also from countries of Europe or from some English speaking countries. Judging by the age of the favourites on the list, the conclusion is that voters are over the age of 50, as they have chosen familiar names that were born before the Second World War.

The results of the poll indicate that there are only three women in the top twenty and none in the top ten and France has only one name in the top forty.

Chomsky won with 4,800 votes. He is followed by Umberto Eco, the 73 year old professor of semiotics at the University of Bologna, best known for his novels The Name of the Rose and Foucault's Pendulum. He has also studied Aquinas' philosophy and pointed out the importance of aesthetics. Richard Dawkins is the third on the list of winners. He is 64 and a professor of science at Oxford. He is known to be an atheist and is currently working on a documentary entitled The Root of All Evil focusing on religious matters. Vaclav Havel, the central figure in the Czech "velvet revolution" was the president of Czechoslovakia and between 1993 and 2003 he was the president of the Czech Republic. At present he is fervently supporting the human rights especially in countries where they are not observed like in Cuba and Burma. The political 56 writer, Christopher Hitchens, has been a contributor to the well known American magazines Nation, Vanity Fair, Atlantic and is a supporter for Bush's war on terror while the next one after him in the poll, Milton Friedman influenced the early years of Margaret Thatcher's governing, has spoken for individual freedom and has tried to demonstrate that taxes can be cut down.

The Bonus Balls named five personalities, the fifth being the ex-president Bill Clinton.

Going back to the winner of the poll, Noam Chomsky, we have to point out that he has been a controversial personality, an engaged intellectual, known for his political courage, the scholar who has changed linguistics, a man of great achievement.

In linguistics, he based his theory on the fact that human beings have the ability to create an infinite number of sentences starting from a finite number of words and symbols. Apparently, his conception is very simple as he becomes aware of the existence of an innate shared linguistic, mainly syntactic, capacity in humans. Due to this innate syntactic capacity language is subject to systematic change. He tried to explain the Great Vowel Shift in English as being a result of a generational dynamic.

Although one of the most influential linguists of the last and present century, Chomsky has been criticized for his ideas and for his empirical results after applying his theories to language acts.

In politics, Chomsky has always been against western military intervention. He critically pointed out the way in which governments of powerful countries, media and business have been ruling the world. Any military intervention leads to destruction, drug traffic, and religious hatred. With his democratic and humanitarian views he openly states that he favours "pacifist platitudes" to belligerent actions. He is afraid that once soldiers invading countries will harm and will get the taste of harming.

Chomsky protested against the American war in Vietnam in his book American Power and the New Mandarins (1969), comparing this policy to that of Hitler's. In the Prosperous Few and the Restless Many (1994) he dealt with the Kosovo war and by his considerations of bombing Serb camps he attracted much criticism on himself. In dealing with other Nato interventions, although he was basically right in his judgments, he was criticized for not having understood the efforts made by western countries to stop genocide in some countries and also for having been politically rhetorical.

In spite of all the criticism, sometimes justified, directed to his linguistic theories and his political views, Chomsky will remain one of the "revolutionary" minds of modern age. A public personality who has influenced the way of thinking both in language investigation and in philosophical approaches to different domains of life, he will remain a controversial figure anyway.

Nevertheless, the result of the poll under discussion proves that Chomsky is rightly considered to be one of the top public intellectuals.

THE INTERNATIONAL THEME IN REVERSE: HENRY JAMES'S 'THE EUROPEANS'

Amalia MĂRĂŞESCU
University of Piteşti

Abstract*: The paper analyses Henry James's novel "The Europeans", focusing especially on the perceptions that the two European siblings and their American relatives have on one another on the occasion of the former visiting the latter.*
Keywords*: perception, difference, change*

An American-born writer, who chose to spend his life in England, Henry James presented in his critical book *Hawthorne* published in 1879 "a long list 'of items of high civilization' that America lacked, from aristocracy, an established church and a royal court, to an evident class structure and a code of manners." (apud Pop-Corniş 1981: 67). Since he considered that a novelist lived on matured and established things like manners, customs, usage, habits that were to be found more in Europe than in America, he turned his eyes to the Old World, appreciating not only its writers (Jane Austen, George Eliot, Charles Dickens, Emile Zola, Gustave Flaubert or Ivan Turgenev), but also its traditions, art, history, in other words its more complex culture.

Henry James chose to build most of his novels on the contrast between American provincialism and innocence and European sophistication and experience. He explored "a frontier world of contrasted manners and morals" (Pop-Corniş 1981: 72), this "international theme" leading eventually to existential and moral aspects, because it mainly involved the initiation of the "American innocent" in a more complex form of social and moral life. So the pattern of this theme starts with a generous, candid and enterprising American, who lives in an environment where s/he feels that s/he cannot develop. In order to transcend this condition, the only choice is to start a journey of initiation that takes him/ her to Europe (France, England and/ or Italy). In Europe, s/he will face not only culture, art, manners, but also evil, as s/he will find European subtleties of manners and morality strange and difficult to understand and obey. This very complex experience leads the character to a moment of choice between three possibilities:

1. s/he may give up Europe and return to America as dull as s/he was at the beginning, after only a superficial contact with the Old World;
2. s/he may go deeper in the matter and accept partial assimilation, which is quite dangerous because it leaves the character half-European, half-American, i.e. neither European, nor American, and s/he cannot find his place on either continent because s/he does not fully belong to either;
3. s/he accepts a complete assimilation, a complete initiation, after which s/he becomes both European and American, at large on both continents, belonging equally to both. This is the case of Henry James himself.

In *The Europeans*, however, we are not presented any travel from America to Europe. As a matter of fact, Marcel Pop-Corniş does not even consider the novel as dealing with the international theme. He states that "James's series of international novels was interrupted by a number of novels that deal almost exclusively with American realities (or with America as seen by Europeans)", including here the book

under discussion. (1981: 77) It is precisely the fact that James deals in *The Europeans* with America as seen by some inhabitants of the Old Continent that led me to entitle my paper "The International Theme in Reverse". Actually, the novel no longer presents the American innocent taking a journey of initiation to our continent, but two rather experienced Europeans taking a trip to America. The contrast between the two European siblings and their Bostonian relatives, the expectations and perceptions they have of each other, the way in which opposites attract (or not) form the substance of the book and render it particularly interesting to read, though it is not considered among James's masterpieces, being one of his first novels (it was published in 1878).

At the beginning of the novel, we find Eugenia, Baroness Münster, and her brother, Felix Young, at the best hotel in Boston. Eugenia is no longer in her first youth, being 33 years old. She is not pretty, either, but behaves as if she were, and has a special way of making herself pleasant and admired if this is what she desires. Her younger brother (28 years old), though apparently frivolous and incapable of taking anything seriously, is actually an optimistic and vivacious man, kind-hearted and inspiring confidence. She got her title after having married a German prince. Adolf of Silberstadt-Schreckenstein is the younger brother of the reigning prince. The latter would like the marriage dissolved because he has other marital plans for Eugenia's present husband. Felix is an artist, engaged to send sketches to a newspaper. Both the baroness and the artist are rather poor, and the sister is more disturbed by it than the brother.

They have a rather complex heritage and are actually citizens of the entire Europe. Their mother was American; in a European tour she met and married (after turning Roman Catholic) Adolphus Young. Adolphus was born in Sicily, but also had American parents. Eugenia was born in Vienna, Felix somewhere in France. Still, he does not consider himself French. Actually, he cannot state his nationality precisely; all he can say about himself is just that he is "a foreigner of some sort" (James 1995: 28). Later on, Felix will tell one of his cousins that he is a European, and his sister is even more European than himself. They lived in practically every city in the Old Continent. As it is to be expected, though they speak excellent English, they use frequently French words or even sentences (especially to express their emotions). Their Bostonian uncle is their mother's much younger half-brother. They never saw each other because the Americans chose to ignore their mother (and her European family) after her undesirable marriage.

Now, the siblings came to American to make their fortunes: to get married to a rich person or just to find inspiration (and/ or models) for the money-bringing sketches. They hope their relatives, about whom they do not know much, are rich. They find in America a strange world: from the women's clothes to the means of transportation, from the climate to the state of the roads, from the interior decorations to the people's behaviour.

From the very beginning, Eugenia hates everything. She thinks they made a mistake coming to America, which she considers a "dreadful country" (James 1995: 9) Actually, what she sees on her hotel window can hardly encourage her. Though it is the 12th of May, the weather does not show signs of spring, let alone summer. It is drizzling, and the window-panes are battered by the sleet. The Bostonians are "trampling in the liquid snow", and crowd, from time to time, to get in a vehicle of a type that she has never seen until now: "a huge, low omnibus, painted in brilliant colours, and decorated apparently with jingling bells, attached to a species of groove in the pavement, through which it was dragged, with a great deal of rumbling, bouncing, and scratching, by a couple of remarkably small horses". (James 1995: 6) As if to add to Eugenia's irritation,

the room has a view not only to the street, but also to the narrow graveyard across it. No wonder that she would like to return to Europe as soon as possible, that is the next day. Her brother tries to make her change her mind. He, on the contrary, is delighted to be in America, which he considers "a most curious and interesting country". (James 1995: 11) He is of the opinion that, since they are here, he might as well enjoy it. He is amused of what he sees on the window and quickly draws a sketch of the people rushing into the omnibus.

But the weather changes dramatically, and, as soon as the sun starts shining, the two siblings go out to see the world. "They walked about the streets at hazard, looking at the people and the houses, the shops and the vehicles, the blazing blue sky and the muddy crossings, the hurrying men and the slow-strolling maidens, the fresh red bricks and the bright green trees, the extraordinary mixture of smartness and shabbiness." (James 1995: 13) It is a country full of contrasts, which Felix considers comical, therefore he laughs at everything around him. His sister is again more reserved. "It seemed to her now that she was at en enormous fair – that the entertainment and the *désagréments* were very much the same. She found herself alternately smiling and shrinking; the show was very curious, but it was probable from moment to moment that one would be jostled. The Baroness had never seen so many people walking about before; she had never been so mixed up with people she did not know. But little by little she felt that this fair was a more serious undertaking." (James 1995: 15) She is surprised at the bold outfits of the women and at the absence of the carriages. In Europe, "it was the hour at which ladies should come out for an airing and roll past a hedge of pedestrians, holding their parasols askance." But "here, however, Eugenia observed no indications of this custom, the absence of which was more anomalous as there was a charming avenue of remarkably graceful arching elms in the most convenient contiguity to a large, cheerful street, in which, evidently, among the more prosperous members of the *bourgeoisie*, a great deal of pedestrianism went forward." (ibid.)

The changing of the weather encourages Eugenia to postpone her departure. Therefore, they decide that Felix should pay a visit to their uncle and announce their arrival. The first person in the family that he meets is their cousin Gertrude; she is somewhat different from the other two, Charlotte and Clifford, being rather independent, sensitive and imaginative, not so keen on respecting conventions and willing to live her life as she wants, not as the others try to impose on her. She is delighted to see that she has such a charming cousin. The feelings are mutual. She and Felix fall in love with each other at first sight. She is also impressed to hear that Felix's sister is a baroness, and is also impressed by the sad story of Eugenia's marriage. Felix is overwhelmed by their hospitality, delighted with their house, which somebody called "a venerable mansion", though to Felix is looks "as if it had been built last night." It is normal, since Felix is used to the European dimension of time. Europe has a longer history than America, and what seems old to an inhabitant of the New World does not necessarily seem so to somebody who is more used to the ancient buildings of Italy and France. The style of the inhabitants of this house seems to Felix primitive and patriarchal, "the *ton* of the golden age". In short, "wealth without symptoms. A plain, homely way of life; nothing for show, and very little (…) for the senses; but a great *aisance*, and a lot of money, out of sight." "No, they are not gay (…). They are sober; they are even severe. They are of a pensive cast; they take things hard. I think there is something the matter with them; they have some melancholy memory or some depressing expectation. It's not the epicurean temperament. My uncle, Mr. Wentworth, is a tremendously high-toned old fellow; he looks as if he were undergoing martyrdom,

not by fire, but by freezing. But we shall cheer them up; we shall do them good. They will take a good deal of stirring up; but they are wonderfully kind and gentle. And they are appreciative. They think one clever; they think one remarkable!" (James 1995: 33-34) It is the way Felix perceives them (and describes them to his sister) after the first visit, during which he also met three other persons who are very close to the Wentworths: Mr. Brand, whom they would like to see married to Gertrude, Mr. Robert Acton, and his sister Lizzie, who, they assume, will marry Clifford. The Baroness is not so utterly delighted by what she hears, but decides to go and see for herself what they are all like.

It is from now on that the differences between the Europeans and the Americans become more evident. Felix's perception of them is rather accurate. But his anticipation of their cheering their cousins up is not. With the exception of Gertrude, the Wentworths do not really want to be cheered up. The arrival of the two siblings is not viewed in the household as a source of entertainment, but rather as a reason for exercising responsibility. It is a disruption that the quiet and conservative members of the family do not need, but rather fear. However, they do not think even for one moment of turning them out. A family council is held to decide where the two shall live. First, they consider allowing their relatives to live in their house, but Gertrude suggests that they might need more privacy, therefore Robert Acton thinks they may stay in "the other house", across the street. Charlotte disagrees and Mr. Wentworth is afraid of the change. "Indeed, we must all be careful. This is a great change; we are to be exposed to peculiar influences. I don't say they are bad; I don't judge them in advance. But they may perhaps make it necessary that we should exercise a great deal of wisdom and self-control. It will be a different tone." (James 1995: 49) Gertrude, on the other hand, is delighted that she will be able to see how other people live, and she is curious about it. For her, it is as if Europe had moved across the street. "I want to see how they will live. I am sure they will have different hours. She will do all kinds of little things differently. When we go over there it will be like going to Europe. She will have a boudoir. She will invite us to dinner – very late. She will breakfast in her room." (James 1995: 50) It is precisely the fear that Gertrude might be badly influenced by their cousins' presence in their own house that actually makes Charlotte and Mr. Wentworth agree to keep them in the other one. On the other hand, Eugenia could not have stood for more than three days at the Wentworths', unlike her brother, who could have spent his entire life there. Eugenia likes her relatives, but considers that living with them would be the same as living in a convent. The truth is that she does not seem to be genuinely interested in sharing her time with their cousins' circle. In essence, she simply wants to be alone, neglecting all the society around her. In contrast, her brother is very happy to share his spare time with Charlotte and Gertrude.

The house where they are supposed to live seems bare both to Eugenia and to her French maid; therefore, the latter decorates it with all sorts of wax candles, draperies, shawls and other such objects placed practically everywhere. Gertrude, of course, is delighted with the result, but Charlotte is almost on the point of offering to help her cousin put all things back in order.

Eugenia becomes the central figure of the little Wentworth circle, but she is very different from her two cousins. She is independent and modern, while they lack self-possession, tending to comply with their father's suggestions. The two sisters also differ in their opinion on her: Charlotte watches her with reserve, Gertrude admires her and constantly watches her as if to learn from the best how to behave in certain situations. When they have guests and she perceives her cousin to be as bored with their presence

as herself, Gertrude becomes "absorbed in study of the problem how, in spite of her indifference and her absent attention, she managed to have such a charming manner. That was the manner Gertrude would like to have; she determined to cultivate it, and she wished that – to give her the charm – she might in future very often be bored". (James 1995: 156) The naivete of her considerations, however, shows us how far she still is from her model. Her sister Charlotte is even more naïve than her when she assumes that Eugenia means everything she says; as far as this is concerned, Gertrude is aware that sometimes their cousin means the exact opposite. Despite these "minor" differences, both Charlotte and Gertrude are frequently at a loss as regards how to treat their cousin. They are shy in her presence, and do not seem to know what to do, therefore neither becomes Eugenia's friend.

Their father is also at a loss in Eugenia's presence. Mr. Wentworth visits his niece every afternoon. Then, she comes at their place for tea, which she finds "an anomalous and picturesque repast", for which she dresses "as if for dinner" (James 1995: 61). In spite of this very frequent intercourse, Mr. Wentworth cannot get used to his niece. He had never thought of his two young relatives until the moment when they appeared in his doorstep. Now, he perceives them as very different from his own children, as a result of the different influences exerted upon them. He does not consider these influences evil, but he is not happy with them either. "He was sometimes afraid that he should not be able to like his distinguished, delicate, lady-like niece. He was paralyzed and bewildered by her foreignness. She spoke, somehow, a different language. There was something strange in her words." (James 1995: 62). He thinks that another man would appreciate her, but he himself cannot. He cannot even judge her or her marriage. He seems able to get closer to his nephew. Felix is for his uncle too joyous not to be liked. But, at the same time, Mr. Wentworth considers him almost too positive not to be impudent, though "he had more weight and volume and resonance than a number of young men who were distinctly serious." (James 1995: 63) Felix, on the other hand, admires his uncle unrestrictedly. "He thought him a most delicate, generous, high-toned old gentleman, with a very handsome head, of the ascetic type, which he promised himself the profit of sketching." (ibid.) And indeed he will paint his uncle's portrait, though Mr. Wentworth considers that sitting for one' portrait is a form of idleness.

The one member of the circle who does become Eugenia's friend is Robert Acton. He pays frequent visits to Eugenia's place, being fascinated with her. They have long conversations together. Of course, he would like to be more than just a friend. He is in love with her, and he would like her to agree to the dissolving of her marriage and then marry him, but she does neither, as she does not love him.

She seems to like more the other young man in the circle, Clifford Wentworth. Clifford was suspended from college because he drinks, and Felix suggests to his uncle that in order to give up this bad habit he should become interested in a clever, charming woman, i.e. his sister. At first, Eugenia is not particularly happy with the arrangement, but she agrees to talk to him. She becomes like a sort of mentor for the inexperienced, rather bad-mannered and immature young boy. She advises him to go to Europe to go into society, meet people and form relations. She considers this travel as something that he cannot dispense himself from. It would be a travel of initiation, necessary for him to improve his manners. She invites him to visit her in Europe. Clifford is somehow confused with everything he hears, but decides to listen to her. At one point, there is an ambiguous scene, when Robert meets Clifford at Eugenia's place and hears from the two persons involved different versions about the circumstances of the young man's

visit. This does not make him change his mind about wanting to marry Eugenia, though he no longer considers her an honest woman. But Eugenia refuses him and decides to return to Europe. On the other hand, as a result of his conversations with Baroness Munster, Clifford decides to marry Lizzie Acton, though he had told the baroness that they are not engaged. Eugenia seems surprised to hear that and is quite affected, which could show that she had developed an interest in the young man.

Felix and Gertrude's romance is not shadowed by any suspicions. Their only fear is that Mr. Wentworth will not agree to their getting married. But they receive unexpected help from Mr. Brand, to whom they had previously told that Charlotte is more in love with him than her sister. Therefore, he even offers to perform the marriage ceremony for them.

In a discussion with Felix, Gertrude tells him that the members of her family are dreary and rather repenting, though they have nothing to repent of. She realizes that she is different and that this fact displeases them. Felix, on the other hand, confesses having a high opinion of the Wentworths, though he admits that they are made unhappy too easily. Moreover, he thinks that though they have a position from which they could enjoy life, they do not. Actually, paradoxically enough, these representatives of the New World are more concerned with traditions and morality than the representatives of the Old one. The Wentworths are more puritanical and conventional. For them, Gertrude tells Felix, life is discipline. For Felix, life is an opportunity. This opportunity will be gladly embraced by Gertrude, woken up from her sleep by the young "European". Their relationship helps her to get in touch with the world and to become independent. Now she can react against her father's decision regarding Mr. Brand. Felix and Gertrude get married and go to Europe to enjoy life. The central word of the novel is "clever". It corresponds to the most important quality that, from Eugenia's point of view, we should possess to be happy and satisfied. Maybe that is why, in the end of the novel, Felix tells that Gertrude is different from his sister, but in her own way she is almost as clever: not just intelligent but also by now more experienced and eager to learn and develop.

The critics' opinions on the novel differ. While some chose to ignore it entirely, devoting their attention to more remarkable Jamesian works like *The Portrait of a Lady* or *The Ambassadors*, F. R. Leavis considered *The Europeans* a masterpiece. He appreciated James's kind irony and the fact that he was condemning neither America nor Europe. In contrast, William James, the author's brother, condemned the novel's slightness. Henry James agreed somewhat to the criticism, but thought that William took everything too rigidly and unimaginatively, forgetting that this was just a piece of literature. However, he did not include the book in the New York Edition of his fiction that he assembled in 1907-1909. As for myself, even though I cannot consider the book a masterpiece, I have to say that it is exactly its lightness of touch that gives *The Europeans* its charm and makes it worth reading.

Bibliography

James, H., *The Europeans*, London: Penguin Group, 1995.

Leavis, F.R., *The Great Tradition,* London: Chatto and Windus, 1948.

Meissner, Collin, *Henry James and the Language of Experience*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Pop-Corniş, M., *Modern Fiction (1880-1950)*, Timişoara: Tipografia Universităţii din Timişoara, 1981.

Skrupskelis, I., Berkeley, Elizabeth (eds.), *The Correspondence of William James Vol.1: William and Henry 1861-1884*, Charlottesville: University of Virginia Press, 1994.

Williams, Merle A. *Henry James and the Philosophical Novel: Being and Seeing*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

THE STYLISTICS OF PROSE TRANSLATION A CASE STUDY ON EDGAR ALLAN POE'S 'THE MASQUE OF THE RED DEATH'

Alina MIU
University of Piteşti

Abstract: *In our paper we propose ourselves to point out the necessity of a stylistic analysis as a preliminary phase of literary translation since in his quality of a decoder and then a (re)encoder of the same SL text, the translator has to approach the SL text by means of a very thorough text analysis in order to be able to faithfully render the original text style with all its components (pragmatic, semantic, syntactical and discursive), which all could be in our opinion only the result of a stylistic analysis of the SL text, which, however insufficient for the process of fiction translation as a whole, is quite useful for the translator in the stage of re-encoding when he/she has to make use of the results of the SL stylistic analysis so as to render to the TL readership most of the components of the original text style.*

Keywords: *literary prose translation, stylistic analysis, fiction writer, fiction translator, narrative technique, pragmatic level (intention of the author of the fictional theme), semantic level (choice of words), syntactical level (choice of sentence patterns, etc.), discourse level*

According to the sociosemiotic approach to meaning, the text is a semantic unit with meaning and function. It is a product in the sense that is an output, something that can be represented in systematic terms, but it is also a process in the sense of ongoing semantic choices, a movement through the network of potential meanings, with each set of choices constituting the environment for a further set. Consequently, a novel or a short story is a unity of meaning, function (why to convey meaning) and style (how to convey meaning), which can never be discussed separately.

The fiction writer encodes his/her message at a pragmatic level (intention of the author of the fictional theme), semantic level (choice of words), syntactical level (choice of sentence patterns, etc.) and, finally, discourse level (integrating the former three levels into the entire discourse).

The fiction translator in his turn 'perceives' the text in a reverse order, that is first of all he/she comes across the whole discourse of the prose fiction, and, then he/she analyses it at a syntactical, semantic and finally pragmatic level, with the observation that he/she will have to re-encode the message into the TL observing this time the same level-order as the fiction-writer (i.e. pragmatic level, semantic level, syntactical level and discourse level).

Taking all this into consideration, we consider that in his quality of a decoder and then as a (re)encoder of the same SL text, the translator has to approach the SL text by means of a very thorough text analysis in order to be able to faithfully render the original text style with all its already mentioned components (pragmatic, semantic, syntactical and discursive), all of which could be in our opinion the result of a stylistic analysis of the SL text, which, however insufficient for the process of fiction translation as a whole, is quite useful for the translator in the stage of re-encoding when he/she has to make use of the results of the SL stylistic analysis so as to render to the TL readership most of the components of the original text style.

Although the introduction of literary stylistics in the process of fiction translation brings forth a new perspective in the study of fiction translation and it particularly emphasizes stylistic analysis, we consider it worthwhile mentioning that it is limited to the study of the text style, leaving out the authorial style, which has a wider scope involving social, cultural and ideological factors.

Nonetheless, from a practical point of view, we think in many cases of prose translation, a stylistic analysis is of utmost importance since it offers the translator the tools that he/she needs in order to re-encode the "literariness" of the SL text into the TL using as much as possible the same text style as the author. More than that, more often than not fiction writers 'hide' their message or encode it even more from the very beginning by means of words, sentence patterns, predominance of theme, type of discourse, which remain 'undecodable' if the translator focuses his/her attention predominantly on the authorial style and less on the text style.

Taking all this into consideration, in the following we propose ourselves to approach E.A. Poe's "The Masque of the Red Death" by means of a thorough stylistic analysis in hopes of demonstrating the sine-qua-non character of a stylistic analysis within the process of prose translation.

Poe's short stories as a whole are considered "Gothic" literature. Although this term originally applied only to stories set in Gothic or medieval period, it has been extended to include a certain type of writing observing the following requirements: first it must set a tone that is gloomy, dark and threatening and then the events that take place must be strange, melodramatic, or evil.

In the title of an 1840 edition of his collection "Tales of the Grotesque and Arabesque" Poe divided his short stories into these two categories, employing such terms which are often used in art, especially painting. Thus, grotesque art involves monsters and wilderness, whereas arabesque art usually involves a complex and geometric pattern. In relation to Poe's tales, then, the grotesque could refer to more realistic stories with human interaction (e.g. "The Cask of Amontillado" and "The Purloined Letter"), while the arabesque are stories that involve very few people but many ideas, and are frequently set in abstract locations (e.g. "The Fall of the House of Usher", "The Masque of the Red Death", "The Pit and the Pendulum").

"The Masque of the Red Death" is a special case of finding symmetry and unity in art, which in his case is realized by the concentrated action of every word, every line, every paragraph on the reader. In a famous study of his on Hawthorne, Poe says that there must be in all words the intention, direct or indirect, to follow a purpose settled beforehand. (cf. Buranelli, 105)

As for the point of view from which it was written, it is an impersonal third person narrative in which the author uses heavy symbolism to convey the underlying theme of the story which is the inevitability of death and the futility of trying to escape it, which as a matter of fact is revealed from the very beginning by the author's blunt statement in the opening of the first paragraph: "'The Read Death' had long devastated the country."

The story does not have characters in the proper manner beside Prince Prospero and Death itself. The first line opens with the word "death" which is going to be the clue word in the story to which Poe adds the qualifying adjective "red" although red is the colour of blood, which actually means life; or, if not, anger, danger, horror.

Blood, the very substance of life, becomes the mark of death as it bursts through the pores. Death, as Poe implies from the very beginning, then, is not an outside protagonist to be feared and walled out as Prince Prospero attempts to do; but instead it

is a part of each of us. Its presence is felt in our imagination as we become aware of the control that time has over our lives. Poe succeeds in transmitting to the reader this awareness of death from the first paragraph which is characterized by short and concise sentences and phrases, all of which stand proof of Poe's dislike of excess and exaggeration: "The 'Red Death' had long devastated the country. No pestilence had ever been so fatal, or so hideous. Blood was its Avatar and its seal – the redness and the horror of blood. There were sharp pains, and sudden dizziness, and then profuse bleeding at the pores with dissolution. The scarlet stains upon the body and especially upon the face of the victim, were the pest ban which shut him out from the aid and from the sympathy of his fellow-men. And the whole seizure, progress, and termination of the disease, were the incidents of half an hour."

In point of composition, the first paragraph consists of more abstract nouns than concrete ones, with the observation that Poe's intention was to subordinate 'concreteness' to 'abstraction' (cf. Leech, 1981, 84) with the intent of increasing the atmosphere of terror and horror by means of such a terror and horror register as: "death", "pestilence", "blood", "Avatar", "redness", "horror", "pains", "dizziness", "fellow-men", "seizure", "progress", "termination", "disease".

Another stylistic observation concerns Poe's talent to offer his readership a great visual description which is realized on the one hand by adjectives belonging to the same register as the nouns, emphasizing the horror effect: "fatal", "hideous", "sharp", "profuse", and on the other hand by adjectives of colour which in their turn bring visual imagery alongside some nouns suggesting the same thing: "red", "blood", "redness", "bleeding". It is also to be noted that the writer does not feel the need to use verbs from the same register, since he considers that the nouns and the adjectives describe best the gothic atmosphere he wanted to portray. The adverbs on the other hand, although few in number, powerfully emphasize the horror effect of some adjectives, sometimes even as part of hyperboles: "had <u>long</u> devastated", "ever … <u>so</u> fatal" (hyperbole), "<u>so</u> hideous" (hyperbole).

Another characteristic of Poe's style in this first paragraph is the coordination of sentences by means of the coordinating conjunctions "or" and "and", obtaining thus an increased stylistic effect of horror effect on the reader by the cumulative effect of a quantitative hendyadis: "There were sharp pains, <u>and</u> sudden dizziness, <u>and</u> then profuse bleeding at the pores wit dissolution." The cumulative effect of the conjunction "and" is reinforced even more by Poe by means of the two commas placed before the two cumulative "and" conjunctions. On a linguistic level, there is quite a great number of prepositions (10), mainly prepositions of place and direction ("at," "upon," "from," "of," etc.), all of which stand for Poe's intent to locate and direct the imminence of death as close as possible to the reader's reality so that the awareness of death be undoubtedly felt as real.

In point of style, one could also say that Poe's is a very new and different one for his time. He cuts his sentences short, he uses dashes for the sake of cohesion with parallelism and capitalization as main means of emphasizing: "Blood was its Avatar and its seal – the redness and the horror of blood." Another stylistic means by which Poe distinguishes himself is the ample use of metaphors for the same word: thus, death is "horror of blood", "Red Death", "gigantic clock of ebony", etc.

As to Poe's overuse of the dash ("Blood was its Avatar and its seal – the redness and the horror of blood"), it is apparent that he often employs it to stand in for metanoia. In his "Marginalia" (1844-1849), he himself states that the dash is exploited to represent

"a second thought – an emendation", all of which he fully illustrates all through his prose pieces.

As we mentioned in the beginning Poe's declared intention was to find symmetry and unity in art, which he reinforced by his categorizing "The Masque of the Red Death" as an arabesque story with a geometrical pattern if we are to associate the meaning of the term used in painting with Poe's using it in connection with his story. It results, then, that from the very beginning, the reader should be aware of the fact that Poe constructed his story according to a geometric pattern which is to be seen, for example, if we analyse the first paragraph syntactically: the sentences are declarative, complex, or coordinated ones while their length goes as follows: the first three sentences are shorter, the next two are longer and the last one is short again as if closing a circle.

Another stylistic peculiarity concerns the extensive use of the anaphorical definite article "the" instead of some other determiners, which introduces the reader directly into the fictional world as if he or she were already familiar with the surroundings, or in Leech's (Leech, 1981, 96) opinion as if he or she was "an inhabitant of the fictional world." However, the use of the definite article in the first sentence ("The Red Death") is quite unusual for the reader who is not familiar with this world. A possible explanation to this use would be again Poe's intent to emotionally involve the reader from the very first sentence in the plot of the story and to give it the feeling that it is not a fictional reality as any other, but his/her own reality which involves life but also death, the Read Death. This theory is further sustained by Leech (Leech, 97) who considers that "the use of the definite article is part of a more general strategy of sympathetically involving the reader."

The second paragraph is a bit longer and it introduces the reader to the main character in the story, Prince Prospero and along with him into the atmosphere. Compared to the first paragraph, this contains more concrete archaic nouns such as "knights", "dames", "Prince", "court", "castellated abbey", "courtiers", with the observation that what contemporary dictionaries register as archaisms may not have had this character at the time, all of which prevents us from considering them a style characteristic of Poe's second paragraph, but rather a stylistic make-believe technique. The other concrete nouns are not common either, some of them belonging to the scientific jargon of common households or of strongholds or castles such as "gates of iron", "furnaces", "hammers", "bolts" and they function (towards the end of the paragraph) alongside with such abstract nouns symbolizing the happy atmosphere that Poe wants in a way to oppose to the gloomy, death-imprinted one in the first paragraph: "appliances of pleasure", "buffoons", "improvisatori", "ballet-dancers", "musicians", "Beauty", "wine". However, Poe does not abandon the Gothic atmosphere that he accustomed the reader with from the very beginning, since the last sentence brings out again the main character of the story, i.e. the Red Death ("Without was the "Red Death.")

Adjectives are not so frequent in this passage either and the ones present refer to psychological attributes: "happy", "dauntless and sagacious", "light-hearted", or physical attributes: "castellated", "strong", "lofty", "massy", and the same evaluative, qualifying attributes: "extensive", "magnificent", "eccentric", "august", "sudden."

In point of backward or forward movement of the story, it is to be noted that Poe uses dynamic verbs such as: "summoned", "brought", "welded", "ingress", "egress" most of them in their past tense forms.

From the above one can conclude that in this paragraph Poe conveys a false sense of security with his first description of the abbey and it is due to his special technique that the reader can actually visualize Prince Prospero's abbey by means of Poe's suggestive choice or words, which makes it look so big and impressive: "This was an extensive and magnificent structure, the creation of the prince's own eccentric yet august taste. A strong and lofty wall girdled it in. This wall had gates of iron." After describing the impressiveness of Prince's Prospero's abbey, Poe needed to awake his reader from the realm of dreaming such an abbey might induce one into, and to do this he implies that there was no way one could get in or out of that castle by the suggestive use of the verbs "ingress" and "egress", of the negative adverbs "neither" and "nor." After the courtiers enter the abbey, the gates are welded shut which in the prince's belief is enough to keep the Red Death out, but in Poe's description to the reader, this is to understand that the whole atmosphere of protection and safe living created by the prince is false and the masqueraders are actually sealing their fates when they seal the gate of the abbey.

The use of modals: "might bid defiance" and "could take care" is meant to reinforce the idea of falsity as concerns the security within the walls of the abbey by the modality nuance of 'possibility' which they lend to the infinitive forms after them. Another technique which Poe uses is the parallelism "there were" and "there was" which is meant to give both rhythm to the paragraph, but also a strong opposition between the safety of what used to be and what is no longer safe. The same technique is used in the end of the paragraph, this time with a different purpose, that is the separation of the two worlds, one within the gates, apparently the safer one, and the one outside, the dangerous one, which is realized also by means of the antonymic adverbs "within" and "without": "All these and security were within. Without was the Red Death."

In the next paragraph Poe encloses the two opposite realities that he compares, i.e. the world outside the gates which was in grief since "the pestilence rages most furiously abroad", and the world inside with Prince Prospero organizing "a masked ball of the most unusual magnificence". The striking contrast is emphasized even more by means of a cleft-sentence that Poe uses (i.e. It was toward the close of the fifth or sixth month of his seclusion, and while the pestilence raged most furiously abroad, that the Prince Prospero entertained his thousand friends at a masked ball of the most unusual magnificence") in view of drawing the reader's attention on the one hand to the period of time that had elapsed since the beginning of the seclusion (with the observation that the ordinal numeral ''the fifth' of 'the sixth month' is the first time reference in the story) and on the other hand to the cruel reality of the outside world pointed out by an unusually placed temporal clause ('and while the pestilence raged most furiously abroad').

In what follows, after long descriptions, the reader is for the first time introduced to the narrator who is disclosed by a first person address: "But first let me tell of the rooms in which it was held." The story takes place in seven connected but at the same time carefully separated rooms. A long description of the rooms follows, each one different from the other in colour and placement, having a "Gothic window" of "stained glass which varied in accordance with the decorations of the chamber into which it opened". The seven rooms are laid out from east to west, reminding one of the course of the sun which measures the earthly time: "That at the eastern extremity was hung, for example in blue - and vividly blue were its windows. The second chamber was purple in its ornaments and tapestries and here the panes were purple. The third was green throughout, and so were the casements. The fourth was furnished and lighted with

orange – the fifth with white – the sixth with violet. The seventh apartment was closely shrouded in black tapestries that hung all over the ceiling and down the walls, falling in heavy fold upon a carpet of the same material and hue. But in this chamber only, the colour of the windows failed to correspond with the decorations. The panes were scarlet – a deep blood colour."

From the above description one may notice that Poe used on the one hand the symbolism of the number seven and on the other hand the symbolism of the colours associated with each of the seven rooms possibly to suggest that the seven rooms represent the seven stages of one's life, from birth to death, through which the Prince pursues a figure masked as a victim of the Red Death, only to die himself in the final chamber of eternal night. (cf. Martha Womack, *The Poe Decoder*, http://www.poedecoder.com/essays), but also possibly the seven Biblical deadly sins looming in the background of the seven virtues ignored by one throughout one's life (also seven planets governing one's birth-life-death cycle, or seven heavens).

The rooms are described by using parallelism and colour symbolism as follows: the first was blue, the second purple, the third green, the fourth orange, the fifth white, the sixth violet and the seventh black.

A close analysis of the way in which Poe describes each room reveals that from the very beginning he differentiates between the seventh chamber and the rest by means of the adversative conjunction "but" and the adverb "only" ("But in this chamber only…") which are meant to suggest to the reader that this chamber is not like the rest in that its windows are not matching its black colours like it had been the case in the other six rooms. The sharp differentiation and description of the last room as compared to all the others gives the reader the feeling that this room is to be of importance later in the story. Its black colour stands for death and destruction on account of the fact that the story is focused on a deadly disease and black is a tangible depiction of the destruction the disease caused. Unlike in the description of the rooms, Poe uses another symbolic colour to complete the effect caused by black, and this colour is the deep red colour of the windows which are no longer of the same colour as the rest of the room. One may speculate that while black symbolizes death, red may stand for how death came in the sense that the read death causes blood to flow from the orifices of a person's body, which points to Poe's purposefully using the red colour as an imagery of blood. (cf. *Colour Symbolism* in Edgar Allan Poe's *The Masque of the Red Death,* http://www.writing.com/main/view.item.php?_id?639375)

In order to enhance the reality of its description Poe makes use of concrete nouns such as: "scene," "room(s)," "place," "door," "wall," "duke," "bizarre," "apartment," "yard," "right," "left," "window," "corridor," "glass," "colour," "decoration," "chamber," "ornament," "tapestries," "panes," etc., whose meaning he reinforces by such evaluative attributes as: "voluptuous scene", "imperial suite", physical attributes: "folding doors", "tall and narrow Gothic window", "heavy tripod", "closed corridors", "stained glass", colour attributes:: "velvet tapestries", "a deep blood colour", "dark hangings", "golden ornaments", "black chamber", "blood tinted panes", visual attributes: "gaudy and fantastic appearances". These adjectives + noun phrases also stand for several figures of speech that Poe uses to contrast for the reader's sake the gaiety of the first six rooms as compared to the last seventh room, while creating the Gothic-like atmosphere that Poe intended from the very beginning: the metaphor "brazier of fire" – used to express the rays of light, the epithets "gaudy and fantastic appearances" – used for the figures formed by the light, the metaphor "blood-tinted panes" used to replace the scarlet colour of which Poe makes ample use in the story, the

metaphor "to set foot within" used instead of the verb "to enter", and finally the hyperbole "so wild a look".

Another feature of Poe's style in this paragraph is the use of dashes or metanoia: "There were seven – an imperial suite…, … in blue – and vividly blue …, the fourth was furnished and lighted" with orange – the fifth with white – the sixth with violet", "The panes here were scarlet – a deep blood colour."

Although Poe takes the reader on a virtual tour through the rooms from the eastern to the western wing describing minutely all the ornaments, tapestries and decorations, which actually gives the reader the impression of moving together with the narrator, this paragraph is a static one with no verbs or nouns to suggest movement, thus acquiring the quality of a painting.

The length of the different parts of sentences differs with one another, the first part short and complex, followed by a long adverbial clause, such as a purpose clause introduced by "so that": "In many palaces, however, such suites form a long and straight vista, while the folding doors slide back nearly to the walls on either hand, so that the view of the whole extent is scarcely impeded." The last sentence is a long, complex one beginning with the adversative conjunction "but" ending in a grim and gloomy atmosphere with the adverb "at all". This grim and gloomy atmosphere is in fact announced by Poe beforehand by his placing the adjective "bizarre" in italics in order to emphasize the idea that the whole ball and seclusion in the palace, extraordinary as they might appear, were anything but unusual.

The next paragraph is dedicated entirely to a minute description of "a gigantic clock of ebony," yet another symbol that Poe uses as a metaphor for death on account of the clock's unforgiving ticking one hourly into inexorable death and extinction. (cf. Martha Womack, *The Poe Decoder*, http://www.poedecoder.com/essays/)

The relationship between the Red Death and time is also a key to understanding the symbolic meaning of the story. The symbol of time is "the gigantic clock of ebony," draped in black velvet and located in the final room, foreboding the coming of death. Although it is but an object used to measure time, in the story it assumes human characteristics as the author describes it as having a 'face' and 'lungs' from which comes a sound "exceedingly musical" but "so peculiar" that the "dreams are stiff-frozen as they stand", in a momentary "rigor mortis" that anticipates the final, everlasting one.

In point of style one can notice that Poe begins this paragraph with the same introductory 'it' construction in order to give continuity to the text. There are two kinds of nouns that Poe uses, i.e. concrete nouns such as "clock of ebony", "pendulum", "clang", "minute-hand", "hour", "clock", "sound", "lapse", "musicians", "orchestra", "waltzers", "chimes", "echoes", "minutes", etc – which refer to the passing of time, - and abstract nouns such as: "evolutions", "disconcert", "company", "meditation", "nervousness", "tremulousness", "folly", "vows", "emotion" – which are used to refer to the particular mood and state of mind that the clock of ebony and the unforgiving passing measured by it of time should arise in the inhabitants of Prince Prospero's palace.

As compared to the other paragraphs, this one is different in that there is a lot of sound suggested by using verbs and nouns which call for the reader's auditory perception, by comparison with the previous paragraph, for example, when Poe appealed to the reader's visual perception. To obtain this auditory effect Poe uses two kinds of devices, i.e. verbs in the past tense which either express various sound effects or render movement, and nouns which semantically express sound effects: "heavy monotonous clang", "the hour was to be stricken", "there came … a sound which was

clear and loud and deep and exceedingly musical", "to hearken the sound", "the chimes of the clock rang", "the echoes has fully ceased", "a light laughter pervaded, "whispering vows", etc.

The particular structuring of the paragraph is another device that Poe uses to render the same inevitable elapsing of time which finally brings in the Red Death. Compared to the previous paragraph for example which had 21 sentences this paragraph has only three very long sentences, each of them made up of several clauses separated by a semicolon and introduced mainly by the cumulative conjunction "and" which is meant to enhance for the reader the same kind of panic brought about by the elapsing of the sixty minutes which represent "three thousand and six hundred seconds of the Time that flies." The inevitability of the passing of Time and its symbolic significance for the understanding of Poe's story is also rendered by the writing of the word "Time" in capital letters, alongside with the other two symbols in the story, i.e. the Red Death and Beauty.

In the next three paragraphs Poe makes a thorough description of the Duke's "fine eye for colours" which is to be seen from the presentation of the ball and of the "embellishments of the seven chambers, upon occasion of this great fête."

While describing the prince's tastes in matter of embellishments of the chambers, with all the "glitter and piquancy and phantasm", Poe introduces again the symbol of the ebony clock which, striking enough, makes everybody be quiet and all the dreams "stiff-frozen", but after the echoes of chimes disappear, everything comes back to life "and the dreams live."

In point of paragraph structure, it is to be noted that whenever there are long paragraphs, Poe tries to cut them into small sentences using either a comma or a semicolon. For example, in the paragraph that follows Poe uses semicolon to show that even though the sentences are not related, they play an important part on the whole and they are illustrators of *time* ("for the night is waning away"), *atmosphere* ("and there flows a ruddier light through the blood-colored panes"), and *image* ("and the blackness of the sable drapery appals").

Further on, the metaphor "muffled peal" is used to express the quiet clang of the clock heard by everybody who are away from the room with the clock but are still aware of its presence. The word *their* in italics (in the original text) is meant to show there was a difference between the ears of the masqueraders and the prince's because the former were mere participants in the prince's show and they were aware and afraid of death whose presence was so close. What is also noticeable here is the use of the pronoun *who* instead of *which* as a personification of the ears. In the ball apartments "beat feverishly the heart of life", but when midnight came and the clock started chiming the gay atmosphere is again interrupted by "the sounding of midnight upon the clock. And the music ceased, as I have told you; and the evolutions of the waltzers were quieted; and there was an uneasy cessation of all things as before."

In point of perspective, we notice here the presence of the narrator in the first person, which is quite unexpected, because all through the story he appears only three times and this is one of them. When the clock starts ringing everything stands still. The dancers stop their dance, the orchestra stops, the people cease talking and laughing as if they felt the presence of something. But this time the clock strikes twelve times, so everybody has time enough to think and analyse their situation. It is at the last stroke that a masked figure is noticed "which had arrested the attention of no single individual before." Nobody really notices this presence until the clock strikes twelve

times, and everybody starts whispering and this *buzz, or murmur* gradually drives the crowd from surprise to *terror, horror* and *disgust*.

If its presence was only felt, now death appears in the costume of the Red Death" and the figure in question had out-Heroded Herod, and gone beyond the bounds of even the prince's indefinite decorum. Everybody stared at the corpse-like figure and they believed "that in the costume and bearing of the stranger neither wit nor propriety existed." The characterization of this personage is very suggestive: "The figure was tall and gaunt, and shrouded from head to foot in the habiliments of the grave. The mask which concealed the visage was made so nearly to resemble the countenances of a stiffened corpse that the closest scrutiny must have had difficulty in detecting the cheat."

When everybody realises that this presence is the very Red Death, and when this reaches to the prince's ear, "His vesture was dabbled in *blood* - and his broad brow, with all the features of the face, was besprinkled with the scarlet horror." There are two words here that express the red colour so often used in this story: *blood* which is written in italics for better notice and the epithet *scarlet* which expresses the anger and fury of the prince who could not believe that the very thing he had been hiding from found him and was ready to take him.

When the prince saw the ghostly appearance metaphorically described as a "spectral image", which is put between brackets by the writer to emphasize its appearance "(which, with a slow and solemn movement, as.if more fully to sustain its *rôle,* stalked to and fro among the waltzers)" the prince "*was seen* to be convulsed" and his anger grew from terror or distaste to rage in the end. It is interesting to notice on the one hand the use *of* the passive voice to emphasize his madness and on the other hand of the French word *"rôle"* in italics symbolizing the attitude of the personage who looked and acted just as death itself, playing the role that he was dressed up for.

For the first time in this story Poe uses direct speech to show how grave and desperate the situation became: *"'Who dares'* - he demands hoarsely of the courtiers who are stading nearby him – 'who dares insult us with this blasphemous mockery? Seize him and unmask him - that we may know whom we have to hang, at sunrise, from the batllements!'" Symbolically, the prince was in the blue room, the eastern one, when he shouted, and his words "rang throughout the seven rooms loudly and clearly."

Poe presents the two powerful characters consecutively, approaching each other: ".. .there was a slight rushing movement of this group in the direction of the intruder, who, at the moment was also near at hand, and now, with deliberate and stately step, made closer to the speaker." It is very interesting to observe how the hyperbolised *"vast* assembly...*shrank* from the centres of the rooms to the wall", meaning that they turned small when confronted with this figure whose presence made them shiver. The description of the intruder's way through the seven chambers is very well illustrated.by the parallelism *through the ... to the* and the dashes that Poe uses for achieving a cohesion effect: "... he made his way uninterruptedly, but with the same solemn and measured step which had distinguished him from the first, through the blue chamber to the purple - through the purple to the green - through the green to the orange - through this again to the white - and even thence to the violet, ere a decided movement had been made to arrest him."

This very elaborate phrase takes us together with the *figure* through the rooms, at his own pace, solemnly and undisturbed by the surroundings. The repetition of the

words *through the... to the* might be annoying in some other context, but here it creates an effect of calmness and comfort.

"It was then" that the prince could not stand this shame anymore and he started running through the seven chambers by himself though, because "a deadly terror ... .had seized upon all." The epithet *deadly terror* suggests the feeling that overcame everybody at the sight of the Red Death.

The fight between the two seems very real and Poe describes it like a wrestle between two persons with the same strength and skills using a lot of commas to introduce new facts or simply to emphasize others. In fact, Prince Prospero does not realize that he is actually fighting his own faith and destiny: ''He bore aloft a drawn dagger, and had approached, in rapid impetuosity, to within three or four feet, of the retreating figure, when the latter, having attained the extremity of the velvet apartment, turned suddenly and confronted his pursuer." "There was a sharp cry" and Prince Prospero died on the sable carpet, having learnt that no one can escape death.

In the last paragraph each sentence opens with the same conjunction *and,* to reflect the connection between all these things, the cause and the effect of them: *"And* now was acknowledged the presence of the Red Death. He had come like a thief in the night. *And* one by one dropped the revellers in the blood-bedewed halls of their revel, and died each in the despairing posture of his fall. *And* the life of the ebony clock went out with that of the last of the gay. *And* the flames of the tripods expired. *And* Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all." Even though everybody present knew or felt the presence of the intruder, nobody spoke a word about it, only now in the final the presence of the Red Death "was acknowledged". The elliptical construction "And was acknowledged..." without the pronoun *it* announces the inevitable end, there is no need for another subject since *Red Death* has conquered. The comparison "like a thief in the night," reminding one of the famous "night-stalker Grendel" in *Beowulf*, is concurrent with the stopping of the clock when it strikes midnight as a means and symbol of death for the revelling if not sinful party. Actually, the dead clock and the lights extinguished acquire the symbolic meaning of the end of all life. The last sentence is very rich in stylistic features; first there are the capital letter words *Darkness, Decay* and *Red Death,* all of them beginning with the letter D, all three foreboding while they "held illimitable dominion over all," that Death will have his will.

Death is not a physical entity that abides by earthly rules. No one is capable of locking death out as death resides in each individual. It is the constant companion, which travels with everyone down the seven stages of one's life. This knowledge brings with it the quality of acceptance. With Prospero's demise and the truth uncovered about the masked man they "acknowledged the presence of the Red Death". The revellers would have to accede that death would come to them all. They would no longer indulge in activities to take their mind off of that fact. The masqueraders would also understand that death could come suddenly. That it would catch them when they least expected it "like a thief in the night". It is a maturation process, associated also with age. As one grows older, one faces the constant realization that one's days are numbered and that any day could be one's last.

Death is an unavoidable and inevitable reality, one that all members of mankind must face, and consequently each person develops his/her own attitudes out of realization to this knowledge.

In *The Masque of the Red Death* Edgar Allan Poe presents three such attitudes. Prospero symbolizes the defiant arch rebels who believe that somehow they can avert the mortality clause of mankind's contract. The masqueraders are those who live in a state of denial, they recognize death yet wish to blot out that knowledge through diversion. The third attitude toward death is to be seen in the masqueraders' reaction to death, which is one of understanding and acceptance because the ignorance that shrouded their eyes has been removed. With understanding which comes when one becomes closer to death one may adopt the third attitude which Bhagavad Gita has, "Death is as sure for that which is born, as birth is for that which is dead. Therefore grieve not for what is inevitable (cf. Lit Cigar, *Deathly Demeanor, Symbolism and Attitudes in The Masque of the Red Death,* http://www.litcigar.com/essays/masque%20of%20the%20red%20death%20(the).htm)".

To end with, we consider that before any attempt to translate a piece of prose it is the translator's permanent and difficult, to say the least, task to have a full understanding both of the literariness of the SL text and also of the manifold accompanying aspects of it, including here on the one hand the text style (with its pragmatic, semantic, syntactic and discourse level characteristics which sometimes as in Poe's case are the result of a 'philosophy of composition'), and on the other hand the authorial style (with its social, cultural and ideological factors which are either the result of one's education (Poe used as sources of inspiration the Bible – the story has a Christian background represented by the inevitability of death and man's incapacity to escape it, Shakespeare's *The Tempest* from which he borrows the name of the title character, possibly John Donne's famous line: *No man is an island*, which may represent the moral of Poe's short story) or the result of one's going with the times (the Black Death had been a reality in the history of England and Europe between 1346-1350 when England may have lost as much as half its population, with severe long-term consequences, and later on in 1665 the Great Plague afflicted London, carrying off at least 70,000 victims.).

Our contention, threfore, is that a proper way for a translator to get in close touch with the text's textual and authorial features is via a stylistic analysis meant to disclose to him/her as much as possible about the language, the author and the technique of writing of the SL text.

From this point of view, in our study we make a point of the necessity of any translator of Poe to perform a stylistic analysis in order to be aware of the following textual features:

- the theme of death is rendered at three levels: a pragmatic level (the author-narrator announces his theme via the title, the first sentence, the last sentence, or each and every paragraph), a semantic level (death is present in every paragraph by means nouns, adjectives, adverbs standing for death in the form of epithets, metaphors, personifications, hyperboles, etc.), a syntactic level (there is a geometrical pattern of short and very long sentences that Poe uses to render a death-foreboding atmosphere).
- the vocabulary used is mostly a static one represented by nouns qualified by adjectives negatively charged in most of the cases, or by verbs qualified by adverbs with a negative meaning, which results in the horror effect that Poe wanted to obtain by the gothic-like atmosphere he portrayed in this shortstory.

- each paragraph is a short story in itself and adds a new facet to the horror-intended effect both through its theme and through its structure.
- each sentence is constructed in such a way as to contribute semantically and syntactically to the author's intention to render step by step man's inability to escape death.
- Each word is chosen to increase or at least to maintain the tragicality of the plot.

Bibliography

Barthes, Roland, *The Pleasure of the Text*, translated by Richard Miller, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1975.

Biemel, Walter, *Expunere şi Interpretare,* Editura Univers, Bucureşti, 1978.

Buranelli, V., *E. A. Poe,* Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1966.

Chatman, S., (ed.), *Literary Style. A Symposium*, Oxford University Press, London and New York, 1971.

de Beaugrande, R., *Text, Discourse and Process*, Ablex, Norwood, New York, 1980.

Galperin, I. R., *Stylistics,* Moscow, 1977, second edition.

Guiraud, P., *Essais de stylistique,* Editions Klincksieck, Paris, 1969.

Halliday, M.A.K., *Explorations in the Functions of Language*, Edward Arnold, London, 1973.

Halliday, M.A.K., Hasan, R., *Language, Context and Text: Aspects of Language in a Social-Semiotic Perspective*, Deakin University Press, Victoria, 1985; repr. Oxford University Press, Oxford, 1989.

Iordan, I., *Stilistica limbii române*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1975.

Irimia, Dumitru, *Introducere în stilistică,* Editura Polirom, Iaşi, 1999.

Leech, Geoffrey, Short, Mick, *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, Longman, 1981.

Martin, J. R., *English Text*, Benjamins, Amsterdam, 1992.

Mavrodin, Irina, *Poietică şi poetică,* Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1998.

Munteanu, Şt., *Studii de lingvistică şi stilistică,* Editura Pygmalion, Piteşti, 1998.

Nasta, M., Alexandrescu, S., (eds.), *Poetică şi Stilistică. Orientări Moderne*, Editura Univers, Bucureşti, 1972.

Poe, E.A., *The Poetic Principle*, in Foerster, M., Grabo, S.N., et al., editors, *American Poetry and Prose*, 5th Edition, in Three Volumes, Volume 1, Houghton Miflin Company, Boston, 1970.

Poe, E.A., *Selected Tales,* Penguin Books, London, 1994.

Riffaterre, M., *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris, 1971.

Shen Dan, *Literary Stylistics and Fictional Translation,* Peking University Press, 1995.

Short, Mick, *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*, Addison Wesley Longman Limited, 1996.

Steiner, G., *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Second edition, Oxford, Oxford University Press, 1992.

Todorov, Tzvetan, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y., 1975.

Toolan, M., *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*, Routledge, London, 1988.

Toolan, Michael, *Language in Literature: An Introduction to Stylistics*, Arnold Publishers, London and New York, 1998.

Vianu, T., *Studii de Stilistică,* Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1968.

Vinay, J.P., Darbelnet, J., *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, Paris, 1977.

Wales, Katie, *A Dictionary of Stylistics,* Longman, London and New York, 1991, second impression.

ILL-FATED SPACE IN EDGAR ALLAN POE'S 'THE FALL OF THE HOUSE OF USHER' AND GALA GALACTION'S 'CALIFAR'S MILL'

Cristina NICOLAE
University of Piteşti

Abstract*: Used as a motif for a larger theme which belongs to fantastic interactions, ill-fated space is treated in a similar way by Edgar Allan Poe in* The Fall of the House of Usher *and Gala Galaction in* Califar's Mill. *The dwelling places are paralleled first of all by their owners with whom they have some traits in common, and secondly by the presence of the pool which reflects and doubles their images. By using anticipatory devices and antropomorphism, the two short stories succeed in supplying the spatial elements with independent values and roles in the plot.*
Keywords: *ill-fated space, pool, antropomorphism*

Fantastic prose equates two types of universes: a fictional one, which is mimetic in relation to the real universe, or, in other terms, a "possible world", and a fantastic one, equally fictional, but non-possible. Borrowing the notations proposed by Ileana Ruxandra Popescu in a recent book on the fantastic[1], U_1 is the mimetic universe which reproduces on a fictional level the components of the real universe U_0, which, although can be defined as non-true in relation to real existence, is yet credible, because it is subjected to the laws we can admit as true or possible. On the other hand, U_2 is the fantastic universe whose components cannot be explained with the help of the world familiar to us. If U_1 can be characterized as sub-referential, its components contructing an alternative to the flat reality of U_0, U_2 appears as non-referential.

Function of the relation between the two types of universes inherent to fantastic prose, U_1 and U_2, three types of themes have been distinguished[2]: fantastic "interactions", fantastic "mutations" and fantastic "apparitions". Ill-fated space is a motif subsumed to a theme belonging to the first category and defined as "the sign of ill-omened latencies and of the great fateful temptations" [3]. Our paper will draw some common traits in the use of this motif in two short stories belonging to American and Romanian 19th century fantastic literature: Edgar Allan Poe's *The Fall of the House of Usher* and Gala Galaction's *Califar's Mill.*

Space and time coordinates have a major importance in creating a mimetic universe in prose. Three-dimensional space, doubled by time as the fourth dimension represent the coordinates defining the universe of the real world. The mimetic universe rendered in prose should be defined in relation to these four dimensions in order to gain verisimilitude for the readership.

The Russian critic M. Bakhtin proposes the scientific term 'chronotope' in studying literature, a term which denotes "an essential connection of time and space relations as they are artistically valued in literature"[4]. With mathematical roots and introduced by Einstein in his theory of relativity, the term 'chronotope' underscores the "indissoluble character of time and space" [5], it being understood as "a category of both form and content"[6] in literature. Here are the characteristics of the chronotope: "The literary and artistic chronotope achieves the fusion of space and time indicators into an intelligible and concrete whole. Time, here, compresses and becomes visible from an artistic point of view; on the contrary, space intensifies, penetrates within the movement of time, subject and history. Time indicators define themselves in space and space is

understood and measured through time. The intersection of series and the fusion of indicators characterize the artistic chronotope."[7]

While Bakhtin regards space and time in their indissoluble relation, Gaston Bachelard devotes a book to space itself, where he aims at examining "the images of the happy space"[8], the beloved space being invested with protective values. Bachelard is not interested in examining hostile spaces which can be associated with apocalyptical images and which represent the main interest in studying fantastic literature. The space-time relationship acquires new values with Bachelard, "space contains compressed time"[9] and preserves memories. Another idea which is helpful for our study is that "the image of the house becomes the topography of our most intimate being"[10], each level of the house preserving specific feelings and life experiences. This idea will become concrete in the short stories we shall analyse by the parallelism drawn between the characteristics of the house and the ones of its master, as well as by the role of independent character played by the house itself.

In fantastic prose, space can occur under various shapes. First of all it is an axis of the mimetic universe U_1, as a reflection of the space characteristic to the real universe U_0. On the other hand, space can play the most important role in defining the fantastic universe U_2. When the spatial element is integrated within the mimetic universe, it can be neuter, representing only a background for the plot, or it can carry an emotional charge with a premonitory role or a role of triggering the action. The importance of space can be inferred through a formal analysis of the textual share of space and sometimes it is even admitted to by the writer in choosing the title, as is the case of the two short stories we shall analyse.

With the help of the notion 'paraxis', Rosemary Jackson suggests that "many of the strange worlds of modern fantasy are located in, or through, or beyond, the mirror. They are spaces behind the visible, behind the image, introducing dark areas from which anything can emerge."[11] More than that, "the topography of the modern fantastic suggests a preoccupation with problems of vision and visibility, for it is structured around spectral imagery: it is remarkable how many fantasies introduce mirrors, glasses, reflections, portraits, eyes – which see things myopically, or distortedly, or out of focus - to effect a transformation of the familiar into the unfamiliar." [12] Jackson also insists on the clash between mimetic space and fantastic space: "Unlike marvelos secondary worlds, which construct alternative realities, the shady worlds of the fantastic construct nothing. They are empty, emptying, dissolving. Their emptiness vitiates a full, rounded, three-dimensional visible world, by tracing in absences, shadows without objects. Far from fulfilling desire, these spaces perpetuate desire by insisting upon *absence*, lack, the non-seen, the unseeable." [13]

There is a cultural motivation in choosing the spatial element. Thus, Edgar Allan Poe chooses a traditional Southern mansion as his element of space whose decadence comes to symbolize the degradation of the rich landowners from the South. In the Romanian short story, the element of space pertains to the traditinal country life where the house also bears the mark of the inhabitant's job as a miller.

A last theoretical coordinate is set by Labov and Waltezky in their model of narrative structures[14]. According to them, a narrative is structured on more sections. *Orientation* is the first section which guides the reader about the person, space, time and situation. The second section is *complication* which contains elements that serve to the evolution of the plot. *Evaluation* helps the reader to point out the dénouement in the climax of the previous section, showing the narrator's attitude by underlining the share of specific narrative units as compared to others. The *resolution* follows the evlauation

and involves the resolution of the plot, while the *coda* presupposes the final return to the intial perspective of the story. Within all these narrative sections, space usually covers the first one, with the role of orientation in the narrative. Space becomes important when it also appears in the resolution or the coda and especially in the complication section.

An important spatial element which acquires ill-fated characteristics is the house. Understood in Bachelard's terms as a space of love, the house changes its usual connotations in the two short stories we shall analyse and contributes to creating suspense. Thus, its specific atmosphere is opposed to the natural attributes of this chronotope (happiness, childhood, space of pleasant memories). The best example in point is Poe's *The Fall of the House of Usher.*

The narrator of the short story, an old friend of Roderick Usher, was invited by the latter to pay him a visit as Roderick suffers from a deep loneliness, caused on the one hand by his illness, described as an acuteness of the senses which keeps him locked in his house, and on the other hand by the illness of his twin sister Madeline – frequent cataleptic fits. The narrator who will take part in the events, notes down from the very beginning all the sensations stirred in him at the sight of his friend's house. If at the beginning he does it with objectivity, the atmosphere of oppression and gloom overwhelms him little by little. Thus, in the first paragraph of the short story, the writer lays equal stress on the description of the house and nature and on the sensations produced in the narrator's heart by the view of the house. As a consequence, the space of the house acquires a fateful aura, through an anticipation device. This device is obvious in the first mentioning of the house: "and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher."[15] The introduction of the adjective "melancholy" contributes to suggesting the atmosphere and sensations that will be described in detail in the paragraph to come. After this anticipation follows the exact denomination of the feeling stirred in the narrator's heart: "I know not how it was - but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit."[16]

Gradually the sensation changes into something more profound and bearing physical indicators: "I looked upon the scene before me […] with an utter depression of soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveller upon opium - the bitter lapse into everyday life - the hideous dropping off of the veil. There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart - an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime."[17]

Another contribution to creating the atmosphere around the house is brought by the time coordinate. Paradoxically, although the house is very old, it does not seem ramshackle. "Its principal feature seemed to be that of an excessive antiquity. The discoloration of ages had been great. Minute fungi overspread the whole exterior, hanging in a fine tangled web-work from the eaves. Yet all this was apart from any extraordinary dilapidation. No portion of the masonry had fallen […] Beyond this indication of extensive decay, however, the fabric gave little token of instability." [18]

The anticipation device is also present in describing the house by the attention shown to the fissure that will finally cause the fall of the house: "Perhaps the eye of a scrutinizing observer might have discovered a barely perceptible fissure, which, extending from the roof of the building in front, made its way down the wall in a zigzag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn."[19]

In Gala Galaction's short story, the description of Califar's mill is not given so much importance in the orientation section, especially because it is a third person narrative and the suggestion of ill-fated space is consequently made with the means of objectivity. The same temporal coordinate of antiquity found in Edgar Allan Poe contributes to a great extent to creating an atmosphere favourable for the fantastic in Galaction's short story. But the attribute of old age is shared, in the Romanian short story, with the surrounding nature and with the miller himself (the age of the miller becoming already a genuinely fantastic element). "Close to an age-old woods there looked in the pool Califar's mill. It had been looking at its own image since the old men of the other corner of the forest could remember it, and Califar had been 'father Califar' since times out of mind."[20] This placement in a time of legend introduces the thrill necessary for the fantastic. The unexplainable old age of father Califar (who is believed to be hundreds years old) orients the reader towards a world whose laws are not the logical laws of the real world. Besides the temporal coordination, the Romanian writer resorts to another method to create the atmosphere of the short story. As it is narrated in the third person thus lacking the possiblity to directly note down the sensations produced at the sight of a specific spatial element, Galaction's short story inserts the collective voice, the villagers' beliefs which, sent down from generation to generation, have an inherent truth value: "In Alautesti, on bad weather nights, the spinners used to say, lighting the fire again, that father Califar had sold his soul to Satan for nobody knows how many centuries of life; that Old Scratch had laid in the mill pool a magic snare for the Christian souls; and that the miller supplied with the riches the devil had tempted Jesus Christ with, anyone who wished them and came to ask for them." [21] Thus the person and object described acquire legendary characteristics.

Besides appealing to the temporal coordinate in order to give fantastic traits to the spatial element, Edgar Allan Poe and Gala Galaction have two other common elements in describing space in their short stories. One of them refers to the space outside the dwelling where we find, in both cases, a pool (tarn, in Poe's case) in which the respective dwelling mirrors. If in Poe's story the tarn is mentioned towards the end of the first paragraph (the American writer creates a greatly developed orientation section), in Galaction's story it appears from the very first sentence. In the American short story, the tarn seems to synthesize and also amplify all the symphony of negative feelings stirred by the view of the house: "and, acting upon this idea, I reined my horse to the precipitous brink of a black and lurid tarn that lay in unruffled lustre by the dwelling, and gazed down - but with a shudder even more thrilling than before - upon the remodelled and inverted images of the gray sedge, and the ghastly tree-stems, and the vacant and eye-like windows."[22] Notice should be made of the choice of the two descriptive epithets "black" and "lurid" which induce thanatological sensations, completed by mentioning its "unruffled lustre". In Galaction's description of the pool, the same detail of stillness of the water surface can be noticed: "This pool, in which the mill had been looking at itself for centuries, was not a pool like other pools; for on its face no ruffle was ever stirred. Its face lay forever smooth, clear, frozen still, like a piece of transparent salt in a stem of reed or willow bough."[23] The attribute of darkness can also be encountered in the Romanian short story, but it is connoted with the world of the devil, the sentence "Califar's mill and pool were just an invention of darkness."[24] following after the presentatin of the folk belief about the "magic snare" laid by the devil in the pool. The initial description of the pool with the help of "black" and "darkness" anticipates the end, to be more exact the final sentence of each short story. Thus, in both cases the pool is the one that "swallows" a victim, either the House of

Usher with its two twin brothers in it, or the brave young man Stoicea, the one who had fallen prey to the devil's temptation and who kills father Califar. Here are the two final sentences of the short stories, "there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters - and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the 'House of Usher'."[25]; "Stoicea went on the footbridge and, head straight forward, plunged into the translucent depths." [26]

Moreover, in Galaction's short story, the pool plays an important role in the plot because its water triggers the fantastic experience of the hero: "After washing his hands, he made a hollow in his palms, put them into the cold water of the pool, and, taking them out full of water and of murmurs, threw the water on his cheeks... Oh, what a belated dream! Stoicea jumped from the coat he was seated on and realized he had been awoken by the cold drops of a stormy rain, which was stirred unexpectedly from the deceptive midday clear sky."[27] Presented as a dream, Stoicea's story, his becoming a rich man, marrying Tecla and ending tragically once with the arrival of the Tartars, appears in fact as a journey in time: "In a few moments, as he had just thrown a handful of the magic water on his cheeks, the devil had borne him astride along a whole century of a man's life." [28] Thus the pool becomes, as a spatial element, even more important than the mill, an idea suggested in the text by the sequence when Stoicea, coming out of the thick forest, gets a glimpse of the pool first, which is so eerie that confiscates his whole attention, and only afterwards of the mill itself: "When the noon had already passed, Stoicea got a glimpse of a razor-like lustre. It was the pool of Califar's mill. On he went and the mill turned up. The mill – like any mill; but the pool seemed to lie underneath, too gleaming and too still."[29]

A third common trait in the description of space in Poe's and Galaction's short stories is the antropomorphism of several elements. It is already usual for the critics of Poe to suggest that the House of Usher is itself a character in the short story, a thing suggested by the use of this device. But it is not only the house which acquires antropomorphic traits ("vacant eye-like windows"[30]), but also other elements of the surrounding nature are personified, "white trunks of decayed trees" [31].

More than this, Edgar Allan Poe makes extensive use of image parallelism, so that the detailed description of the house with its gloomy and sad atmosphere is paralleled by the description of its owner, Roderick Usher, who is in a similar state of physical degradation. One of the characteristics is the paleness of the house walls, "The discoloration of ages had been great." [32], paralleled by the paleness of Roderick's skin, "a cadaverousness of complexion", "ghastly pallor of the skin"[33]. In the same manner, just as the fungi, like a fine webwork suggesting the frailty of life itself, "overspread the whole exterior, hanging in a fine tangled web-work from the eaves." [34], Roderick's hair "floated rather than fell about the face" [35], being "of a more than web-like softness and tenuity"[36]. Last but not least, the same sensation of frailty as well as anticipation of the disaster to come appears both on the house wall under the form of the fissure, and in Roderick's body, described as "an incoherence – an inconsistency" which was found to "arise from a series of feeble and futile struggles to overcome a habitual trepidancy – an excessive nervous agitation." [37]

In Gala Galaction's short story, the antropomorphism of the mill is achieved by personification and comparison: "there *looked* in the pool Califar's mill." [38], "the mill stood, under its cover with one fathom-tall eave, *like an evil thinking head under a hat drawn over his eyes*"[39]. Just like in Poe's prose, there is a similarity between the appearance of the mill and that of the miller: just as the miller's eyes "were prying sharply from behind the bushy eyebrows" [40], the mill seemed to pry from under its one-

fathom tall eaves. In order to describe the mill more specifically, just as the pool is made unique, creating once again the impression of ill-fated space, Gala Galaction introduces a detail which proves very important: "Nobody had ever seen the mill working." [41] The mill is first of all the place where cereals are ground (that is the place where a job is practised) and only secondly a dwelling for the miller. But, as long as the mill does not work, the miller does not fulfill his Christian duty of working, which is, according to folklore, a devilish thing. More than this, people think that the miller, who made the pact with the devil, "ground only for his master Old Scatch – and nobody knew exactly when. But it is said that, when Califar raised the water gate and freed the mill race, the water hissed like a snake surrounded by flames; and, from under the mill, it flew foaming with blood. " [42]

As a conclusion, the motif of ill-fated space is treated in a similar way in Edgar Allan Poe's *The Fall of the House of Usher* and Gala Galaction's *Califar's Mill* by choosing to associate the dwelling with a pool in which its image is reflected and by the antropomorphism of the spatial elements described. Using anticipation devices, the two writers succeed in introducing *in nuce* the seed of the disaster that will come in the end. More than this, they use parallel images in describing the dwellings and their owners to amplify the eerie atmosphere that characterizes the respective place. Although different in plot and resolution, the two short stories are nevertheless similar in the treatment of the spatial element.

Notes

---

[1] see Ileana Ruxandra Popescu, *Proza fantastică românească. Structuri narative şi conversaţionale*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005, pp. 22-24.
[2] see Sergiu Pavel Dan, *Feţele fantasticului. Delimitări, clasificări şi analize*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005, pp. 73-82 (our translation).
[3] see idem, pp. 73-77.
[4] M. Baktin, *Probleme de literatură şi estetică*, Editura Univers, Bucureşti, 1982, p. 294 (our translation).
[5] ibidem.
[6] ibidem.
[7] idem, pp. 294-295.
[8] Gaston Bachelard, *Poetica spaţiului*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003, p. 29 (our translation).
[9] idem, p. 40.
[10] idem, p. 30.
[11] Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Routledge, 1998, p. 43.
[12] ibidem.
[13] idem, p. 45
[14] Mircea Borcilă, Richard McLain, *Poetica americană. Orientări actuale*, Editura Dacia, Cluj – Napoca, 1981, pp. 288-300.
[15] Edgar Allan Poe, *Selected Tales*, Penguin Books, 1994, p. 76.
[16] ibidem
[17] ibidem
[18] idem, p. 78-79.
[19] idem, p. 79.
[20] *Masca. Proză fantastică românească*, preface and antology by Alexandru George, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, vol. I, p. 55. (our translation)
[21] ibidem
[22] Edgar Allan Poe, op. cit, p. 76.
[23] *Masca. Proză fantastică românească*, *ed. cit,* vol. I, p. 56
[24] idem, p. 55

[25] Edgar Allan Poe, *op. cit*, p. 95.
[26] *Masca. Proză fantastică românească*, *ed. cit,* vol. I, p. 63.
[27] idem, p. 58
[28] idem, p. 62
[29] idem, p. 57.
[30] Edgar Allan Poe, *op. cit*, p. 76
[31] ibidem.
[32] idem, p. 78.
[33] idem, p. 80.
[34] idem, p. 79.
[35] idem p. 81.
[36] idem, p. 80.
[37] idem, p. 81.
[38] *Masca. Proză fantastică românească*, *ed. cit*, vol. I, p. 55.
[39] idem, p. 56
[40] idem, p. 55.
[41] idem, p. 56.
[42] ibidem.

A MORPHO-SYNTACTICAL APPROACH TO THE ENGLISH PARTS OF SPEECH WITH ADVERBIAL FUNCTION

Cristina Denisa ONU
University of Piteşti

Abstract*: In the present paper we propose ourselves to present some cases of overlapping between the adverb class and other word-classes. These cases include nouns, articles, adjectives, pronouns, numerals, prepositions and conjunctions functioning as adverbs or having an adverbial form.*
Keywords*: adverb, word-classes, overlapping*

Like any other English part of speech, the adverb can be approached in almost all grammatical aspects: form, meaning, derivation, conversion, comparison and so on.

In what its historical development is concerned one can notice that there have been preserved the Old English adverb derivation from adjectives (with the help of the ***–ly*** suffix) and also its partial form. Although the boundary between adjectives and adverbs is very difficult to define, as the adverbial suffix ***–ly*** is insufficient as a criterion, since many words have the same form adjectivally and adverbially, a distinction can however be made between adverbs and adjectives by taking into consideration their meaning, position and function within a sentence or a context.

There are the following cases of overlapping between the adverb class and other word-classes.

The noun in some cases, may function as an adverb, or it may have an adverbial form. First we will exclude the following from the adverb category:

1-*yesterday, today, tomorrow, tonight* (nouns) = which in certain contexts and positions function as adverbs.

2-*the, this, that, all, any, a little, much, little, enough* (determinatives)

Traditional grammar takes the items in 1 to be nouns in examples like (1) and adverbs in (2, 3).

1. *Yesterday was the first day for weeks when it didn't rain*. (*yesterday*, a noun because it has the position of a subject and it does not determine or modify another part of speech)

2. *They arrived yesterday*. (*yesterday* modifies the verb *arrived*; as far as position is concerned, it bears the position of an adverb of time, after the verb)

3)*[Their behaviour yesterday] was quite embarrassing*. (*yesterday* determines a noun which is already determined by a pronoun) (Huddleston: 562)

As for (3), *yesterday* is here modifying the noun *behaviour*, which makes it unlike an adverb. Compare for example: *Their behaviour so badly was quite embarrassing.* To correct this we must replace the noun *behaviour* by a verb (*Their behaving so badly*) or the adverb *badly* by an adjective. (*Their bad behaviour*)

The Adverbial noun of number

Another situation when the noun acts adverbially is when a noun phrase denotes a number: *twenty-one thousand forty-six, sixteen score, a baker's dozen*; this noun phrase is

used adverbially with a (usually understood) quantifying limiting adjective *many*. Note that an adverbial noun of number may include another adverbial noun of number: *three (many) score*. (http://userpages.burgoyne.com)

The Definite Article

The is a definite article only when it precedes a noun: when it accompanies an adjective or an adverb, in the superlative or comparative degree construction, especially when there are two correlated adjectives or adverbs, *the* is an adverb, e.g.

The more, the merrier!

He has had a rest and feels the better (for it).

There is, however, a case in which *the* is an article: when it precedes a relative superlative + an expressed or not expressed noun, in this case, the article determining the noun (Bădescu: 97), e.g.

He was one of the most devoted fighters in the cause of the people.

Adverbial adjectives show the state in which is an object or the place of that object functioning as some special kind of adjective-adverb. Their usual formal marker is the prefix ***a-***, e.g. *ajar, abed, alive, agape, asleep, astir, askew.*

These words beginning with ***a-*** have constituted a problem of classification for grammarians, some assigning them to the adjective class and others to the adverb class. These ***a-*** words function predicatively, but only a few can be freely used attributively. With respect to the adverb ability to be used predicatively with both BE and another intensive verb such as SEEM, we can therefore contrast the *a*-adjective *asleep* and the adjective *subject*, on the one hand, with the *a*- adverb *abroad* and the adverb *there*, on the other. E.g.

The patient ***was*** *asleep/subject to fits/abroad/there.*

The patient ***seemed*** *asleep/subject to fits/*abroad/*there.*

Notice the contrast between the *a*- adverbs in:

He went aboard/around/away. (Adverbs)

and the *a*- adjectives in the same sentence-frame:

*He went *afraid/*alert/*asleep/*awake.*

A-adjectives are unacceptable as part of the predication after verbs of motion. *A*-adverbs, however, are acceptable and denote direction after such verbs. Notice the contrast between the *a*- adjective in

They looked asleep.

and the *a*-adverb in

They looked away.

With *asleep, looked* is an intensive verb, synonymous with *seemed.* With *away*, it is an intransitive verb, similar in meaning and use with *glanced.* (Quirk: 234-235)

Observation: Adverbial adjectives are almost always used predicatively and from a syntactical point of view they discharge the function of a predicative in the sentence (Clonțea: 61), e.g.

The door was ajar.

The hostages were all alive before the explosion.

A special category is that of **adverbal and postverbal adjectives**, e.g.

Ellen shook the keys loose. (1)

The mixture will turn metal buttons soft. (2)

Peter drives them mad. (3)

An easy way to detect the presence of a distinct type of adjectival structure is to consider an appropriate question for a question. For none of these cases would be appropriate a question beginning with "how?" Observe the ungrammaticality of (2), and while (3) is acceptable, it is only acceptable with an interpretation that bears no systemic relation to the sentence in (1) (Ferris: 81)

(2) * *How does Peter drive them?*

(3) * *How will the mixture turn the buttons?*

There is no monomorphemic means of enquiry for these adjectives in English; the simplest corresponding question has some such form as "what …do to..?" as in:

(1) *What did Ellen do to the keys?*

(2) *What will the mixture do to metal buttons?*

(3) *What does Muzak do to them?*

We will call the adjectives in this structure adverbal adjectives. There may be a temptation to put them down as merely predicate qualifiers with the addition of a resultative nuance. It is true enough that there is often such a nuance, but the proposal will not turn out to be satisfactory. (ibid.: 82) There is a semantic variation to be observed. We can see a type of ambiguity in:

(4) *Helen ran the engine dry.*

The adverbal adjective version of (4) corresponding to the question "what did Helen do to the engine?" tells us that Helen reduced the engine to a certain unsatisfactory state (though he may at least have had the sense to stop at that point). But when we understand the adjective to be a predicate qualifier, so that the sentence is the counterpart to "how did Helen run the engine?" then it describes a different situation, in which he forces the engine to operate when it is already dry.

It is very common to find that the combination of the adverbal adjective and its preceding verb can be matched by a single verb, without any change at all in the overall syntactic pattern or in the meaning. In this construction, as in the case of the predicate qualifier, there is no doubt but that the adjective is to be sharply distinguished from an adverb, as such, even though it qualifies a structure centred on a verb. Observe the completely different effect produced by replacing the adjectives by the corresponding adverbs, as in: (ibid.: 83)

?Ellen shook the keys loosely.

**Peter drives them madly.*

The Pronoun

Occasionally almost any word can shift class. For instance, the **demonstrative pronouns** *that* or *this* are informal adverbs in colloquial speech, when accompanied by adjectives, (Schibsbye: 251) e.g.

It was that bad!

The box was this wide.

Also used adverbially, *that* and *this* are to be found in received English before *much* and *many* with a value of something more exact than *so,* (ibid.: 206) e.g.

this much courtesy

The chapter-heading SOUNDS is used to cover that much of phonetics which concerns the student of language.

There aren't that many pleasures around these days.

The dimensions represented by *that* and *this* in the above cases appear from the context or are indicated by a gesture. In uneducated speech *this* and *that* are found as adverbs without the value 'a certain size', merely as intensive adverbs, e.g. (ibid.: 207)

I was that pleased! (here received English uses *so*)

The indefinite adjective and pronoun **some** may be used as an adverb, preceding a numeral, in order to show approximation (Bădescu: 225), e.g.

The "23 August" stadium in Bucharest can seat 80,000 people plus some 20,000 standing room.

Something can have an adverbial function in phrases expressing comparison, e.g.

This happened something more than a month ago.

Otherwise *something* as an adverb is found only in dialect, (Schibsbye: 263) e.g.

The Major used to suffer from rheumatism something terrible.

Any as an indefinite adjective and pronoun can act adverbially before a comparative with or without the definite article, and before *too*, e.g.

He couldn't bear to speak of it, any more than I could.

I can't see you any longer.

She didn't feel any the better for your medicine.

I am not any too sure. (ibid.: 264)

No as an indefinite adjective may function also as an adverb when it determines a verb (or when it doesn't), an adjective or another adverb. In general, *no* functioning as an adverb is used before a comparative form, expressing an emphatic denial (Bădescu: 227), e.g.

She is no shorter than I/me.

Whether you like it or no(t), you must speak to him now. (*or no(t)* the phrase that can from the negation of a verb)

None has an adverbial function before *the* + comparative and before *so* and *too* + adjective or adverb, (Schibsbye: 261) e.g.

It's none so pleasant.

You come none too soon.

There are, none the less, some candies left.

Formerly the indefinite pronoun **nothing** was used with an adverbial function; this survives in certain phrases, e.g.

Nothing much was done about it.

He looked nothing the less sad.

Colloquially the adverbial use is frequent in the phrase: *nothing like so* (or *as*), (ibid.: 262) e.g.

It is nothing like so fast as it used to be.

All may be adverbial, e.g.

Stretched all across the horizon was the sea.

In written contexts *all* can often be understood in more than one way, e.g.

Were the dates all wrong?

A particular interest is attached to the type *He was all smiles*, where *all* is best regarded as an adverb qualifying the concept of quality contained in *smiles*. In this usage *all* is not placed before a determinative (as the adjectival *all* would be), (ibid.: 272) e.g.

From a traffic point of view the all bell expected has not been let loose.

Other can be adverbial before *than*, e.g.

The editor never put pressure on me to write other than as I wished.

Apart from this, the usual adverbial form is *otherwise*, (ibid.: 274-275) e.g.

This must be quite otherwise.

The Numeral

The adverbial numeral (functioning as an adverb) shows:

- the frequency and periodicity of an action: *once, twice, three times (thrice), ten times, a hundred times; bis, once more, once again, twice as fast (as quick).*

Observation: once, twice, three times, etc. are also multiplicative numerals. The difference between the multiplicative numerals and the adverbial ones lies in their meaning, e.g.

Once bitten, twice shy.

Once is an adverbial numeral because it shows the frequency of the action, while *twice* is a multiplicative numeral as it shows the degree in which the prudence increased.

- the place occupied in a string/series of elements (Bădescu: 242): *first, firstly, secondly, thirdly, eighthly, in the first (or second, third, fifth) place*, e.g.

Ladies first! Safety first!

The Adverbial Numeral

In light of the above mention can be made that a number of traditional grammars (A. Bădescu, 1984; L. Levițchi, 1970) still mention the adverbial numeral as a distinct type of numeral. However, P. Clonțea considers it but a particular case of either the ordinal or multiplicative numeral when used adverbially. (Clonțea: 111)

Another approach is that ordinal numerals may be used as adverbs. For instance, the ordinals act adverbially (Zdrenghea: 235):

- as the qualification of a superlative, e.g.

John was the second youngest son.

Which is the third largest city in the world?

- in enumerations, e.g.

I have attempted to answer the questions. First: what do we want to become? Second: what are we? Third? How do we propose to pass from our present condition to the condition we desire to reach?

Observation: The adverbial form in ***–ly*** is more common in the case of **second, third, fourth.** Only **first** is still most often used without the suffix (ibid.: 235). This can be used adverbially in the following ways, e.g.

- *Speak to me first, before you do anything.*
- as a sentence adverb (making a comment on the whole sentence or clause), e.g. *First, I want to explain the purpose of this meeting.* (Macmillan English Dictionary: 526)

Preposition, conjunction or adverb

Prepositions, conjunctions and adverbs are often subject of confusion, especially because some of these parts of speech have the same form. In order to make a clear distinction between them, we have to analyse their role within the sentence. (Bădescu: 491) E.g.

They met before the door. (preposition)
We met before I went on my holiday. (conjunction)
We have met before. (adverb)

The **preposition** shows the relation between two terms of the sentence which don not have the same syntactical function (a noun and its attribute, an adjective or an adverb and its object respectively, a verb and its object, etc.)

The **conjunction** links two similar parts of speech, or two clauses.

The **adverb** determines a single term, that is, a verb, an adjective or another adverb, e.g.

I had not been there since the spring.(preposition)
I must go since you are sleepy. (conjunction)
They have never heard of her since. (adverb)

- **Adverbial conjunctions**

Where, when, why, how, however, nevertheless operate as conjunctions and as adverbs, and can be called adverbial conjunctions or conjunctive adverbs. (Aitchinson: 11)

A few adverbs, *so, yet* resemble coordinators (coordinating conjunctions) both in being connectives and in certain syntactic features. In particular, these adverbs cannot be transposed with their clause in front of the preceding clause. Thus, the order of the following two clauses is fixed, e.g.

We paid him a very large sum. So he kept quiet about what he saw.

If we invert the order of the clauses, the relationship between the two clauses is changed and *so* must now refer to some preceding clause, e.g.

So he kept quiet about what he saw. We paid him a large sum.

However, the adverbs differ from coordinators in that they can be preceded by a coordinator, e.g.

We paid him a large sum, and so he kept quiet about what he saw. (Quirk: 304)

- **Prepositions and prepositional adverbs**

A prepositional adverb is a particle which shares the form, but not the syntactic status, of a preposition. It is capable of standing alone with the addition of a prepositional complement, e.g.

A car drove past the door. (preposition)
A car drove past. (prepositional adverb)

Other (simple) prepositional adverbs are: *aboard, about, above, across, apart, before, besides, between, by, down, notwithstanding, off, opposite, since, throughout, up, without.*

Both prepositions and adverbs commonly appear in idiomatic combinations with a preceding verb: *make for*, *make up*. Adverbs normally receive stress, whereas simple prepositions (especially monosyllables) normally do not: *He thrust 'in his hand* (in =adverb) is thus distinct from *He swam in the lake* (in=unstressed preposition) (ibid.: 305)

In many cases a prepositional expression replaces an adverb, e.g.

He still walks with difficulty.

Expressions with *in a …way* or *…manner* are also particularly common, e.g.

Do it in a different way. / *He acted in a strange manner.* (Schibsbye: 150)

In *The Cambridge Grammar of the English Language* by Rodney Huddleston, Geoffrey K. Pullum the main difference between their analysis and traditional grammar with respect to the adverb category concerns the boundary between adverbs and prepositions. They count as prepositions words that take another kind of complement than noun phrases, and they also include in the prepositions category some words that occur without any complement, e.g.

The basket is outside. (preposition)

Outside is a complement of the verb *be*, a function that does not admit **-ly** adverbs; *outside* cannot plausibly be said to be modifying the verb, and there are thus good grounds for removing it and similar words from the adverb category. (Huddleston: 565)

Observation: But if we replace *outside* with the adverbial phrase *in the courtyard* the meaning is not lost, *in the courtyard* showing the exact position of the basket, e.g.

The basket is in the courtyard.

The infinitive can be also used as an adverb (gerundial infinitive), e.g.

I called on her only to learn she was away. (infinitive of result)

We went into the restaurant to get some food. (adverbial of purpose)

I was sorry to go. (adverbial of cause) (Bădescu: 312)

Participles either function as verbal adjectives, or operate as verbs in non-finite clauses (very commonly the equivalent of adjectival or adverbial clauses), (Graver: 161) e.g.

Having received their final medical check, the astronauts boarded their spacecraft. (Adverbial clause of time – compare: 'When they had received their final medical check…')

Where the non-finite clauses are adverbial, the two clauses in each sentence may be reversible, (ibid.: 163) e.g.

While flying over the Channel, the pilot saw what he thought to be a meteorite. – The pilot saw what he thought to be a meteorite while flying over the Channel.

In many cases, the participial clauses is the equivalent of an adverbial clause of reason, and words or phrases like *therefore* or *as a result* should be omitted. Participial clauses can, of course, also have a temporal function, and in some cases both implications are intended, (ibid.: 164) e.g.

Having finished the painting, he gave a sigh of relief.

To end with, we could point out that the English adverb may be approached as overlapping with different word-classes, from which one could mention the noun, the article, the adjective, the pronoun and the numeral, all this pointing out the adverb's peculiarity within the English language system.

Bibliography

Bădescu, A., *Gramatica limbii engleze*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984.

Clonţea, P., Miu, A., *A Theoretical and Practical Guide to English Morphology (Nomina),* Editura Universităţii din Piteşti, 2004.

Ferris, C., *The Meaning of Syntax. A Study in the Adjectives of English,* Longman, London & New York, 1993.

Huddleston, R., Pullum, G.K., *The Cambridge Grammar of the English Language*, Cambridge University Press, 2002.
Levițchi, L., *Limba engleză contemporană - Morfologie*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1970.
Schibsbye; K., *A Modern English Grammar*, London, Oxford University Press, 1973.
Zdrenghea, M., Greere, L., *A Practical English Grammar with Exercises*, Editura Clusium, 1997.
Internet Source, http://userpages.burgoyne.com
***, *Macmillan English Dictionary for Advanced Learners. International Student Edition*, Macmillan Publishers Limited, 2002.

PATTERNS OF CHARACTERS IN NEW AMERICAN GOTHIC (WITH REFERENCE TO CARSON MCCULLERS AND FLANNERY O'CONNOR)

Dan-Şerban SAVA
„Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract*: In the New American Gothic prose, the character, protagonist or not, is closely patterned on the classical Gothic hero-villain paradigmatic opposition, with the necessary adaptation to the realities and the setting of the New World. The typical hero/heroine is a weakling equally plagued by the hope for love or by his defeat and the loss of love. In most cases, their love turns into narcissistic, even homosexual love—which intensifies their weakness. In what concerns the Gothic family, the hero/heroine, interacts with it and in most cases clashes with it. Moreover, quite often the parent himself turns into an 'evil parent,' into the villain in the story. The individual's narcissism interacting with the tension inside the family generates the protagonist's alienation and, in consequence, his seclusion in the 'private/inner' world. Once caught in the 'inner' world, the hero/heroine will not renounce his/her aspirations to love and be loved and eventually will try to make his/her escape.*
Keywords*: hero-villain opposition, 'evil parent', Doppelgänger*

A major ingredient, which the European Gothic romance brought along with the novelty of setting, when it was adopted by the New World and which, due to their interaction consequently triggered its overwhelming popularity, are the Gothic characters who, despite their many-sidedness, chiefly fall into two broad categories. On the one hand, we have heroes and heroines—the persecuted characters—placed in the most dreadful imaginable situations and, on the other hand, the hero-villain, the persecuting character, "wicked tyrants, malevolent witches, demonic powers of unspeakably hideous aspect."[1] Moreover, the creation of doubled characters and of self-other relationships is a crucial element in Gothic fiction. When talking about this kind of relationship, we must highlight its paradigmatic character; the hero never shares the stage with a heroine. Furthermore, whenever the text focuses on a heroine, the male becomes a split figure—a villain or a weakling—, or, we daresay, even a combination of the two, depending on the latter's relationship to the other characters.

As it had happened with the setting, the Americanization of the classical Gothic romance also had to deal with another major problem, i.e. the social status of the hero-villain. Traditionally, in Europe the hero-villains had been lustful aristocrats and monks, corrupt servants of the Inquisition, members of secret societies, etc. It was again Charles Brockden Brown who adapted the European hero-villain to the overseas conditions. For the corrupt Inquisitor or the lecherous nobleman, he substituted the Indian who thus became the projection of natural evil, a living extension of the wilderness. But, despite the red man's replacement in time, first by the Negro and then by white members of the community (the 'white trash'), the archetypal pattern of opposing the villain to the hero/heroine was preserved and even further expanded by the writers of the new American Gothic.

Irving Malin in his fundamental book *The New American Gothic* points out that the driving force and the main concern of all Gothic fiction, from the classical 18th century British Gothic to the American Gothic of the 1960s, is love and the pursuit of it. But,

whether the usual Gothic character is a freakish, grotesque adult or an inexperienced/innocent youngster, the typical hero/heroine (i.e. the protagonist) is always a weakling, equally terrorized by the hope for love, or by its defeat and loss. The anxiety that constantly plagues the protagonists drives them to action, so that love for them becomes "an attempt to create order out of chaos, strength out of weakness; however it simply creates monsters."[2] In fact, their love turns frequently into narcissistic or homosexual love, which, consequently, increasingly highlights their weakness. Moreover, since the protagonists are mainly weaklings, intensely marked by their obsessions and preoccupations, they generally do not evolve, staying flat and stylized and grasping reality in a distorted way, as a "cracked mirror."

Very often then, the protagonists are members of one family, as parent or child, grandparent or grandchild. The atmosphere inside the family is definitely not one of love and understanding, as one might expect, but rather one of tension between its members, as in most cases, parents see themselves in their children and utterly disregard their children's personality, trying to mold them as their spitting image. Hence, the family relations are so stifling that they inhibit growth[3] and contribute to the protagonist's insecurity. Moreover, the individual's self-love interacting with the tension inside the family triggers the protagonist's alienation not only from the family, i.e. the close environment or the 'inner' setting, but also form the larger community. As a consequence, typical Gothic protagonists will isolate themselves from the social group into their private worlds—the "other rooms."

Like in the classical Gothic fiction, the hero/heroine is confronted with the villain, who assumes the form of the freakish, grotesque character—a physical or mental cripple—, or of the extremely violent one, or even a combination of the two. Paradigmatic in this sense are McCullers' *Ballad of the Sad Café* and *Reflections in a Golden Eye*, virtual textbooks of the New American Gothic in which almost all patterns of characters are dealt with.

The former illustrates indubitably the pattern of the heroine not sharing the stage with the hero and the male becoming a split figure. Miss Amelia Evans, the heroine, is herself a narcissist exerting power over others and a woman of a slightly unnatural figure, almost verging on the grotesque. She is "six feet inches tall which in itself is not natural for a woman,"[4] weighs 160 pounds, "with bones and muscles like a man . . . [and] not slightly cross-eyed."[5] But unlike the emblematic Gothic heroine, Miss Amelia is not in quest of feminine identity, as her strange seven-day marriage remains unconsummated by her own will. Amelia denies her husband access to her bedroom, abuses him, and finally orders him off her property. So, in this respect, she herself is a bit of a monstrous villain. Opposed to the heroine is the split-figure male character, the two-faceted villain, i.e. Cousin Laymon, the dwarfish hunchback (the physical freak) and Marvin Macy (the temperamental freak), the violent ex-husband who returns from prison to gain vengeance for the former rejection in marriage. Once the opposition stated, tension builds up gradually between the heroine and the villain until the great confrontation, when the joint forces of the two-faceted villain come out victorious.

The novelette *Reflections in a Golden Eye* focuses on the same hostile self-other relationship, by opposing the heroine to the hero-villain—Leonora and Captain Penderton—within a childless version of the Gothic family. Furthermore, this family is doubled by a second one—Alison and Major Langdon—, equally marked by a hostile and polarized

relationship, but in which roles are somewhat reversed. Finally, McCullers introduces a third couple of characters, Private Williams and Anacleto (the Langdon's Filipino houseboy), so that we can assert that all types of Gothic characters are represented here: hero/heroine, hero-villain, weakling, and the freak.

Leonora Penderton and Major Morris Langdon, the heroine and the hero, are natural people who enjoy life and each other in a literal sense. Leonora Penderton, a totally sensual woman, loves to ride and spend much oh her time in the open, sleeps naked, drinks and enjoys her sexual life with vigorous delight and with whomever she wishes. At present, she is engaged in a sexual affair with Major Langdon, her husband's comrade and superior. Lacking imagination and sympathy, Morris Langdon is an unintellectual and uncomplicated man, committed only to the achievement of his own ambitions, which he Pharisaically voices only after his wife's death: "Only two things matter to me now—to be a good animal and to serve my country. A healthy body and patriotism."[6]

Another natural man of instincts is Private Elgee Williams, but only by his behavior, because, otherwise, he turns out to be a weakling bordering on imbecility and suffering from a repressed sexuality. Through his behavior, i.e. he succumbs to the charms of Leonora after catching a glimpse of her stark naked, Williams triggers his own destruction.

By reversal,[7] Alison appears to be a weakling—a sickly woman—, as she is mainly seen through the eyes of the other characters (Penderton hates her, her husband literally ignores her and Leonora treats her as if she were an innocent child) but, in fact, she is the most clear-sighted character, more sensitive and responsive than anyone else around her. However, being denied love and motherhood, she lacks the strength of will to alter her present way of life and to survive; therefore she is confined to a sanatorium where she dies shortly after.

Both physically (an ageless midget but childlike in his appearance) and from the point of view of the role played in the story (an observer), Anacleto prefigures Cousin Lymon of *The Ballad of the Sad Café*. Both become the heroine's companion and confidant, and both disappear when the two women meet their fate, except for the fact that the latter also contributes actively to Miss Amelia's defeat siding with her archenemy.

A counterpart to the natural people in the novelette, Captain Penderton is bisexual but a physically impotent kleptomaniac (at a dinner party he takes away a silver dessertspoon and is seen by Alison Langdon) who emerges as the hero-villain of the story. Suspended between love and hatred, the villain tortures everything that lives instinctively, from animals to humans: "Leonora maddened him to insanity, but even in the wildest fits of jealousy he could not hate her any more than he could hate a cat, or a horse, or a tiger cub."[8]

Despite the variations in what concerns its use, the unifying element in McCullers' remaining three novels, *The Heart Is a Lonely Hunter*, *The Member of the Wedding* and *Clock Without Hands*, is the child-character and his relation to his family. Unfortunately, within the Gothic family we rarely find "togetherness," as Irving Malin calls it,[9] since both parents and children are equally narcissistic. Each, in fact, wants the power for himself/herself—the parent to control the child, whereas the child to flee from this so confusing "real" family. In doing so, he seeks a substitute family and when this happens, the newly found parent, be he 'good' or 'evil,' emerges as a 'double' to the real parent. But unlike the classical Gothic novel, where the emergence of a 'double' parent is inextricably

linked to narcissism, to reflections and mirrors, to shadows, guardian spirits and demonic shapes, with the manifest intention to create an effect of uncanniness, we believe that in Carson McCullers's fiction, it is triggered by the child's alienation within the real family. The child has its dreams, which he can voice only in the presence of the substitute parent.

Mick Kelly of *The Heart Is a Lonely Hunter*, the tomboy obsessed with the dream of becoming a musician (a faint reflection, perhaps, of Carson McCullers herself) and utterly neglected by her parents—whose appearance in the novel is only shadowy—turns desperately to the deaf-mute John Singer, the physical cripple, in search for a surrogate-parent. She lives in two different 'rooms': on the one hand, physically in the 'outside' room, along with her parents, her brothers, her sisters, the other boarders in the house, and the problems of the real world and, on the other hand, in the 'inside' room, where along with music, fantasies, and plans for the future, there is Mister Singer:

> Every afternoon as soon as she finished playing on the piano in the gym she walked down the main street past the store where he worked. From the front window she couldn't see Mister Singer. He worked in the back, behind a curtain. But she looked at the store where he stayed every day and saw the people he knew. Then every night she waited on the front porch for him to come. Sometimes she followed him upstairs. She sat on the bed and watched him put away his hat and undo the button on his collar and brush his hair. For some reason it was like they had a secret together. Or like they waited to tell each other things that had never been said before.
>
> He was the only person in the inside room. A long time ago there had been others...But with Mister Singer there was a difference . . . The other people had been ordinary, but Mister Singer was not.[10]

Unfortunately however, their relation is also distorted as, like the real parents, the surrogate-parent does not understand her: "And Mick—her face was urgent and she said a good deal that he did not understand in the least."[11]

Another broken parent-child relationship is the one that governs the family of Dr. Copeland. His intellectual commitment to socialism, to social justice for his own race and, last but not least, to rebellion through "strength . . . sacrifice . . . dignity of study and wisdom,"[12] separate him from his wife and his children. Moreover, he becomes the victim of his own rebellion, of his own frustration and failure, when his two children, Portia and Willie, ironically turn against him. At the end of the novel, both parent and child are physically and morally defeated—Willie is frightened and crippled by his prison experience while Dr. Copeland, half-dead with tuberculosis, is taken by a mule-drawn wagon to his father-in-law's farm. Portia, who throughout the novel shows genuine feeling for all the black and the white characters with whom she comes into contact, is left in the end to preserve, or rather, to re-establish the unity of the family.

Nevertheless, we believe that with *The Heart Is a Lonely Hunter*, owing to its very structure, i.e. four spokes to a hub, it is very hard to classify the characters according to the established pattern of the Gothic novel, as they are not pure types to fit in some Procrustean bed. They are mixed types, weaklings in whom certain characteristics of both the hero and the villain blend, with one or the other feature trying hard to take the upper hand. Thus, for instance, with Dr Copeland and, above all, with Jake Blount, radicalism and obsession bring about their ambivalence and, moreover, with the latter trigger outburst of verbal and physical violence. In keeping with the famous adage—*the road to hell is paved with good intentions*—their 'humanitarianism' leads to their defeat. The former, forced to admit that

his inflexibility has destroyed family ties, retires to his father-in-law's farm, whereas the latter, with hope in him, tries to catch a ride on the highway. But prospects for him are grim:

> Jake walked steadily. As soon as the town was behind a surge of energy came to him. But was this flight or was it onslaught? Anyway, he was going. All was to begin another time. The road ahead lay to the north and slightly to the west. But he would not go too far away. He would not leave the South. That was one clear thing. There was hope in him, and soon the outline of his journey would take form.[13]

The parent-child relationship in *The Member of the Wedding* is equally distorted. Frankie Adams, a successor of Mick Kelly, discovers that she cannot find any support in her widowed father, that the latter plays a minor role in her life, being too much preoccupied with his business (the store) to listen to what his daughter has to say or to suggest. This is the reason why Frankie wants desperately to be "joined" with others, to become '***We***,' and since she cannot become the '***We***' of her father, she tries elsewhere, she attaches herself to the wedding of her brother. She, too, like Mick, is searching for substitute parents, but then is utterly shocked when she finds herself rejected, because Jarvis and Janice, the "other parents," have their own lives to live and their own offspring to consider.

In McCullers' last novel, *Clock Without Hands*, family life does not differ much from the previous novels, except for the fact that the grandfather replaces the missing parent and the child is no longer a child in search for a surrogate parent or a surrogate family, but a young man. Moreover, the clash within the family evolves and becomes, in fact, one between two generations and two opposite mentalities, emblematic of the Old and of the New South. Consequently, the two opposing characters involved in the family conflict are backed up by doubles whose function is complementary. Thus, the octogenarian Judge Fox Clane, a caricature of a Southern racist and at the same time the voice of the Old South, is the villain who lives with nostalgia for his Congressional and judicial past, who hatches all kind of schemes for the recovery of Confederate money and reparation for the Civil War damages and, furthermore, incites to violence. His double, J. T. Malone, the 'physical cripple' in the novel (on the verge of dying of leukemia), stands for the conscience of the South that is gradually fading away, and in the end they both disappear along with the old system, the former in madness and the latter physically.

Though virtually opposing each other, we believe that the second pair of characters, Jester Clane and Sherman Pew—the former white, the latter black, but both nineteen—represents the two complementary sides of the Gothic hero. The former is indeed a liberally inclined young Southerner symbolizing the New South. But, at the same time, he is a weakling caught between the two worlds: that of his grandfather's—a world reluctant to changes and desperately clinging to the old values, and that of his own, a world that is now coming into being. Moreover, his weakness is further emphasized by the homosexual passion that he nurtures for Sherman, despite the various acts of humiliation and the verbal and physical violence that mark their friendship. The latter, too, has a double significance. Socially, he is truly the embodiment of the Negro's quest for freedom in the New South, but as a Gothic hero, he represents rather the force that drives and helps the hero on his flight out of the 'haunted castle.' But, in keeping with the established pattern, the flight is futile; a bomb, as a result of a racist plot blows him to bits. He, too, like the villain and the 'cripple,' is doomed to disappear along with the world in which he was born.

Without the slightest intention of pigeonholing all of Flannery O'Connor's characters, mention must be made that with her, the classical pattern of Gothic characters—the hero/heroine vs. the villain—is in broad lines preserved but rendered less visibly, because what prevails, in fact, is caricature.[14] Both major types are engulfed by caricature. Recalling Hieronymus Bosch's *Millenium*, Sebastian Brandt's *Narrenschiff* or, perhaps, Goya's *Capricios*, Flannery O'Connor creates a hellish landscape populated with "American gargoyles,"[15] grotesque characters, physically or mentally disabled men and women "possessed by demons and devils who completely control their souls and who subject them to excruciating torment."[16] With almost no exception, they are guilt-ridden and preoccupied with problems of temptation, sin, guilt, and expiation; they are fated and dominated by obsessions and madness, and they assume, sometimes simultaneously, the posture of rebel, rogue, and victim. Moreover, they can also be pranksters, clowns, and morons and, then, the created effect is comical. However, be they comic figures or not, Flannery O'Connor is careful enough to place them in extreme, horrifying situations, but the treatment is, nevertheless, comic. This blending of horror and the ludicrous, of melodrama and caricature, generates the grotesque effect.

But, despite their 'flatness' and their automaton-like gestures, Flannery O'Connor's grotesques are not simple creations, because at times they can appear as very complicated characters. Hazel Motes of *Wise Blood*, for example, the epitome of the grotesque character, is many men simultaneously: a fanatic, a rogue, a clown, and a Christ figure. Displaced by the war, Hazel divorces from his fundamentalist background and becomes a rebel. But, similarly to Francis Marion Tarwater in the novella *The Violent Bear It Away*, he yields to a hereditary obsession and turns his grandfather's legacy into reality, i.e. he rebels against being drawn into a theological trap by Asa Hawks and his religious pamphlets. Then, like his grandfather, he becomes a Bible Belt prophet and decides to found a new sect—the secular Church Without Christ. He travels around in a car, again like his grandfather, and, in order to match her grotesque hero-villain, Flannery O'Connor confers the shabby Essex an equally grotesque yet symbolic value, the car functioning simultaneously as Hazel's house, his pulpit, the henchman's instrument, and his justification. Moreover, when wrecked by a patrolman's squad car, the shabby Essex becomes the protagonist's own coffin.

Hazel Motes, whose life is reduced to a *rite of passage* from fundamentalism to rebellion and then to reincorporation, turns out to be the true religious fanatic—the hero-villain in the book—undergoing a conversion from agnosticism to mysticism, whereas the other three prophets and the one disciple act as his psychological *Doppelgänger*. They are freaks and tricksters lacking morals yet operating within a moral context and their major role is "to alienate the protagonist from the world and from aspects of himself,"[17] i.e. to shed light on the more absurd and bizarre aspects of the protagonist's personality. Feigning blindness, Asa Hawks is an impostor preacher who sells religion in front of a department store where he takes advantage of the potato-peeler salesman's crowd. Hoover Shoats and Solace Layfield, both false and hypocrite preachers and prophets, are other psychological doubles. The former is the "artist-type" and tries to become Hazel's partner for financial gain, whereas the latter is hired only to compete with Hazel. Eventually, Motes kills the last of his avatars by running him over, but he is compelled to listen to Layfield's last words:

"Jesus hep me."[18] These words move him so much that he begins to be Christ-like, first placing barbed wire round his wrist and then blinding himself with quicklime.

However, of these minor characters, Enoch Emry is by far the most important of Hazel's doubles. Much of the plot is actually organized on the polarity Hazel Motes and Enoch Emry, the latter assuming the role of a clown or a fool, a comic counterpart, i.e. a grotesque reflection of an equally grotesque preacher. He meets Hazel at the potato-peeler salesman's stand and, despite rejection at the beginning, he gradually turns into the former's disciple. His "wise blood" tells him to obey the teachings of his preacher and that he has a mission in life to fulfill: he steals the mummy from the museum to supply Hazel with a "new Jesus" for the Church Without Christ. And yet, he is unable to go beyond the physical nature (his job at the zoo, his wish to go to a whorehouse, his spying on women at the swimming-pool, and his putting on the gorilla suit). Unlike Hazel who struggles against confinement in the physical nature, Enoch succumbs to it and remains literally incarcerated in it.

Hazel Motes is the first in a long line of secular preachers and hero-villains. Similar to him in many respects is Francis Marion Tarwater of *The Violent Bear It Away*. He, too, becomes the object of a hereditary obsession—to become a prophet—and passes from denial to rebellion and, then, through ritualistic cleansing to the final acceptance of his mission. Moreover, the acceptance of his mission occurs only after a violent death; in Hazel's case, it is the killing of the hired prophet, whereas here, Bishop's drowning is the result of ritualistic cleansing, i.e. baptism. Like in the previous novel, the protagonist has a psychological double. Here it is George Rayber, Francis Tarwater's uncle, and a secular prophet "of a new objectivity."[19] He is an agnostic speaking for existentialist freedom separated from any concerns of the spirit. But while Francis Tarwater, by finally accepting divine Grace and despite his violent deeds, is accepted to support the Kingdom of Heaven, Rayber, a modern freak and a grotesque, meets his fate acknowledging that his ascetic denial of the spirit has deprived him of Grace.

In his turn, Rayber has counterparts in other stories by O'Connor, most notably in "The Lame Shall Enter First," where Sheppard, a welfare worker and an atheist (the hero-villain), decides to save Rufus, a devilish clubfooted character with a fundamentalist upbringing (the physical freak), who strongly believes that he is, indeed, evil and that he cannot be saved. Unfortunately, the latter proves right, because in the attempt to save him by his own goodness, Sheppard is so selfish that he neglects his emotionally crippled son (the weakling), whom the demonic character induces to hang himself in the attempt to join his deceased mother in Heaven. However, the most alienated of all remains Sheppard, because, by adopting the status of a hero in his scientific inquiry and in his attempt to save Rufus, he ends up a villain and selfishly sacrifices his son. So, Sheppard actually grows into a villain, while the story unfolds, whereas Rufus is from the very beginning a villain suspended between the traditional extremes of heaven and hell.

Other devilish characters, literal villains in disguise or wolves in a sheep's clothing, are the tricksters, the embodiment of evil, whose role is to deceive the weaklings by their humble or honorable appearance that is often doubled by predestined symbolic names. Moreover, besides being tricksters, these devils in disguise are also wanderers but, unlike

the wanderers of the classical Gothic novel who are in perpetual self-exile, these wanderers perpetually search for new victims.

Manley Pointer, the Bible salesman of "Good Country People," with his bony face and the "little pointed nose in the middle of it,"[20] is a veritable gundog hunting for new "game," However, his red hands and the glittering "eyes like two steel spikes"[21] suggest rather a satanic figure. The Misfit in "A Good Man is Hard to Find" is an intruder in the family unit. Due to his violent nature and his outspoken agnosticism (like Hazel Motes, otherwise) he does not fit into any microcosm, let alone the world at large. The people in the microcosm mistake him for a savior (the family thinks that the Misfit will help them get back on the road) but the moment he reveals his true villainous nature he becomes the "dragon." Then, it is too late and they are all doomed to perish by the dragon.

With a name that suggests mobility despite his physical disability, Mr. Shiftlet of "The Life You Save May Be Your Own," the companion story to "A Good Man is Hard to Find," [22] is another intruder in the microcosm, a threat, although a toned down one, if compared to the Misfit. The one-handed tramp makes a good impression on Mrs. Carter who immediately sees him as a kind of savior, a potential husband for her retarded daughter and the man who will restore her farm to its earlier, productive state. But like the Misfit, he will also bring about the destruction of the family when, after taking Mrs. Crater's car and some of her money for a "honeymoon," he deserts his new bride in a roadside diner and drives off.

Equally alienated but disguised as the 'virtuous,' and, therefore, closely related to the villain, are the "cultural grotesques."[23] In fact, Mrs. Turpin in "Revelation," Mrs. May in "Greenleaf," and Mrs. McIntyre and Mrs. Shortley in "The Displaced Person" are a bunch of self-satisfied hypocrites, a group of characters who suffer from blindness (and blindness triggers failure) and ignore true Christian virtue, the spiritual foundations of their Southern culture. Except for Mrs. Shortley, a person of a humbler descent, all the others "home-and-landowners"[24] whose righteousness/blindness estranges them from their surroundings, renders them incapable of acting charitably, and, furthermore, makes them trigger destruction (like the villains), tacitly of others (of Guizac, the Polish refugee) or their own (Mrs. Shortley and Mrs. May physically, while Ruby Turpin painfully learns obedience).

Whether they truly match the pattern of Gothic characters or are mere extensions of that, as Gilbert H. Muller notes,

> all her characters are susceptible to defects in nature and spirit, and these deficiencies are what estrange them from the community and from God...Miss O'Connor ridicules pride and hypocrisy wherever she finds it. She unmasks her grotesques by exposing their perversity, affectation, and vanity, and she frequently reduces them to impotence through satire . . . All her grotesques eventually come to the realization of the fact that they are aspiring toward illusory points in a secular world. . . . The grotesques of Flannery O'Connor are individuals who cannot erase the horrors of their obsessions. Few images of peace and beauty populate their world, few are the interludes of order. Implicit in their behavior are all the conventions of the grotesque—the nightmare world, the perversion, the satanic humor.[25]

In conclusion, as we have seen above, be he hero/heroine or be he hero-villain, the typical "New-American-Gothic" character is either an 'innocent' or a weakling, in the case of the former, but mostly a physical or mental freak, in the case of the latter. Nevertheless, both are undoubtedly distorted characters obsessed with themselves. Since the characters are so intensely marked by obsessions, by their own preoccupations (disorder in psyche), they grasp reality in a distorted way, as a "cracked, distorted mirror," as a reflection of the 'inner' room. Hence, the order often breaks down, chronology is confused, and identity is blurred, the total effect being that of a dream marked by disorder. So that, in the end, we reach the initial disorder, the circle is closed. [26]

Notes

---

[1] J.A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. (London: Penguin Books, Third Edition, 1991), 382.
[2] Irving Malin, *New American Gothic*. (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1968), 5.
[3] This explains perhaps why the typical Gothic character is not well-rounded, in terms of E. M. Forster's classification, but rather a flat, stylized, cardboard figure.
[4] Carson McCullers, *The Ballad of the Sad Café*. (London: Penguin Books, 1963), 20.
[5] Ibid., 8.
[6] Carson McCullers, *Reflections in a Golden Eye.* (New York: Bantam Books, 1967), 129.
[7] Objects appear in an inverted position when looked at by a lens.
[8] Carson McCullers, *Reflections…*, op cit., 54.
[9] Irving Malin, op.cit., 50.
[10] Carson McCullers, *The Heart Is a Lonely Hunter*. (London: Penguin Books, 1961), 212-3.
[11] Ibid., 281.
[12] Ibid., 172.
[13] Ibid., 304-5.
[14] Unfortunately, not all critics agree with Flannery O'Connor's point of view that we are all grotesques in one aspect or another, although we might not realize it, that what most people consider to be normal is actually grotesque, whereas the grotesque itself, due to its omnipresence, is reality. Martha Stephens, for instance, one of O'Connor's sternest critics and representing a somewhat extremist position, denounces the prevalence of caricature in O'Connor's work: "A good indication of what must be called O'Connor's contempt for ordinary human life is the loathing with which she apparently contemplated the human body. She liked to describe faces—she hardly ever passed up an opportunity—and nearly all her faces are ugly . . . human faces remind her of rodents, cats, hogs, mandrills, and vegetables; they are frog-like, hawk-like, gap-toothed, mildewed, shale-textured, red-skinned, stupid, demented, and simply "evil.". . . One could continue the catalog—but the point, I think, is clear. Human beings are ugly in every way; the human form itself is distinctly unpleasant to behold; human life is a sordid, almost unrelievedly hideous affair." See Martha Stephens, *The Question of Flannery O'Connor* (Baton, Rouge: Louisiana State University Press, 1973), 9-10.
[15] To paraphrase the title of Anthony Di Renzo's book *American Gargoyles: Flannery O'Connor and the Medieval Grotesque*. (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1993).
[16] Gilbert H. Muller, *Nightmares and Visions: Flannery O'Connor and the Catholic Grotesque*. (Athens: University of Georgia Press, 1972), 3.
[17] Ibid., 29.
[18] Flannery O'Connor, *Collected Works*. (New York: The Library of America, Literary Classics of the United States, Inc., 1988), 114.

[19] Gilbert H. Muller, *Nightmares*..., op.cit., 25.
[20] Flannery O'Connor, *Collected...*, 275
[21] Ibid., 282.
[22] At first glance, there is little resemblance between the two stories, but when looking closer at the two villains, we notice how much this story is a mirror story to *A Good Man Is Hard to Find*. In fact, the stories have the same dynamics but a reversed outcome. Both villains are intruders in the family unit, both have started as gospel singers and then worked in undertaking parlors (the Misfit as an undertaker and Mr. Shiftlet as an undertaker's assistant), and both philosophize on life. The Misfit tries to come up with a philosophical framework that will unit his fragmented sense of reality, whereas the latter is at best, as Suzanne Paulson says, "a mock-philosopher." [See Suzanne Morrow Paulson, *Flannery O'Connor, A Study of the Short Fiction*. (Boston: Twayne Publishers, 1988), 93.] Both are then connected with the image of the automobile and both embody the archetype of the man who comes from the outside—the intruder in the microcosm—and who is looked upon as a savior. However, what they bring forth is only destruction. In the former story, the encounter leaves a family killed, while in the latter, a retarded woman abandoned at a roadside restaurant.
[23] Gilbert H. Muller, *Nightmares*..., op.cit., 46.
[24] Flannery O'Connor *Collected...*, 636.
[25] Gilbert H. Muller, *Nightmares*..., op.cit., 49-50.
[26] See Irving Malin, op.cit., 5-9.

Bibliography

Primary Sources

McCullers, Carson. *The Heart Is a Lonely Hunter*. London: Penguin Books, 1961.
McCullers, Carson. *Reflections in a Golden Eye.* New York: Bantam Books, 1967.
McCullers, Carson. *The Ballad of the Sad Café*. London: Penguin Books,1963.
McCullers, Carson. *Clock Without Hands.* London: Penguin Books, 1961.
McCullers, Carson. *The Mortgaged Heart.* Margarita G. Smith, ed. Boston: Houghton Mifflin Company, 1971.
O'Connor, Flannery. *Mystery and Manners*. Sally and Robert Fitzgerald, eds. Farrar, Straus & Giroux, 1969.
O'Connor, Flannery. *Collected Works*. New York: The Library of America, Literary Classics of the United States, Inc., 1988.

Secondary Sources

Bleikasten, André. "Flannery O'Connor." *Amerikanische Literatur der Gegenwart*. Christadler, Martin, ed. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1973.
Bradbury, M., Mottram, E., and Franco, J. *The Penguin Companion to Literature: United States and Latin American Literature*. Harmondsworth: Penguin Books, England, 1971.
Bradbury, Malcolm. *The Modern American Novel*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
Cook, M. Richard. *Carson McCullers*. Frederick Ungar Publishing Co., 1975**.**
Cuddon, J.A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books, Third Edition, 1991.
Di Renzo. Anthony. *American Gargoyles: Flannery O'Connor and the Medieval Grotesque* Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1993.
Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. New York: Stein and Day, Florida, 1969.
Garson, Helen S. *Truman Capote – A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne Publishers, 1992.
Grigorescu, Dan. *Dicționar cronologic: literatura americană*. Bucureşti: Editura ştiințifică şi enciclopedică, 1977.

Grigorescu, Dan. *Romanul american al secolului xx*. Bucureşti: Editura Saeculum I.O., 1999.
Grimshaw, A. James Jr. *The Flannery O'Connor Companion* Connecticut: Greenwood Press, Westport, 1981.
Hart, Jane. "Carson McCullers, Pilgrim of Loneliness." *The Georgia Review, Spring*, 1957, pp. 53-8.
Hassan, Ihab. *Die moderne amerikanische Literatur: Eine Einführung*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1974.
Hassan, Ihab. *Radical Innocence*. New Jersey: Princeton Univ. Press, 1973.
Hendin, Josephine. *The World of Flannery O'Connor*. Bloomington: Indiana University Press, 1970.
Hoffman, J. Frederick. *The Art of Southern Fiction*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1968.
Jenkins, McKay. *The South in Black and White: Race, Sex, and Literature in the 1940s.* Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1999.
Knowles, A. J. Jr. "Six Bronze Petals and Two Red: Carson McCullers in the Forties." *The Forties: Fiction, Poetry, Drama*, Warren French, ed. Deland: Everett/Edwards, Inc., Florida, 1969.
Kohler, Dayton. "Carson McCullers: Variations on a Theme." *College English,* October, 1951, 1-8.
Lubbers, Klaus. "The Necessary Order: A Study of Theme and Structure in Carson McCullers' Fiction." *Jahrbuch für Amerikastudien*, Heidelberg: Carl Winter, Universitätsverlag, Band 8, 1963, 187-204.
Malin, Irving. *New American Gothic*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1968.
McDowell, Margaret B. *Carson McCullers*. Boston: Twayne Publishers, G. K. Hall & Co., 1980.
McElroy, Bernard. *Fiction of the Modern Grotesque*. New York: St.Martin's Press, 1989.
McFarland, Dorothy Tuck. *Flannery O'Connor*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1976.
Muller, Gilbert H. *Nightmares and Visions: Flannery O'Connor and the Catholic Grotesque*. Athens: University of Georgia Press, 1972.
Paulson, Suzanne Morrow. *Flannery O'Connor, A Study of the Short Fiction*. Boston: Twayne Publishers, 1988.
Sage, Victor, ed. *The Gothick Novel: A Casebook*. Houndmills: Macmillan Press Ltd., 1998.
Showalter, Elaine., Baechler, Lea., and Litz, A. Walton. *Modern American Women* New York: Collier Books, Macmillan Publishing Company, 1993.
Stanciu, Virgil. *Orientări în literatura sudului American*. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1977.
Stephens, Martha. *The Question of Flannery O'Connor*. Baton, Rouge: Louisiana State University Press, 1973.

ANÁLISIS CONTRASTIVO DE ERRORES EN EL APRENDIZAJE DEL ESPAÑOL COMO LENGUA EXTRANJERA

Aniela CÎRSTEA
Universitatea din Piteşti

Resumen: *En este artículo nos proponemos hacer un breve análisis contrastivo de los errores que hacen con frecuencia los rumanos durante el aprendizaje del idioma español. Las áreas seleccionadas que van a ser comparadas son múltiples dado que podemos encontrar errores en todos los niveles. Y esos errores nos aportan un dato importantísimo: el hecho de que el lenguaje es mucho más productivo de lo que habíamos pensado. Desde el punto de vista lingüístico nuestro análisis sigue los siguientes pasos: la descripción formal de los idiomas en cuestión, la selección de las áreas que van a ser comparadas, la comparación de las diferencias y semejanzas y la predicción de los posibles errores.*
Palabras clave*: análisis contrastivo, errores, descripción formal, diferencias, semejanzas*

Nuestro artículo se funda en las estructuras contrastivas y paralelas del rumano como lengua materna y del español como lengua extranjera, teniendo en cuenta que las dos lenguas han surgido de un mismo idioma que hoy ha desaparecido, pero que no dejan de influirse entre sí. Por detrás de algunas diferencias visibles, que por lo tanto no impiden la comunicación, existen también muchas semejanzas entre las dos lenguas. Algunas de ellas son consecuencia de haber pertenecido a una misma comunidad de origen, otras son el resultado de préstamos de una lengua a otra.
Entre las lenguas procedentes del latín, el español es la que hoy tiene mayor difusión en el mundo, pero la mayoría de los hispanohablantes se encuentran fuera de Europa. En la península Ibérica existen sin embargo cinco lenguas oficiales: el castellano, que es lengua oficial del Estado español, el catalán, el gallego, el aranés, que son lenguas romances y el vasco que es lengua no indoeuropea. En este sentido Henriette Walter aclara en su libro:

"La fisionomía del mapa lingüístico de la península Ibérica actual se explica por tanto como el producto de la Reconquista: un vasto territorio castellanizado en el centro, con dos expansiones paralelas a ambos lados: al este la del catalán y al oeste la del gallego, que, descendiendo hacia el sur, dará origen al portugués. Mientras que el castellano, el gallegoportugués y el catalán presentan un fuerte impacto del elemento árabe, este es mucho menor en el caso del asturoleonés y del navarroaragonés. El vasco cuyo territorio se extiende también a Francia, presenta la particularidad de ser la lengua más antigua y la que más interrogantes ha suscitado acerca de su origen." (p. 195)[1]

El español empieza su expansión en el siglo XVII, cuando comienzan a representarse en Francia e Italia las obras de Lope de Vega. Se aprende castellano en los medios más refinados y los hispanismos se introducen en masa en las lenguas de Europa. En esta época llegan al francés palabras como *brave*, *sieste*, *camarade*, que siguiendo la filiera románica llegan también al rumano.
Hoy en día el español sigue la conquista lingüística de Europa y especialmente de Rumanía a través de los culebrones y la multitud de programas españoles de televisión.

La mayoría de los lingüístas consideran que las telenovelas no representan la mejor manera de difundir el español, sobre todo si se trata de telenovelas mexicanas, argentinas, en general provenientes de Hispanoamérica. Este rechazo se manifiesta a causa de que las lenguas habladas en estas zonas son el resultado del contacto del español con centenares de lenguas indígenas. Por ejemplo las palabras **papa**, **durazno**, **frijol**, **toronja** y **jugo** se usan solamente en América hispánica y casi nunca en España, pero son más conocidas que sus variantes ibéricas **patata**, **melocotón**, **judía**, **pomelo** y **zumo**. De otro lado existen lingüístas que apoyan la hipótesis del origen andaluz del español de América y reconocen la importancia de los culebrones, porque en definitivamente no es importante dónde se habla el mejor español, sino quién lo habla.
Una de las estrategias a las que recurre el aprendiz de una lengua extranjera, en nuestro caso el español, es buscar en su primera lengua las reglas conocidas para aplicarlas a la nueva actividad. Durante ese proceso cometerá errores ya que está aplicando reglas a dos sistemas que poseen características semejantes. En su intento de comunicar en la lengua extranjera, el aprendiz no habla por ejemplo ni español ni rumano, sino más bien una especie de lengua híbrida que contiene elementos lingüísticos de su lengua materna y de la lengua que está aprendiendo. Esta lengua intermedia se llama interlengua y es el sistema lingüístico intermedio que produce los errores:

Lengua materna→Interlengua→Lengua extranjera
↓
Errores

Los lingüístas consideran que la interlengua es un sistema lingüístico variable, visto que los aprendices de un segundo idioma no hablan la misma interlengua; cada uno tiene su propio sistema que es el resultado de una aplicación regular y sistemática de reglas, estrategias e hipótesis. Dentro de este sistema surge el concepto de **transferencia lingüística** en el marco de la problemática de lenguas en contacto, subrayando el papel determinante que tiene la lengua materna como soporte cognitivo que sustenta el aprendizaje de otra. Los diccionarios de didáctica denominan transferencia al efecto que una lengua ejerce sobre el aprendizaje de otra.

Lengua materna→Transferencia lingüística→Lengua extranjera

Transferencia positiva (Facilitación)

Transferencia negativa (Interferencia)
↓
Errores

Existen dos tipos de transferencia: transferencia positiva y transferencia negativa. Podemos hablar de transferencia positiva cuando el aprendizaje de una lengua ayuda y facilita el aprendizaje de otra lengua. La transferencia positiva surge cuando las dos lenguas- lengua materna y lengua extranjera- tinenen rasgos similares que se corresponden. Se trata de semejanzas interlingüísticas percibidas sobre todo en el caso de las lenguas románicas.

La transferencia negativa, fenómeno más conocido como interferencia se produce cuando el uso de una lengua, generalmente la lengua materna dificulta o inhibe el aprendizaje de otra, provocando errores en esa lengua. Este fenómeno resulta más fácil de identificar que la transferencia positiva, al tratarse de una desviación de normas y reglas de la lengua extranjera. Sin embargo se ha demostrado que la interferencia se verifica preferentemente cuando los paradigmas de la lengua meta permiten una estructura semejante a la de la lengua materna.

Al buscar las causas de la interferencia y sus resultados, es decir los errores, podemos observar creaciones idiosincrásicas[2], fruto del cruce con expresiones próximas, generalizaciones de paradigmas muy frecuentes en la lengua extranjera, problemas fonéticos, etc. Según su tipología existen errores léxicos, , gráficos gramaticales y discursivos. Tampoco hay que olvidar los errores espontáneos que pueden encontrarse en los niveles fonológico, morfológico, sintáctico y semántico.

El dominio del léxico representa una de las dificultades más relevantes en la adquisición de una lengua extranjera. En esta categoría hemos incluido las formaciones no atestiguadas en español, los falsos amigos y también palabras con semas comunes pero no intercambiables en el contexto, de tipo **aprender/ estudiar**. La formación de palabras no atestiguadas en la lengua extranjera es más bien un proceso de creación. Palabras como **poluación** (contaminación), **accente** (acento), **vigilente** (vigilante), **horibilimente** (horriblemente) se encuentran con frecuencia en el vocabulario básico de los aprendices rumanos. Los falsos amigos se deben a una etimología común que ha derivado en significados distintos en las dos lenguas. Por ejemplo, el adjetivo **largo** no es el equivalente de **larg** en rumano, sino de **lung:**

Quiero comprarme unos pantalones cortos y unos largos.
Vreau să-mi cumpăr o pereche de pantaloni scurți și o pereche lungi.

Esta confusión puede aparecer también en el caso de algunos vocablos como **cal** (var), **copita** (păhărel), **bizarro** (curajos), **mostaza** (muştar), **crin** (păr de cal), **din** (bani).

Un caso especial lo representa la problemática que genera el uso de los verbos **ser** y **estar** – el uso copulativo y el uso predicativo. La diferencia de significado entre **ser** y **estar** copulativos acompañados de un adjetivo en función de atributo se explica de varias maneras: **ser + adj** expresa una cualidad permanente, considerada como normal e inherente al sujeto; en cambio **estar + adj** expresa una cualidad considerada como el resultado de un cambio anterior, se trata de una cualidad no normal ni inherente al sujeto. El análisis contrastivo lleva a la conclusión de que la dificultad de los aprendices rumanos no consiste solamente en tener que elegir entre los dos verbos, sino también en otros problemas de carácter sintáctico y especialmente semántico, de riqueza y dominio del léxico en la categoría de los adjetivos. Por ejemplo el adjetivo **verde** se combina con **ser**, pero con también con **estar**. En este caso el aprendiz tiene que tener en cuenta la diferencia de significado. Por ejemplo si debe emplear uno de los dos verbos para decir: **La camisa tiene el color verde** y elige el verbo **estar-La camisa está verde** el enunciado es incorrecto, pues los rasgos semánticos propios del adjetivo atributo indican una cualidad adquirida. Es normal decir **La camisa es verde (Cămaşa este de culoare verde)** y **La manzana está todavía verde (Mărul este crud).** El uso predicativo de **ser** y **estar** es menos complejo y no afecta tanto el aprendizaje, porque en este caso interviene la facilitación. El aprendiz puede darse cuenta exactamente si ha

empleado incorrectamente uno de los verbos, cambiando **ser** con **existir**, **ocurrir** o **efectuarse**, y **estar** con el verbo **encontrarse**:

La boda será mañana→La boda ocurrirá mañana.

La comida está en la cocina→La comida se encuentra en la cocina.

Entre los errores gráficos podemos incluir la confusión de grafemas, la acentuación, la mayúscula, la puntuación y los signos de puntuación. La confusión de las consonantes **b** y **v** causa una gran dificultad a la hora de distinguir gráficamente estos dos fonemas. El aprendiz rumano no sabe distinguir entre: **baca-vaca**, **balón-valón**, **bota-vota**, **barón-varón, basto-vasto,** porque en rumano existen dos sonidos diferentes para estos grafemas, en cambio en español se pronuncian igual. Los aprendices rumano encuentran otra dificultad al escribir los grafemas **ll** y **ñ,** letras que no existen en el alfabeto rumano: ***liama*** en lugar de **llama**, ***nino*** por **niño**, ***pequenio*-pequeño.** Un error muy frecuente es el de emplear en lugar de **k** el grafema **q**: ***quatro***, ***adequar*** y sobre todo nos llama la atención la omisión del grafema **h**, que nunca se lee en español, pero que se lee en rumano: ***oja***, ***umor***, ***uele*** en lugar de **hoja**, **humor**, **huele.**

La acentuación representa uno de los campos en que los alumnos y estudiantes rumanos cometen más errores. La falta de acentuación gráfica en rumano, contribuye a la producción de la mayoría de los errores, que se centra en la omisión de la tilde. Los aprendices cometen errores al emplear palabras monosilábicas sin acento gráfico:

No puedes hacer lo que te *de* la gana.

***Se* que has hablado con *el*.**

Errores frecuentes al accentuar aparecen cuando el aprendiz cree que la palabra lleva tilde. Es el caso de los pretéritos indefinidos irregulares ***fué***, ***dió***, ***vió*,** los nombres que no llevan tilde en singular, pero que la reciben al cambiar de número ***exámen***, ***orígen***, ***imágen***. La confusión es mayor al tratarse de sustantivos que cambian la sílaba tónica en la formación del plural: **régimen**, **espécimen**, **carácter** y los errores del tipo **régimenes**, **espécimenes** o **carácteres** aparecen con frecuencia. También el uso de los interrogativos y exclamativos revela cierta inseguridad en cuanto a la acentuación:

¿Como te pareció la película?

¡Que bueno!

En cambio la adición superflua del acento no es frecuente en comparación con otros errores. Este fenómeno puede ser el resultado de la ultracorrección o del error esporádico: ***Pienso en tí.***

A pesar de la sencillez de las reglas del uso de las mayúsculas, que no difieren de las reglas rumanas, los aprendices cometen errores por falta de atención: **Ha vivido una temporada en *alemania* y ha hecho algunos cursillos en la *cruz roja*.**

Los signos de puntuación un poco diferentes de los signos rumanos afectan la correctitud de los enunciados, sobre todo si se trata de los signos de interrogación y de exclamación, de los dos puntos y de la diéresis:

Qué tal?

Es de mal *aguero* dejar un paraguas abierto en la habitación.

A pesar de que el español y el rumano son lenguas románicas y que sus sistemas lingüísticos son parecidos, la adquisición de la gramática española ofrece algunas dificultades entre los cuales mencionamos: la omisión del artículo: ***Casa* de los López tiene tres cuartos,** la vacilación en cuanto a la identificación del género: ***la drama***, ***la crimen***, ***la problema***, la extracción del plural a partir del singular: ***vezes***, ***vozes***, ***pazes***, la formación del femenino: **príncipe-*princesa***, **yerno-*yerna***, **padrino-*padrina***, la vacilación en el empleo de la forma plena o apocopada de los adjetivos: **un *bueno* libro**, **una *grande* amiga.**

El empleo de algunos pronombres personales puede generar algunas vacilaciones, sobre todo en el caso de los pronombres personales en función de objeto directo y objeto indirecto. Estas vacilaciones reciben los nombres de laísmo a), leísmo b) y loísmo c):

a) Miguel entrega los carteles a Valentina. Miguel *la* entrega los carteles.
b) Miguel quiere a Valentina. **Miguel *le* quiere**.
c) Miguel *los* promete un regalo a Valentina y Marta.

Los errores afectan también al verbo, tanto a las formas verbales irregulares como a las regulares. Los fallos se producen por tratar los verbos como si pertenecieran a otra conjugación (***cantió***, ***escribemos***), cambiando la vocal temática y las desinencias (***veniendo***, ***hablastes***) , por la confusión entre las desinencias de tiempos distintos pero próximos formalmente (***escribíamos*** en lugar de ***escribiríamos***) y por el intercambio entre las personas gramaticales, error que es muy frecuente. En cuanto a los verbos irregulares, los errores inciden especialmente en la alteración vocálica de la raíz (***sentió***, ***podres***), en la diptongación de la vocal tónica, sea por anulación del diptongo o por el fenómeno contrario de hipercorrección (***rego***, ***se desperta***, ***tiengamos***). Un caso especial constituyen los verbos terminados en –**ger**, **-gir** como **coger** y **regir;** los errores frecuentes aparecen en indicativo presente y subjuntivo presente: ***cogo***, ***coga***, ***riga*****,** cuando el aprendiz deja de aplicar las reglas ortográficas del español. El uso del imperativo es sin embargo uno de los problemas mayores de la gramática española. La confusión la genera el empleo de la tercera persona del singular del presente de indicativo para el imperativo afirmativo de segunda persona del singular. El aprendiz no tiene en cuenta las reglas y añade a la desinencia una –s: ¡***comes***!

La elección errónea de las preposiciones constituye una mayor dificultad en el aprendizaje del español: **Hemos pensado *a* nuestras vacaciones**. La existencia de algunos verbos cuyo núcleo verbal selecciona una preposición determinada obliga a los aprendices a memorizarlos. Pero existen también muchos verbos que no necesitan preposiciones y este hecho causa gran confusión. Es el caso de los verbos **acordar** y **recordar.** Es correcto decir **Me acuerdo de aquellos niños,** pero es incorrecta la versión **recuerdo *de* aquellos niños.**

Es sorprendente que la omisión de las conjunciones no es el error que produce mayor sorpresa, sino el uso innecesario. Sin embargo la omisión se debe a la reducción tipica debida sobre todo a una mezcla del estilo directo e indirecto.

Aunque hemos dejado los errores discursivos para el final es necesario precisar que las implicaciones discursivas han sido constantes en nuestro artículo. Los errores analizados hasta aquí no se limitan sólo al plano de la palabra o de la oración. Tanto las ambigüedades léxicas como el uso de los pronombres y los enlaces son en relación al contexto. La producción de un texto puede afectar la coherencia global :

La semana pasada no he trabajado. Entoces tuve mucho tiempo para buscar un piso. Encuentré un piso bastante bien. El piso da la calle, entonces tiene mucho luz. No está amueblado y tampoco calefacción. Es muy cerca el metro. Me parece mejor tú vengas para verlo.

En este caso aunque existen muchos errores, el lector puede entender muy bien el mensaje, pero es verdad que el enriquecimiento de los recursos lingüísticos posibilita la realización de textos menos telegráficos y menos sintéticos.

A manera de conclusión, no pretendemos considerar nuestro artículo como la fórmula definitiva de la enseñanza del español como lengua extranjera. En estas páginas hemos analizado sólamente algunos de los errores que se hacen con mayor frecuencia en

español, intentando demostrar que la gramática facilita el progreso del idioma al fijar sus usos generales. No hay que olvidar que se enseña la gramática por medio de la lengua y no ésta por medio de la gramática. Es la lengua hablada la que servirá de base a su estudio, y en esta fuente es donde el aprendiz tomará el conocimiento de las reglas sobre el fenómeno vivo.

Notas

1. Henriette Walter, *La aventura de las lenguas en Occidente*, Colección Espasa, Madrid, 1997, p. 195
2. Rasgos, temperamento, carácter distintivos propios de un individuo o de una colectividad.

Bibliografía

Brun, G. , *La lingüística aplicada a la enseñanza del español como lengua extranjera*, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1971

Fernández, S., *Interlengua y análisis de errores en el aprendizaje del español como lengua extranjera*, Ed. Edelsa, Madrid, 1997

Gómez Torrego, L., *Gramática didáctica del español*, Ed. SM, Madrid, 2002

Greve, M., Van Passel, F. , *Lingüística y enseñanza de lenguas extranjeras*, Ed. Fragua, Madrid, 1971

Hallebeek, J., *Morfología y sintaxis del español*, Editorial Playor, Madrid, 1989

Reinheimer Rîpeanu, S., *Lingvistica romanică*, Ed. All Universitar, Bucureşti, 2001

Scipione, I., *Dicționar de dificultăți ale limbii spaniole*, Ed. Stiințifică şi Pedagogică, Bucureşti, 1979

Walter, H. , *La aventura de las lenguas en Occidente*, Colección Espasa, Madrid, 1997

UNA NOVELA HETEROFÓNICA DE JUAN VALERA: "PEPITA JIMÉNEZ"

Cătălina CONSTANTINESCU
Universitatea din Piteşti

Resumen: *En1874, don Juan Valera (1824-1905), el mejor de los novelistas del grupo conocido como la "Generación de 1868", publica una novela psicológica, "Pepita Jiménez", que expresa no solamente sus ideas filosóficas y estéticas sino ofrece, al mismo tiempo, una fórmula narrativa distinta de la de sus coetáneos. Tuvo un éxito extraordinario y fue traducida en muchas lenguas.*
Influido por Goethe y Foscolo, su novela tiene una estructura epistolar, pero, incluye también una parte narrativa, titulada, con un término bíblico, "Paralipómenos", que suscitó varias controversias acerca de su narrador.
Nuestro ensayo se preocupa por la interesantísima realización de las interferencias de las voces narrativas que construyen el discurso, mencionando, a la vez, los elementos metanarrativos y la amigüedad creada por la heterofonía de la novela.
Palabras clave*: estructura epistolar, interferencias de voces, elementos metanarrativos, ambigüedad*

Don Juan Valera se quedó en la literatura universal con una novela,"Pepita Jiménez", que hizo, por su éxito, ocultar el nombre de su autor, circulando por el mundo como una obra que perteneciera a la categoría muy extensa de la literatura española de obras cuyo autor se desconoce, anónimas.

Y de esta realidad el mismo Don Juan Valera se dio cuenta, ya antes de entrar en la eternidad de la ingrata historia literaria.

Manifestando varias disidencias respecto a las escuelas y corrientes literarias de su tiempo, este clásico moderno publicó su mejor novela en 1874, en un período muy afortunado de su vida, contrastante con los acontecimientos históricos de su país. Un "cuento de hadas en medio de la batalla".

Hasta entonces, no había leído ningún libro de Galdós y sus ideas sobre el arte novelístico intentaban de buscar un camino peculiar de libertad temática y discursiva.

En cuanto teorizador de la novela, Valera publica, en 1860, uno de los primeros textos en este dominio de su época, "Naturaleza y carácter de la novela ", un ensayo de tendencias idealistas, que defiende el arte por el arte e, ideológicamente, manifiesta interés por la mística platónica, cercana a la filosofía krausista.

Según Valera, la novela es un género tan comprensivo y libre, que todo cabe en ella, con tal que sea historia fingida y los personajes actúen con su libre albedrío. El autor tiene plena conciencia de que la realidad sólo puede ser admitida en la novela al precio de una sublimación y de la necesidad de un discurso novedoso, de un tejido narrativo y metanarrativo, para potenciar el significado de su obra.

El mayor recurso utilizado es el aprendido de Cervantes, que escribió la primera novela polifónica de la literatura universal, porque lo que más interesa en "Pepita Jiménez"es la técnica del juego de las voces narrativas que revelan un mensaje epicúreo en una armoniosa historia de amor.

La obra está compuesta de tres partes: *"Cartas de mi sobrino", "Paralipómenos", "Epílogo-Cartas de mi hermano".*

La primera parte es una colección de cartas que el seminarista Luis de Vargas manda a su tío y mentor espiritual, el deán de una catedral andaluza. Luis, aspirante a

sacerdote misionero, lleno de fuego místico, regresa por poco tiempo a su pueblo, después de haber tomado los votos menores, para ver a su padre, don Pedro, un viudo cincuentón, cacique del pueblo. Aquí, descubre a Pepita Jiménez, una joven y linda viuda de 20 años, pretendida por su padre y admirada por todos. Se fija en ella como en su futura madrastra, pero, después de una lucha interior y muchos remordimientos, se enamora de ésta. En el conflicto entre la vocación religiosa y el amor, gana el último, entre muchas mortificaciones y penitencias, por supuesto. Su padre y Antoñona (la criada de Pepita) apoyan la pasión amorosa correspondida de Luis. Éste decide marcharse, pidiendo a Dios que haga que Pepita lo olvide y que el pueda seguir sus propósitos religiosos. Aquí termina la primera parte.

Las cartas de Luis de Vargas actualizan la tradición europea de la dimensión de la confesión íntima: "le escribo siempre como si estuviese de rodillas delante usted" y el verismo que concede el testimonio personal y cronológicamente apegado a los acontecimientos:"escondí esta carta como si fuese una maldad escribir a usted".

Como apunta Leonardo Romero, en la Introducción de la edición que tenemos en cuenta, el novelista Valera había apurado todas las posibilidades constructivas del procedimiento narrador en primera persona, pero su olfato crítico le llevaba de la penetración en la realidad interior de todos los personajes del universo novelesco.

La segunda parte es, por consiguiente, narrativa, en tercera persona y cuenta, para mantener la isocronía, la evolución da la historia de amor que, después de muchos acontecimientos, termina por establecer la boda de Luis y Pepita. Vence la idea de que se puede amar a Dios, amando a sus criaturas.

Si el relato en primera persona envía al poder del emisor, el narrador en tercera persona se volatiliza para que sus enunciados se refieren a los personajes de la historia, subraya el mismo Leonardo Romero :"La desapareción de la personalidad del narrador sustenta la emisión de asertos sobre contenidos de conciencia de de cualquiera de los personajes, fubnción en la que intervienen los procedimientos de enunciación conocidos como discurso indirecto y discurso indirecto libre"(Juan Valera, *Pepita Jiménez,* Cátedra, Madrid, 1991, p.74).

La tercera parte contiene fragmentos y resumenes de cartas que don Pedro de Vargas envía a su hermano, el deán, en los cuatro años siguientes a la boda y en los cuales se cuenta lo que pasó con los otros personajes de la novela, además del joven matrimonio.

La historia, obviamente, tiene su importancia desde el punto de vista de la mentalidad y cultura de Valera y hay, en este sentido, una declaración posterior del autor muy significativa: "como yo era hombre de mi tiempo, profano, no muy ejemplar por mi vida penitente, y con fama de descreído, no me atreví hablar en mi nombre, *me inventé* (subrayado nuestro) a un estudiante de clérigo para que hablase…"(del prólogo de la edición de 1886).

Este "me inventé" puede acabar sencillamente con todos los problemas de modalización de la novela. Pero, la obra, al salir al mundo de sus lectores, tiene su vida independiente de su autor. Y abre las puertas a cualquier clave.

Entonces, ¿quiénes son los narradores de las tres partes de la novela? Asunto muy discutido por sus críticos. Algunos de ellos vacilaron entre no dar ninguna importancia al problema o concluir que hay en "Pepita Jiménez""una falta de respeto a la novela". Porque, si no se entiende el sistema de voces narrativas en su rotunda modernidad, la novela resulta sin coherencia interna y se pierde, al mismo tiempo, su irónica dimensión.

Primeramente, en el preámbulo, que no tiene título sino un epígrafe ("nescit labit virtus"), que en el primer proyecto de la novela habría de dar título a la obra, hay un narrador que da noticia sobre un manuscrito hallado (¡el viejo tópico!) entre los papeles de un deán. Este legajo contiene tres partes:"Cartas de mi sobrino", "Paralipómenos"y "Epílogo-Cartas de mi hermano", los mismos que los de la novela.

El manuscrito"está escrito de una misma letra, que se puede inferir fuese la del señor deán y como el conjunto forma algo de novela, si bien con poco o ningún enredo, *yo imaginé* (subrayado nuestro) en un principio que tal vez el señor deán quiso ejercitar su ingenio componiéndola en algunos ratos de ocio, pero mirando el asunto con más detención y, notando la natural sencillez del estilo, me inclino a creer ahora que no hay tal novela, sino que las cartas son copia de verdaderas cartas que el señor deán rasgó, quemó o devolvió a sus dueños, y que la parte narrativa, designada con el título bíblico de "Paralipómenos", es la sola obra que escribió el señor deán, a fin de completar el cuadro con sucesos que las cartas no refieren".(o. c., p. 143).

Entendemos, por consiguiente, que este narrador se convierte en editor del legajo, tomándose, desde el principio, algunas libertades en lo que toca el nombre de los personajes y asegurando que el mencionado manuscrito es "fielmente trasladado a la estampa".(o. c., p. 144).

Inadvertencias intencionadas y subversivas, pistas falsas e intentos irónicos de verosimilitud .El autor empírico busca fórmulas discursivas para pasar la responsabilidad a varios autores implícitos. De aquí, la heterofonía de la novela, cuyo narrador principal, "el editor", maneja otros narradores fidedignos.

Pero no deja las riendas del relato: interviene con una breve explicación en la segunda parte asegurando que está escrita por "un sujeto perfectamente enterado de todo"(o. c., p. 271), explica el resumen que hace de las cartas, en la tercera parte. Interviene, también directamente, dos veces en la segunda parte: primero para subrayar el carácter de autenticidad de la historia y después" como responsable de la publicación y divulgación", considerando necesarias algunas interpolaciones y aclaraciones, que actualizan la historia.

Fuera de su propio universo literario, Valera pone en vilo muchos elementos de intertextualidad que desenmascara el verdadero narrador. Abundancia de citas de la literatura clásica griega y latina, pero también de la española, citas del Antiguo y Nuevo Testamento.

Las mencionadas "aclaraciones"son, en gran parte, un discurso metanarrativo en que cambia de opinión sobre "el autor" de "Paralipómenos", negando ahora lo que había dicho en el prólogo.

Al saber que la autoría de esta parte de la novela será motivo de varias interpretaciones, Valera acepta la idea que "hay bastante razón para negar que sea el señor Deán el autor de "Paralipómenos"(o. c., p.354). Arroja dudas y continúa sus propias reflexiones, insertando un "yo"narrativo en un relato en tercera persona, como un "yo testigo" o un "yo periférico". Cambia, de esta manera, el rumbo de la intervención al principio metanarrativa, hacia una ambigüedad en la descodificación del verdadero narrador de "Paralipómenos", a la que se añade la controversia generada, una vez más, por las declaraciones en sus prólogos a la obra.

Un año después de la publicación de "Pepita Jiménez", Valera se manifiesta muy categórico en favor de la autoría del deán: "La malicia que algunos críticos presumen hallar en el narrador se me figura que esta más cerca en ellos que en mí. El señor Deán, y no yo, es quien narra…"

No le creemos , pero, sí creemos que Valera tampoco cree en lo que afirma aquí. El lector tiene muchos motivos para considerar el deán el personaje menos calificado de todos los que aparecen en la novela a ser el narrador de "Paralipómenos": "1- Hace dieciséis años por lo menos que el Deán no visita el pueblo de Luis; sin embargo, el narrador es capaz de describir con todo detalle, no sólo a Pepita, a quien el Deán jamás ha visto, sino el mobiliario de su casa, en el cual el Deán nunca ha entrado.2-El carácter del Deán, hombre de gran rigidez moral […] y sus ideas son incompatibles con el tono, el estilo, las ideas, los sentimientos y el tema de "Paralipómenos". 3-Si el Deán fuese el narrador de los "Paralipómenos", el propósito de su destino, incluso el destinatario o el lector a quien van dirigidos, constituirían una serie de incógnitas imposibles de resolver[…], la novela carecía de sentido.4-Las opiniones del Deán sobre el carácter de Pepita están en desacuerdo con las expresadas por el narrador."(Ruano de la Haza, *La identidad del narrador de los "Paralipómenos" de "Pepita Jiménez",* en "Juan Valera", Altea, Taurus, Madrid, 1990, pp.245-262).

En la lógica del relato, el único narrador posible de esta parte es don Pedro de Vargas, el padre de Luis. En este sentido, hay un fragmento, al comienzo de este capítulo que indica su identidad narrativa, ocultándola, o mejor, callándola:"Nadie extrañó en el lugar la indisposición de Pepita, ni menos pensó buscarle una causa que solo nosotros, ella, don Luis, el señor Deán y la discreta Antoñona sabemos hasta el presente"(o. c., p.271).

El personaje que no está incluido en este "nosotros"es don Pedro, que puede ser, por muchos motivos, el narrador , a pesar de que él es también el autor de una carta de "Paralipómenos" y de varias cartas , resumidas en el "Epílogo". Además, en el conjunto narrativo, él desempeña el papel del adyuvante así como el deán es el oponente.

Pero, don Pedro es conocedor de los datos, es hombre de mundo y cómplice, al fin y al cabo, de su hijo, es decir cumple con las tareas del "sujeto enterado de todo", condición establecida por el "editor" para el "autor" de la segunda parte.

¿Cómo puede conocer todos los datos y todos los coloquios íntimos de los personajes? ¿De dónde presta este personaje narrador su omnisciencia? Esto pertenece a una infidelidad básica de todos los narradores de la novela, al juego incesante entre objetividad y subjetividad, inserciones y distanciamientos simultáneos .

Hay algo más: cada vez que aparece en el texto "nosotros" o cualquier referencia a la primera persona del plural, el lector empieza a inquietarse al no saber más quién es el destinador y quién, el destinatario(en términos de Greimas). Como , por ejemplo en este fragmento del mismo "Paralipómenos":"A los cinco días de la fecha de la última carta que hemos leído, empieza nuestra narración"(o. c., p.272).

¿Quiénes somos nosotros que hemos leído la última carta de Luis, dirigida a su tío? El narrador invita cortésmente al lector entrar en el discurso de una manera ambigua que se convierte finalmente en estrategia narrativa de un autor que finge ser el editor de una obra escrita por otro "autor"que no podía escribir lo que se dice al principio que haya escrito.

Y si pensamos que don Juan Valera afirma que "Pepita Jiménez" se escribió sola"…

Bibliografía

1-Valera, Juan, *Pepita Jiménez,* Cátedra, Madrid, 1991.

2-Montesinos, José F., *Valera o la ficción libre. Ensayo de interpretación de una anomalía literaria*, Gredos, Madrid, 1962.

3-Ruano de la Haza, José María, *La identidad del narrador de los "Paralipómenos" de "Pepita Jiménez"*, en *"Juan Valera"*, Madrid, Altea Taurus, 1990.

LO FANTÁSTICO, UNA ENCRUCIJADA DE REALIDADES

Andreea ILIESCU
Universitatea din Craiova

Resumen: *A pesar del estigma de intruso, de creación artificial, predestinada al fracaso literario, lo fantástico no es tributario a ningún otro género y debe acceder a una etapa superior de la jerarquía literaria, su valoración como mera especie tolerada siendo un fastidioso prejuicio.*
La ficción fantástica, verdadera fuente de quimeras y de pesadillas, desrealiza lo real y realiza lo irreal, dilatando hasta supresión las certezas convencionales.
La narrativa fantástica, increíble arte combinatorio, deja entrever lazos apenas sospechados, desdoblamientos y multiplicaciones ,que figuran la salida de lo cotidiano, la interrupción del orden normal y el quebrantamiento de reglas preestablecidas y generalmente aceptadas.La literatura fantástica se da mejor en el ambiente más mundano.
Lo fantástico interviene como afán de apertura hacia las zonas inexploradas, como amplificador de la capacidad perceptiva, como incentivo mítico y mimético que posibilite una máxima porosidad fenoménica, una máxima adaptabilidad a lo desconocido. Lo fantástico sustrae el lenguaje de la función utilitaria o didáctica, para permitir el acceso a otros referentes, a otras identidades. Representa otro orden de factualidad regido por otro orden de causalidad; propone otras formas de existencia, suscita otro mundo y otro esquema simbólico para representarlo.Lo fantástico es una forma de renovación, de liberación del espíritu humano.
Palabras clave*: ficción fantástica, desdoblamientos, multiplicaciones, apertura, amplificador,referentes*

Para definir la literatura fantástica, es imprescindible volver a plantearnos el mismo estatuto, la misma condición de la literatura y la relación fundamental entre el arte y la realidad, la teoría de la 'mímesis' aristotélica, una teoría siempre actual, pero demasiadas veces interpretada de manera equivocada. Aristóteles no ha entendido el arte como una copia fotográfica, como una reproducción mecánica de la realidad, interpretación equivocada de la teoría de la imitación y del principio de la verosimilitud, una interpretación que aparece en los teóricos del clasicismo y del naturalismo. Para definir el quid del arte, de la literatura, Aristóteles subraya, primero, en su *Poética*, la diferencia entre historia y poesía, entre la misión del histórico y la del poeta: „ uno cuenta los hechos tal y como pasaron, el otro presenta hechos que podrían suceder".[1]Y esto se debe al hecho de que : „ la poesía refleja más lo universal, mientras que la historia, lo particular."[2] Con estas frases, Aristóteles deja muy en claro, para siempre, el estatuto, la condición de la literatura. Mientras la literatura no se limite a presentar sucesos reales, sino hechos que puedan ocurrir, entonces es un producto de la imaginación.Lo imaginario se destaca como la condición primordial de la literatura. En la misma obra, Aristóteles sigue con sus reflecciones, ofreciendo también la definición de la imaginación: "...el deber del poeta no es el de contar sucesos reales, sino hechos que podrían ocurrir dentro de las límites de la verdad y de lo necesario." [3]

En el proceso de definir lo fantástico, la disociación *fantasía - imaginación* se perfila como una etapa muy importante.El romantismo alemán es la corriente literaria que saca a

relucir por primera vez el papel de la fantasía en comparacíon con las otras facultades del espíritu, incluyendo la imaginación.El romantismo alemán suele asociar el concepto de la *fantasía* con el del *genio*. En cambio, el romantismo inglés cambia radicalmente esta relación conceptual, a favor de la imaginación.

La definición de una forma literaria busca facilitar el estudio de esa forma, comprender sus posibilidades y límites y distinguir su función y funcionamiento de formas semejantes.A través de los siglos, la literatura fantástica se ha ido definiendo, rellenando moldes más o menos adecuados. Han sido varios los teóricos de lo fantástico: según algunos, ha aparecido durante el siglo XVIII y según otros, puede contar con una trayecto mucho más remoto en el tiempo.El rasgo más destacado del género, al que todos aceptan es su capacidad de generar miedo u horror. Para Louis Vax, „el arte fantástico debe introducir terrores imaginarios en el seno del mundo real "[4] y más adelante afirma que: " Lo sobrenatural, cuando no trastorna nuestra seguridad, no tiene lugar en la narración fantástica. Dios, la Virgen, los santos y los ángeles no son seres fantásticos; como no lo son tampoco los genios y las hadas buenas. En cuanto a los dioses de la fábula, Pan, por ejemplo, pueden llegar a ser fantásticos cuando en ellos se encarnan instintos salvajes.Pero nadie vera en el *Telémaco* una historia fantástica por el hecho de que una Minerva, que ha cambiado de sexo para guardar las apariencias, permanezca, pedante y moralizadora, junto al hijo de Ulises.[5]

Para salvar esa distancia que media entre el mundo sobrenatural de las hadas y los milagros y nuestro mundo regido por leyes inmutables y donde el milagro es imposible, Roger Caillois propone dos conceptos diferenciantes- *lo maravilloso* y lo *fantástico*- y explica:" El universo de lo maravilloso está naturalmente poblado de dragones, de unicornios y de hadas; los milagros y las metamorfosis son allí continuos; la varita mágica, de uso corriente; los talismanes, los genios, los elfos y los animales agradecidos abundan; las madrinas, en el acto, colman los deseos de las huérfanas meritorias...En lo fantástico, al contrario, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición." [6]

Caillois define la literatura fantástica como „un juego con el miedo" ; en la literatura de lo maravilloso, en cambio, „el espanto que proviene de la violación de las leyes naturales no tiene ningún lugar."[7] En un mundo domesticado por las ciencias, el relato fantástico abre una ventana a las tinieblas del más allá, y por esa apertura se cuelan el temor y el escalofrío.Tal escalofrío no puede producirse en el reino de lo maravilloso, donde la ciencia es todavía una maravilla más; la realidad misma no es menos mágica y maravillosa que las magias y maravillas que pueblan los cuentos de hadas.Por eso, para Caillois, lo fantástico " no podría surgir sino después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos, después del reconocimiento de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas y los efectos.En una palabra, nace en el momento en que cada uno esta más o menos persuadido de la imposibilidad de los milagros. Si en adelante el prodigio da miedo, es porque la ciencia lo destierra y porque se lo sabe inadmisible, espantoso." [8]

El miedo constituiría una especie de barómetro de lo fantástico. También para H.P. Lovecraft, practicante y teorizador del género, el criterio para definir lo fantástico residiría en su capacidad de erizar la piel del lector: „ La atmósfera es lo más importante, pues el criterio definitivo de la autenticidad de lo fantástico no es la estructura de la intriga, sino la creación de una impresión específica[...]. Por eso debemos juzgar el cuento fantástico no tanto por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga como por la intensidad emocional que provoca[...]. Un cuento es fantástico simplemente si el lector experimenta profundamente un sentimiento de temor u de terror, la presencia de mundos y poderes insólitos." [9]

Otro estudioso de lo fantástico, Peter Penzoldt, ha insistido también en que, „ a excepción del cuento de hadas, todos los relatos sobrenaturales son historias de miedo, que nos obligan a preguntarnos si eso que parece pura imaginación no es, después de todo, la realidad."[10]

En su estudio de 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Tzvetan Todorov se declara en contra del sentimiento de miedo, como el criterio fundamental de lo fantástico.Si para determinar lo fantástico- razona Todorov- el sentimiento de miedo debe asaltar al lector, habrá que concluir que el género de una obra depende de la sangre fría del lector.[11] Para Todorov, hay cuentos de hadas que pueden ser historias de miedo y, por otro lado, hay textos fantásticos donde el miedo está totalmente ausente.Según Todorov, aunque „el miedo esté a menudo ligado a lo fantástico, no es una condición necesaria."[12] El propone una definición de lo fantástico que, aunque diferente en su formulación, es una derivación de las anteriores: „ En un mundo que es muy nuestro, este que conocemos, sin diablos, silfides, ni vampiros, se produce un acontecimiento que no se puede explicar por las leyes de este mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del universo permanecen como son (lo extraño); o bien el acontecimiento ha tenido lugar realmente, es parte integrante de la realidad, pero ahora esta realidad está regida por leyes que desconocemos (lo maravilloso). O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario; o bien existe realmente, como los demás seres vivientes.Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre; en cuanto se escoge una u otra respuesta, nos salimos de lo fantástico para entrar en un género vecino, lo extraño o lo maravilloso.Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce sino las leyes naturales y se enfrenta, de pronto, con un acontecimiento de apariencia sobrenatural."[13]

Lo fantástico quedaría así definido como un momento de vacilación o incertidumbre, durante el cual un acontecimiento inesperado pareciera desafiar las leyes que gobiernan la realidad. El dominio de lo fantástico estaría limitado por lo que Todorov llama „ lo extraño puro" (lo sobrenatural no ocurre en la realidad, sino en nuestra conciencia) y „ lo maravilloso puro" (lo sobrenatural invade la realidad), y su territorio sería una geografía evanescente demarcada por esos dos géneros vecinos.Louis Vax afirma que „ lo fantástico exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón" y que „ lo sobrenatural, cuando no trastorna nuestra seguridad, no tiene lugar en la narración fantástica".[14] Para Roger Caillois," lo fantástico manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insolita, casi insoportable, en el mundo real."[15]La diferencia residiría, no tanto en la definición como en el efecto que tal *vacilación*, como quiere Todorov, o *irrupción*, como

dice Vax, o *rajadura*, como prefiere Caillois, produce en el lector.Para Louis Vax y Roger Caillois, lo fantástico es reconocible en ese miedo, escalofrío u horror que estremece al lector cuando un acontecimiento extraño trastorna la armonia causal.Todorov niega tal efecto como una condición necesaria del género; pero, puesto a precisar los rasgos distintivos de lo fantástico, puntualiza: „ Primero, lo fantástico produce un efecto particular sobre el lector- miedo u horror, o simplemente curiosidad-, que los otros géneros o formas literarias no pueden provocar.Segundo, lo fantástico monta la narración, mantiene el suspenso: la presencia de elementos fantásticos permite una organización particularmente ajustada de la intriga.Finalmente, lo fantástico tiene una función a primera vista tautológica: permite describir un universo fantástico, y este universo no tiene, por lo tanto, una realidad fuera del lenguaje; la descripción y lo descrito no son de naturaleza diferente."[16]

En el desarrollo del género fantástico, Caillois distingue tres etapas : el cuento de hadas, lo fantástico propiamente dicho y la ciencia ficción.En el cuento de hadas," el hombre, aún desprovisto de las técnicas que le permitirán dominar la naturaleza, satisface en el ámbito de lo imaginario ingenuos deseos que sabe irrealizables: estar en otra parte en el mismo instante, volverse invisible, actuar a distancia, metamorfosearse a su gusto, ver su tarea cumplida por animales seviciales, dar órdenes a los genios y a los elementos, poseer armas invisibles, ungüentos eficaces, marmitas de abundancia, filtros irresistibles, escapar, en fin, a la vejez y a la muerte."[17]

La literatura fantástica propiamente dicha" no podría surgir sino después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos, después del reconocimiento de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas y de los efectos[...]; nace en el momento en que uno está más o menos persuadido de la imposibilidad de los milagros.Si en adelante el prodigio da miedo, es porque la ciencia lo destierra y porque se lo sabe inadmisible, espantoso[...]"[18]
En Europa es contemporaneo del Romanticismo.En todo caso, apenas aparece antes del fin del siglo XVIII y a manera de compensación de un exceso de racionalismo."[19]

Dentro del amplio ámbito de lo fantástico, se destaca la narrativa argentina, cuyo representante más famoso es Jorge Luis Borges.Lo fantástico borgesiano es un fantástico ecuménico, cuya ubicua fuente es la Gran Memoria, la memoria general de la especie.Según Saúl Yurkievich, „Borges se remite a los arquetipos de la fantasía, al acervo universal de leyendas, a las historias paradigmáticas, a las fabulas fundadoras de todo relato, al gran museo de los modelos generadores del cuento literario."[20]

Borges ha sido el escritor que, mejor que ningún otro, ha sabido intuir y expresar magistralmente la base paradójica y metafórica del universo, un universo al que presenta como un producto ambiguo de un sueño creado por *un nosotros* aparentemente humano.Es un universo reflejado como realidad ficticia, como el misterioso espejo de una realidad que está en nosotros, pero que nos es desconocida y nos trasciende, y que aparece en los *intersticios* de sinrazón de la arquitectura onírica.El autor argentino ha repetido muchas veces que „ nuestra certidumbre de habitar en el cosmos y no en el caos es una mera fantasía apuntalada por el hábito y la comodidad." [21]La narrativa borgesiana se puede resumir a nivel lexical en un tipo especial de adjetivación que no expresa cualidades contenidas en las cosas sino más bien la reacción que ellas provocan en el escritor.Es una escritura que se basa en lo esencial, en lo paradójico, en la constante indagación en los secretos del lenguaje.A través

de elementos retóricos como el oxímoron y las paradojas - que niegan contradictoriamente lo que afirman -, y a través de juegos metonímicos y metafóricos, de adjetivos bivalentes, de hipálages y de enumeraciones atributivas, Borges va circunscribiendo en sus textos, con contornos definidos, algunos de sus motivos preferidos:el espejo, el río, el laberinto, la rueda, la biblioteca universal, el tigre. Algunos de estos motivos principales, diseminados a lo largo de su obra se vuelven metáforas cognitivas, abriendo al lector la posibilidad de experimentar doblemente las transformaciones que los textos propugnan, a través de su forma expresiva y no solamente en los contenidos que transmiten.De esta forma, el espejo se convierte en el símbolo por excelencia de su pensamiento y de su escritura, porque refleja la función especular en sí misma, la infinita potencialidad de los espejos fragmentados; por eso, el laberinto es la imagen - proceso que más lo obsesiona, porque es una constelada reiteración de duplicaciones que conduce a otras duplicacuones; por eso, la metafora del río se transforma en la imagen fundante del Sentido y del Estilo en la obra de Borges.Con el río, el espejo y el laberinto, cada mundo se vuelve la dilatada multiplicación de otros mundos, en una danza de posibilidades que comprende simultáneamente, *todas las opciones y todos los tiempos.*

Según Borges, los principales temas de la literatura fantástica son: la contaminación realidad- sueño(el sueño en el sueño o la historia dentro de otra historia), el tema de la transformación, el del hombre invisible, los juegos del tiempo, la presencia de seres sobrenaturales, el tema del doble, las acciones paralelas. Reflexionando sobre el encanto de los cuentos fantásticos, el autor argentino afirma que este ” reside en el hecho de que los cuentos no son invenciones arbitrarias, porque si fueran invenciones arbitrarias, su número sería infinito; reside en el hecho de que, siendo fantásticos, son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida y todo esto nos lleva de la literatura a la filosofía.” Para Borges, la estructuración simbólica de sus relatos fantásticos era manifestación de sus conflictos más profundos: „ Porque los he vivido muy profundamente.Los he vivido tan profundamente que los he contado empleando extraños símbolos para que la gente no descubriera que todos eran más o menos autobiográficos.”

Jorge Luis Borges elabora con su escritura un diálogo de tiempos simultáneos: *ya somos el pasado que seremos*.Su obra encarna una literatura de los márgenes porque enseña a desprenderse del sujeto, a estar descentrados.Y es *ese estar descentrados* lo que lleva a trangredir fronteras, lo que permite una explosión de direcciones, activando conceptos que son característicos de las culturas híbridas: la heterogeneidad, la multiplicidad, la ruptura asignificante, las conexiones transversales.

En lo que concierne a otra literatura fantástica, esta vez la narrativa fantástica rumana, una de las figuras exponenciales es la de Mircea Eliade.Con la obra fantástica de Eliade, „ fantástico ya no es el diálogo entre dos mundos, dos realidades o la suspensión entre estos planes, sino la presencia desapercibida de uno dentro del otro.” Expresado de otra manera,” fantástica es la presencia desconocida de lo sagrado, escondida en lo profano ; fantástica porque nuestra forma de razonar la proyecta en el mundo de más allá.”

En la obra de Eliade, lo transcendente o lo sobrenatural deja de ser una amenaza para la coherencia del mundo; al contrario, se convierte en la única promesa real y coherente.Precisamente lo cotidiano es el que, después de nuestra mirada más atenta, se muestra incomprensible, cruel y, por último incongruente.Sólo si reconocemos la atracción

secreta, pero al mismo tiempo fuerte del otro mundo, de los milagros, de lo sagrado y de lo mítico, podemos ir más allá de la inherente falta de sentido de lo cotidiano, ganando la oportunidad de acceder a la quintaesencia de la existencia. Original y profunda, la concepción de lo fantástico de Mircea Eliade tiene sus raices en lo que él mismo llama, „mi teoría sobre la incognoscibilidad del milagro", una teoría sobre la imposibilidad de identificar lo transcendente, camuflado en el mundo, en la historia. La obra fantástica de Eliade hace un impresionante despliegue de sentidos, escudriña enigmas, pero como tantas otras veces en la prosa moderna, nunca nos proporciona una variante explícita de ellos.

Lo fantástico necesita más que cualquier otro género literario una permanente complicidad con los lectores.Sin establecerse un lazo a nivel cognitivo y sin desencadenarse el interés por una realidad más verdadera que la convencional, por un plano existencial que venza las fuerzas de la superficialidad y la conjuración de las apariencias, por una mirada que se atreva a escudriñar lo que yace más allá de lo que se ve y se oye, no podemos hablar de una narrativa fantástica.

Notas

1.Aristóteles,*Poética*,en Artes poéticas,Univers,Bucarest,1970, pág.162
2.Ibidem
3.Idem,pág.161
4.Vax,Louis, *Arte y literatura fantásticas*, pág.6
5.Ibid., págs.10-11
6 .Caillois,Roger,Imágenes,imágenes..., pág.11
7.Ibid.,pág.21
8.Ibid., pág. 12
9.Lovecraft,H.P., *Supernatural Horror in Literature*,BenAbramson,New York,1945, p.16
10. Penzoldt,Peter,*The Supernatural in Fiction*,Humanities Press,New York,1965, p.9
11.Todorov,Tzvetan,*Introduction à la littérature fantastique*, Seuil,Paris,1970, pág.40 –traducción española- Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972
12.Ibid.
13.Ibid., pág.29
14.Vax, Louis,o.p., pág.10
15.Caillois,Roger,o.p., pág.10
16.Todorov,Tzvetan,o.c., pág.98
17.Caillois,Roger,o.c., pág.26
18.Ibid., pág.12
19.Caillois,Roger, o.c., pág.21
20.Yurkievich,Saúl,*Borges/Cortázar:Mundos y modos de la ficción fantástica*,Vincennes,Paris, pág.154
21.Rest,J., *El laberinto del universo*,Ed.Librerias Fausto, Buenos Aires,1976, p.34

BibliografÍa

1.Alazraki, Jaime, *En busca del unicornio*, Editorial Gredos,Madrid,1983
2.Dan,Sergiu Pavel, *Proza fantastică românească*, col. „Momente şi sinteze", Ed.Minerva,Bucureşti,1975
3.Eliade,Mircea, *La ţigănci*, Ed.Cartex 2000,Bucureşti, 2004
4.Ghidirmic,Ovidiu, *Proza fantastică românească*, Colecţia Hermes, Ed.Scrisul Românesc, Craiova, 2005
5.Ricci,N. Graciela, *Las redes invisibles del lenguaje.La lengua en y a través de Borges*, Ediciones Alfar, Sevilla, 2002
6.Todorov, Tzvetan*, Introducere în literatura fantastică*, Ed.Univers, Bucureşti, 1973

LA INTERTEXTUALIDAD MÚLTIPLE DE LA NOVELA POLICIACA ACTUAL

Lavinia SIMILARU
Universitatea din Craiova

Resumen: *Hoy en día ya no se escriben novelas policiacas con trama sencilla, a la manera de Agatha Christie. La novela policiaca ha evolucionado y ha cambiado enormemente a partir de 1980, año en que Umberto Eco publicaba "El nombre de la rosa". Ahora se escriben novelas policiacas muy intelectuales e ingeniosas, polifacéticas, y que suponen intertextualidades muy variadas. La intriga policiaca se mezcla con la historia, la historia del arte, las cuestiones teológicas, la literatura, la psicología, las matemáticas, el ajedrez, la música… Una novela parece a veces un tratado de pintura, o un manual de química.*
Arturo Pérez-Reverte mezcla la intriga policiaca con la historia ("El maestro de esgrima", "La tabla de Flandes", "La piel del tambor", "La carta esférica"), la historia del arte, las reglas del ajedrez, o los términos de informática.
Javier Marías en "Corazón tan blanco" y en "Mañana en la batalla piensa en mí" utiliza la técnica de la novela psicológica, y Juan Manuel de Prada, en "La tempestad" ofrece una magnífica descripción de Venecia, informaciones sobre la historia del carnaval, una visión irónica y amarga de la vida universitaria, etc.
Palabras clave*: intertextualidades, polifacético, intriga policiaca, informaciones*

Se acepta comúnmente que Edgar Allan Poe es el gran inventor de la novela policíaca, que desde *S. S. Van Dine* hasta Agatha Christie se consideró nada más que un juego intelectual. En Francia, autores como Gaboriau o Gaston Leroux preferían el folletín a la intriga policial. A finales de los años veinte, la crisis impulsó la *novela negra*, mientras Dashiell Hammett y Raymond Chandler dieron el giro decisivo a este tipo de literatura.

Albrecht Buschmann[1] en *La novela policíaca española. Cambio social reflejado en un género popular*, afirma que cierta tradición policiaca existía en la narrativa española antes de la Guerra Civil, pero se puede hablar de la literatura policiaca española sólo después de la muerte de Franco, ya que hasta esa fecha en España no se habían publicado más que traducciones de autores ingleses y americanos, puesto que la censura de la época no permitía hablar de violencia y de criminalidad. Habían surgido ya las primeras novelas del género: *El inocente* de Mario Lacruz (1953) y *Joc brut* de Manuel de Pedrolo (1965; en castellano, *Juego sucio*, 1972), cuyos lectores no fueron numerosos, y sobre todo la serie de novelas, entre costumbristas y policiacas, de Francisco García Pavón, profesor de literatura y escritor de estilo clásico, que conserva el espíritu de Cervantes y de Quevedo. El protagonista de estos libros es Plinio, jefe de la policía municipal de Tomelloso, una clase de detective manchego. Entre estos títulos se pueden citar *Historias de Plinio* (1968), *El reinado de Witiza* (1968), *El rapto de las Sabinas* (1969), *Las hermanas coloradas* (1970), *Nuevas historias de Plinio* (1971), *Vendimiario de Plinio* (1972) y *Voces de Ruidera* (1974).

Pero los acontecimientos se precipitaron, imprimiendo un giro radical a la literatura policiaca:

Todo eso cambió a mediados de los años setenta: la libertad del discurso literario que creció con la muerte del dictador, y con una política de industrialización a marcha forzada, sin frenos político-sociales, ofrecieron las mejores condiciones para

que floreciera una literatura inspirada en el modelo de novela policíaca americana del tipo «hard-boiled-school»[2].

Manuel Vázquez Montalbán publicó *Tatuaje* en 1974, y, Eduardo Mendoza *La verdad sobre el caso Savolta* en 1975. La trama policiaca se mezclaba con elementos de novela histórica, pero esta escritura *recuperó para la literatura española el juego con géneros populares y revalorizó concretamente la novela policíaca como género de literatura de alto nivel*[3].

Durante la transición hubo un desarrollo inesperado del género, que empezó a imponerse, y se publicaron numerosas novelas y cuentos, cuyos autores eran perfectos desconocidos, o escritores consagrados, seducidos por la nueva moda. Rafael Conte defiende la nueva moda (ya que *no hay por qué rasgarse las vestiduras: Homero, Shakespeare y Cervantes rindieron a esta palabra sus correspondientes tributos —a la leyenda, la historia o los libros de caballerías al revés, cada cual según sus intenciones— sin apearse por ello de sus exigencias y de sus geniales condiciones.*)[4] y trata de evaluar su envergadura:

La novela policial —policíaca, decíamos en mis tiempos— parece haberse adueñado tanto de los escaparates como de la inspiración de nuestros escritores más jóvenes, o de quienes todavía aparentan serlo sin sonrojo.

Ya no se trata de la concesión de autores más o menos consagrados —Manuel Vázquez Montalbán—, ni de la confesión de los técnicos —Tomás Salvador—, ni de la apelación de los realistas —Isaac Montero—, de los que sufren la literatura y la parodian —Eduardo Mendoza—, o de las feministas —Rosa Montero, Lourdes Ortiz—, o de los escarceos de los posmodernos —Félix Rotaeta— o simplemente de los divertimentos de los intelectuales cansados de serlo, como Fernando Savater o Giménez-Frontín. Es todo eso a la vez y mucho más. Se trata de la moda más potente, eficaz y sospechosa de todas las que han surgido desde que la democracia intenta serlo y la edición busca su difícil supervivencia en este mundo posindustrial de nuestros pecados.[5]

La literatura policial española ha incluido siempre elementos costumbristas, e informaciones históricas, pero fue un italiano quien la transformó completamente. Al publicar *El nombre de la rosa* en 1980, Umberto Eco torció inesperadamente el rumbo de la novela policiaca de todo el planeta. Aunque algunos escritores, como Andrea Camilleri en Italia, siguen escribiendo novelas policiacas tradicionales, hoy en día la mayoría de los autores prefieren trenzar la trama policiaca con páginas de historia, de historia del arte, las cuestiones teológicas, la literatura, la psicología, las matemáticas, el ajedrez, la música… Una novela parece a veces tratado de pintura, o un manual de química. Ahora se escriben novelas policiacas muy intelectuales e ingeniosas, polifacéticas, y que suponen intertextualidades muy variadas.

Arturo Pérez-Reverte en *La tabla de Flandes* (1990) enraíza el enigma policial en una inscripción oculta, descubierta en un cuadro de un pintor flamenco del siglo XV. Hay informaciones técnicas sobre la restauración de los lienzos:

«La partida de ajedrez» […]

Estado de conservación del soporte:

No es necesario enderezado. No se observan daños por acción de insectos xilófagos.

Estado de conservación de película pictórica:

Buena adhesión y cohesión del conjunto estratigráfico. No hay alteraciones de color. Se aprecian craqueladuras de edad, sin que se observen cazoletas ni escamas.[6]

Y páginas de historia del arte:

… Aunque no desdeña el bordado, la joya y el mármol del pintor de corte, Van Huys es esencialmente burgués por el ambiente familiar de sus escenas y por su mirada positiva, a la que nada escapa. Influido por Jan Van Eyck, pero sobre todo por su maestro Roberto Campin, a quienes mezcla sabiamente, es la suya una tranquila mirada flamenca sobre el mundo, un análisis sereno de la realidad.[…][7]

La protagonista recibe del asesino tarjetas con informaciones sobre los próximos crímenes. Pero estas informaciones son cifradas en jugadas de ajedrez.

Hay acontecimientos del siglo XV narrados como en las crónicas:

…De esta forma, en la Epifanía de los Santos Reyes de aquel año de mil cuatroscientos y sesenta y nueve, cuando micer Ruggier d'Arras paseaba a la anochecida como solía junto al foso llamado de la Puerta Este, un ballestero apostado le pasó el pecho de parte a parte con un virote. Quedó en el sitio el señor d'Arras pidiendo a voces confesión, mas cuando acudieron en su socorro expirado había el alma por el grande boquete de la herida. […][8]

O como en los libros de historia:

…Desvinculados en 1453 del vasallaje a Francia, los duques de Ostenburgo intentaron mantener un difícil equilibrio entre Francia, Alemania y Borgoña. La política ostenburguesa despertó el recelo de Carlos VII de Francia, temeroso de que el ducado fuera absorbido por la pujante Borgoña, que pretendía erigirse en reino independiente. […][9]

En *La piel del tambor*, Arturo Pérez-Reverte incluye términos de informática:

Treinta y cinco segundos más tarde, uno de los ordenadores conectados a la red principal dio la alarma. Fue sólo un parpadeo en la pantalla del monitor, anunciando la puesta automática en funcionamiento del control de seguridad ante una intromisión exterior. Después, las letras HK aparecieron en un ángulo de la pantalla […][10]

En la misma novela se halla también la descripción de una batalla naval:

…Mientras el Infanta María Teresa, tras soportar durante casi una hora el fuego concentrado de la escuadra norteamericana, encallaba en la costa envuelto en llamas, el resto de los barcos españoles iba saliendo uno tras otro por la boca del puerto de Santiago, entre los fuertes de El Morro y Socapa, siendo recibidos en el acto por una densa concentración de artillería de los acorazados y cruceros de Sampson, cuya superioridad artillera y de blindaje era aplastante. […][11]

Una batalla naval nos presenta el autor también en *La carta esférica*. Se trata del desafortunado encuentro entre Dei Gloria, un bergantín hundido en 1767, tras haber luchado con el barco pirata Chergui:

[…] *En vez de rendirse, el Dei Gloria abrió fuego en cuanto el corsario se puso a tiro. El duelo artillero tuvo lugar pocas millas al sudoeste del cabo Tiñoso: fue breve y violento, casi penol a penol, y la tripulación del bergantín, pese a no ser gente de guerra, se batió muy resuelta. Algún disparo afortunado hizo que a bordo del Chergui se declarase un incendio; pero el Dei Gloria había perdido el palo trinquete, y el corsario buscó el abordaje. Sus cañones causaron grandes daños en el bergantín, que con muchos muertos y heridos hacía agua sin remedio.* […][12]

El barco de vela *Dei Gloria* transportaba unas valiosísimas esmeraldas, y esto hace que, varios siglos después, los protagonistas busquen el sitio de su naufragio.

En realidad, Arturo Pérez-Reverte mezcla siempre la trama policial con la historia, *El maestro de esgrima* es a la vez novela policial y novela histórica. A un honrado profesor de esgrima le cuesta sobrevivir en el Madrid de 1868, entre traiciones e intrigas políticas. En un mundo dominado por el dinero y los tahúres, el espadachín se ve involucrado en un montón de aventuras y de crímenes.

El club Dumas, otra novela policiaca del mismo autor, presenta intertextualidad con *Los tres mosqueteros* (anunciada desde el título), y con *El nombre de la rosa*, ya que, en vez de indagar un crimen, esta vez se indaga un libro, y el papel, los grabados o las marcas de impresión se convierten en indicios.

Corazón tan blanco de Javier Marías mezcla la investigación de un suicidio misterioso y de un crimen insinuado desde el principio con la introspección psicológica y con la meditación sobre el amor y sobre las relaciones interhumanas en general:

La gente quiere en buena medida porque se le obliga a querer. Esto sucede también en las relaciones personales, ¿no es cierto? ¿Cuántas parejas no son parejas porque uno de los dos, sólo uno, se empeñó en que lo fueran y obligó al otro a que lo quisiera? […] Cualquier relación entre las personas es siempre un cúmulo de problemas, de forcejeos, también de ofensas y humillaciones. Todo el mundo obliga a todo el mundo, no tanto a hacer lo que no quiere, sino más bien lo que no sabe si quiere, y menos aún lo que quiere, no hay forma de saber esto último. Si nadie fuera nunca obligado a nada el mundo se detendría, todo permanecería flotando en una vacilación global y continua, indefinidamente.[13]

Otra de estas complejas novelas policiacas es *La tempestad* de Juan Manuel de Prada, novela que obtuvo el premio Planeta en 1997.

Es obvia la intertextualidad de *La tempestad* con las demás novelas policiacas: relata un crimen, un hombre se está muriendo al principio. El lector no llega a saber el nombre del asesino sin haber seguido pistas falsas, y sin acompañar al protagonista a lo largo de muchas aventuras enmarañadas hasta el final, cuando el rompecabezas se deja descifrar.

Todo esto ocurre en Venecia, y entonces *La tempestad* presenta intertextualidad con las novelas o novelas cortas que describen aquella ciudad italiana, con *Muerte en Venecia* de Thomas Mann, por ejemplo. La descripción de Venecia nevada que nos ofrece *La tempestad* es magnífica:

Venecia se iba delineando al fondo bajo una coraza de nieve, sostenida en un costoso equilibrio que parecía anticipar su demolición. Una bruma viscosa se posaba sobre la laguna, se adhería como un crustáceo a la piedra y desdibujaba los contornos, otorgando a los palacios que flanqueaban el Gran Canal un aspecto de fábricas clausuradas, donde los desconchones de las fachadas semejaban llagas en la anatomía de un leproso. Algo tenía Venecia de leproso que se obstina en mantenerse erguido, cuando ya el veredicto de su extinción ha sido decretado, algo tenía Venecia de muerto que no logra disimular el acoso de la corrupción. [14]

La ciudad parece un planeta aparte, con su propio clima, donde el tiempo se aniquila y los acontecimientos quedan sin acabar de suceder:

En La tempestad, *como en Venecia, no llegan a desencadenarse los fenómenos, la vida pende, sostenida de un hilo, desafiando las leyes físicas, y esa inminencia que no llega a definirse nos causa apresión y desasosiego.*[15]

… Venecia suspende los acontecimientos y ralentiza el tiempo, lo estanca y convierte en una sustancia pastosa como los sueños.[16]

Como ocurre de costumbre, hay un personaje que identifica su destino con el de la ciudad que parece derrumbarse. (El protagonista de *Anónimo veneciano* de Giuseppe Berto, por ejemplo, hacía lo mismo). En este caso se trata de Chiara, una restauradora de cuadros, muy apegada a su ciudad natal.

Centímetro a centímetro, Venecia se va hundiendo, en una agonía lenta y grandiosa. Los residuos químicos de las fábricas envenenan la laguna, los drenajes en busca de agua potable han perforado los cimientos de la ciudad, y nadie se encarga de dragar y depurar seriamente los canales. Algún día dejaremos de ser una ciudad para

ser un cementerio submarino, con palacios como mausoleos y grandes plazas para que paseen los muertos, pero nuestro deber es permanecer aquí hasta que sobrevenga el cataclismo, nuestro deber es morir con la ciudad que nos eligió para el sacrificio. No se admiten deserciones.[17]

Además de un espléndido recorrido imaginario de la fascinante ciudad decadente, la novela de J.M. de Prada nos proporciona informaciones sobre la historia del carnaval:

… el carnaval había alcanzado su mayor lustre en las épocas más aciagas y convalecientes de la República, cuando las epidemias de peste se recrudecían y el aire se envenenaba con los vapores mefíticos que desprendían los cadáveres, hacinados en alguna isla o estercolero limítrofe. La población sana, incluyendo en esta facción a quienes aún podían maquillarse los bubones con polvos de arroz, se contagiaba entonces de un frenesí orgíastico que sólo era el reflejo eufórico de ese otro contagio que los iba diezmando…[18]

Hay también datos de historia del arte, la intertextualidad con la historia del arte se anuncia desde el título: *La tempestad* es el cuadro de Giorgione. J.M. de Prada no se limita a hacernos contemplar la pintura en la segunda página de su novela; nos ofrece datos sobre la vida del pintor:

Giorgione contrajo la peste, y fue abandonado por sus protectores y mecenas, los mismos que tantas veces habían recurrido a él para que amenizara sus fiestas. Cuando supieron que había fallecido, enviaron a sus criados al taller del artista, para que se llevaran los cuadros que le habían encargado, pero nadie se preocupó de proporcionarle un entierro digno[19]

Después de mencionar algunas interpretaciones propuestas a lo largo del tiempo, el autor presenta una interpretación personalísima del cuadro, basada en la mitología. Giorgione había representado la historia de Afrodita y de Anquises:

Una noche, mientras Anquises dormía en su choza de pastor, allá en el monte Ida, Afrodita descendió a la tierra, disfrazada de princesa frigia, y yació con él sobre un lecho formado con pieles de osos y leones. […] Anquises se horrorizó al saber que había profanado la virtud de una diosa, un desliz que estaba castigado con la muerte, e imploró el perdón de Afrodita. Ella le aseguró que nada tendría que temer, siempre que no violase su juramento; también le predijo que su hijo sería célebre y conmemorado por los poetas. Anquises, arrastrado por la bravuconería, no tardó en rendirse al perjurio […] Afrodita parió al hijo que había concebido con el perjuro, lo llamó Eneas y cumplió rigurosamente con los deberes de la lactancia, pero no quiso volver a saber nada de Anquises: aunque el rey de los dárdanos lloró y penó, suplicando su rehabilitación, Afrodita sólo le ofreció su desamor. […][20]

La novela ofrece detalles técnicos sobre la falsificación de los cuadros. A veces, la novela llega a parecer manual de química:

También había hallado un método para sortear la prueba de rayos infrarrojos: la pintura disuelta con alcaloides la cocía en el atanor, y así disociaba sus componentes; obtenía un polvillo que mezclado con aceite de linaza, colorantes y hollín le proporcionaba un óleo con quinientos años de antigüedad.[21]

La tempestad presenta también intertextualidad con las novelas de amor. Para el autor, la muerte y el amor son dos *cataclismos*, el segundo siendo *quizá más definitivo*[22]. Alejandro Ballesteros, el protagonista de la novela, se enamora a primera vista de Chiara. El relato en primera persona proporciona a J.M. de Prada infinitas posibilidades de lirismo:

Yo hubiera necesitado, más que cualquier otra cosa, que velase mi sueño y extinguiera mi desazón, hubiera necesitado el arrullo incesante de su aliento sobre mi pecho, como un oráculo beneficioso o un bálsamo que aquietase mis presagios, hubiera necesitado el contacto pacífico de su cuerpo junto al mío, para intercambiar temperaturas y poner a prueba la castidad, hubiese necesitado la aquiescencia de su respiración sobre mi respiración, pero hay necesidades que no pueden formularse.[23]

Se podría sostener cierta intertextualidad de *La tempestad* con *Todas las almas*, de Javier Marías, por la ironía con que contemplan las dos novelas la vida universitaria y las intrigas amorosas de los profesores. La ironía de J.M. de Prada es un poco amarga, un doctorado significa para Alejandro Ballesteros *casi cinco años dilapidados*[24]. Esto se explica un poco más adelante por la enumeración de abusos que puede ocultar la vida académica.

Notas

1. Buschmann, A., *La novela policíaca española. Cambio social reflejado en un género popular*, in: *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, edición a cargo de Dieter Ingenschay y Hans-Jörg Neuschäfer, Editoria Lumen, Barcelona, 1994, p. 245.
2. *Idem*, p. 246.
3. *Ibidem*.
4. Conte, R., *Policías y ladrones o el juego que quería ser real*, in: *El país*, *Libros*, 5/8/1984.
5. *Ibidem.*
6. Pérez-Reverte, A., *La tabla de Flandes*, Editorial Debolsillo, Barcelona, 2004, p. 44.
7. *Idem*, p. 13.
8. *Idem*, p. 46.
9. *Idem*, p. 42.
10. Pérez-Reverte, A., *La piel del Tambor*, Editorial Debolsillo, Barcelona, 2003, p. 13.
11. *Idem.*, p. 397.
12. Pérez-Reverte, A., *La carta esférica*, Punto de lectura, Madrid, 2000, p. 102.
13. Marías, J., *Corazón tan blanco*, Punto de lectura, Madrid, 1993, p. 95.
14. Prada, J.M. de, *La tempestad*, Planeta, 1997, p. 14.
15. *Idem*, p. 78.
16. *Idem*, p. 80.
17. *Idem*, p. 72.
18. *Idem*, p. 140.
19. *Idem*, p. 199.
20. *Idem*, pp. 167-169.
21. *Idem*, p. 229.
22. *Idem*, p. 12.
23. *Idem*, p. 78.
24. *Idem*, p. 14.

Bibliografía

Buschmann, A., *La novela policíaca española. Cambio social reflejado en un género popular*, in: *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, edición a cargo de Dieter Ingenschay y Hans-Jörg Neuschäfer, Editoria Lumen, Barcelona, 1994, pp. 245-254.
Conte, R., *Policías y ladrones o el juego que quería ser real*, in: *El país*, *Libros*, 5/8/1984.
Marías, J., *Corazón tan blanco*, Punto de lectura, Madrid
Prada, Juan Manuel de, *La tempestad*, Editorial Planeta, Barcelona, 2000.
Pérez-Reverte, A., *La carta esférica*, Punto de lectura, Madrid, 2000.
Pérez-Reverte, A., *La piel del Tambor*, Editorial Debolsillo, Barcelona, 2003.
Pérez-Reverte, A., *La tabla de Flandes*, Editorial Debolsillo, Barcelona, 2004.

ACERCAMIENTO A LA TRADUCCIÓN DE GÓNGORA

Victoria Luminița VLEJA
Universitatea de Vest din Timişoara

Resumen: *Aunque la recepción nacional de Góngora ha sido investigada detenidamente, la diferencia entre las formas de su recepción internacional a través del Barroco y del Modernismo parece tener necesidad de un análisis más a fondo. Con lo diferente que resultaron ser ambas corrientes dentro de los espacios culturales europeos, la obra gongorina tuvo que superar una serie de obstáculos establecidos por el cambio paradigmático del Barroco al Modernismo, actuando en la mayoría de los casos como instancia normativa.*
Góngora está situado en un momento decisivo de la literatura y de la época, una época que, por su experiencia románica, pertenece al Clasicismo y sin embargo sobrepasa esta corriente literaria, siendo considerado uno de los representantes más importantes del Barroco y por éste mismo, del camino hacia la Modernidad.
Hemos de demostrar en este artículo si la traducción de Góngora es cosa factible y dentro de qué límites particularizables para cada caso. Nos interesa concentrarnos en la observación de la traducción de la obra gongorina considerada en el contexto de la recepción románica, dirigiéndonos hacia un enfoque contrastivo del tema.
Palabras clave*: recepción ,instancia normativa, traducción, enfoque contrastivo*

> "Una lengua es por encima de todo una herramienta de comunicación que identifica una sociedad. En consecuencia, su pervivencia depende de que sea apta para todos los ámbitos de interrelación. Una lengua reducida a usos informales comienza perdiendo prestigio y acaba por desaparecer."
> (Maria Teresa Cabré, *La terminología. Teoría, método y aplicación*, Ed. Antártida, Barcelona, 1993, p. 108.)

Texto fuente/texto traducido: premisas teóricas

La traducción es la expresión de una necesidad cultural: conocer y participar en el espectáculo del mundo. La actividad traductora es el centro de unas preocupaciones culturales. Además, traducir a un autor o algunos de sus libros puede tener una influencia sobre la lengua poética de un país, porque los poetas que traducen o que lean en lenguas extranjeras son el lugar de una especie de eco. Por ejemplo, Rubén Darío no ha traducido, sino que ha escrito versos en francés. Eso fue un injerto de la poesía simbolista y parnasiana francesa sobre el español. La traducción, en este caso, no fue una traducción de ciertos textos concretos, sino la de todo un sistema, de toda una lengua y de toda una serie de técnicas. En los años 1930, Luis Cernuda tenía un amigo, Gebser, hispanista, quien había escrito un libro sobre Rilke en España. Gebser lo ayudó a leer a Hölderlin e incluso le hizo unas traducciones de él. El resultado fue la creación de las *Invocaciones a la gracia del mundo* y *Las nubes,* las cuales, a su turno, hicieron posible la existencia de cosas como *Sombras del paraíso* de Vicente Aleixandre. Es así como, en cierto momento, alguien lee algo y eso cambia el panorama o el paradigma

estético de una época literaria. Ya es cosa sabida que pasó lo mismo con Góngora y la Generación del 27.

La labor de recrear en una lengua diferente un texto que ya existe en otra constituye un caso extremo de dificultad hermenéutica. La teoría hermenéutica aporta a la traductología[1] una visión según la cual del traductor se espera que reinvente el texto más desde su óptica que desde la del autor, que sugiera o insinúe lo que las palabras no llegan a decir, que dé cuenta de la ideología, la cosmovisión y la filosofía sobre el mundo que deja entrever el texto original.

La latinidad se basa en una larga historia tejida de influencias e intercambios culturales. La revalorización y difusión del arte gongorino es un aporte del patrimonio latino al desarrollo del humanismo. Tal revalorización carecería de sentido si no se proyectara a la traducción vista como creación o re-creación.

Al traducir los poemas gongorinos, una multitud de problemas se plantean, el más importante y difícil siendo el del estilo. Los traductores de poesía afirman que los elementos poéticos que ellos conservan prioritariamente son la rima, el ritmo y el metro y todo, a veces, se enriquece. Se respetan las ”manías” del autor, porque las manías se tienen que respetar, al formar parte de su concepción sobre la literatura. El significado y el significante son indisociables, hay sentido en los dos (véanse al respecto los postulados de Jacques Derrida y Henri Meschonnic). Cuando se traduce poesía, siempre se tiene en cuenta el problema del oído. La literatura es, por su naturaleza, auditiva. Mientras leemos a un autor, lo escuchamos: hay un tono, una música y lo que hay que intentar es producir una música análoga en el texto meta. En general, la lectura es siempre un problema auditivo. Si al escuchar lo que leemos no lo entendemos, no es posible ni apreciarlo ni gozar.

La fidelidad en la traducción es una fidelidad al sentido, cuyos tres principios necesarios son indisociables: 1) la intención del autor; 2) los medios propios de la lengua meta; 3) el destinatario de la traducción.

El intercambio constante entre la recepción del gongorismo y las innovaciones de la estética poética moderna autoriza la inserción del lector como intérprete y, aun más, provoca su anclaje en una multitud de puntos de vista, lo que es característico de las obras complejas que constituyeron el origen de mutaciones significativas en plan estético. El complejo abierto entre texto e interpretación motiva preguntas intertextuales cuyas respuestas sobrepasan las fronteras de la literatura y sitúan el arquetipo en su contexto moderno y posmoderno.

El aspecto de la heterogeneidad de la imagen de la obra gongorina ha generado en el sistema del arte contemporáneo formas muy peculiares.

Góngora está situado en un momento decisivo de la literatura y de la época, una época que, por su experiencia románica, pertenece al Clasicismo y sin embargo sobrepasa este invariante literario, siendo considerado uno de los representantes más importantes del Barroco y por éste mismo, del camino hacia la Modernidad. Su nombre sabía a aristocrática elegancia antes de que figurara entre los clásicos del Siglo de Oro. Se trata de un verdadero aristocratismo estético en el cual se reintegrarán como en una espiral abierta nuevas formas de la recepción de la poesía gongorina, poesía concebida, en última instancia, como lujo intelectual y cultural.

Góngora traducido al rumano

Desde 1651, fecha en que el primer traductor de Góngora, Thomas Stanley (1625-1678) realizaba una versión en inglés, aunque incompleta, de la *Soledad Primera*, las lenguas receptoras (francés, alemán, italiano, checo, ruso, etc.) han seguido aumentando, y el número de sus traductores ha superado al de las decenas.

Hasta en 1982, cuando el poeta y filólogo Darie Novăceanu, discípulo de Dámaso Alonso, lograba la primera equiparación rumana de los poemas gongorinos, publicados en una edición bilingüe[2] acompañada por comentarios competentes, del tono "dámaso-alonsiano", Góngora casi faltaba en el diálogo rumano con la poesía universal. El poeta rumano era consciente de que teníamos que empezar a comunicarnos con todas las culturas del mundo y, para que el diálogo fuese concreto, teníamos que conocer al máximo aquellas culturas, especialmente su poesía.

Pero la convicción de que las virtudes de la poesía rumana, entre las cuales su capacidad de recepción y asimilación, eran ilimitadas, había empezado a esbozarse mucho antes, desde 1919, cuando la primera aparición de don Luis en variante rumana fue facilitada por Antonian Nour, que publicaba en la revista *Viața Nouă* (*Vida Nueva)* no. 12, año XIV, pág. 141 la traducción de un soneto de amor, *En el cristal de tu divina mano*, fechado 1609. Pero la traducción "pecaba" por el hecho de que A. Nour "cosechaba" más "el aire" que las palabras de Góngora, construyendo al lado, como los ingleses, un objeto personal.

En el cristal de tu divina mano
de amor bebí el dulcísimo veneno,
néctar ardiente que me abrasa el seno,
y templar con la ausencia pensé en vano.
.....
¡Cuándo será aquel día que por yerro
¡oh, serafín! desates, bien nacido,
con manos de cristal nudos de hierro?

En los cuartetos, el alejamiento al texto era menos fastidioso; no obstante la traducción del último cuarteto, muy gongorino, no respetaba su línea principal:

Dar tot aştept şi-n gândurile mele
se-nfiripează tainic o credință:
să pot trăi iubit în umilință.

Nicolae Iorga ya había elaborado su *Historia de las literaturas románicas en su desarrollo y sus relaciones,* obra que ocupaba casi 1500 páginas. Sigue sorprendiendo por su inmensa cantidad de informaciones y opiniones, en la que Góngora tiene dedicado el capítulo *La Poesía lírica española del siglo XVII*. Junto a informaciones que se referían a la biografía y obra del poeta, Iorga, lector instruido, ofrecía muchas observaciones, citas e intentos de equivalencia, sin pretensiones, pero bastante exactas.[3] El sabio rumano se detiene ante los *romances*, considerando que tienen su origen en los medievales, ante la perfección formal de los sonetos, de los cuales traduce dos, pero sin comentar en ningún modo *Polifemo* o *Soledades.* De un *romance* fechado 1591 en Millé, con el título *Castillo de San Cervantes*, dos versos son memorables:

Que es verdugo de murallas
y de bellezas el tiempo.

Traducidos *mot à mot* al rumano:

Că e călău al zidurilor

şi-al frumuseții timpul.

La traducción de Iorga:

Că vremea este încercare
La ziduri şi la frumuseță.

El siguiente comentarista importante de don Luis en la literatura rumana es Mihail Rudeanu quien, en el artículo conmemorativo *Tricentenarul morții lui Góngora (El tricentenario de la muerte de Góngora)* de la revista *Flamura* no. 5-6, mayo-junio 1927, págs. 226-227, captaba ecos de la *Revista de Occidente*[4], pero no intentaba hacer traducciones de la obra del poeta español. Así que la segunda traductora de don Luis al rumano es, hasta que surja una prueba contraria, Olga Caba, quien era, sin embargo, de formación inglesa. Ella publicaba en 1942 en *Revista Fundațiilor (La revista de las Fundaciones)*, Bucarest, año IX, no. 12, diciembre, págs. 584-585 la traducción de dos sonetos, de los cuales el primero, con el título *Inscripción para el sepulcro de Dominico Greco*, es un magnífico soneto funeral barroco, muestra de la admiración que Góngora sentía por el gran pintor, muerto el 7 de abril de 1614:

Esta en forma elegante, oh peregrino
de pórfido luciente dura llave
el pincel niega al mundo más süave
que dió espíritu a leño, vida a lino.

Su nombre, aún de mayor aliento dino
que en los clarines de la Fama cabe,
el campo ilustra de ese mármol grave:
venéralo, y prosigue tu camino.

Yace el Griego. Heredó Naturaleza
arte, y el Arte estudio. Iris, colores,
Febo, luces si no sombras, Morfeo.

Tanta urna, a pesar de su dureza
lágrimas beba, y cuantos suda olores
corteza funeral de árbol sabeo.

La traducción de Olga Caba:

Acest sicriu măreț, de marmură albastră,
Închide, dură cheie, o pensulă vrăjită,
Ce într-o lume nouă, de-acuma părăsită,
Sufla un duh în lemn, turna în pînză viață.

Şi numele sonor, în paşnică amiază,
Să-ncapă neputînd în goarnele de faimă,
S-a revărsat în jur în adiere caldă.
Cinsteşte-l, pelerine, şi drumul ți-l urmează.

Zace marele Greco. A moştenit natura
Artă şi arta ştiinţă, întinsul curcubeu
Culori, lumină Phoebus şi umbre vagi Morfeu.

Bea lacrimi calde urna. Din măduva fiinţei
transpiră piatra după parfum suav de roze
cortegiu funerar al pomului ştiinţei.

La segunda traducción, la de un soneto de amor (*Cuál del Ganges marfil, o cuál de Paro)*, otra "joya poética" gongorina, no es tan lograda, a causa de su estructura inicial que fue desacertadamente dislocada:

Ce fildeş scump din Indii, sau din Paros
Marmură albă, mohorât abanos,
Ce chilimbar roşcat sau aur strălucitor.
Ce limpede argint, cristal prea sclipitor,

Ce perlă netezită, safir oriental,
Rubin aprins cu ochi de jar fierbinte...
.....

Pero el primer estudio verdaderamente importante para el hispanismo rumano, titulado *Gongorismul (El gongorismo)* fue publicado por el crítico George Călinescu en el semanal "literario artístico social" *Lumea* (*El Mundo)*, Bucarest, año I, no. 6/octubre 1945, pág. 28. Junto con el paralelo *Marino şi Góngora (Marino y Góngora)*, publicado en el *Jurnalul literar (El Diario literario),* Bucarest, no. 3/1948, págs.1-15, constituirá material para la segunda edición de su importante obra *Impresii asupra literaturii spaniole* (*Impresiones sobre la literatura española)* de 1965. La primera edición fue publicada en 1946.

En este trabajo Călinescu demuestra su gran poder de penetración de los textos y la facilidad con la cual los descifraba, aunque reconociendo la dificultad de la lectura ("En *Soledades* hay criptografías imposibles que irritan y desesperan") y concluye: "brevemente, Góngora es un poeta de clave."

Como modelo de traducción de Călinescu ofrecemos un *romance*, *Cuatro o seis desnudos hombros*, escrito por Góngora en 1614 y respecto al cual Karl Vossler señalaba, entre los primeros, que presentaba similitudes con *Soledades* en casi cada estrofa:

Cuatro o seis desnudos hombros
de dos escollos o tres
hurtan poco sitio al mar,
y mucho agradable en él.

Cuánto lo sienten las ondas
batido lo dice el pie,
que pólvora de las piedras
la agua repetida es.

Modestamente sublime,
ciñe la cumbre un laurel,

coronando de esperanzas
al piloto que lo ve.

Verdes rayos de una palma,
si no luciente, cortés,
Norte frondoso, conducen
el derrotado bajel.
.....

Călinescu traduce los primeros dieciséis versos palabra por palabra, "como espécimen gongorino", según dice él, versos que analiza después:

Patru sau şase goi umeri
de două stînci ori trei,
fură puțin spațiu mării
şi mult agrement.

Cum le simt undele
bătut spune piciorul,
căci pulbere a pietrelor,
apa repetată este.

Modest de sublimă
încinge culmea un dafin,
încununînd cu speranță
pe pilotul care-l vede.

Verzi raze ale unui palmier,
dacă nu lucitor, omenos,
Nord frunzos, călăuzesc
sfărîmata barcă.

Tres traductores en busca de un autor

Trataremos de evidenciar a continuación en qué medida tres versiones románicas de un soneto gongorino, fechado 1584, de las cuales dos son en rumano y una en francés, consiguen una lectura de su *significación*.[5] Se trata de un soneto parecido en tema, atmósfera y construcción al que escribió Góngora en 1609, *En el cristal de tu divina mano*.

El texto original[6]:

La dulce boca que a gustar convida…

La dulce boca que a gustar convida
un humor entre perlas destilado,
y a no envidiar aquel licor sagrado
que a Júpiter ministra el garzón de Ida,

amantes, no toquéis si queréis vida;
porque entre un labio y otro colorado,
Amor está, de su veneno armado,
cual entre flor y flor sierpe escondida.

No os engañen las rosas, que a la Aurora
diréis que aljofaradas y olorosas,
se le cayeron del purpúreo seno;

manzanas son de Tántalo, y no rosas,
que después huyen del que incitan hora,
y sólo del amor queda el veneno.

La versión de Darie Novăceanu[7]:

Dulceața gurii, miere distilată
între șirag de perle sclipitoare,
de nu rîvniți la cupa cu licoare
lui Jupiter de Ganimed turnată,

amanților, de viața vi-i dragă, niciodată
n-o sărutați, căci Ámor întotdeauna are
otravă între buze, ca șarpele în floare
și viața de otravă cade fulgerată.

Nu vă lăsați ispitei, nu vă încredeți firii;
din sînul Aurorii, scînteind sub rouă,
nu pentru voi se-apleacă trandafirii.

Sunt merele lui Tantal, nu trandafiri, și după
ce-au ispitit, departe-s și vă rămîne vouă
din flacăra iubirii, otrava doar în cupă.

La versión de Dumitru Radulian[8]:

Frumoasa gură care ispitește…

Frumoasa gură care ispitește
să guști din sfînta perlelor licoare,
să n-o rîvniți, chiar băutura care
lui Zeus Ganimede i-o slujește,

n-atingă cel ce viața și-o iubește
duios, căci între-a buzelor culoare
iubirea stă și e otrăvitoare,
ca șarpele ce printre flori pîndește.

Nu v-amăgiți cu trandafiri, părere
c-ar fi doar nestemate-nmiresmate,
că zorii purpurii le-ar fi stăpîne.

Nu-a trandafiri, ci-ale lui Tantal mere;
fug cînd dorințele-s întărîtate,

din dragoste, otrava doar rămîne.

La versión de Lucien-Paul Thomas[9]:

Sonnet

La bouche caressante invitant à goûter
Une humeur distillée entre des perles fines ;
A ne pas envier cette liqueur sacrée
Que verse à Jupiter l'éphèbe de l'Ida,

Amants, n'y touchez pas si vous aimez la vie,
Car entre lèvre et lèvre purpurine,
Amour se dissimule, armé de son venin,
Comme entre fleur et fleur un serpent qui se cache.

Fuyez l'illusion des roses qui paraissent,
Couvertes de rosée et lourdes de parfums,
Avoir glissé du sein de l'Aurore empourprée !

Ce sont fruits de Tantale et non gerbes de roses ;
Enjôleurs à présent, bientôt ils se dérobent,
Et seulement d'Amour subsiste le venin.

Una primera observación sería que la versión más "semántica" es la de Darie Novăceanu, quien se propone una fidelidad absoluta en cuanto al sentido léxico, y la más "comunicativa" es la de Dumitru Radulian, quien busca, primeramente, efectos poéticos similares a los del original. Los dos poetas han restituido de forma diferente la musicalidad única de este soneto. D. Radulian ha tratado de permanecer fiel a su letra, mientras que Darie Novăceanu la acordó discretamente a su propio registro poético en el cual *miere distilată* şi *scânteind sub rouă* sustituyen "un humor entre perlas destilado" y "aljofaradas y olorosas". El traductor, discípulo de Dámaso Alonso y una personalidad poética destacable, se acerca al sentido léxico, a la forma sutil de las palabras, a su espíritu. "La infidelidad" con respecto al sentido de Radulian viene de una visión personal acerca de lo poético y no de diferencias lingüísticas insuperables, el español y el rumano siendo lenguas afines. "La infidelidad"[10] de D. Novăceanu hacia la forma viene de una "superación" del yo poético frente al yo gongorino.

La traducción de Lucien-Paul Thomas sigue la transposición de la sugestión sonora, poniendo el acento sobre la exactitud léxica, pero con el sacrificio del desvío de la "arquitectura" original, sacrificio que le quita mucha luz. La lectura pone de relieve una discreta línea melódica asegurada por el ritmo, las repeticiones de palabras (*lèvre, fleur, roses, venin, Amour*). Frente a las versiones rumanas, la francesa pierde un elemento que tiene de su musicalidad y produce cierta frustración, porque no sigue las rimas del poema original (ABBA, ABBA, CDE, DCE). En cambio, encontramos ABBA, ABBA, CDE, DCE en la versión de Darie Novăceanu y el alejandrino (practicado a penas a finales del siglo XIX), y en D. Radulian ABBA, ABBA, CDE, CDE y la medida clásica endecasílaba. Acerca de Lucien-Paul Thomas podemos decir que insiste en guardar la medida clásica, pero no podemos hablar de rima clásica. La equiparación francesa es muy exacta, pero pierde la gracia y la simetría de ideas del

original, que hace que los versos sean fácilmente retenidos en la memoria y que sean percibidos como un verdadero refrán: "*porque entre un labio y otro colorado/ Amor está, de su veneno armado*".

Las versiones en rumano consiguen reproducir de una forma casi natural la musicalidad del poema original, intentando "traducir" el efecto que tuvo sobre los autores mismos.

Estamos ante un soneto y tres versiones en las cuales la forma es significativa, los sonidos y aun su equivalente gráfico, las letras, se convierten en sentido. Las podemos leer como tres poemas acertados en rumano y en francés que confirman la opinión de los traductores que un poema bien traducido es otro poema. Entre estas tres versiones podemos establecer una gradación de la fidelidad con respecto al sentido. Para ilustrar esta afirmación reproducimos la primera estrofa con sus tres versiones (notamos con 1 la versión de Lucien-Paul Thomas, con 2 la versión de Dumitru Radulian y con 3 la versión de Darie Novăceanu), según el orden de su fidelidad al contenido:

La dulce boca que a gustar convida
La bouche caressante invitant à goûter (1)
Frumoasa gură care ispiteşte (2)
Dulceața gurii, miere distilată (3)

un humor entre perlas destilado,
Une humeur distilée entre des perle fines ; (1)
să guşti din sfînta perlelor licoare, (2)
între şirag de perle sclipitoare, (3)

y a no envidiar aquel licor sagrado
A ne pas envier cette liqueur sacrée (1)
să n-o rîvniți, chiar băutura care (2)
de nu rîvniți la cupa cu licoare (3)

que a Júpiter ministra el garzón de Ida,
Que verse à Jupiter l'éphèbe de l'Ida, (1)
lui Zeus Ganimede i-o slujeşte, (2)
lui Jupiter de Ganimed turnată, (3)

Al poner en contexto las versiones originales y las tres variantes (costumbre barroca) construimos una miscelánea que puede hacernos pensar en el soneto *Las tablas de el bajel despedazadas* elaborado por Góngora en cuatro lenguas. La polifonía obtenida en este caso, aunque muy parecida, tiene sin embargo otro efecto, el de repetición en otro plano, de eco del contenido obtenido por la traducción simultánea.
En los poemas gongorinos todo se vuelve significativo: la disposición de las palabras, la rima empleada, el metro, la estrofa, la selección de ciertas palabras que tienen ciertas connotaciones. Esta caracterización de la poesía como superposición de unidades significativas absolutamente única es un efecto del principio de la equivalencia y del paralelismo, de origen jakobsoniano. A veces, la intención del poeta es la de producir efectos como la opacidad, la ambigüedad, que lleva a varias intrepretaciones. Eso explica por qué la subjetividad dio lugar también en el caso de las traducciones

presentes a variantes a partir del original. Fortunato Israël definía la traducción literaria como un *acercamiento*: „Între original şi obiectul tradus nu poate exista o relaţie de identitate, ci mai degrabă de echivalenţă funcţională şi de mesaj, ceea ce presupune existenţa atât a invariantelor cât şi a variantelor. Cu condiţia de a-l situa în această perspectivă, Genette are dreptate când afirmă: traducătorul literar face tot timpul «altceva», pentru că efectuează o transgresare a literei, o deplasare, o distanţare, cu alte cuvinte o apropiere."[11]

El modelo, la opción de traducción propuesta por D. Novăceanu es al mismo tiempo producción y reproducción de texto poético. Este cumple con éxito los requerimientos de la traducción poética, antes mencionados, ser poeta (hablar la lengua de la poesía universal) y conocer la lengua en la cual fue creada la respectiva poesía.

Es sabido que las grandes traducciones son el resultado de unos encuentros fascinantes, en tiempo y espacio, entre creadores congeniales y al mismo tiempo el resultado de la capacidad de vivir en el interior de una personalidad poética. Algunos traductólogos hablan incluso de una "quema", de una desaparición, una destrucción del original para permitir su reaparición, su renacimiento, en una forma nueva, en la traducción.[12]

Salcedo Coronel, siempre bien informado, notaba acerca de este soneto que era una imitación expresa y absolutamente superior de un soneto de Torquato Tasso[13], diciendo que Góngora había ido casi palabra tras palabra sobre su estructura. Darie Novăceanu se estaba preguntando si había hecho bien, considerando que no era una traducción, sino un soneto suyo, y es también él quien contesta: „A făcut foarte bine: a creat, cum spune Verlaine, un alt obiect, pornind de la unul existent." [14]

Podemos concluir, al final de esta breve incursión en el mundo de las "lecturas paralelas" configurado por las traducciones que tenemos de Góngora, que el soneto gongorino es "leído" por los tres traductores en variantes fieles, tal como el autor mismo fue fiel al modelo italiano de Torquato Tasso. La asimilación fértil de las influencias italianas y la nivelación del terreno lingüístico son evidentes e importantes, aunque parece que Góngora tenía sólo 24 años cuando escribió el soneto. Dominan la emoción el rigor clásico del soneto, "barroquizado" por la temprana presencia del *desengaño* considerado típico del siglo XVII y el deseo de asombrar, maravillar la mirada y la mente. El intelectualismo es dueño de lo sensorial. Por su belleza y su fidelidad las variantes denotan, en igual medida, un piadoso respeto por Góngora y una aventura intelectual con riesgos asumidos.

Lucien-Paul Thomas admite que no todas las particularidades gongorinas, las audacias sintácticas, que constituyen una de las causas esenciales de la dificultad poética y, en última instancia, una de las fuentes de la originalidad, pueden ser asimiladas en francés. El se esforzó por acomodarse lo más exactamente posible el sentido y la forma, realizando versiones rítmicas cada vez que la naturaleza del texto se lo permitía "sans porter atteinte à la fidélité". Con respecto a sus variantes para *Soledades* y *Polifemo*, el traductor francés decía : « Nous avons accepté, pour ces poèmes, un mouvement de la phrase qui s'écarte souvent de la tradition française comme celui des *Solitudes* et du *Polyphème* s'écartait de la tradition espagnole. Mais ce mouvement, qui sépare des mots habitués à marcher côte à côte, qui réunit des idées étonnées de se trouver ensemble, ne répond pas seulement à une volonté de latinisation, qui n'est parfois qu'un prétexte à des libertés : c'est une *syntaxe psychologique et plastique*, qui cherche à se rendre indépendante des instruments grammaticaux, en faisant jaillir, dans un rythme imprévu des vocables, dans un contact inusité des pensers

et des images, des étincelles qui sont refusées à la servitude de l'ordre enchaîné et traditionnel."[15]

Podemos deducir que los problemas originados por la traducción de Góngora en lenguas románicas son bastante variados, pero las clases de dificultades más importantes con las cuales se confronta el traductor rumano o francés son de orden práctico. Es cierto que la traducción moderna de poesía tiende a identificar lo textual con el reflejo del alma del poeta y de aquí se derivan con frecuencia adecuaciones artísticas que presentan la unicidad del texto como objeto de lectura independiente o intertextual.

El traductor es principalmente un lector y apenas luego un intérprete. Como lectores, Góngora nos procura un sentimiento de admiración ante esta maravilla arquitectónica que es su obra.

Conclusiones

En toda buena literatura está el germen de una buena traducción. Hemos intentado subrayar la importancia, en el proceso traslativo, de estimular un diálogo entre culturas que permita la explotación de la creatividad que alimenta la idea de comunidad románica. La traducción de Góngora es también una forma de conocimiento, de profundización de la relación que existe entre lengua, literatura y cultura. Permite, además, entender la identidad cultural en sus variaciones y relaciones con otros espacios, otros desarrollos y otras formas de expresión románica.

La descripción y comparación de las estrategias traductoras es una preocupación fundamental en traductología. Este estudio no pretende ser una crítica de traducción ni un análisis contrastivo entre dos o tres lenguas, sino uno esencialmente descriptivo y cualitativo, cuya única finalidad es intentar contribuir a una mejor comprensión del funcionamiento del fenómeno traslativo y de las estrategias que éste comporta. Gracias a la utilización de las herramientas que proporcionan determinadas teorías lingüísticas, podemos sacar a la luz estrategias o mecanismos que tienen lugar de forma sistemática durante el acto traductor.

Por el salto cronológico entre el texto fuente y el texto traducido, escollo ante el que han chocado no pocos traductores, las traducciones de Góngora muestran un mayor grado de ruptura con respecto al sistema lingüístico y al mundo referencial o cognitivo.

Notas

[1] La traductología o ciencia de la traducción es la ciencia que examina los procesos y productos de las traducciones. Según Hurtado Albir, es una "disciplina que estudia la traducción en todas sus variedades y manifestaciones. Consta de tres ramas: estudios teóricos, descriptivos y aplicados." (Amparo Hurtado Albir, *Traducción y traductología: introducción a la traductología*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 644)

[2] Darie Novăceanu, *Luis de Góngora y Argote. Polifem şi Galateea,* Bucureşti, Editura Univers, 1982.

[3] Con referencia a las fuentes de las cuales disponía Iorga, Darie Novăceanu nos ofrece algunas informaciones: „Nu putea să aibă pe atunci la dispoziție o ediție bine pusă la punct din opera lui Góngora (cea a lui Foulché-Delbosc apare un an mai tîrziu, în 1921, la New York), dar Iorga ştia să găsească, mai ales, cărți bune şi parcurgând paginile dedicate lui Góngora, dincolo de posibilele surse italieneşti şi franțuzeşti, am bănuiala că a folosit o ediție foarte veche, probabil pe cea din 1654 (*Todas las obras de don Luis de Góngora, en varios poemas*, întocmită de Gonzalo de Hozes y Cordova) din care Biblioteca Academiei Române deține un exemplar foarte bine păstrat." (Darie Novăceanu, *op. cit*., pág. 724).

[4] Es aún capital para la revivificación de Góngora por la Generación del 27, que se llama así por el homenaje que hace al poeta cordobés en el Ateneo de Sevilla. Queda una foto famosa.
[5] Término empleado por Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, pág. 287.
[6] Darie Novăceanu, *Luis de Góngora y Argote. Polifem şi Galateea,* Bucureşti, Editura Univers, 1982, pág. 328.
[7] *Ibidem*, pág. 329.
[8] Dumitru Radulian, *Sonetul spaniol în Secolul de Aur,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982, pág. 111. Aparecen algunas discordancias entre la versión española citada aquí y la de Darie Novăceanu. La más importante, la del verso 8, parece que se debe a una omisión: "*cual entre flor sierpe escondida" vs."cual entre flor y flor sierpe escondida".* La versión correcta es la segunda, que encontramos tanto en D. Novăceanu que en Lucien-Paul Thomas ("comme entre fleur et fleur un serpent qui se cache").
[9] *Don Luis de Góngora y Argote*, Introduction, traduction et notes par Lucien-Paul Thomas, La Renaissance du Livre, Paris, 1931, p. 78.
[10] En su estudio *Les belles infidèles*, en Cahiers du Sud, Paris, 1955, Georges Mounin analiza un problema capital de la traductología, la fidelidad. Entre la fidelidad al texto original, a la lengua base, y la fidelidad a la lengua receptora, se prefiere la segunda, "la bella infiel". Este tipo de traducción, que tuvo mucho éxito en Francia desde el siglo XVII hasta finales del siglo XIX, cuando Ménage la llamó así, es definida por Mounin a través de una metáfora: „verres transparents" (lentes transparentes). "La transparencia" se refiere al hecho de que el texto traducido crea la ilusión de escribir el original directamente en la lengua de la traducción. La otra metáfora, "verres colorés" (lentes colorados), corresponde a la traducción fiel, literal. "El color" es dado por la sustancia específica del original (semántica, morfológica, sintáctica), mantenida en la lengua de la traducción. (*op. cit*., pág. 21).
[11] Fortunato Israël, *Traduction littéraire: l'appropriation du texte*, en *Actes du Colloque International ESIT,* 1990, Didier Erudition, 1991, pág. 18.
[12] Véase Ioan Kohn, *Virtuțile compensatorii ale limbii române în traducere*, Timişoara, Editura Facla, 1983, pág. 179. La Escuela de la Manipulación y su representante Toury opinan que lo esencial no es calcar el original, sino producir un nuevo original, que se sustituya a éste; se llega hasta el límite extremo de la aproximación de la cual hablaba Fortunato Israël y en la cual la traducción se hace otra obra, eso es un texto autónomo con estatuto de original.
[13] *Apud* D. Novăceanu, *op. cit*., p. 584.
[14] *Ibidem*.
[15] *Don Luis de Góngora y Argote*, Introduction, traduction et notes par Lucien-Paul Thomas, Paris, La Renaissance du Livre, 1931, pág. 47.

Bibliografía

ALONSO, Dámaso, *La lengua poética de Góngora*, C.S.I.C., Madrid, 1950.
ALONSO, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos,* Gredos, Madrid, 1955.
CABRÉ, M. Teresa, *La terminología. Teoría, metodología, aplicaciones*, Antártida/Empúries, Barcelona, 1993.
CRISTEA, Teodora, *Stratégies de la traduction,* Editura Fundației "România de mâine", Bucureşti, 1998.
EMINESCU, Mihai, *Poezii/Poesías* (traducción al español y notas por Valeriu Georgiadi ; prólogo por Zoe Dumitrescu-Buşulenga), Curtea Veche, Bucureşti, 1999.
HURTADO ALBIR, Amparo, *La notion de fidélité en traduction*, Paris, Didier Eruditions, 1990.
ISRAËL, Fortunato, *Traduction littéraire et théorie du sens*, in « Études traductologiques », textes réunis par Marianne Lederer, Lettres Modernes, Minard, Paris, 1990.
LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel, *Los clásicos de los Siglos de Oro y la inspiración poética,* Pre-Textos, Valencia, 2003.
LUNGU-BADEA, Georgiana, *Teoria culturemelor, teoria traducerii*, Editura Universității de Vest, Timişoara, 2004.

LUNGU-BADEA, Georgiana, *Tendințe în cercetarea traductologică,* Editura Universității de Vest, Timişoara, 2005.
MAVRODIN, Irina, *Mâna care scrie. Spre o poetică a hazardului,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1994.
MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traducteur*, Verdier, Paris, 1999.
MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique* II, Gallimard, Paris, 1973.
MOUNIN, Georges, *Los problemas teóricos de la traducción*, Gredos, Madrid, 1971.
NEȚ, Mariana, *O poetică a atmosferei,* Editura Univers, Bucureşti, 1989.
NOVĂCEANU, Darie, *Luis de Góngora y Argote. Polifem şi Galateea,* Editura Univers, Bucureşti, 1982.
RADULIAN, Dumitru, *Sonetul spaniol în Secolul de Aur,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982.
RICO, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española*, *Siglo de Oro: Barroco*, Crítica, Madrid, 1983.
THOMAS, Lucien-Paul, *Góngora,* La Renaissance du Livre, Paris, 1931.
VLEJA, Luminița, *La mirada de los modernos a Góngora,* en „Caiet de semiotică", 15/2004, Editura Universității de Vest, Timişoara, págs. 251-261.

PARLEZ GLOBLISH: ENGLISH LANGUAGE IN A GLOBALIZED WORLD

Maria Yvonne BĂNCILĂ
Universitatea Bucureşti

Abstract: *In the globalized context, J.P. Nerriere's recent theory of Globish broaches the issue of the relationship between English as the international language and local languages as carriers of cultural identity, as well as that of language teaching policies.*
Keywords: *globalized context, Globish, international languag, local languages*

Recent years have seen an explosion of works on the topic of globalization. Among the various referents of the globalization rhetoric (economy, information, lifestyles, and so on) one could single out the generalized use of English language, as an epiphenomenon of the process of globalization.

While language is perceived as an identity marker for any nation, English has often been seen as a vehicle for the cultural imperialism accompanying the process of globalization. It is beyond the scope of this essay to discuss this point of view; however, this is a good starting point in discussing Jean Paul Nerriere's theory of Globlish, or Globish as it is also called (a term derived from *global* + *English*: the simplified English spoken by non-natives) which argues that, while making possible the indispensable communication required by the globalized context, this type of 'lingua franca' actually allowes national cultural identities to be preserved.

For the years 2005 and early 2006, Nerriere announced the publication of several books aimed at promoting what could be dubbed “English light”, and bearing titles such as : *Don't speak English, parlez Globish* or *Oubliez les methodes de langues, decouvrez le globish*, in France, *Demain, je parle globish* in Quebec, Canada, as well as the same volumes in their Italian, Spanish and even Corean versions. According to Nerriere, the highest interest in Globish was manifested in Italy, Argentina, Chile, Brazil, Corea, and the US. Since the moment of its creation, in April 2004, Nerriere's website (http://www.jpn-globish.com) has been accessed by an average 186 visitors daily, with a record of 4000 on April 25th, 2005 following the simultaneous publishing of articles broaching the subject in *International Herald Tribune, La Republica* in Italy, and *La Nacion* in Argentine. *The Times* in London, and the BBC also offered media coverage for the first book (Parlez Globish) in which the concept is produced of a “the communication tool of the future”, “the worldwide dialect of the third millenium”, to quote Nerriere, deemed enough to “reach and enjoy fruitfully the threshold of understanding” (Nerriere 2005).

Nerriere's theory starts from the remark that, especially in business environments, many non-native speakers of English communicate in a highly simplified form of the language, perfectly comprehensible to them if not correct, and emerging solely from practical usage. Communication appears to be, however, less efficient between non-native and native speakers of English, which has led Nerriere to the conclusion “the language non Anglophones spoke together was [...] something in which we were better off than genuine Anglophones” (Nerriere 2005). Globlish would be, then, a tool - admittedly simple, inelegant but almost universal - intended for communication at basic level, whose entire vocabulary (of 1,500 words) amounts to less than one four-hundredth of the words in the OED, enabling anyone to learn it within a

week. While this rather simplist theory has its supporters as well as adversaries, a few things capture our attention: on the one hand, the great interest it has stirred among people of various nationalities, who have initiated debates on Internet forums and who do not belong to academic or scholarly circles, which is a telling fact; on the other hand, the fact that a discussion on the special status of English as an international language did not originate with Nerriere, but has actually been initiated long before (and in much more rigorous terms). In the present paper I shall set Nerriere's views in relation to other relevant works and I shall mainly refer to Barbara Seidlhofer's 2002 report to the Council of Europe, concerning the concept of International English and related issues, and discussing language education policies. The above-mentioned text was commissioned by the Language Policy Division for the *Conference on Languages, diversity, citizenship: policies for plurilingualism in Europe* (13-15 November 2002). In this work, what the author defines as "English as International Language" - EIL- could be easily replaced by Nerriere's term "Globlish", since the terms seem to be synonimous and they both seem to refer to "International English" as a 'variety' in its own right. The main thrust of Seidlhofer's report is that "EIL needs to be considered for European curricula, as an alternative option to ENL (English as a Native Language) in some contexts and as the default option on others" (Seidlhofer 2002:11); while this proposal still awaits being put into practice, Nerriere has already endeavoured to publish manuals and develop a piece of software ("Glolexis") dedicated to teaching Globlish. On the other hand, it is a relevant fact that Nerriere should link explicitely the issue of Globish to that of the preservation of national cultural identities, which renders his theory relevant for the topic of the present conference, whether we agree with his standpoint or not.

Nerriere's remark on the unique position of English in the world, with non-native speakers outnumbering native ones, as well as his argument that they are able to fashion a particular variety of English (that is, they have the power to adapt and change the language), seems to echo Brumfit's words in *Individual Freedom in Language Teaching: Helping Learners to Develop a Dialect of Their Own*, of which I quote:

"The English language no longer belongs numerically to speakers of English as a mother tongue, or first language. The ownership *(by which I mean the power to adapt and change*) of any language in effect rests with people who use it, however they are, however multilingual they are, however monolingual they are. The major advances in sociolinguistic research over the past half century indicate clearly the extent to which *languages are shaped by their use*. And for English, the current competent users of English number up to seven hundred million, living in every continent... of whom less than half are native speakers. Statistically, *native speakers are in a minority for language use*, and thus in practice for language change, for language maintenance, and for the ideologies and beliefs associated with the language - at least in so far as non-natives use the language for a wide range of public and personal needs." (Brumfit 2001:116, emphasis mine)

Seidlhofer takes up the argument and mentions the estimates for speakers of English in terms of Kahru's 'concentric circles' : the Inner Circle, that of English as first language, e.g. UK, USA - 320-380 million speakers; the Outer Circle, that of English as additional language, e.g. India, Singapore - 150- 300 million; and the Expanding Circle (English as a foreign language) - 100-1000 million. She also adds the words of the German researcher Gnutzmann, with the assertion: "It has been estimated that about 80 per cent of verbal exchanges in which English is used as a second or foreign language do not involve native speakers of English" (Steidlhofer 2002:7), while Nerriere points

out: “Globiphones are already at least seven times more populous than anglophones.” (Nerriere 2005). Such works suggest that English has already been affected through its function as *the* world language.

Interestingly, the label ‘international language’ first became established not with reference to the dominant languages such as English or French, but “was in use for nearly a century to refer to non-ethnic planned languages like Esperanto” (Phillipson 2001:15), which was seen as threatening no existing language or ethnic group. The shift occured from the notion of a formally constructed, *artificial* language to designate natural ones and especially English in its form of 'International English'. Nerriere himself lacks precision when defining Globlish (a term obviously alluding to the imports of English words or syntactic structures into other languages, which have produced 'varieties' such Japlish, Singlish, Hinglish, Polglish, Spanglish or Franglais, but which simply designates a 'light English'). He inadequately dubbs Globlish 'a dialect', (”Globlish is not quite a language: it is the worldwide dialect of the third millenium, an international uber-slang”, Nerriere 2005) while commentators sometimes call it a 'patois', wrongly from the linguistic dialectology point of view.

According to Ch. Fillmore, an idiolect is defined as the individual way that anyone uses phonological, syntactic/grammatical, lexical/terminological, and semantic forms in their spoken form (and even written form); a patois is a community level variety that represents the variety used by one community versus another. A patois can be easily identified by specific phonetic/ phonological and lexical traits which can be traced on a dialect atlas of a country. A dialect is a group of patois (usually within a given region) which have several sets of similar phonetic/phonological and lexical traits, while a language represents a group of linguistically defined dialects. The group called "language" distinguishes itself from other group "languages" which themselves also contain subset dialects and patois. Fillmore goes on tho remark that in the case of Globlish, the term “dialect” employed by Nerriere is used to mean something different from both its linguistic definition, and also from the negative connotation (that of substandard form of language) it generally has in non-linguistic circles. (Fillmore, C, http://linguist.org/issues/8/8-49.html)

More accurately (but also quite vaguely), Nerriere seems to recitfy his error by re-defining Globlish as “a tool” , a means to the end of making communication possible for the millions of people in the globalized world. What he suggests is the definition of Globlish as a simplified (or controlled) language, in which nothing is invented as in the case or artificial ones but the lexical terminology is standardized so that there is one term per concept, with a focus on terseness and reduction of items to master, and where and grammatical patterns are also standardized. Globlish is therefore “a controlled (simplified) form of language which uses a restricted vocabulary set intended to have the highest communicative impact in international communication contexts.” (http://linguist.org/issues/8/8-49.html) Its objective would be, then, that of eliminating any redundancy and enhancing communicative effectiveness.

Steidhofer, on the other hand, mentions that the phrase 'English as International Language', “highlights the international use of English rather than suggesting, wrongly, that there is *one* clearly distinguishable, unitary variety called 'International English'. “ (Steidlhofer 2002:8), and lists the terms/phrases used more or less interchangeably with EIL by authors such as Gnutzmann, Crystal, Mair or Meierkord: English as *lingua franca*, English as global language (the closest to the term Globlish), English as world language, English as a medium of intercultural communication, or World English as introduced by Brutt-Griffler in 2002. Brutt-Griffler's perspective reminds in many ways

of Nerriere's, when she identifies four central features of the development of global language, which Steidlhofer further elaborates on: “a) econocultural functions of the language (World English is a product of the development of a world market and global developments in the fields of science, technology, culture and the media); b) the transcendence of the role of an elite *lingua franca* (world English is learned by people at various levels of society, not just by a socio-economic elite); c) the stabilization of bilingualism through the coexistence of world language with other languages in bilingual/multilingual contexts (i.e., World English tends to establish itself alongside local languages rather than replacing them, and so contributes to multilingualism rather than jeopardize it); d) Language change via the processes of world language convergence and world language divergence (i.e., world English spreads due to the fact that many people learn it rather than by speakers of English migrating to other areas; thus two processes happen concurrently: new varieties are created and unity in the world language is maintained.” (Steidlhofer 2002:9)

Insofar as the role of EIL users is acknowledged as contributing to the linguistic development and to the shaping of language, as well as agents in its spread, this perspective is close to Nerriere's theory of Globlish. Equally remarkable is the assertion that World English does not represent a threat to local languages. As far as Nerriere's theory of Globlish is concerned, he markets it in his own, half-serious half-jocular style, by capitalizing on people's sense of cultural identity, and on their fear that English language would 'conquer' other languages, if not French itself then other languages “of lesser coverage” as he puts it. I quote as relevant a fragment of Nerriere's interview given to a Croatian cultural magazine:

“If I said: “I know the way to make French the privileged worldwide communication vehicle today, again”, everybody, especially in France, would say ”great, please tell us, at long last we will win over our leading contender, English”; I would then say ”it is easy, cut the French vocabulary down to 1.500 words, be happy with a just understandable accent, do not expect to discuss metaphysics, use simple sentences, and an elementary, although correct, grammar”. Then everybody would yell “he wants to murder our language! This is unacceptable.” The same people should accept that, when I recommend to do that to the leading contender, English, I am not helping it. As a consequence, I am helping the rescue of French, of Croatian, of all the languages that are threatened by English today, but will not be endangered at all by Globlish. You understand why it is your best interest to support Globish, if you like your culture and its language. It will limit the influence of the English language dramatically” (Nerriere 2005: 2),

Nerriere says, while admitting however that the spread ogf Globlish can do nothing against the invasion of Anglosaxon and American culture, through the mass media.

If Brutt-Griffler has different grounds and arguments than Nerriere to assert that World English does not jeopardize local languages, their conclusions do not differ essentially. Juliane House, professor of applied linguistics at Hamburg University, Germany, also notes her own opinion that the spread of English can actually enhance the preservation of local dialects: "Paradox as this may seem, the very spread of English can motivate speakers of other languages to insist on their own local language for identification, for binding them emotionally to their own cultural and historical tradition. There is no need to set up an old-fashioned dichotomy between local languages and English as the 'hegemonic aggressor': there is a place for both, because they fulfill different functions. To deny this is to uphold outdated concepts of

monolingual societies and individuals." (http://www.globalenvision.org) Steidlhofer, in her turn, comments on the statements offered as starting points during the conference "Languages, Diversity, Citizenship: Policies for Plurilingualism in Europe", organized by the Language Policy Division of the Council of Europe (Strasbourg, November 2002). Concerning the statement that "if democratic citizenship in Europe is to be internationally based, it is crucial to ensure diversification in language teaching so that citizens in Europe can interact in their own languages, rather than through English as a *lingua franca*," a statement whose underlying assumption is that "citizens' own languages are seen to be competing with English as *lingua franca*", she asks the question "Why *rather than* through English as a lingua franca - why not both? [...] If the position of English, on a global scale, is recognized for what it predominantly is, namely EIL, it follows that EIL is likely to establish itself alongside local languages rather than replace them, and to be shaped by all its users. [...] Sociolinguistic research indicates that if - and this is a vital condition - English is appropriated by its users in such a way as to serve its unique function as EIL, it does not constitute a threat to other languages but, precisely because of its delimited role and distinct status, leaves other languages intact. Properly conceptualized as EIL, 'English' can be positioned, quite literally, *hors concours*." (Steidlhofer 2005:11).

The above quoted opinions of various authors signal a general concern about the relationship between language and identity in today's world, and moreover they indicate an answer to this question, which also pertains to the topic of the present conference.
Globlish is currently being taught in France, with a set of courses run by the company Westmill, the two books *Parlez globish* and *Decouvrez le globish*, and Glolexis, a piece of software developed by the French company "Diagonal", helping learners to write in Globlish. Thus it is trying to provide an answer to an empirical question, earlier formulated by Steidlhofer with regard to EIL: what does EIL actually look like and sound like? Seidlhofer's analysis, dating 2002 , posited the need of finding proactive ways of enabling learners to benefit from the function of EIL, by including EIL in European curricula. From the functional point of view, she remarked, the status of English in the world is generally acknowledged and curricula generally mention both the utilitarian motivation for learning English (its importance for international businesses) and the idealistic motivation (the fact it affords for furthering cross-cultural communication and mutual understanding). However, considering EIL conceptually, linguistically and pedagogically, she deplored the fact that EIL is practically non-existent in language teaching curricula and materials - that is, in the way the subject 'English' is "conceptualized, linguistically described and pedagogically prescribed, [...] the focus has remained on 'cumulative' proficiency (becoming better at speaking and writing as native speakers do) and on the goal of successful communication with native speakers, approximating native-like command of the language." (Steidlhofer 2002:12) Curricula and textbooks still take their norms from 'real English', that is the English used by native speakers in their speech communities in, for instance, UK or the US. The nativeness criterion is, also, maintained in conceptual considerations since the notion of a language is automatically tied up with its native speakers. Seidlhofer concluded in 2002 that "this shows how deeply ingrained the notion of nativeness is in any considerations of language theorising, description and teaching, and hence how urgent, and how difficult, it is to shed the conceptual straightjacket of English as a native language when tackling the task of working out appropriate frameworks for EIL." (Steidlhofer 2002:14) Nerriere, then, seems to have undertaken the task of passing from the teaching of 'real English' to that of 'realistic English', as Steidlhofer put it in the

title of her work, and of contributing to opening up conceptual space for EIL (or Globlish). The desirability of considering English as a realistic learning goal, however, was mentioned in various publications as early as the early1980s, with "exhortations to rethink the teaching of English which [...] have not had any significant impact on mainstream curriculum planning over the last two decades" (Steidlhofer 2002:21).

Nerriere's work may seem simplistic in comparison with Steidlhofer's endeavour to describe the features of EIL, through the compliation of a corpus (VOICE: the Vienna-Oxford International Corpus of English) "dedicated to capturing the use of English as an international language from a wide variety of first language backgrounds whose primary and secondary education and socialization did not take place in English, and a good range of settings and domains. [...] The size aimed for at the first stage is approximately half a million words" . (Seidlhofer 2002:18) The interest from the pedagogy point of view would be that of establishing which features tend to be crucial for international intelligibility. Though much less systematically constituted, Nerriere's corpus of 1.500 words is based on a quite similar approach. Both concentrate on spoken English, since variation from standard norms becomes most apparent in speakers' interaction, while in written language use there is more reliance on established norms (which does not mean, however, that questions cannot arise regarding these norms).
Oxford University Press supports the VOICE project at Vienna University, and has declared: "When sufficient corpus evidence is available to show that a particular usage is widely used and understood by competent non-native speakers from a variety of language backgrounds, we would wish to refer to this development in our major English Teaching dictionaries, such as the Oxford Advanced Learner's Dictionary." (Steidlhofer 2002:21)

Mention should be made of the fact that such approaches do not suggest abolishing teaching English in school curricula, but rather a shift, only when appropriate, from ENL - as a carrier of cultural values - to EIL (as an alternative option in some cases, or as the default option in others, such as teaching adult learners). They advocate for what has been called "language awareness", achieving communication strategies and abilities, and orienting English towards a cross-cultural role. According to Widdowson, "what can be done is to provide a basis which students can learn from, fine-tuning subsequently to any native or non-native varieties and registers that are relevant for their individual requirements." (Cf. Widdowson, *Defining Issues in English Language Teaching*, quoted by Steidlhofer 2002:23)

A fact welcomed by some and deplored by others, the goal of achieving native-like command of English, although not abandoned, is now challenged. As the debate goes on, English will continue to grow and change with the same force that has always driven the evolution of language: the natural desire to exchange goods and ideas.

Bibliography

Brumfit, C.J. *Individual Freedom in :Language Teaching: Helping Learners to Develop a Dialect of Their Own*, Oxford: Oxford University Press, 2001

Fillmore, C. http://linguist.org/issues/8/8-49.html

Hilles, Sh., Sutton, A. *Teaching English as a Second or Foreign Language*, Boston: Heinle & Heinle, 2001

Nerriere, J.P., Globish - the communication of the future, interview to Croatian magazine Epoha, April 2005, http://www.br.groups.yahoo.com

Phillipson, R. "Global English and Local Language Policies", in *Language Problems and Language Planning*, Volume 25, Number 1, pages 1-24, Copenhagen 2001

Seidlhofer, Barbara, *Autour du concept d'anglais international: de "l'anglais authentique" a*

“l'anglais realiste”? , report to The Council of Europe, Language Policy Division, http://www.jpn-globish.com/articles.php
http://www.jpn-globish.com
http://www.globalenvision.org

QUELQUES ASPECTS LINGUISTIQUES DU LANGAGE PUBLICITAIRE ET DE PROPAGANDE

Irina Maria ALDEA
Ina Alexandra CIODARU
Universitatea din Piteşti

Résumé: *Ces deux domaines s'imbriquent de plus en plus et l'interaction entre leurs méthodes est telle que la distinction entre les deux termes se perd. Du point de vue linguistique, toutes les deux essaient d'attirer l'attention du public, de le frapper par le choix de constructions syntaxiques ou de rapprochements sémiologiques inattendus. Dans cette étude on va présenter les langages de la publicité et de la propagande sous trois aspects qui font apparaître leur spécificité: l'analyse des structures syntaxiques les plus courantes et des formes verbales attestées; le rôle de l'image et les rapports établis entre image et texte; la définition des actants émetteur, récepteur. Les discours de la publicité et de la propagande sont des exemples de la possibilité qu'a la langue d'être reprise et transformée à différents niveaux et dans sa structure même, selon les exigences de la situation de communication vécue.*
Mots- clés : *langage, publicité, propagande, image, texte*

La publicité et la propagande représentent actuellement un ensemble presque homogène qui met en oeuvre des aspects de plus en plus rapprochés l'un de l'autre. Une action psychologique est, dans les deux situations, exercée sur le public. Ce que fait la différence entre ces deux domaines, c'est que, en ce qui concerne la publicité, on peut parler des fins commerciales, tandis que pour la propagande, il s'agit d'influencer l'opinion publique au sujet de certaines idées politiques et sociales ou bien de se prononcer pour ou contre une politique, un gouvernement, un représentant. Ces deux domaines s'entrecroisent de plus en plus, fait qui détermine actuellement une confusion entre les deux termes chez beaucoup de gens.

Si on les aborde de point de vue linguistique, la publicité et la propagande tentent de capter l'attention du public, de le choquer par l'emploi des constructions syntaxiques ou des rapprochements sémiologiques inhabituels :

Exemples :

Avec Carrefour, je positive.

Les discrets de Fil, pour les voir il faut le vouloir.

Bien qu'il y ait de fortes ressemblances entre ces deux domaines, on ne peut pas, finalement les aborder globalement. Si on étudie par corpus la publicité et la propagande, on arrive à déceler les aspects qui les rendent différentes, ce qui nous détermine à les analyser séparément.

La réalisation de chaque texte publicitaire envisage deux aspects : le public cible et le fait qu'il doit être adapté au média qui lui sert de support. C'est pourquoi le texte d'une publicité présentée à la radio devra être modifié s'il apparaît dans un journal ou une revue. Une affiche n'a jamais le même contenu qu'une publicité rédactionnelle. Les manifestes n'ont pas beaucoup de points en commun avec les tracts distribués dans les rues ou les discours préparés par ou pour un candidat.

Il y a toute une diversité de productions en publicité et en propagande qui peuvent être groupés de la façon suivante :

- les séquences filmées
- la publicité radio

- la publicité presse (rédactionnelle ou pas)
- les affiches commerciales ou de propagande
- les manifestes
- les tracts
- les slogans commerciaux
- les slogans criés

On va procéder à une analyse du langage de la publicité et de la propagande sous trois aspects qui nous montrent leurs caractères spécifiques:

- l'analyse des structures syntaxiques les plus courantes et des formes verbales attestées ;
- le rôle de l'image et les rapports établis entre image et texte;
- la définition des actants (émetteur, récepteur)

Les structures syntaxiques de la publicité et de la propagande

Dans l'analyse des structures syntaxiques on peut parler d'une dichotomie opposant un langage qui présente des énoncés complets dont les éléments sont hiérarchisés autour d'un prédicat et un autre langage qui s'écarte de ce type de structuration dans le but de frapper davantage le public récepteur.

Exemples :

- énoncés à prédicat verbal

Mammouth écrase les prix

- énoncés à prédicat nominal avec auxiliaire de prédication :

Carrefour c'est moins cher

Il y a aussi des textes qui n'ont pas de prédicat marqué formellement, ni verbal, ni nominal. On peut observer que les énoncés sans noyau prédicatif ressemblent à ceux du langage parlé:

Exemple:

Euromarché, une nouvelle race de magasin.

Les deux domaines de la publicité et de la propagande sont proches de la structure du langage courrant, mais seulement du point de vue structural. Pour la simplification des énoncés, les éléments situationnels n'appartiennent pas vraiment à la publicité et à la propagande.

Exemples :

Très ferme son attitude !
Enfin pouvoir sortir !
Ah, les vacances à la montagne !

Tout comme dans les titres des journaux, la parataxe est employée presque exclusivement dans les tracts, tandis que les manifestes et les lettres circulaires ne l'utilisent que dans des sous-titres ou des énumérations afin d'attirer l'attention du lecteur.

Exemples :

Le Rhône, un égout ? (journal)
Etrange politique étrangère (lettre circulaire, sous-titre)

Les phrases qui représentent des slogans contiennent des jeux phoniques comme les rimes, les allitérations qui viennent accentuer une structure déjà rythmée par le parallélisme du nombre de syllabes de chaque élément.

Exemples :

Pour qui sont ces séries spéciales qui sont si à l'aise dans les ''S'' ?-Peugeot405
Mettez du fruit dans votre vie !-Andros-confiture
C'est nouveau, c'est voluptueux !-Nivea- mousse solaire

Quant aux messages écrits, commerciaux ou politiques, l'attention du lecteur est de nature visuelle ; ces textes doivent être courts et précis. Afin de nuancer ou de souligner différents niveaux ou registres, les signifiants typographiques et graphiques ont une grande importance (par exemple imprimer en caractères gras les titres et les intertitres dans le cas des lettres circulaires ou des manifestes).

Les textes des affiches ne doivent pas être longs ou bien ils peuvent présenter le nom des firmes, la nature du produit, etc. en caractères gras. Il faut noter que cette démarche est possible dans le cas des affiches ou des messages publicitaires écrits, tandis que pour le texte radiophonique, les manifestes, les séquences filmées, les discours politiques, c'est le spot entier qui est important. L'étude du message entier qui contient le slogan conduit à l'idée que le système verbal de la publicité présente un grand intérêt, il est différent de celui du français parlé non publicitaire. Du point de vue formel, les textes sont équivalents :

Exemples :

Mammouth écrase les prix.

Paul écrase sa cigarette.

Mais la différence consiste dans la répartition et le fonctionnement des formes verbales qui sont présentées de manière distincte dans le langage de communication courante et celui de la publicité ou de la propagande (pour ce dernier cas, le présent est majoritaire)

Le temps et l'aspect en publicité

En publicité il n'y a pas une opposition entre les formes verbales attestées, rendue par des notions telles que : avant- maintenant-après(passé, présent, futur). Si on fait une distinction, celle-ci est d'ordre aspectuel. On ne définit pas la valeur d'une marque verbale par rapport à un point de référence, qui est, dans la plupart des cas, le moment où l'on parle. Ainsi, lorsqu'on dit par exemple : *Land Rover a équipé son dernier modèle d'un système DVD avec des écrans intégrés dans les appuis tête ;* ce qui est important est que « la chose a été faite », que le consommateur en dispose.

On est devant un constat qui s'oppose au présent non marqué et aux autres formes verbales (imparfait, futur) qui impliquent des périodes dont les limites temporelles ne sont pas définies. On ne peut pas envisager comme une traduction d'un acte qui se déroule au moment où l'acte de parole a eu lieu, le présent et l'impératif, comme c'est le cas dans l'exemple :

Réveille-toi !

Au contraire, on doit les percevoir comme une sorte de « vérité éternelle » valable en dehors du temps d'énonciation.

Ex : *Le mobile à écrire – Nokia 6820*

On peut devenir célèbre avec une guitare- volkswagen

Les grands vins qui parlent le languedoc- COTEAUX DU LANGUEDOC

Grimbergen – et le silence se fait

Dans la situation où la structure formelle de la phrase nous permettrait de parler de fonction sujet, celui-ci n'est jamais un actant effectif mais l'élément qui est qualifié ou défini par les autres.

On peut mettre en évidence cette opposition par la différence qui existe entre :

Félix Potin, on y revient.

On revient à la maison ce soir.

En ce qui concerne le premier exemple, ce qui nous intéresse c'est le fait de définir les magasins *Felix Potin* comme « ceux où l'on revient ». On parle donc d'une qualification sans rapport direct avec une réalité immédiate. Si on ajoutait « ce soir » au premier

exemple, cela ne renverrait à rien, car il s'agit d'un ancrage temporel. On ne trouve pas d'emplois intemporels seulement dans le langage publicitaire. Il y en a aussi dans les discussions habituelles.
Exemple :

Marie adore le camembert
Ne fais pas de bêtises.
Il ne sait pas un mot en français.
Il sait jouer au piano.

Par rapport à la publicité, ce genre de constatations ont comme point de départ des constatations d'un même événement, fait qui donne la possibilité d'être rendues comme un acquis personnel ou social. En ce qui concerne la publicité, on ne peut pas parler d'expériences antérieures, mais on agit comme si le public était déjà au courant et prend l'affirmation pour un fait déjà démontré.
Exemple :
Pour nous chaleur et hospitalité riment avec efficacité- SriLankan
Ces structures sont équivalentes aux proverbes comme par exemple :
Bien faire et laisser dire
Bien mal acquis ne profite jamais
L'eau va à la rivière
ou à des affirmations célèbres telles que :
L'homme est un roseau pensant (Pascal)
De deux maux il faut choisir le moindre (on attribue à *Socrate* cette affirmation).
C'est aussi le présent des fables de La Fontaine :
La raison du plus fort est toujours la meilleure.
Dans le langage de la publicité on n'a presque jamais de référence qui porterait sur un fait préexistent. On élimine pratiquement la possibilité de localisation de point de vue temporel du fait ou de l'événement dont on parle.
Ainsi, l'auditeur participe sans vouloir à un procès communicationnel qui ne porte pas les marques de la réalité. A force d'utiliser continuellement dans la publicité ce type de structures, on est arrivé à construire une réalité qui n'existe pas et qui pourtant est perçue comme véridique. On peut dans ce sens donner l'exemple d'autres structures syntaxiques :
Exemple :
a) Emploi de *c'est* (auxiliaire de prédication non temporalisé) :
C'est le film qui doit faire peur, pas l'enregistrement- SONY
b)Emploi d'éléments parataxés :
Nouvelle Mégane : force d'attraction
Fargo : Aurez vous le courage d'en rire ?
On doit dire qu'il est impossible de ne pas prendre en considération le spot entier où vient s'insérer le slogan dans la publicité passée à la radio, mais il faut également tenir compte du rôle très important de l'image à chaque fois qu'elle apparaît soit qu'il s'agit de la publicité soit de la propagande.

Le rôle de l'image en publicité

Parfois, afin de convaincre l'acheteur, il ne suffit pas de donner seulement une information sur un certain produit dans le but de créer un certain besoin ; il est nécessaire d'ajouter une image au texte publicitaire. Il s'agit de déterminer le consommateur à faire une sélection; celui-ci analyse ses motivations à partir des

informations qui lui sont données, les caractéristiques des produits et les obstacles rencontrés (prix, peur de ne pas beaucoup dépenser, etc.)
La publicité a comme but de mettre en évidence ces motivations au détriment des obstacles et pour y arriver elle se propose de :
- informer l'acheteur, en présentant le produit d'une manière claire et précise, ce qui mène à une sélection rationnelle du consommateur ;
- caractériser le produit par une image favorable. Dans ce cas, le produit pourra être acheté non pas parce qu'il représente un besoin pour le consommateur, mais parce qu'il offre une belle image ;
- créer un certain besoin chez l'acheteur en lui présentant une posture dans laquelle il peut se trouver.
Selon les liens établis entre le texte et l'image, les trois aspects ne s'excluent pas, mais ils sont présentés de manière différente. Il y a plusieurs emplois qui peuvent mettre en rapport texte et image.
- le texte et l'image se répètent. Dans ce cas, le message publicitaire est présenté sous la forme d'une image et en même temps de manière linguistique, où l'image est conçue comme un point d'appui pour le texte.
Exemples:
Image : Un appareil à photo
Texte : *Canon*
- le texte et l'image se trouvent en rapport de complémentarité. Les deux, le texte et l'image se complètent mutuellement, ils ne peuvent pas exister séparément. L'image est expliquée à l'aide du texte, elle offre de nouveaux détails à l'information donnée par le message.
Exemple :
Image : une voiture
Texte : *SPACTE*
Adj. Se dit de quelque chose de ***spa****cieux et compa****cte***
Ex : une Micra spacte
Message à transmettre : Voici la nouvelle Micra, elle est spacieuse et compacte.
- le texte et l'image sont apparemment opposés l'un à l'autre. Bien qu'on ne puisse pas trouver, à première vue, une liaison entre le texte et l'image, et qu'on puisse croire que les deux messages sont indépendants, il s'agit en effet d'une complémentarité entre les deux, car la signification de la publicité ne peut être perçue que si l'on prend ensemble les deux aspects.
Exemple :
Texte : *Plus de plaisir à échanger est-ce possible ?- SFR*
Image : Une fille qui chuchote à l'oreille d'un garçon
Message à transmettre : Un réseau de téléphonie mobile qui vous apporte plus de plaisir, en vous offrant plus d'avantages.
La fonction de l'image est souvent celle d'attirer le récepteur, comme s'il prenait place dans l'annonce. Dans cette situation, le récepteur peut s'identifier au personnage présent dans l'annonce ; il y a dans le message des éléments linguistiques utilisés pour lui capter l'attention.
L'émetteur et l'auditeur dans le discours publicitaire et de propagande
Toute situation de communication suppose un émetteur et un récepteur. Dans une conversation quotidienne un émetteur peut devenir à un moment donné récepteur et tout récepteur peut devenir émetteur.

Au contraire, en publicité et propagande, la communication a une seule direction. Celui qui émet n'a pas de réponse verbale. Il peut avoir une réponse, mais celle-ci est une action (d'acheter, de voter).

En publicité, même si on fait parler les personnages dont on voit la photo, la fin n'est pas de montrer des personnes réelles, mais au contraire, celle de présenter un stéréotype avec lequel un grand nombre de gens arrivent à s'identifier.

Si *Je* en publicité est le personnage qu'on voit dans l'annonce, il peut être le concepteur et même le lecteur du message.

L'emploi de ce *Je* si convaincant est de déterminer le récepteur à trouver des ressemblances entre lui et ce personnage qui lui devient agréable et qu'il prend pour modèle. Inconsciemment, le récepteur essaie d'imiter l'attitude de ce *Je* imaginaire, d'utiliser le même produit que lui, etc.

En propagande, les choses ne se passent pas de la même façon, car le *Je* du candidat est toujours réel. C'est à dire *Je*, c'est le candidat même qui ne peut pas se cacher derrière une image stéréotypée.

Le récepteur d'un message émis par un candidat ne cherchera jamais à s'identifier avec celui-ci, même si démagogique ou pas, la présentation du candidat est positive.

En ce qui concerne le *nous en publicité,* on doit dire, qu'on ne peut pas parler d'identification, mais on pourrait mentionner peut-être le désir d'intégration.

Du point de vue linguistique on peut affirmer que l'auditeur est engagé dans l'énoncé publicitaire ou politique dans le cas où on emploie *vous* et *tu* (votre, vos, ton, ta, tes) ou si on veut attirer l'attention d'une cible précise : *Travailleurs, ouvriers...*

Parfois la publicité désire capter un public non défini ou tout un ensemble de consommateurs, mais aussi elle se propose de faire apparaître une certaine nécessité chez le récepteur. La création d'un signifié artificiel doit être basé sur les valeurs ou les motivations considérées comme les plus favorables à l'achat. Dans ce cas, l'objet en question aura comme trait distinctif le caractère affectif. En ce qui concerne la propagande, on peut utiliser le même procédé; on doit faire appel à ce qui peut toucher le public, sans définir obligatoirement ce qu'on propose.

Les énoncés de la publicité et de la propagande représentent la preuve que la langue a la capacité d'être transformée à différents niveaux et changée dans sa structure en fonction de la situation de communication.

Bibliographie

Austin, J.L., *Quand dire c'est faire,* trad.fr.,Seuil, Paris, 1970

Benveniste, E., *L'appareil formel de l'énonciation,* in *Problèmes de linguistique générale,* tome II, Gallimard, Paris, 1974

Culioli, A., *Pour une linguistique de l'énonciation-Opérations et représentations,* Ophrys, 1990

Ducrot, O., *Le dire et le dit* ,Minuit, Paris, 1984

Everaert-Desmetdt, N., *La communication publicitaire, Etude semiopragamtique,* Cabay, Louvain-la-Neuve, 1984

Kerbrat-Orrechioni, C., *L'énonciation- La subjectivité dans le langage,* A. Colin, Paris,1980

MANAGERIAL COMMUNICATION-AN ESSENTIAL FACTOR OF HUMAN COMMUNICATION

Bianca DABU
Universitatea din Piteşti

Abstract: *Human society is based on communication establishing interpersonal relations, a fundamental way of social interaction. As communication is essential in society, it also became an indispensable means used by the managers to improve the performances of their economic activity. The managerial communication is a part of the human capacity of sending and receiving messages and information in a certain language. But if any individual acquires this instinctive capacity, managers have to train themselves and prove skills and abilities to deliver specific messages in specific circumstances and using specific languages. A developed and organized society mirrors itself in business organizations as structures built up on certain grounds which are to be implemented in business environment and observed by business people and their employee. The existence of multinational companies or mixed companies brought up to the front stage new approaches of managerial concepts which have to be functionally put into practice by everyone involved in economic activity. The usage of English as the main spoken language in such a company (which is usually led by an English-speaking manager) becomes the most important device and channel for understanding the managerial concepts. The goal of training periods in English provided to the senior executive levels has a long-term purpose as the managers have to make themselves very clear about decisions made regarding the economic policy of their business organization.*
Keywords: *communication, managers, business, society, companies*

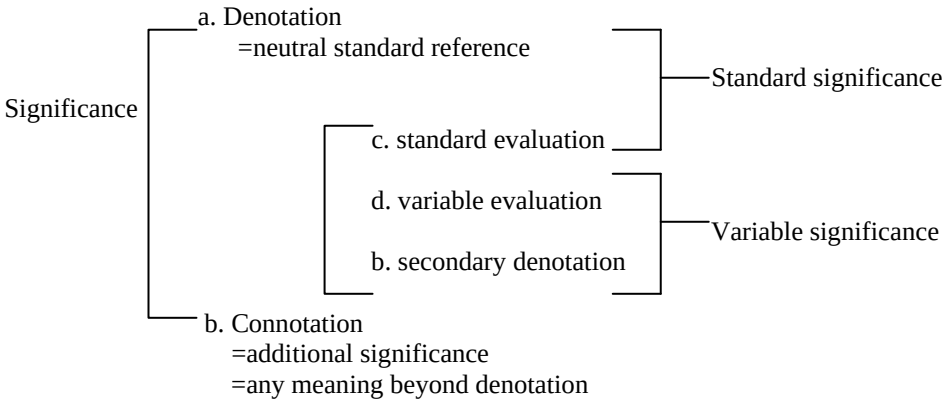
'A manager is a stimulus but a reaction, as well.'
Edward C. Lindeman, Social Discovery

Part of our social lives, communication was the object of study of many fields of activity such as psychology, sociology, politology, anthropology, cultural studies until recent times when it became not only an object of study but a science itself. Thus, the science of communication displays in various domains, nowadays, a wide range of interest, analysis and conclusions about this inherent human process. On the one hand 'everything seems to be communication, in an era of great 'communicators' who, in a certain way, confiscated it and turned it into a great simulacrum.'(1) Economic, cultural or political reasons focused on the role that communication has in the social life.

The structure of any communicational act relies on the following elements: the emitter, the receiver and the code. This pattern is pliable in any social, economic or political area, thus another component is arising as essential: the context. The above basic structure may be added some important functions as described by Jackobson (2)Communication acquires various features within this definition taking into account the level of human interaction. It may be a psycho-social interaction (people interacting during social contacts in the middle of small or large groups), economic interaction (people having contact during economic activities in or out the economic organizations) or political interaction (people involved in this act at the level of political-administrative level).

The purpose of any kind of human communication is the transfer of information (3) from an input to an output through a specific device, which is a selected language. Verbal languages use words but the words acquire different semantic values when they

are used in different contexts. The difference between denotation and conation of words is that while the common significance of words semantic aspect is identified almost the same by a mass of people belonging to a language community (denotation), various evaluative interpretation of word sequences in a variable contexts is rightly interpreted only by some people who are above the level of neutral reference. (4) It is one thing to say: ‘ The sky is clear.’ and another thing: ‘It is necessary to use a clean B/L.’ The connection between a word and the incumbent situation described is a deep intellectual process as the evaluative semantic components between general and variable significance of the words. This may be rendered as in the following diagram (5):



The main result of the transactive process of communication (6) is the capacity of a message to generate an answer because out of a feedback relation, communication lacks it substance. The efficiency of the feedback is conditioned by some features of delivered message. As the process of communication begins with a clear thinking and an adequate sequence of ideas, the speaker should provide the message in a selected form previously analyzed. The language in which he/she produces the message should be commonly agreed in order to constitute a perfect ground for decoding it. In addition, various techniques or devices may also supplement the understanding of the message and help to get a quicker significance. As long as communication is an intentional fact, the mutual understanding can be reached through an accurate premise analysis.

From a sociological point of view, language is a key element of culture (7). An important aspect of social culture is the social life living standard and this level is determined by the economic level development. Business organizations represent a dynamic environment of relations between componential elements (labour force, tools, means, assets, etc) organized according to functional and operational responsibilities and designed to bring profit.(8) Organizational culture of a business supposes the existence of some criteria (individual initiative, risk tolerance, direction, integration, manager’s support, control, identity, rewarding, conflict tolerance, communication patterns) which are permanent and steady. The key-values of such cultures are deeply cultivated and largely shared by the members of the respective organization. (9) The organizational culture is relevant for especially for the managers of the business as they are responsible for the welfare of the business and the employees. If we analyze the organization chart, we can see that any type of business organization, irrespective the size, has a managerial team in charge with establishing general objectives, planning,

organizing, motivating and controlling. These activities are performed by managers only through communication within the organization (at different levels of activity in relation with company's employees) and outside the organization (in business relationships with other companies).

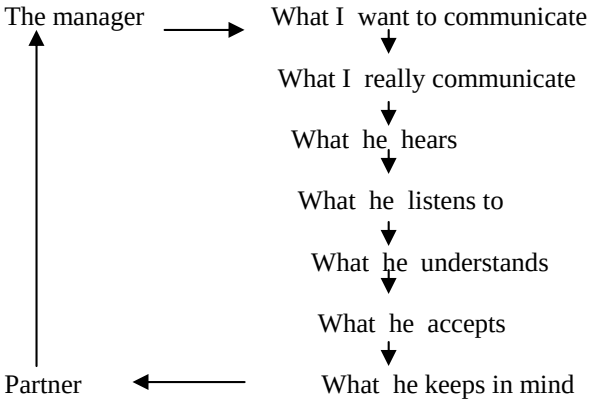
The elements of managerial communication may be correlated to Jackobson's functions of the language: the emitter (emotional function), the message (poetic function), the device or means of communication (phatic function), the language (linguistic function), the receiver (connative function), the context (referential function). **The emitter** is the person who delivers the message and chooses the means, the language and the receiver but he cannot control entirely the context. **The message** – beyond the text itself – may hide different implicit hints or denote explicit derogatory or appreciative nuances. The failure of communication may occur when the receiver interprets the message as unfavorable although the emitter had no such intention (10). In order to avoid this inconvenient, the manager has establish his objectives (to inform, to convince, to sell, to impress, to get a reaction, etc) and try to clear up the communicative attitude towards the objective. The means of communication is also important mainly if it is about direct dialogue from a person to another although various devices are used (reports, meetings or briefings, oral presentations, business letters, telephone/fax, bulletins, memos, etc). The usage of two or more devices is very efficient in management as it point out the main issues and the directions to be followed. **The language** has a great importance in oral or written managerial communication; the appropriate language and technical terms or business jargons is compulsory as long as the choice of the words and grammar rules are correct from a formal point of view. But besides the language, figures and images are also unconventional languages used in managerial communication. **The receiver** must on the same wave length in order to be able to decipher the massage. On oral or written information which is not correctly interpreted may lead to insoluble errors. The context makes communication efficient in a great of cases as it is associated with any type of interference which disturb the emitter or receiver. At the same time, the place where the dialogue happens is very important adding a certain formal or informal referential feature to the message.

As the most important aspect is communication from one person to another in a direct way managerial communication focuses on face-to-face communication Within the company the flow of information relies mainly on transmitting decisional issues at all levels and supervising their fulfillment. The process of communication becomes essential because most of the managers spend their 2/3 of their time working with other people (11) and 1/3 working alone. Even working on their own (for example, studying, preparing reports or making researches) means at a given moment, coming into contact with other people in meetings, negotiations, receiving and transmitting information and decisions, contacts with the beneficiaries and suppliers, etc. the process of communication is much more complex than people believe and that is why the abilities of a good communicator within a group are outstanding for a manager.

Any organization represents, in fact, a group of people therefore, the principles of a transactive process are applicable to this type of communication. The feedback relation between the emitter and the receiver should be permanently achieved in order to ensure a good economic flow. The managers have the initiative when explaining their subordinates the managerial decisions and the steps that have to be taken for their proficiency. But, on a large extent, managers are receivers of information because they are not always implied in a direct conversation with people responsible for various

activities. In a way the manager becomes a passive member of the transactive communicational process but at the same time a competent communicator. A great skill that a manager should get is that of a good listener in the communicational feedback otherwise the feedback is not efficient. Selective perception of the problem or subjectivity may interfere in the communication as long as there are always intermediaries between the top management and the operational core. A choice for an efficient communication would be the affective approach of the situation when the manager can stimulate it through a discrete manipulation (12). This can be done besides the words themselves, through an adequate tone of the voice, the mimic and the body language.

Language difficulties may be, obviously, one of the main hindrances in communication between people who speak different languages. The proper language code for them is the one which help them 'get integrate into orchestra'(13). In other words both sides involved in the dialogue should be able to code and decode the message received. For home companies, the native tongue allows the usage of denotative (usual) and connotative (technical) words with a great flexibility. But multinational corporations with holdings and subsidiaries in several different countries (14) have to choose a common language as a code for communication. English is the language used in international communication as both socializing language (GE for surmounting cross-cultural differences) and technical language for business environment (EBE for facing various cross-economic adjustments).
EBE is also a personal asset for the manager coordinating and supervising activity but also for the subordinates because the process of dialogue would be incomplete if one of the elements of the communication diagram did not use the same code. Thus, we should take into account the following remarks when dealing with oral messages between two partners (15):



The idea is that only one third of what we communicate has an efficient impact on listener's mind. That is why a good managerial communication takes into account the global volume of information and the selection of important items so that the main pieces of information transact directly the partner of discussion; such an approach goes to a mutual understanding between the manager and the collocutor (16).
Another aspect of managerial communication is written communication that is business correspondence, memos, reports, presentations, circulars, etc. Such considerations as

audience analysis organization, format, style, punctuation and grammar (17) are to be emphasized. A manager should also know that clarity, conciseness and accuracy and thinking and writing are extremely important in communication. The commercial letters have two main purposes: informational purpose and advertising purpose. That is why the content and style of business correspondence are the mirror of the business organizational structure. The observance of the international usage with a view to correspondence should regard the following aspects:

- the layout and the style chosen are to be kept throughout correspondence;
- the formal elements of the letters including the letterhead should be according to international use;
- formal introducing, addressing or closing patterns are to be used as to the type of the letter;
- the content of the letter should clearly and logically explain the matter;
- a balanced manner of writing (between long and short phrases) is to be taken into account;
- special information regarding prices, date, delivery terms, transport quotations, methods of payment, etc. should be detailed refer to;
- using figures, calculations or abbreviations should be in accordance with an agreed conventional system;

Evaluation of managerial communication is a process that must be present inside of an business organization as it can be used for the study of the nature and efficiency of the communication offering suggestions for improving it. Thus an inside survey about the proficiency of managerial communication may reveal the existing problems and the necessary solutions.

Notes

1. Van Guilenburg, J.J., O. Schoeten, O., G.W. Noomen, *Stiinta comunicarii, Humanitas*, Bucuresti, 1998, p.5
2. Jackobson, R., *Essai de linguistique generale*, Paris, 1963, pp 214, 220
3. Beebe, S., Redmond, N., *Interpersonal Communication: Relating to Others*, Boston: Allyn & Bacon, 1996, p. 23
4. Van Guilburg , op. cit. pp158-159
5. ibid.
6. Beebe, S., J. Masterson, *Communicating in Small Groups*, Longman, 1996, 5
7. Thompson, K., *Sociology An Introduction*, McGraw-Hill Inc., New York, 1994, p.41
8. *Dictionarul complet al economiei de piata*, SMM Business Books, Buletinul Economic, 1995, p.369
9. Ionescu, Ghe. Ghe., *Cultura afacerilor, Modelul American*, Editura Econoica, Bucuresti 1997, p.132
10. Peel, M., *Introducere in management*, Editura Alternative, Bucursti, 1994, pp.111-118
11. Stewart, R., *Manages and Their Jobs*, Pan Piper, 1970, p.68
12. Rees, D., *Arta managementului*, Editura Tehnica, Bucuresti, 1996, p.144
13. Bateson, G., *Vers une ecologie de l'esprit*, Seuil, Paris, 1977, pp. 226-238
14. Thompson, K., op. cit. p.239
15. Georgescu, T., *Negocierea Afacerilor*, Editura Porto Franco, Galati, 1992, p.51
16. Scott, B., *Arta negocierilor*, Editura Tehnica, Bucuresti, 1996, p. 143
17. Boggs, J., M. Toll, *ESP for Secretaries*, Catesol News, 1989, p.85
18. Dabu, B., *Commercial Letters and Banking Documents*, Ed. Tipnaste, 2002, pp.1-14

Bibliography

Bateson, G., *Vers une ecologie de l'esprit*, vol I, Seuil, Paris, 1997
Beebe, S., Redmond, N., *Interpersonal Commnication : Relating to Others*, Boston : Allyn &Bacon, 1996
Beebe, S., J. Masterson, *Communicating in Small Groups*, Longman, 1996,
Belis, M., *Communication Des premieres signes a la telematique*, Edition Frequencies, Paris, 1988
Boggs, J., M. Toll, *ESP for Secretaries*, Catesol News, 1989
Bougnoux, D., *Introducere in stiintele comunicarii*, Polirom, Iasi, 2000
Coares, Ch., *Managerul total*, Editura Teora, 1997
Dabu, B., *Commercial Letters and Banking Documents*, Ed. Tipnaste, 2002, pp.1-14
Georgescu, T., *Negocierea Afacerilor*, Editura Porto Franco, Galati, 1992, p.51
Ionescu, Ghe. Ghe., *Cultura afacerilor, Modelul American*, Editura Econoica, Bucuresti 1997, p.132
Jackobson, R., *Essai de linguistique generale*, Paris, 1963, pp 214, 220
Peel, M., *Introducere in management*, Editura Alternative, Bucursti, 1994, p.111
Rees, D., *Arta managementului*, Editura Tehnica, Bucuresti, 1996, p.144
Scott, B., *Arta negocierilor*, Editura Tehnica, Bucuresti, 1996, p. 143
Stewart, R., *Manages and Their Jobs*, Pan Piper, 1970, p.68
Thompson, K., *Sociology An Introduction*, McGraw-Hill Inc., New York, 1994, p.41
Van Guilenburg, J.J., O. Schoeten, O., G.W. Noomen, *Stiinta comunicarii*, Humanitas, Bucuresti, 1998, p.5
*** *Dictionarul complet al economiei de piata*, SMM Business Book, Buletinul Economic, 1995

LES STÉRÉOTYPES CULTURELS DANS LES MANUELS DE FRANÇAIS DES AFFAIRES

Mihaela IVAN
Academia de Studii Economice Bucureşti

Résumé: *À l'heure de la mobilité au niveau international, à l'heure où le rêve de chaque entreprise est de s'imposer à l'étranger, enseigner le français des affaires ne signifie pas seulement donner aux apprenants les outils linguistiques pour se débrouiller dans une conversation. Auprès de la composante linguistique, l'enseignement d'une langue sur des objectifs spécifiques doit prendre en compte aussi les aspects paralinguistiques, sociolinguistiques, discursifs, stratégiques et socioculturels, pour qu'à la fin du processus d'apprentissage, l'étudiant soit capable de gérer les situations de communication dans un milieu interculturel. Mais les problèmes qui se posent de ce point de vue chez l'enseignant, sont les ressources et la stratégie qu'on peut employer afin d'éveiller la curiosité des apprenants sur les traits distinctifs caractéristiques de la société et de la culture étrangère, de favoriser la communication en classe. Nous nous proposons, donc, d'illustrer la manière dont les contenus d'ordre culturels sont insérés dans deux méthodes de français des affaires. Notre intérêt porte aussi sur les scénarios proposés aux enseignants afin de faire connaître à leurs élèves et de combattre les stéréotypes concernant les goûts, les habitudes, les comportements et les valeurs des natifs de la langue cible.*
Mots- clés : *mobilité, apprenants, enseignant, communication, stéréotypes*

À l'époque des échanges internationaux, à l'époque où le rêve de chaque entreprise est de s'imposer à l'étranger et celui de chaque jeune diplômé de se faire embaucher par une multinationale, enseigner le français des affaires ne signifie pas seulement donner aux apprenants les outils linguistiques pour se débrouiller dans une conversation avec un partenaire ou un collègue français. La bonne maîtrise des formes linguistiques ne suffit pas à la communication. En effet, les structures formelles d'une langue ne représentent que l'hémisphère visible du processus de communication, surtout s'il s'agit de l'enseignement d'une langue sur des objectifs spécifiques. Auprès de la composante linguistique, on doit alors prendre en compte aussi les aspects paralinguistiques, sociolinguistiques, discursifs, stratégiques et socioculturels, pour qu'à la fin du processus d'apprentissage, l'étudiant soit capable de gérer les situations de communication dans un milieu interculturel.

L'étude de ces aspects de la communication équivaut, en effet, à une étude de la société et de la culture de la communauté qui parle la langue cible – connaissances qui ont une importance particulière, comme le souligne le *Cadre Européen Commun de Référence*[1], puisque « contrairement à d'autres types de connaissances, il est probable qu'elles n'appartiennent pas au savoir antérieur de l'apprenant et qu'elles sont déformées par des stéréotypes ».

Définition

La première difficulté de laquelle on s'est heurtée dans notre démarche, c'est la définition de la notion de *stéréotype*, en évitant le risque d'une acception stéréotypée… A partir de nombreuses propositions de définition, nous retiendrons celle qui définit le

stéréotype telle une croyance partagée concernant les caractéristiques, attributs ou comportements d'autrui - membre de certains groupes auxquels nous n'appartenons pas. « Les recherches ont montré que dès que les cultures entrent en contact, contacts entre *différentes formes d'être au monde*, il se produit tôt ou tard un phénomène de réaction qui est celui des préjugés, des stéréotypes, des clichés, des idées reçues et de l´ethnocentrisme. »[2] Les stéréotypes, résultats soit du processus de simplification, soit du processus de généralisation, ne rendent pas compte des nuances et de la complexité du réel.

La généralisation des stéréotypes est source d'erreurs et de dérives néfastes dans la communication. Seulement l'ouverture d'esprit et la vérification concrète (en distinguant par exemple les faits de nos opinions à leur égard) permettent l'usage du stéréotype sans se laisser abuser par eux, sans les laisser gouverner notre esprit. Bref, le stéréotype étant une croyance, il s'agit, quand on en use, de savoir que l'on croit et non de croire que l'on sait.

Le rôle des stéréotypes dans la motivation des apprenants

Les stéréotypes culturels jouent un rôle très important dans la motivation des étudiants dans le processus d'apprentissage d'une langue. La motivation des apprenants est entravée de l'extérieur, elle est déjà présente (ou absente) avant le commencement du cours. Elle est indépendante de ce que l'enseignant décide de faire, de la suite des scénarios pédagogiques qu'il a préparés, de ce que le manuel offre en tant que support. Elle est influencée par les représentations que l'étudiant a du pays, de la langue et de la culture cible, de ses habitants – représentations qui viennent de la conscience collective de la communauté dont l'apprenant fait partie. Ce sont les stéréotypes nationaux, souvent négatifs, erronés et réducteurs. Ils ne donnent pas envie, ne motivent point les élèves à apprendre la langue cible.

C'est ici qu'intervient le rôle de l'enseignant : former chez les étudiants un esprit ouvert, de compréhension et de tolérance, les aider à déceler et combattre les stéréotypes et les généralités, en les confrontant à la richesse d'une réalité toujours dynamique. Il a ainsi la possibilité d'éveiller l'intérêt des étudiants, de l'entretenir et de l'augmenter.

Les problèmes qui se posent de ce point de vue chez l'enseignant, sont les ressources et la stratégie qu'on peut employer afin d'éveiller la curiosité des étudiants sur les traits distinctifs, caractéristiques de la société et de la culture étrangère, de favoriser et de former les apprenants à la compréhension de l'Autre.

L'analyse des manuels de français des affaires

Si on prend en compte les critères établis par Risager et Andersen[3], pour que l'étude d'une culture soit réaliste, « l'univers décrit doit être :

- équilibré et exhaustif ;
- appréhendé dans ses micro et macro aspects ;
- positif et négatif ; »

Ces critères excluent les jugements de valeur et la subjectivité, fait impossible d'ailleurs pour toute description. La vision qu'un manuel donne de la France et du monde des affaires français, le degré de réalisme que cette description confère, dépendent plutôt du point de vue adopté par l'auteur dans la description des faits, des documents choisis, de la sélection des

thèmes, des sujets, des personnages, des lieux et institutions, qui doivent tous paraître réels, crédibles et plausibles.

Mais les scénarios, l'orientation et les contenus, particulièrement ceux d'ordre culturel, sont fortement influencés par les supports pédagogiques (textes, exercices, vidéos, photos, images, etc.) dont on dispose. L'enseignant peut, biensur, compléter par ses propres vues, par des renseignements et des matériels supplémentaires, mais aussi par des techniques de classe appropriées, l'approche du manuel, mais l'apport de données reste la fonction fondamentale de celui-ci.

Nous nous proposons, donc, d'illustrer la manière dont les contenus culturels sont insérés dans deux méthodes de français des affaires. Notre intérêt porte aussi sur les scénarios proposés aux enseignants afin de faire connaître à leurs élèves et de combattre les stéréotypes concernant les goûts, les habitudes, les comportements et les valeurs des natifs de la langue cible.

Bien qu'il n'y ait pas de méthodologies d'enseignement du français qui traitent systématiquement et en profondeur les stéréotypes culturels du monde des affaires, et qui incorporent une compétence de communication interculturelle, dans le but d´arriver à mieux se comprendre et pourquoi pas, d´arriver à une véritable compréhension mutuelle, nous avons trouvé pas mal de stéréotypes, insérés parmi les activités de divers types proposées par les auteurs des deux méthodes choisies :

1. Delcos, J., Leclercq, B., Suvanto, M., *Carte de visite. Français des relations professionnelles*, Didier, Paris, 2000
2. Penfornis, J.-L., *Français.com*, Clé International, Paris, 2003

Les critères de sélection ont été l'année de parution (nous avons choisi des méthodes récentes, qui sont largement employées dans l'enseignement du français des affaires) et la présence, parmi les objectifs déclarés des auteurs, du développement de la compétence interculturelle.

Carte de visite[4], une méthode de français des affaires composée de 9 unités, chacune divisée en trois dossiers, fournit à l'apprenant sous la forme de la carte d'un restaurant (entrées - introduction, plats – les unités qui peuvent être étudiées indépendamment, desserts – tableaux de grammaire, liste de vocabulaire), la possibilité de « plonger dans un océan linguistique et interculturel », à l'avis des auteurs. Tout le manuel tourne autour la vie d'une vieille entreprise lyonnaise, Etablissements Deschelot –Fils, associée à une entreprise finlandaise et les auteurs saisissent toutes les opportunités d'y insérer des renseignements sur la manière d'être et d'agir des français, sous la forme des statistiques, des présentations structurées d'idées, de concepts et de faits ou bien sous la forme des dialogues, d'interviews ou vidéos.

Sous la rubrique *Dessous la carte* de la troisième unité, on trouve une description des Français, de leur tempérament, caractère et de la mentalité française. Bien que le manuel offre une vision positive envers la France et les Français, quelques uns des traits énumérés ont aussi une connotation négative : sédentaire, insouciant et capricieux, rouspéteur et critique, moqueur. Les avis exprimés par les différentes nationalités sur le même sujet, bien que sous le titre « La France est formidable ! » sont révélateurs des comportements ethnocentriques et des clichés.

Cette présentation qui inclut en égale mesure des points forts et des points faibles des Français permet aux apprenants d'élargir leur vision sur les locuteurs natifs de la langue cible, de mieux les comprendre, sans nécessairement accepter totalement le point de vue de

l'auteur. C'est aussi une occasion de comparer les deux cultures, celle des étudiants et celle de la langue enseignée, prenant aussi en compte l'avis des représentants d'autres cultures. Tout en mettant en évidence ce que les deux cultures ont en commun et ce qui les différencie, on peut relativiser ces différences, combattre les stéréotypes et on apprend à mieux communiquer avec l'Autre. Il est important de connaître les clichés qui circulent sur les Français pour être en mesure d'en parler avec nos interlocuteurs et d'apporter des réponses constructives et individuelles et ainsi échapper aux classements en nous posant dans la discussion en tant qu'individu singulier.

Pour Pierre Bourdieu[5], la culture c'est la « capacité à faire des distinctions ». Ces distinctions nous permettent de classer autrui et ainsi de nous positionner par rapport aux autres. Ces classements nous servent à nous distinguer. Nous avons un désir d'appartenance qui s'exprime dans nos choix de la vie quotidienne aussi bien économiques que personnels. Ce besoin de classer et ce désir d'appartenance nous poussent à comparer, évaluer et juger. C'est justement de ces comparaisons, évaluations et jugements qu'est issue le tableau « Le savoir-vivre en affaires » de la même méthode, unité 5. Les auteurs parlent des « sociétés policées » et plongent les apprenants dans une multitude de stéréotypes, pas seulement sur la France, mais aussi sur le Belgique, le Danemark, la Finlande, la Norvège, le Suède et la Tchéquie. Voilà une autre occasion pour l'enseignant de développer une compétence de décentration qui permet d'échapper aux classements. On est alors capable de se décentrer, de se mettre à la place de l'autre, de coopérer, comprendre comment l'Autre perçoit la réalité.

Pour les deux documents, scénarios proposés tient de l'approche communicatif et font appel à l'opinion et à l'expérience de l'apprenant. Ils ont comme objectif la préparation des étudiants pour des situations de communication professionnelle interculturelles. Or, toute situation de communication est une situation où l'intention et les représentations des interlocuteurs conditionnent la bonne réception et l'interprétation du message. C'est dans cette intention et ces représentations que l'élément culturel intervient, c'est ici que les stéréotypes peuvent intervenir pour bloquer la communication.

Si les objets culturels sont facilement identifiables et perçus comme différents, la part invisible de la culture (valeurs, codes qui organisent la relation à l'autre, intention de communication, etc.) reste problématique et génère des malentendus. Même si on peut accéder dans des ouvrages spécialisés à une quantité non négligeable d'informations sur les usages et les coutumes du pays cible, la compétence à comprendre et à s'adapter à ces modes de fonctionnement ne peut, quant à elle, s'acquérir que dans une expérimentation personnelle des différences culturelles accompagnées par une réflexion sur ce vécu. Or, les activités proposées par le manuel ne sont qu'une invitation à la réflexion, à l'analyse des différences et une simulation de la communication avec les natifs.

Français.com[6], une méthode destinée au monde du travail dans son ensemble, aborde dans la section *A la croisée des cultures*, des questions interculturelles, en explorant des stéréotypes ou des incidents critiques – incidents à même de faire les étudiants comprendre, d'une manière ludique et stimulante, l'importance des aspects culturels dans l'apprentissage d'une langue étrangère.

Prenons comme exemple les deux cas proposés en fin de la deuxième unité, dont les étudiants doivent trouver l'explication dans l'extrait d'un ouvrage sur les comportements

culturels dans les affaires. Il s'agit, dans ces deux cas, des retards, dans les travaux ou aux rendez-vous. Le document présenté contient plein de stéréotypes sur la relation des diverses nationalités avec la notion de temps.

Les consignes sont de nouveau assez libres. Pas d'activité guidée. Seulement des questions, exigeant l'avis des étudiants et laissant voie libre à l'enseignant d'organiser des débats, de recueillir, de faciliter et d'ordonner les propositions. Il a le rôle d'animateur. C'est ce que le livre du professeur conseille d'ailleurs : « La situation n'est pas décrite avec suffisamment de détails pour pouvoir être analysée avec précision. Les étudiants doivent simplement formuler des hypothèses. Il n'y a pas de réponse unique et définitive. »

Un autre prétexte d'explorer la manière stéréotypée de regarder une nationalité est représenté par la lettre de Daniel, l'ingénieur français qui travail en Suède, insérée dans la même rubrique de la septième unité. Ce document, plein de stéréotypes sur la culture suédoise offre un l'opportunité de faire les étudiants réfléchir aux différences, à la manière subjective de juger les autres par rapport à ses propres valeurs. C'est une manière de faire les apprenants comprendre qu'il vaut mieux s'adapter, accepter les choses telles qu'elles sont, chercher à découvrir les aspects positifs, essayer de comprendre et de communiquer.

Conclusions

La réussite de la rencontre avec un partenaire de culture étrangère dépend d'abord de l'état d'esprit, de l'attitude avec laquelle on regarde l'Autre. Même si on possède une très bonne compétence linguistique, même si on dispose des compétences techniques, même si on maîtrise les techniques et les stratégies de la négociation, cette rencontre peut être un échec. Si on se contente des apparences, si la vision de l'Autre reste fondée sur des clichés et des attitudes de hiérarchisation de la culture étrangère, on ne réussira jamais à s'adapter, à bien communiquer.

Pour qu'une telle expérience soit un succès, il faut la préparer à l'avance : il faut non seulement apprendre la langue, mais aussi recueillir de informations culturelles sur le pays d'accueil, en menant ensuite une réflexion en continu sur les stéréotypes et les préjugés gouvernant ce type d'informations. Cette réflexion seule permet l'acquisition d'une compétence interculturelle indispensable pour savoir s'adapter à tout environnement culturel étranger au sien.

Donc, si on veut bien préparer nos étudiants pour être capable de vivre l'expérience de l'interculturel dans leurs affaires, il nous revient le devoir de les amener au point de cette réflexion, de leurs offrir le support nécessaire pour dépasser cette étape et ouvrir leur esprit vers la culture de l'Autre, vers la compréhension d'autres manières de vivre, de se conduire et de penser.

Bibliographie

Baumgratz-Gangl, G., *Compétence transculturelle et échanges éucatifs*, Hachette, Paris, 1993
Byram, M., *Culture et education en langue étrangère*, Didier, Paris, 1992
Cain, A. , *L'enseignement de la civilisation (langues vivantes, second cycle)*, Institut National de Recherche Pédagogique, Paris, 1988
Conseil de l'Europe, *Cadre européen commun de référence pour les langues*, Ed. Didier, 2000
Delcos, J., Leclercq, B., Suvanto, M., *Carte de visite. Français des relations professionnelles*, Didier, Paris, 2000

Lipiansky, Edmond Marc et Ladmiral, Jean-René, La communication interculturelle, Ed. Armand Colin, Paris, 1989
Pauzet, A., *Habitudes culturelles d'apprentissage dans la classe de Français Langue Etrangère,* L'Harmattan, Paris, 2002
Penfornis, J.-L., *Français.com*, Clé International, Paris, 2003
R. Kawecki, P. Clerc-Renaud**,** *Spécificités culturelles et français des affaires,* Le Français dans le Monde, Juillet-août 2003 - N°328

Notes

[1] Conseil de l'Europe, Cadre européen commun de référence pour les langues, Ed. Didier, 2000
[2] R. Kawecki, P. Clerc-Renaud **-** *Spécificités culturelles et français des affaires,* Juillet-août 2003 - N°328
[3] Apud M. Byram: *Culture et education en langue étrangère*, Didier, Paris,1992
[4] Delcos, J., Leclercq, B., Suvanto, M., *Carte de visite. Français des relations professionnelles*, Didier, Paris, 2000
[5] Bourdieu, P., *Les chances de survie de la culture*, Tages Anzeiger, 1999
[6] Penfornis, J.-L., *Français.com*, Clé International, Paris, 2003

METHODS FOR THE ASSESSMENT OF ESP

Ana-Maria STOICA
Universitatea din Piteşti

Abstract: *The present article emphasizes the importance of a correct and efficient assessment within ESP courses, importance deriving from the continuous need of a feed-back, meant to improve both students' and teachers' activity. The integration of informal assessment into the ESP classes increases learners' motivation in perfecting language skills throughout the academic year, and it allows teachers to have unbiased evaluation of each learner's progress.*
Keywords: *assessment, feed-back, students, teachers, motivation*

ESP students are usually students who already have some acquaintance with English and are learning the language in order to communicate a set of professional skills to perform particular job-related functions. An ESP course is therefore built on an assessment of purposes and needs and functions for which English is required. ESP concentrates more on language in context than on teaching grammar and language structures. It covers subjects varying from accountancy or computer science to tourism and business management. The ESP focal point is that English is not taught as a subject separated from the students' real world; instead it is integrated into a subject matter area important to the learners. Vocabulary plays an important part for the purposes of an ESP course, being considered as central. ESP combines subject matter and English language teaching. Such a combination is highly motivating because students are able to apply what they learn in their English classes to their main field of study, whether it be accounting, business management, economics, computer science or tourism. Being able to use the vocabulary and structures that they learn in a meaningful context reinforces what is taught and increases their motivation.

The students' abilities in their subject-matter fields, in turn, improve their ability to acquire English. Subject-matter knowledge gives them the context they need to understand the English of the classroom. In the ESP class, students are shown how the subject-matter content is expressed in English. The teacher can make the most of the students' knowledge of the subject matter, thus helping them learn English faster.

The term "specific" in ESP refers to the specific purpose for learning English. Students approach the study of English through a field that is already known and relevant to them. This means that they are able to use what they learn in the ESP classroom right away in their work and studies. The ESP approach enhances the relevance of what the students are learning and enables them to use the English they know to learn even more English, since their interest in their field will motivate them to interact with speakers and texts.

ESP assesses needs and integrates motivation, subject matter and content for the teaching of relevant skills.

The teacher is a resource that helps students identify their language learning problems and find solutions to them, find out the skills they need to focus on, and take responsibility for making choices which determine what and how to learn. Teachers will serve as a source of information to the students about how they are progressing in their language learning. The assessment of students is a

serious and often hard enterprise. Assessment is about getting to know our students and the quality of their learning. When facing with developing an assessment teachers must be quite clear about its purpose. There have been identified several purposes of assessment which may be paraphrased as follows: judging mastery of essential skills and knowledge; measuring improvement over time; diagnosing student difficulties; evaluating teaching methods; evaluating the effectiveness of the course; motivating students to study. It must never be forgotten how powerfully an assessment affects students, particularly if it is one on which their future may depend. This influence may be positive or negative and even harmful. For many students, passing the examination at the end of the course is their primary motivation. Thus, the assessment on which decisions about the student's future are to be made (summative assessment) should be kept separate from assessments which are for the benefit of the students in terms of guiding their further study (formative assessment). In dealing with summative assessment, every effort must be made to ensure that all assessments are fair and based on appropriate criteria. Students should be fully informed of these criteria, on the assessments methods to be employed and on the weightings to be given to each component. Such information should be given to students when a course begins. Formative assessment can be organized more informally. Such assessments must be free of threat, as the aim is to get the students reveal their strengths and weaknesses rather than to disguise them. Opportunities to obtain feedback on knowledge or performance are always appreciated by students and can lead to positive feelings about the department and the staff concerned. Some authors consider that evaluation is a summative process while assessment is a formative one. They make thus a difference between the term evaluation and the term assessment. The purpose of formative assessments is to provide feedback to students as they progress toward a goal. If this feedback is of a high quality, improvement in student performance can result. Summative processes have more of a gate-keeping function. For example, student applications to college are evaluated using a summative process and students are either accepted or rejected via this process. In the classroom, teachers use formative assessment on a daily basis, and then use the more summative "evaluation" to recommend report card marks at the end of a grading period. Unfortunately, the final evaluation, the "grade," can only be as good as the assessment information which was collected. As in the computer aphorism, "Garbage in = garbage out." If a teacher is producing poor assessment snapshots, the grade given will be of little use in determining what the students know or are able to do. Evaluation can be applied to the assessment process, itself, to determine if the assessments we have made are relevant, reliable, and valid. If they are relevant, then the assessments are tied to our classroom instruction. If would be highly irrelevant to assess skills we have not attempted to teach nor included in our curriculum. That does not mean, however, that all assessments made by all teachers are always relevant.

Traditional assessment is any type of assessment in which students choose a response from a given list. Such assessments include the standard true/false quiz or multiple-choice test so familiar to students. However, matching exercises also fall under this category, as do fill-in-the-blank activities, if students are given a "word bank" from which to choose answers. In traditional assessments, then, students are expected to recognize that one particular choice best answers the question asked. In contrast to traditional assessment, alternative assessment or informal includes any assessment in which students create a response to a question. Here, again, we find some stock classroom activities, as short-answer and essay questions. In both of these exercises, students are called upon to respond to a question using their own ideas, in their own words. Of course, these are not the only activities which require student creativity in the classroom.

In planning assessment, it is necessary to be aware of the variety of methods available. As our article concerns assessment of ESP vocabulary as a main task we will further state some methods for assessment trying to identify the most suitable for the assessment of the ESP vocabulary. The most common types of assessment are: essay, short-answer, objective(multiple-choice, true-false), direct observation, oral, structured practical assessment.

The essay is the only means we have to assess students' ability to compose an answer and present it in effective prose. It can also indirectly measure attitudes, values and opinions. The level of the acquired vocabulary can also be measured with the help of essays. Of particular importance in higher education seems to be the assumption that the production of written language and the expression of thought are activities of considerable worth and that essays encourage students to develop more desirable study habits. Though they are relatively easy to set, essays are time-consuming to mark and not very appropriate for the communicative needs of ESP courses.

Short-answer tests have been surprisingly little used in recent years. But obviously more short-answer questions than essays can be fitted into a fixed time period. If one of the purposes of the assessment is to cover a wide content area, then short-answer questions have distinct advantages. Much the same may be said about multiple-choice questions but short-answer questions have the advantage of avoiding cueing and requiring students to supply an answer, rather than to select or to guess from a fixed number of options. The major limitation of the short-answer test is that it is not suitable for testing complex learning outcomes.

Another method is represented by objective tests. This generic term is used in education to include a variety of test formats in which the marking of the answers is objective. Some classifications include short-answer questions in this category. The term multiple-choice test is sometimes used synonymously with the term objective test. The characteristics of such test are the high reliability of the scoring, the rapidity of scoring and economy of staff time in this task, and the ability to test large content areas. They lend themselves to the development of banks of questions, thus further reducing the time of examination preparation in the long-term. These advantages have sometimes led to an over-reliance on objective tests and the failure to be critical in their use. The main advantage of the objective type tests is the rapidity with which scoring can be done.

Direct observation of the student performing a technical or an impersonal skill in the real, simulated or examination setting would appear to be the most valid way of assessing such skills. Unfortunately, the reliability of these observations is likely to be seriously low. This is particularly so in the complex interpersonal area where no alternative form of assessment is available. Nevertheless, in professional courses it is essential to continue to make the assessment of the student's performance, if only to indicate to the student your commitment to these vital skills. In doing so, you would be well advised to use the information predominantly for feedback rather than for important decision-making. Various ways have been suggested by which these limitations might be minimized. One is to improve the method of scoring and another is to improve the performance of the observer. The former involves the design of checklists and rating forms. Checklists are basically a two-point rating scale. Evidence suggests that the reliability of a checklist decreases when there are more than four points on the scale. The assessor has to decide whether each component on the list is present/absent; adequate/inadequate; satisfactory/unsatisfactory. Only if each component is very clearly defined and readily observable can a checklist be reliable. Rating forms come in many styles. The essential feature is that the observer is required to make judgement along a scale which may be continuous or intermittent. They are widely used to assess behaviour or performance. An example of

rating form could contain such elements in a scale to be assesses: little or no information obtained; some information obtained, major errors or omissions; adequate performance, most information elicited; very through exploration of problems.

Oral assessment, structured practical assessment or self-assessment are few other methods that could very well apply for the evaluation of ESP students.

Practical or performance-based assessments include interviews, oral reports, role plays, describing, explaining, summarizing, retelling, paraphrasing stories or text material, and so on. Oral assessments should be conducted on an ongoing basis to monitor comprehension and thinking skills.

Many teachers have success using K-W-L charts (what I know/what I want to know/what I've learned) to begin and end a unit of study, particularly in social studies and science. Before the unit, this strategy enables teachers to gain an awareness of students' background knowledge and interests. Afterward, it helps teachers assess the content material learned. K-W-L charts can be developed as a class activity or on an individual basis. For students with limited English proficiency, the chart can be completed in the first language or with illustrations.

Testing, or assessment, has always been considered as the usual means of measuring learners' achievements in a foreign language. New requirements to proficiency in ESP suggest developing various ways of evaluating learners' performance. Both traditional and new methods should be used in order to achieve the best results.

Bibliography

Larsen-Freeman, Diane, Techniques and Principles in Language Teaching, *Oxford University Press;*
Newble, David & Cannon, Robert, A Handbook for Teachers in Universities & Colleges, *Kogan Page;*
Johnson, Keith; Keith Morrow, Communication in the classroom, *Essex: Longman;*
Ramsden, Paul, Learning to Teach in Higher Education, *Routledge, London and New York;*
Flinders, Steve, Professional English: Business: Intermediate, Penguin English Guides.

LA COMMUNICATION EN ADMINISTRATION PUBLIQUE : ÉLÉMENTS POUR UN ENSEIGNEMENT/APPRENTISSAGE PAR <LA TÂCHE>

Deliana VASILIU
Academia de Studii Economice Bucuresti

Résumé: *À l'heure de l'intégration européenne, en sa multiple qualité de professeur, chercheur, didacticien, méthodologue, concepteur de programme et matériel pédagogique, mais aussi évaluateur, le praticien du FLE est plus assisté que jamais. Il n'a qu'à se tourner du côté du CECR («Cadre européen commun de référence pour les lanques») pour y puiser informations de pointe, inspiration et reconfort. Et pourtant, qu'en est-il au juste lorsque l'objectif d'enseignement/apprentissage est la construction d'un programme pédagogique cohérent et adapté à la communication en administration publique, par exemple ? Pris entre l'option communicative d'il y a 20 ans, l'approche de type FOS (français sur objectif spécifique) ces derniers temps et une démarche basée sur la «tâche», pour nous référer à la toute dernière née en matière de didactique, le professeur de FLE s'ingénie tant bien que mal à faire ses choix. C'est à partir de là que la présente intervention se propose de réfléchir sur les enjeux actuels d'une didactique du discours administratif.*
Mots- clés : *programme pédagogique, la communication, administration publique, tâche, discours administratif*

Au cadre d'une réflexion plus large sur la **possibilité et le propre d'une didactique du discours administratif,** nous nous proposons de la faire avancer dans ce qui suit en approfondissant à la lumière des acquis actuels en matière d'enseignement/apprentissage des langues deux questions de principe.

1.0. Pour commencer, nous nous pencherons en ce sens sur les tenants et aboutissants de la pédagogie à mettre en place pour faire apprendre à communiquer en administration publique. Autrement dit, du point de vue du concepteur de programme et matériel pédagogique, **quelle approche pour une formation discursive à la fonction publique**? Ce qui signifie qu'il y a urgence à décrire le **comment faire apprendre à communiquer en langue étrangère dans un domaine spécifique**, telle l'administration publique, et cela uniquement à partir des caractéristiques du public **à qui** est destinée pareille formation. Donc principalement, **comment** et **à qui**. Pour ce qui concerne notre réflexion, nous ciblons des étudiants ou jeunes diplômés désireux, outre leur formation initiale (économistes, juristes ou autre), de préparer leur entrée dans le monde du travail européen par un complément de formation en FLE pour la communication institutionnelle. Il s'agirait en ce cas de retenir au moins trois de ses caractéristiques : formation intensive, de courte durée et bien ciblée.

1.1. Il va sans dire que, aussi bien chronologiquement que logiquement, la première réponse ne peut venir que de la part d'**une pédagogie de la communication**. En effet, depuis une bonne vingtaine d'années, la plupart des didacticiens du FLE s'accordent pour soutenir qu'apprendre à communiquer (à l'oral et à l'écrit) ne peut se faire convenablement qu'à travers une **approche communicative.** C'est la compétence de communication censée être dévéloppée au cadre d'une pédagogie de l'encouragement et de la découverte qui est ainsi parvenue (au plan théorique, au moins) à allier pour la première fois trois objectifs, à savoir

le linguistique, le communicationnel et le culturel[1]. Ce qui a entraîné par ailleurs un changement d'accent aussi du côté de la place de la grammaire, révisée à son tour avec d'autres contenus dits «traditionnels». En ce sens, une grammaire pédagogique est venue supplanter la grammaire linguistique pour faciliter l'apprentissage et l'auto-apprentissage.

Mais le vrai problème de la pédagogie de la communication reste aujourd'hui encore la traduction en pratiques pédagogiques opérationnelles de ses enseignements théoriques qui, eux, n'ont fait que s'amplifier, se multiplier et se raffiner depuis, sans toujours parvenir à soutenir réellement la pratique même de l'enseignement. On en retient pourtant jusqu'à ce jour des pratiques communicatives telles la simulation ou le jeu de rôle, dont la présence en classe de FLE continue à parler de la nature communicative de l'enseignement d'une seconde langue, aussi bien d'ailleurs que de la langue maternelle.

Au nombre des avantages d'une approche communicative de l'objet de formation analysé ici on pourrait facilement inscrire la tendance à rendre l'apprenant autonome, à l'aider à gérer son apprentissage, et ce grâce à la négociation permanente entre enseignants et apprenants des moyens de réaliser leur projet commun, à savoir la qualité de la formation en question. En ce sens, on ne peut qu'être d'accord avec ceux qui encouragent le côté créateur de l'approche communicative et y voient volontiers une "pédagogie de la négociation /qui/ consisterait à dire à l'enseignant : <Soyez spontané et improvisez>, à l'apprenant : <Soyez autonome et débrouillez-vous>, aux deux : <Soyez naturels et négociez>"[2]. Autant dire qu'en matière de pédagogie de la communication, seule la recherche de solutions adéquates n'a pas de fin.

1.2. Sur ce parcours, la mise en place d'un **programme de Français sur Objectif Spécifique** a pourtant représenté à un moment donné "l'expression la plus aboutie de la méthodologie communicative"[3]. En effet, une **approche de type FOS** marque un pas en avant vers l'adéquation de la réponse pédagogique aux demandes spécifiques émanant du monde professionnel. Construit à ses débuts en opposition avec les formations courantes en FLE, le FOS s'avère en fait un prolongement de la pédagogie communicative, fondement commun de toutes les approches de FLE ces dernières décennies, méthodes généralistes en premier lieu. Cette orientation communicative commune et ses retombées sont visibles à une simple énumération succinte de ce qui rapproche tous ces enseignements, à savoir : point de départ déterminé par les besoins de communication des apprenants, développement de la compétence linguistique en fonction de la compétence de communication requise à chaque fois, la prise en compte de la dimension culturelle à tous les niveaux, le recours aux documents authentiques, l'approche différenciée des quatre compétences langagières et, pour terminer, l'encouragement des échanges entre apprenants dans le déroulement de la classe.

Quant aux différences, il conviendrait de reconnaître que le FOS ne fait pas que porter en avant l'engouement communicatif de tout enseignement de FLE. Ce qui fait que, contrairement à ces derniers, le FOS s'en distingue néanmoins pour répondre généralement à une **demande précise**, surtout de la part des professionnels (chercheurs, enseignants, personnel médical, hôtelier ou autre, étudiants ou simples immigrés) amenés à améliorer, voire à démarrer l'acquisition d'une ou plusieurs compétences linguistiques avant d'intégrer le monde du travail francophone. Ensuite, il suppose toujours une **formation à court terme**, centrée sur des **situations professionnelles** et des **compétences ciblées**, fruit d'un laborieux

travail de **collecte de données** et **élaboration de matériel et activités spécifiques** de la part de l'enseignant, qui ne maîtrise pas *a priori* le monde professionnel cible. Autant dire que - pour reprendre un mot devenu célèbre - les apprenants du FOS ne souhaitent et/ou n'ont pas la possibilité d'apprendre *le* français, mais *du* français, celui qui leur permettra d'interagir dans des situations précises.

1.3. En ce sens, se proposant de faire construire chez l'apprenant des savoir-faire linguistiques nécessaires pour qu'il soit immédiatement opérationnel et fonctionnellement compétent dans un domaine donné, **la démarche basée sur la tâche**, cette nouvellement née en matière de FLE, franchit un nouveau seuil et débouche sur une pédagogie où autonomie et responsabilité de l'apprenant se conjuguent pour s'adresser à la majorité de la classe et en finir avec les approches plus ou moins élitistes. Si le FOS cheminait "de la langue aux métiers"[4], on pourrait reformuler et dire que, encore plus démocratiquement, l'approche basée sur la tâche cherche à se frayer un chemin *des métiers vers la langue* dont ces derniers ont besoin pour s'exercer dans l'immédiat, ou mieux, *des métiers vers la parole*, vu que, pour l'apprenant européen à qui est destiné cette pedagogie, la compétence de communication l'emporte de beaucoup sur la compétence linguistique.

Centré sur la formation en langues étrangères dans les écoles de l'Union européenne dans le nouveau millénaire, le **projet TABASCO** (Organisation scolaire fondée sur les tâches pour l'acquisition des langues en Europe) s'est déroulé de 2000 à 2003 et a été publié en Belgique pour la version française sous le titre *Le développement de l'autonomie de l'apprenant par l'apprentissage des langues secondes dans une approche basée sur la tâche : un défi pour l'Europe*. Il vient matérialiser certains des impératifs du *Cadre européen commun de référence pour les langues* (le CECR, 2001) et des assises de ce dernier posées en 1995 par *le Livre Blanc de la Commission européenne : «Enseigner et apprendre – Vers la société cognitive»*. Cette avalanche de références et chronologies dont témoigne toute une publication récente[5] devrait suggérer par ailleurs l'importance attachée par l'Europe de demain à la refonte de l'enseignement/apprentissage des langues, en particulier, comme du cadre plus général de l'éducation et de ses institutions.

En effet, étayée en amont par de très solides recherches en théories interactionnelle et cognitive, la **pédagogie de la tâche** pour l'ALS (Acquisition d'une Langue Seconde) met en avant plusieurs éléments novateurs, dont la réalisation de tâches communicatives et en même temps réalistes (tel l'accomplissement proprement-dit de la tâche dans la langue cible), l'utilisation de la langue de la vie réelle grâce à l'interaction des pairs, le déjà fameux apprentissage coopératif (AC), auto-dirigé et tout au long de la vie, dans des contextes collaboratifs, motivants et respectueux de la diversité.

Quant à la tâche elle-même, elle y devient unité opérationnelle ciblant l'objectif et favorisant l'implication et la motivation de l'apprenant de sorte que l'exécution d'une tâche revient à la "mise en œuvre stratégique de compétences données, afin de mener à bien un ensemble d'actions finalisées dans un certain domaine, avec un but défini et un produit particulier"[6].

2.0. Cela dit, voyons maintenant de quelles tâches il s'agirait pour l'enseignement/apprentissage de la communication en administration publique. Et aussi en quoi une démarche basée sur la tâche serait-elle plus opérationnelle *hic et nunc* que les deux autres ? Par voie de conséquence, la deuxième question de principe que nous entendons

formuler ici portera sur **la nature des tâches à proposer au cadre d'une formation discursive en langue (maternelle ou seconde) pour l'administration publique**.

La portée communicationnelle de cette dernière née des démarches ne fait plus, pensons-nous, aucun doute. Elle représente en fait, comme nous espérons avoir réussi à le suggérer, un pic de didactique, une réelle "opérationalisation pédagogique de l'approche communicative des années 70-80"[7]. Ce qui n'est pas sans importance, en général, et encore moins pour ce qui concerne la réflexion proposée ici sur le comment de l'enseignement/apprentissage de la communication dans un domaine profesionnel précis. En effet, vu ce qui précède et suivant ce que nous avons pu l'approcher ailleurs[8], la question centrale à ce niveau réside dans la capacité didactique de **transformer en tâches communicatives les genres discursifs** représentatifs, repérés dans des situations de communication professionnelles données.

2.1. Un premier pas en ce sens serait **l'analyse du discours considéré** à des fins didactiques, permettant donc d'y repérer et isoler les éléments lexicaux, grammaticaux, mais surtout discursifs récurrents qui, tout en constituant des combinaisons multiples, portent cependant la marque particulière des productions langagières d'un seul domaine, l'administratif dans notre cas. L'identification des **types de discours** en administration publique, suivie par l'analyse des **combinaisons de ces types de discours**, conduira au repérage des **genres particuliers de "textes**" produits dans la communication en AP, aussi bien à l'oral qu'à l'écrit. Voilà comment de discipline "savante", l'analyse de discours parvient à servir réellement la didactique des langues, assurant la jonction entre la description des discours et les compétences communicatives des apprenants. Il serait tentant en ce sens de voir dans l'acquisition de compétences communicatives, à la suite d'importants analystes, tels van Dijk, Beacco, Bonnafous et Charaudeau, comme une appropriation de règles culturelles régissant les échanges au sein d'une communauté de communication parlant une "nouvelle langue" qu'on pourrait facilement assimiler ici au discours administratif, sorte de "nouvelle langue" pour les non natifs, donc les non initiés. Du coup, faire les bons choix méthodologiques en matière d'enseignement/apprentissage de la communication propre au discours administratif pourrait revenir à s'approprier une "compétence culturelle entendue comme compétence de repérage au sein de sa culture et de cultures étrangères"[9]. Autant dire le discours administratif ou autre en tant que"culture étrangère"dont il s'agirait de repérer les réccurences pour les utiliser dans "l'élaboration de programmes finalisés"[10].

2.2. Voilà comment et pourquoi le deuxième moment de la démarche consisterait à notre sens à utiliser ce qui a pu être repéré et retenu comme significatif et représentatif dans la première étape et à en construire des programmes d'enseignement ciblés. Les anciennes activités d'apprentissage propres au FOS deviendront ici, plus opportunément, pensons-nous, des **tâches de gestion discursive** permettant de faire acquérir une compétence discursive, donc communicative, et par là d'aider à maîtriser la "nouvelle langue".

Transformer donc les traits caractéristiques retenus en objectifs de formation devrait nécessairement passer par ce que l'on appelle d'ores et déjà l'**exposition discursive** des enseignants d'abord, à ce niveau, puis des apprenants aussi. C'est elle qui aidera à consolider la correction linguistique et à lui adjoindre une **compétence discursive** dans le domaine considéré, à construire cette dernière uniquement à partir du contact prolongé avec

la **réalité discursive** en question. Il va sans dire que l'exposition discursive des enseignants, nécessaire à l'élaboration de parcours didactiques finalisés, n'est pas identique à l'exposition discursive des apprenants, orientée celle-ci par les objectifs (à la fois discursifs et linguistiques) d'enseignement fixés à partir des publics considérés. La démarche déjà classique de "repérage", "fixation", "réemploi" et "vol libre" reste de mise, sauf que les modes d'exploitation, c'est-à-dire la conception de **tâches communicatives** organisées en séquences didactiques, viseront le développement de "trois ordres de capacités"[11] : capacités d'action (langagière), capacités discursives et capacités psycho-textuelles. Ce qui veut dire, selon le même auteur, que l'**acquisition des discours** passe nécessairement par l'appropriation de leurs conditions d'usage, par l'appropriation de leur signification actionnelle et par la maîtrise de leurs caractéristiques proprement linguistiques. Ce n'est qu'à ce prix que les types de discours identifiés pour chaque domaine donneront réellement accès aux **mondes discursifs particuliers** qu'ils représentent et constituent en même temps, à savoir le narratif, le descriptif, l'argumentatif, etc. et leurs combinaisons spécifiques. Et par là, à force de fréquentation assidue et d'exploitation efficace, à la **capacité de production discursive** (orale et/ou écrite).

Par ailleurs, les compétences discursives acquises suite à la réalisation de tâches communicatives sont redevables au dosage d'immersion de l'apprenant en situations discursives appropriées. En ce sens, l'exposition aux discours de la classe de langue, pour commencer, puis "l'interaction de l'apprenant avec des locuteurs plus compétents", dont l'enseignant et/ou certains de ses "co-interactants"[12], *via* un dosage adéquat, peuvent assurer la réussite de l'acquisition non seulement linguistique, mais aussi discursive et communicationnelle. La responsabilité des concepteurs de programmes y est pleinement engagée. Par conséquent, il "incombe aux enseignants de construire des <parcours didactiques> mêlant des supports variés, supports fabriqués et authentiques, littéraires ou plus prosaïques, tout n'étant qu'une question de <dosage> au sein des programmes à élaborer"[13]. C'est à ce prix que le fossé entre le temps descriptif – le professeur de FLE en tant qu'analyste de discours et le temps didactique - le professeur de FLE en tant que formateur à la communication discursive spécialisée – sera comblé.

Pour conclure, ne fût-ce que provisoirement, nous pensons pouvoir conseiller sans aucune retenue pour l'acquisition des discours, tel le discours administratif, **l'enseignement/apprentissage par la tâche**. Une des raisons de ce choix serait sans doute le fait que la compétence stratégique que l'apprenant développe grâce à cette approche pédagogique lui confère une double autonomie : dans l'utilisation du discours en question et dans le processus d'apprentissage lui-même. Ce qui fait que "l'évaluation de la compétence communicative" de l'apprenant parlera en même temps de sa "capacité d'apprendre à apprendre"[14]. Autant dire qu'accomplir avec succès une tâche de communication signe une double victoire remportée par l'apprenant, aussi bien cognitive que socio-formative. Et la classe de langue parviendra par là à jouer elle aussi le double rôle assigné par le CECR : "un lieu technique d'enseignement mais aussi un lieu d'éducation sociale"[15].

Notes

[1] Denis, G., *Enseigner les langues:méthodes et pratiques*, Bordas, Paris, 1995, p. 59

[2] Richterich, R., *Besoins langagiers et objectifs d'apprentissage*, Hachette, Paris, 1985, p.160
[3] Mangiante, J-M. et Parpette, C., *Le Français sur Objectif Spécifique : de l'analyse des besoins à l'élaboration d'un cours*, Hachette, Paris, 2004, p.159
[4] "Le français dans le monde", numéro spécial, *Français sur objectifs spécifiques : de la langue aux métiers*, Clé International, Paris, janvier 2004
[5] "Travaux de didactique du français langue étrangère", nr 51, *Dialogue des langues, dialogue des cultures, apprentissages*, Presses de AVL, Montpellier, 2004
[6] ******Cadre européen commun de référence pour les langues*, Strasbourg, 2001, p.121
[7] "Travaux de didactique du français langue étrangère", nr 51, p. 18
[8] Vasiliu, D., *Eléments pour une didactique du discours administratif*, Volum Colocviu international "Strategii discursive", Chisinau, iunie 2005
[9] Beacco, J-C., *Linguistique de discours et enseignement des langues* in "Le français dans le monde", numéro spécial, *Le discours : enjeux et perspectives*, Clé International, Paris, juillet 1996, p. 192
[10] Peytard,J., Moirand, S., *Discours et enseignement du français*, Hachette, Paris, 1992, p. 85
[11] Bronckart, J-P., *L'acquisition des discours* in "Le français dans le monde", numéro spécial, *Le discours : enjeux et perspectives*, Clé International, Paris, juillet 1996, p. 63
[12] Daniel, V., *L'apprenant au cœur des discours en langue étrangère* in "Le français dans le monde", *idem*, p101
[13] Mourlhon-Dallies, F., *De la description des discours à la construction de l'exposition discursive* in "Le français dans le monde", *idem*, p155
[14] Little, D., *La compétence stratégique examinée par rapport à la maîtrise stratégique du processus d'apprentissage des langues* in "Le français dans le monde", numéro spécial, Clé International, Paris, juin 1998, p. 183
[15] Beacco,J-C., *ibidem*

Bibliographie

Boucher, A-M. et altri, *Pédagogie de la communication dans l'enseignement d'une langue étrangère*, De Boeck-Zesmael s.a., Bruxelles, 1988
Lehmann,D., *Objectifs spécifiques en langues étrangères*, Hachette, Paris, 1993

LA DÉFINITION DE NOMS PROPRES DANS LES MANUELS DE FRANÇAIS LANGUE ÉTRANGÈRE

Carmen AVRAM
Academia de Studii Economice Bucuresti

Resumé: *Opération mentale, formule qui donne le sens d'une unité du lexique, action de caractériser et de préciser une notion, convention logique, norme didactique, la définition remplit plusieurs rôles a l'intérieur du processus d'enseignement/apprentissage : elle est appui pour l'apprenant à la lecture des textes du manuel (fonction explicative), elle est élément déclencheur et explicatif d'une thématique nouvelle (fonction introductive), elle est élément qui éclaircit et complète des connaissances déjà acquises (fonction analytique). La définition aide l'apprenant à l'acquisition et à la systématisation des informations (fonction synthétique). Sur la base d'un corpus de définitions sélectionnées dans cinq manuels roumains de français langue étrangère pour la terminale, cette communication se propose de voir comment fonctionne la définition des noms propres à l'intérieur du discours didactique. Les définitions des noms propres (que nous analysons en tant que définitions caractérisantes) sont, en général, motivantes pour les apprenants, vue leur dimension culturelle ou touristique. Leur rôle est toujours celui d'aider les apprenants à la lecture des textes proposés.*
Mots-clés *: enseignement, didactique, nom propre*

Le corpus soumis à notre analyse est constitué d'un ensemble complexe de définitions sélectionnées dans cinq manuels de français langue étrangère pour le lycée. Les cinq manuels s'adressent à des élèves de la terminale. Tous ces manuels sont récents, ils sont parus après 2002, aux maisons d'édition Carminis, RAO, Sigma, Niculescu et Corint. La date récente de parution est l'une des raisons pour lesquelles nous avons choisi ces manuels.
Le corpus ne constitue pas une partie distincte de la communication. Il sera présenté et analysé au long de l'étude. Nous avons décidé de le transcrire en italiques pour le rendre plus visible par rapport aux commentaires du texte écrit.

On l'emploie toujours dans la langue, mais on n'en parle presque jamais. Elle a sa place bien déterminée dans chaque théorie, chaque méthode, chaque science. Elle est présente, consciemment ou non, dans le langage des enfants et des adultes, des ignorants et des intellectuels. Mais lorsqu'on veut la définir, c'est difficile de trouver une seule définition pour elle, c'est difficile de la décrire parce qu'on est trop habitué à l'employer sans se mettre trop de questions la- dessus.

La définition est une réalité de la langue. Elle est un instrument et un appui linguistique lorsqu'on veut expliquer des choses, lorsqu'on introduit une théorie, lorsqu'on enseigne en général. Mais, sans aucun doute, elle est un instrument et un appui pour celui auquel s'adresse une théorie nouvelle ou pour celui qui apprend en général.

Opération (mentale), **formule** (qui donne le sens d'une unité du lexique)[1], **action** (de caractériser, de préciser une idée, une notion)[2], **convention** (logique a-priori)[3], la définition est le résultat du processus de DÉFINIR qui vise à ''déterminer, fixer ; expliquer une chose par des attributs qui la distinguent ; expliquer le véritable sens d'un mot, d'une expression''.[4]

‘’La définition est une opération générale de la connaissance, de la raison et de la communication interhumaines qui intervient, en premier lieu, au niveau du langage et de l’expérience commune, au niveau des langages utilisés dans les sciences expérimentales, dans les théories et les hypothèses scientifiques et, deuxièmement, dans les divers langages artificiels comme les systèmes formels utilisés en mathématique et logique.’’[5]

La définition se réalise toujours dans le cadre d’un langage et elle a une structure formelle, logique. La définition a aussi un côté cognitif parce qu’elle est liée au processus d’acquisition (par un agent récepteur) de certaines informations concernant le monde ou un système de signes.

Une catégorie à part de définitions repérée dans les manuels de FLE, est représentée par les définitions de noms propres. Nous avons trouvé beaucoup de noms propres (des noms d’auteurs et des noms de localités ou de sites culturels ou touristiques) qui sont extraits de divers dictionnaires ou anthologies, de guides touristiques, de revues de culture etc.

Nous avons décidé d’organiser notre analyse en fonction du classement proposé par Anne- Marie Loffler- Laurian[6], qui nous a aidé par la visée ample et englobante. On parle avec cet auteur de la notion de définition et de catégories définitoires dans les discours scientifiques. Les cinq grandes catégories définitoires que A. M. Loffler- Laurian met en évidence sont : la dénomination, l’équivalence, la caractérisation, l’analyse et la fonction.

Les types de définition qui sont utilisés surtout dans le discours pédagogique sont la **Dénomination,** la **Caractérisation** et l’**Analyse**. On y rencontre peu d’Équivalence et de Fonction.

La classification des définitions en catégories définitoires ne constitue qu’un premier niveau de classement. Un deuxième niveau est représenté par l’organisation des définitions en fonction de leur provenance : des définitions de dictionnaire (de langue ou encyclopédique), des définitions provenant d’anthologies, de revues ou de traités scientifiques.

Nous avons fait appel à un autre niveau de classement aussi : celui-ci a comme point de départ le critère thématique. Les définitions seront présentées regroupées par thèmes : les définitions de noms propres d’écrivains, les définitions de noms propres de personnes publiques, etc.

La deuxième catégorie définitoire présentée par l’auteur cité est **la caractérisation**, catégorie spécifique du discours de vulgarisation et du discours pédagogique. La caractérisation indique les traits, de préférence permanents, de l’objet. Les marqueurs linguistiques de la caractérisation sont les adjectivations nominales (adjectifs ou propositions relatives) et les adjectivations verbales (adverbes modalisateurs).

Nous avons décidé d’analyser en tant que caractérisations les définitions de noms propres qui apparaissent dans les manuels de français langue étrangère.

Les noms propres apparaissent dans des dictionnaires encyclopédiques, dans des dictionnaires littéraires ou dans des annuaires et des revues de spécialité. Elles sont, en général, plus amples que les dénominations mais plus motivantes pour les apprenants, vue leur dimension culturelle ou touristique.

Dans notre corpus nous avons retrouvé plusieurs types de définitions caractérisantes : des définitions de noms propres de personnes, des définitions de lieux, des définitions d’institutions.

A. Les noms propres des personnes jouent le rôle d'un appui à la lecture. Ce sont les noms des auteurs des textes ou d'autres personnages de la vie réelle qui apparaissent dans les textes étudiés ou dont on cite les propos mémorables ou on reprend les peintures, les photos dans les pages des manuels. Dans la plupart des cas les manuels préfèrent les articles de dictionnaire, avec ou sans source citée :

A. ***a. Les auteurs des textes proposés***

Exemples :

- **Marguerite Yourcenar** (1903- 1987)

Femme de lettres de nationalité française et américaine, auteur de poèmes, d'essais, de pièces de théâtre, de romans historiques (Mémoires d'Hadrien), ou autobiographies (Souvenirs pieux). Elle est, en 1980, la première femme élue à l'Académie française. [Sigma 2002, p. 8]

- ***Paul Guimard*** *– Écrivain humoriste des années 1950. Principaux romans : Les faux frères et Rue de Havre.* [Sigma 2002, p.18]
- ***Gustave Flaubert*** *(1821- 1880). Écrivain français. Son œuvre, qui s'imposa par un succès de scandale (Madame Bovary), compose une tentative pour dominer l'incompréhension d'une époque bourgeoise et la tentation romantique.*

[Sigma 2002, p.38]

- ***Simone de Beauvoir*** *(1908-1986). Femme de lettres française, disciple et compagne de Sartre, elle est l'auteur d'essais (le Deuxième Sexe), de romans, de pièces de théâtre.*

[Sigma 2002, p.48]

- ***ELIADE (Mircea).*** *Écrivain et historien roumain (1907 Bucarest- 1976 Chicago), professeur à l'École des Hautes Études (1945) et à la Sorbonne et titulaire de la chaire d'histoire des religions à l'Université de Chicago (1957) ; auteur de romans (Le Roman de l'Adolescent myope (1924-1925), La Nuit bengali (Maitreyi 1933), Dix-neuf roses (1980), Mademoiselle Christine (1936), La Rue de Mântuleasa (1969), de nouvelles ; spécialiste de l'histoire des religions et de l'étude des mythes (Traité d'histoire des religions, Le Mythe de l'Éternel Retour (1949), Histoire des croyances et des idées religieuses (1977-1978).* ***(****Dictionnaire des écrivains roumains****)***

Les dictionnaires préférés par les auteurs de manuel sont le *Larousse* (Marguerite Yourcenar in [Niculescu 2004]) ou *Le Dictionnaire des écrivains roumains* pour la caractérisation de Mircea Eliade (in [Niculescu 2004]). Les autres sources ne sont pas marquées mais ce n'est pas difficile de deviner qu'on a affaire avec des définitions de dictionnaire encyclopédique : les définitions présentées débutent par des formules typiques genre *Écrivain français* (Roger Martin du Gard, Jean Giono, Gustave Flaubert), *Écrivain humoriste* (Paul Guimard), *auteur dramatique français* (Jean Anouilh in [Niculescu 2004], *Femme de lettres de nationalité française et américaine* (Marguerite Yourcenar in [Sigma 2002]), *Femme de lettres française* (Simone de Beauvoir).

A part les dictionnaires, une autre source pour les définitions caractérisantes est constituée par les anthologies littéraires, préférées surtout par le manuel [Corint 2002]. La source n'est pas citée mais nous croyons que ce n'est pas difficile de se rendre compte de la provenance de ces caractérisations, vu leur ampleur et leur

précision. Les formules introductives typiques dont nous avons parlé auparavant n'apparaissent plus :

- ***Jean Anouilh*** *(1910-1987) c'est une vie consacrée au théâtre. Son œuvre théâtrale est d'une diversité prodigieuse. Pièces roses (Le Bal des Voleurs, 1938), pièces noires (Le Voyageur sans bagages 1937 ; La Sauvage, 1938), nouvelles pièces noires (Antigone, 1944), pièces brillantes (La Répétition ou l'Amour puni, 1950), pièces grinçantes et pièces costumées (l'Alouette, 1953 ; Becket, 1959). Jean Anouilh a toujours eu une préférence marquée pour le théâtre d'idées.*

[Corint 2002, p.18]

- ***Birago Niop*** *(Dakar, Sénegal, 1906- id. 1989) a su admirablement transposer en français les contes traditionnels de l'Ouest africain, qu'il avait recueillis de la bouche du griot de sa famille maternelle, Amadou Koumba Ngom, ou bien d'imformateurs rencontrés à l'occasion de ses tournées en brousse (les Contes d'Amodaou Koumba, 1947; les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba, 1958; Contes et lavanes, 1963; Contes d'Awa, 1977).*

[Niculescu 2004, p.108]

Les caractérisations que nous avons analysées dans cette catégorie sont souvent accompagnées par des photographies ou des dessins représentant les auteurs en question. L'image joue, elle aussi, le rôle d'une définition (iconique) mais elle ne peut pas le faire dans ce cas d'une manière intégrante ou suffisante sans la présence du texte écrit.

A. b. D'autres personnages de la vie réelle

- ***TRAJAN****, né à Italica (53-117), empereur romain (98-117), successeur de Nerva. Il conquit et organisa la Dacie (101-107), l'Arabie, l'Arménie, la Mésopotamie, l'Assyrie, et fut vainqueur des Parthes (115). Il se montra excellent administrateur et grand bâtisseur. (Larousse 2000)*

[Carminis 2002, p.105]

- ***François Mitterand*** *(1916-1996), homme politique français, ancien président de la République française (1981-1995).* [Corint 2002, p.73]

Ces définitions sont moins nombreuses. Elles apparaissent suite à un texte, comme élément explicatif d'un mot qui figure dans le texte proposé (Trajan, François Mitterand, Claude Allègre), ou en accompagnant des peintures célèbres présentés dans les pages du manuel (Claude Monet et René Maigritte).

B. Les définitions de lieux.

Nous incluons ici les caractérisations de villes, pays ou régions géographiques.

- ***Le Havre*** *est situé sur la rive droite et à l'embouchure de la Seine, à 211 km de Paris. Chef-lieu d'arrondissement de la Seine Maritime. La fondation remonte (…)*

(…)

Le Havre est enfin un port de voyageurs où transitent des passagers à destination ou en provenance de l'Amérique, de l'Extrême Orient et des pays de la mer du Nord.

[Corint 2002, p.35]

- ***La Belgique*** *(monarchie constitutionnelle) est un État moderne dans lequel on distingue, selon la constitution :*

le niveau fédéral (le Parlement, le gouvernement et le roi)
le niveau communautaire (il y a quatre communautés- francophone, flamande, germanophone el l'instance communautaire commune)
(…)[Corint 2002, p.85]

Ces définitions caractérisantes apparaissent dans des rubriques très diverses du manuel : *Éclairages* (**Le Havre**), *Petit lexique* (**Palatin**), *Il est bon de savoir* (**Albi**, **Jersey, la Belgique**), ou comme début de texte à étudier (**Le pays de Dinan**). Leur présence est donc soit explicative, soit informative, soit introductive.

Plusieurs caractérisations de villes sont accompagnées par des images. Le manuel [Corint 2002] propose, à la page 85, suite à un texte sur la capitale de la Belgique, une *Lecture de l'image* sous la forme d'une définition caractérisante (image et texte) :

- ***La ville de Bruxelles*** *doit son pouvoir de séduction au mariage de l'ancien et du moderne. Les constructions hardies du quartier européen, tel le Parlement de l'Union européenne, voisinent avec l'architecture classique ; les façades de la Grand- Place en sont le plus beau témoignage.*

La consigne proposée demande aux apprenants de voir ''*Quel effet produit, dans l'image ci-contre, le rapprochement des plans ?*'' L'effet est justement celui d'un ''*mariage entre l'ancien et le moderne*'', effet reproduit très bien par l'image qui accompagne la caractérisation de la ville.

C'est un exemple de définition ostensive qui combine l'image au texte et qui offre une caractérisation claire et convaincante de la ville de Bruxelles.

C. Les définitions des institutions

-« Plaidoyer pour une Europe unie »

- ***Le Conseil d'Europe (Strasbourg)****- Organisation internationale, formée de 41 États démocratiques d'Europe.*
- ***L'Assemblée Parlementaire****- Organisme du Conseil de l'Europe formé de 291 représentants et 291 suppléants désignés par les parlements nationaux.*
- ***Le Conseil européen (Bruxelles)****- Il réunit régulièrement (au moins deux fois par an) les chefs d'État ou de gouvernement des 15 pays de l'Union européenne en vue de l'orientation de la politique communautaire.*

[Carminis 2002, p.7]

- ***Sainte- Geneviève*** *- bibliothèque publique et universitaire de Paris, à côté du Panthéon. Sur ses murs, parmi les noms des humanistes et des savants de l'Europe on trouve celui de Dimitrie Cantemir, esprit encyclopédique,*

remarquable érudit, qui mit en avant les origines latines du peuple roumain. (Larousse 2000, p.1578)

[Carminis 2002, p.11]

- ***Villa Médicis –****palais et jardin datant du XVIe siècle ; en 1803, Napoléon Ier en fait le siège de l'Académie de France à Rome ; les pensionnaires de la Villa Médicis sont des boursiers entreprenant des recherches en philologie classique, histoire et archéologie.*

[Corint 2002, p.84]

Les caractérisations (les noms propres dans le cas de notre corpus) peuvent se rapporter aussi à des personnes qu'à des lieux (pays, villes, régions) ou des institutions.

Leur rôle est toujours celui d'aider les apprenants à la lecture des textes.

Les définitions caractérisantes de noms propres des auteurs qui accompagnent les textes sont nécessaires aux apprenants, et aux enseignants aussi, pour une meilleure compréhension du cadre général du texte proposé, pour situer l'extrait présenté par le manuel dans son contexte de production et d'apparition. Nous pouvons dire alors, sans trop entrer dans les détails, que ce genre de définition sert comme appui pour la lecture, comme aide pour l'apprenant dans la perspective d'un commentaire littéraire ou une analyse approfondie du texte.

Le corpus nous fourni aussi des définitions de noms propres qui apparaissent à titre explicatif (pour les noms qui apparaissent dans les textes) ou à titre informatif (les caractérisations de villes ou de pays).

La définition est une opération logique, linguistique et gnoséologique en même temps. Le but de toute définition est la connaissance. Elle est un instrument de la connaissance discursive qui se réalise par l'intermédiaire du langage.

Toute définition doit être courte et claire. Ces deux conditions sont exigées par la nature même de la définition, qui est de rendre les choses parfaitement intelligibles à l'esprit. La définition doit être aussi adéquate à l'objet, ce qui veut dire qu'elle doit comprendre le défini et rien que le défini.

Ces conditions à remplir sont encore plus importantes dans la construction des définitions didactiques. Il ne faut pas oublier le fait que le manuel scolaire est considéré un modèle et un recueil de connaissances auquel on revient toujours, même après la scolarité. La responsabilité du manuel en tant que livre de formation est alors encore pus grande et la définition y joue son rôle parce qu'elle est à la base de tout ce qu'on introduit et on apprend de nouveau, elle est l'élément qui introduit et synthétise et elle représente la norme. La définition de manuel est aussi importante pour l'apprenant que la définition de dictionnaire ou la définition de traité théorique.

Notes

1*Le Petit Robert*, 2003

2 idem

3 *Le Petit Robert*, la définition en mathématique,2003

4 LITTRÉ, E., 1958,P.1475

5 POPA, C., *Teoria definitiei*, Ed. Stiintifica, Bucuresti, 1972, p.7

6 LOFFLER- LAURIAN, A.-M. , *Typologie des discours scientifiques: deux approches*, in Études de Linguistique Appliquée, no.51/ juillet- septembre 1983

Bibliographie

-CHARAUDEAU, P., *Grammaire du sens et de l'expression*, Hachette Éducation, Paris, 1992

-LITTRÉ, E., *Dictionnaire de la langue française*, Gallimard, Hachette, Paris,1958
-LOFFLER- LAURIAN, A.-M., ‘’Typologie des discours scientifiques: deux approches ‘’ in *Études de Linguistique Appliquée : Les discours scientifiques*, no. 51, juillet- septembre 1983, pp. 8-20
-POPA, C., *Teoria definitiei*, Editura Stiintifica, Colectia Logos, Bucuresti, 1972

Manuels utilisés

-NASTA, D. I., *Limba Franceza, Franco- route, Manual pentru clasa a XII-a*, Limba moderna 1, Ed. Corint Bucuresti,2002
-COCULESCU, S., NEGULESCU, A., FORNICA- LIVADA, G., POPESCU, E., *Limba Franceza, Manual pentru clasa a XII-a*, RAO Educational, Bucuresti, 2002
-COSMA, M., STRATULA, E., GRIGORE, M., *Limba Franceza, Rayons, Manual pentra clasa a XII-a*, L2, Ed. Carminis, Pitesti, 2002
-IBRAM, N.-C., *Limba Franceza, Manual pentru clasa a XII-a*, L1, Ed. Niculescu ABC, Bucuresti, 2004
-MLADINESCU, R., PAUS, V. A., *Tous Azimuts, Manual de limba franceza pentru clasa a XII-a*, L2, Ed. Sigma, Bucuresti, 2002

DE L'UTILISATION DES TEXTES AUTHENTIQUES ÉCRITS

Ilona BALAZS
Universitatea de Vest din Timişoara

Résumé: *L' introduction des documents authentiques dans la classe suscite des débats toujours actuels parce qu'ils doivent respecter d'une part les besoins de son public et d'autre part les objectifs fixés par les programmes. Les documents authentiques offrent beaucoup de possibilités d'exploitation pour faire acquérir des savoirs langagiers et pour transmettre des savoirs-faire d'ordre socio-culturel.*
Les documents authentiques qu'on a envisagés d' analyser dans notre présentation sont parmi ceux qu'un professeur de français peut trouver le plus facilement lors d'un voyage en France. L'analyse a comme point de départ le billet de train, la brochure ou le dépliant touristique, le domaine de la restauration : l'étude du menu. L'ordre des documents n'est pas aléatoire, il représente justement l'itinéraire d'un touriste en France.
A part l'introduction théorique sur ces documents et leur présentation du même point de vue, théorique, l'article a un côté pratique aussi : c'est- à-dire les exercices qu'on peut utiliser en classe.
Pourquoi le document authentique? Premièrement, parce qu'il développe des savoirs, savoir-faire et savoir-être en matière de culture francophone. Deuxièmement, son utilisation inscrit le français dans un cadre actuel et vivant, car il vise la culture qui descend dans la rue, dans le quotidien, une culture parfois bannie, située en marge de la société mais qui s'avère être utile dans la salle de classe. Ensuite le document authentique est un outil scolaire sans l'être réellement, dont le but est d'inciter et stimuler la motivation des apprenants pour l'étude de la langue et de la civilisation française. En plus, le document authentique permet d'être plus proche des intérêts des apprenants, d'autant plus que son utilisation est centré sur l'apprenant et ses besoins réels.
Mots-clés *: texte authentique, savoir-faire, savoir-être*

L'année 1970 marque un renouvellement en ce qui concerne les matériaux pédagogiques utilisés dans la didactique du FLE. L'introduction des documents authentiques dans la classe naît des débats actuels de nos jours encore, quoique leur intensité ait diminué.

Une nette opposition se dresse entre les documents authentiques et les textes fabriqués. Avant de souligner les différences existantes entre ces deux catégories des documents pédagogiques, procédons à une incursion dans la méthodologie du FLE.
En 1960, la méthodologie audio-visuelle unit les théories aux pratiques de l'apprentissage. Comme tout renouvellement, cette méthodologie a eu ses adèptes et ses critiques qui ont observé que les méthodologies se sont penchées sur le niveau débutant négligeant les autres étapes de l' apprentissage.

Les matériels didactiques utilisés jusqu'en 1970 dans l'enseignement des langues étrangères se composaient d'un manuel qui contenait des exercices, des illustrations, en privilégiant les textes dans les méthodes traditionnels, les dialogues dans les méthodes audiovisuelles. Exceptant ces différences les deux méthodes se rejoignent dans un point commun résumé par la question : *pour qui* ? Les supports sont généralement fabriqués à des fins linguistiques avec des intentions pédagogiques évidentes. La langue est appauvrie se réalisant dans un contexte socioculturel très stéréotypé, peu vraisemblable où la diversité n'existe pas. Cela impose vers la fin des années 1960 un plaidoyer en faveur de la

diversification des situations de communication et de l'évolution des documents pédagogiques fabriqués vers l'authentique et le vraisemblable.

L'article de Daniel Coste, " Textes et documents authentiques au Niveau 2" publié dans Le Français dans le Monde, n 73, 1970, marque une nouvelle étape dans la méthodologie. Notons l'opinion de Coste encore peu favorable à l'utilisation sans une étude approfondie du document authentique : "Textes et documents authentiques ne gardent leur saveur précieuse que s'ils trouvent place dans un moment de communication authentique.[…] mieux vaut à la limite introduire des textes fabriqués dans des situations authentiques de communication que d'utiliser le texte authentique comme support et justification d'exercices parfaitement artificiels ."[1] Sans nier totalement l'importance du document authentique il reste prudent quant à son utilisation .

Les didacticiens chargés de la création du Niveau 2 ont essayé d'unir l'enseignement de la langue à celui de la civilisation et de favoriser le contact de l'élève avec la langue réelle. C'est de cette manière qu'on va résoudre le manque de la civilisation constaté et dénoncé au Niveau 1. Les objectifs que les théoreticiens du Niveau 2 se proposent d'atteindre sont de cibler l'apprentissage sur l'apprenant et ses lacunes. Dans ce but les textes fabriqués peuvent préparer l'apprenant dans sa confrontantion avec le document authentique oral ou écrit, Coste parle d'un "texte philtre"[2]. Le texte fabriqué doit remplir quelques exigences afin de préparer l'introduction du texte authentique: la même thématique, des structures langagières adéquates à ce type de communication. Le matériel pédagogique mis en place par Crédif est constitué de telle manière à présenter deux dossiers contenant des documents fabriqués et ce n'est que dans le troisième qu'on proposait aux étudiants le document emprunté à la vie réelle. C'est la méthode *Interlignes* qui abordait l'enseignement de la civilisation en suivant ces principes.

En revanche, les méthodologues de l'équipe BELC renoncent à cette étape préliminaire, ne s'intéressant aux exercices de simulation, accordant le plus grand crédit à la communication réelle. Ils ont créé en 1971 *Langue et civilisation – Douze dossiers pour la classe avec exploitation de documents sonores.*

Par la méthode *C'est le printemps* la didactique du FLE connaît une nouvelle étape dans son développement vers une approche communicative. Même s'il s'agit d'une méthode créée pour le Niveau 1, on a dépassé ces limites grâce à des "dialogues fabriqués dont la langue est quasi authentique"[3] .

A la fin des années 1970, l'approche communicative a intégré peu à peu le document authentique (dès les débuts de l'apprentissage) et les programmes ont établi des objectifs et des contenus en fonction des besoins communicatifs des apprenants en dehors de la classe. C'est une compétence de communication et des savoirs-faire langagiers qu'on favorise pour que l'élève soit capable de réinvestir les connaissances acquises dans une situation de communication réelle.

L'une des premières méthodes qui a facilité l'introduction des documents authentiques qu'ils soient oraux ou écrits a été *Archipel*. Il y a encore une distribution différenciée de ces documents en fonction des niveaux d'apprentissage.

LE DOCUMENT AUTHENTIQUE VS. LE DOCUMENT FABRIQUE

Robert Galisson procède à une analyse contrastive de ces deux types de matériel pédagogique. En suivant le fil développé par celui-ci on observe la première différence au niveau de l'intention : le document fabriqué est conçu par des méthodologistes *ayant une intention pédagogique évidente*, tandis que le document authentique *n'a pas un objectif pédagogique détérminé au départ* mais qui " sont introduits en situation fictive dans l'acte éducatif" [4]. Ce sont des textes produits dans des situations de communication réelle et non en vue de leur exploitation en classe de langue. Le document fabriqué garde les caractéristiques des MAV: l'enregistrement sonore accompagné de l'image correspondante. On sougline la richesse du document authentique *que l'enseignant va intégrer* dans son cours au détriment du document fabriqué *qu'on trouve inséré dans le manuel* par le méthodologue. Il faut également mettre en évidence le fait que beaucoup de textes authentiques portent l'empreinte de *l'actualité immédiate* - comme signe de leur authenticité - par conséquent ils vieillissent rapidement et c'est à l'enseignant de renouveler toujours sa collection de documents authentiques. Cela explique pourquoi bon nombre d'enseignants renoncent à l'utilisation pédagogique du document authentique. Pourtant pas tous les documents authentiques sont soumis à la fugacité de l'actuel.

Si on a identifié le destinataire des documents authentique et fabriqué, c'est-à-dire *pour qui*, a-t-il été créé, voyons *pourquoi* nous devrions choisir l'un non pas l'autre? Sans doute il est plus facile pour le professeur d' utiliser des documents qu'il trouve dans le manuel, qui sont construits pour répondre à une certaine finalité d'une manière progressive. Si le document fabriqué est centré sur *la méthode*, l'autre type de document est focalisé sur *l'apprenant* et sur ses besoins. Quoique l'enseignement se réalise dans une institution, on élargit les perspectives socio-culturelles de l'étudiant ou de l'élève qui lui permettront de prendre contact avec les réalités quotidiennes et de faire face à une situation de communication réelle parce qu' "on recherche aujourd'hui dans le document authentique à la fois le fonctionnel et la motivation par le fonctionnel."[5] L'intérêt d'un tel document est d'abord fonctionnel, il peut être motivant pour un étudiant ayant l'intention de séjourner dans un pays francophone. Ce type de matériel pédagogique doit répondre à un bon nombre d'exigences : les objectifs proposés, les besoins de l'apprenant, le degré d'accessibilité, l' intérêt culturel de celui-ci, l'actualité du contenu . Il faut donc reconnaître qu'il y a des inconvénients qui réduisent son exploitation, par exemple si le thème présenté aborde une question d'actualité. Les problèmes quant à l'exploitation du document portent sur les niveaux d'apprentissage et aussi sur les objectifs méthodologiques.

Quels sont donc les documents fabriqués niés par la nouvelle méthodologie?ou quels sont les documents bénis dont l'enseignant dispose? On a mentionné plusieurs fois qu'avec la méthodologie audio-visuelle l'image et le son atteignent l'apogée. Dans le document

fabriqué l'image sert à restituer le sens du document audio. L'image a le rôle de "faciliteur sémantique"[6] parce que, c'est grâce à l'image que l'enseignant ne doit plus faire appel à la langue maternelle, à la traduction. A quoi ça sert cette insistance sur l'image? À donner une classification des documents authentiques où l'image acquiert d'autres valeurs et d'autres dimensions. L'image qui accompagne le document authentique a pour but de restituer mieux "les fonctions ethnographiques et culturelles"[7] de celui-ci; c'est-à-dire elle doit enregistrer les facteurs (spatial, temporel, coutumes) dans lesquels se produit l'échange. Par conséquent, l'image deviendra la porte-parole de la situation de communication réelle ayant le rôle de "stimulateur verbal" selon la dénomination proposée par Galisson. A partir de ces images, l' élèves aura l'occasion d'intervenir, d'émettre des suppositions, parce qu'il s'agit ici de développer ses capacités créatrices.

Quels sont donc ces documents authentiques? Si on parle de la variété et de la diversité qui caractérisent ce genre de matériel pédagogique c'est parce qu'ils sont empruntés à la vie réelle. On en distingue deux grandes catégories : oraux ou écrits. Dans la catégorie des documents authentiques oraux on retient : les chansons, les bulletins radiotélé (le journal, le bulletin météo, les émissions télévisées) . Les médias constituent une source d'inspiration riche à la fois accessible, facile à se procurer. Mais non seulement les documents médiatiques sonores ou télévisés, sont à la disposition des enseignants, ceux écrits étant bien plus nombreux . Il faudrait opérer une classification du point de vue fonctionnel:

A *) les documents publicitaires* : les affiches, les posters, les petites annonces, les slogans publicitaires, les dépliants, les brochures, les prospectives touristiques, les catalogues de vente, les étiquettes des produits, etc.

B) *les documents contenant des savoirs sociaux* : le billet de train, le plan d'une ville, la recette, le mode d'emploi, la notice farmaceutique, l'horoscope, le billet de lotterie, la règle du jeu, le grafitti, à ceux-ci s'ajoutent les documents d'ordre administrative : fiches d'inscription, formulaire pour ouvrir un compte bancaire ou pour obtenir une carte de séjour, assurance maladie, assurance voiture etc…

C) *les documents de presse*

D *) les documents paratextuels* : le titre

E) *les documents ludiques* : la bande dessinée (texte et image) , dessins humoristiques (image uniquement icônographique)

Pourquoi le billet de train? un document déja exploité maintes fois, parce qu'il est assez facile pour un professeur de langue d'en trouver un et parce que les élèves ou les étudiants doivent s'habituer au déchiffrage d'un tel document authetique. Ce type de document privilégie l'expression du lieu, du temps mais il y a d'autres pistes d' étude pour familiariser l'étudiant étranger ou l'adulte avec cette opération de demander un billet. Il ne faut pas nier l'importance de l'objectif culturel acquis, du savoir- faire : la pratique des gares et du voyage en train. Pour une telle leçon le professeur aurait besoin du matériel suivant :

- un billet en papier délivré par l'ordinateur

- une brochure *Horaires et prix* ou bien *Guide TGV- horaires et prix* pour les régions correspondant aux titres de transport considérés (qui contiennent une carte ferroviare, les gares, les horaires, les prix)

La brochure constitue une opportunité pour l'homme moderne, utilisateur de l'internet par rapport à l'opération classique d'acquisition d'un billet; à savoir qu'on peut acheter son billet sans se déplacer au guichet mais on doit toujours apprendre à lire la fiche horaire.

Dans une étape de décodage on négligera l'indication du numéro des trains en faveur de l' information concernant l'heure de départ. Alors le décodage commence :

- on fait expliciter les abbréviations simples : Dép = départ, Arr = Arrivée. Un exercice à conseiller dans cette phase introductive serait celui portant sur le lexique : composter, valider, poinçonner, contrôler, réserver, arriver; la consigne d'un tel exercice : 1. Associez à chaque mot sa définition. 2. A partir des verbes donnés formez des noms. 3. On peut proposer aux élèves débutants de jouer un jeu de rôle à partir des mots suivants : le départ, l'arrivée, l'heure, la distance entre des villes . Lors du jeu de renseignements les élèves se succèdent dans le rôle de l'employé au guichet d'informations et du client .

Dans la deuxième étape, on identifiera toutes les données qui peuvent être nécessaires à l'établissement du billet et que notre étudiant voyageur devra, le cas échéant, être en mesure de fournir à l'employé qui nourrit l'ordinateur. Ayant à la disposition plusieurs types de billets présentant des variations :

- on explicitera les caractéristiques : nombre de voyageurs, première et seconde classe, avec et sans réduction, côté fenêtre, milieu ou couloir; fumeur et non fumeur, adulte ou enfant, salle ou duplex, aller simple, aller retour,
- on fait remarquer les renvois A, B, O, C : A = assise 1re, B = assise 2e, C = couchette 1re, D = couchette 2e, V = voiture lit 1re/2e, F = siège inclinable, RN = réservation obligatoire, RR = réservation recomandée
- il sera utile d'insister sur les indications d'horaires : période de pointe, service de nuit

Après toutes ces informations détaillées sur le billet de train on peut envisager des échanges simples : acheter son billet, faire une réservation .

Puis dans une troisième étape on peut demander à l'élève de devenir son propre agent de tourisme : il va décider l'itinéraire à l'aide de la brochure, il pourra faire une réservation en direct, au téléphone ou on-line. Il sera capable de se débrouiller grâce aux exercices antérieurs où il a reçu toutes les précisions nécessaires pour ce faire.

Un autre document authentique à la portée de tout enseignant serait la carte d'une ville qu'il peut obtenir pendant un voyage en France auprès d'un office de tourisme. L'objectif d'une telle leçon serait la découverte d'une région ou d'une ville française : savoir repérer des informations dans un texte descriptif et les sélectionner; savoir se situer, situer un lieu et décrire sa situation; savoir s'orienter et se diriger; savoir exprimer des projets. Si on choisit également un document sur un monument connu de la région ou de la ville on va répondre à un autre objectif celui de développer les connaissances culturelles : à travers la découverte et l'étude précise d'un monument, s'instruire sur les styles, les périodes historiques, donc le public visé sera d'un niveau avancé. Le niveau d'apprentissage peut s'étendre du primaire à l'université, des débutants au niveau avancé, compte tenant du

degré de difficulté des exercices. Le matériel nécessaire est constitué des cartes, plans touristiques, se rapportant à la région liée au centre d'intérêt de la classe.

Travail à partir des cartes : une carte sur la ville Dunkerque qui présente les points d'attraction touristiques les plus connus. Sur cette carte on peut trouver les images qui représentent les monuments et l'icônographie à valeur symbolique (par exemple : le bateau pour symboliser le canal de la Mer du Nord, le TGV pour la gare, le tunnel vers Lille, le livre pour la bibliothéque, etc…) Donc on peut faire un travail d'identification des logos, puis une autre de classification des logos : médicine, service, culture, loisirs, sports. Dans une phase antérieure à la découverte des logos, on insistera sur les noms de rues, dessin de la mer. Puis, pour la simulation, on peut demander à un élève d'indiquer un itinéraire à suivre et les autres élèves en regardant la carte doivent donner des indications spatiales pour trouver tel ou tel endroit. Non seulement l'objectif savoir se situer et s'orienter est mis en évidence dans une leçon pareille mais on peut fixer les indicateurs de temps simples et complexe (puis…avant que). Les apprenants peuvent réaliser eux-mêmes un dépliant contenant les attractions touristiques de leur ville, utilisant des logos déja connu

Si on continue la visite d'une région française, il est hors de doute qu'on s'arrêtera dans un restaurant ou dans une cantine s'il s'agit d'un échange scolaire. L'étude d'une carte: quels seraient les - objectifs d'un tel travail ? réflechir sur l'alimentation des français, réflechir sur les habitudes alimentaires d'une collectivité française d'enfants du point de vue des produits utilisés et de l'origine des plats proposés français, régionaux et étrangers, comparer les habitudes alimentaires d'une collectivité française avce celles de son pays, travailler sur le lexique.

Les activités pédagogiques à partir d'un menu pour une semaine. On peut donc demander aux apprenants de:

- relever les mots d'origine étrangère, les mots appartenant au lexique culinaire international
- distinguer les mots inconnus de ceux connus et essayer de deviner le sens des mots inconnus, de proposer une recette pour le plat inconnu puis vérifier la signification du mot inconnu dans un dictionnaire
- établir les différentes parties du repas puis classer les plats en hors-d'oeuvre, plats de viande, de poisson, légumes, fromages, fruits, gâteaux
- de dresser une classification en fonction du produit utilisé (omlette au saucisson); de l'origine du plat (riz à la mexicaine)
-de comparer les habitudes alimentaires des français avec celles de son pays

La carte de menu s'avère être un document utile et riche à la fois, les exercices à travailler étant nombreux. En plus, la cuisine est un indicateur du niveau culturel d'une société.

Les documents authentiques écrits constituent une source inépuisable d'outils d'enseignement d'une variété et d'une richesse incomparable qui peuvent être adaptés pour tous les niveaux. Ils peuvent "servir de déclencheurs à des multiples activités de compréhension, d'expression, d'enrichissement lexical de perfectionnement grammaticale et textuel tout en faisant entrer dans la classe la réalité contemporaine et la culture cible".[8] Les documents authentiques ont permis de conjuguer la linguistique à la culture, marquant la naissance d'un support pédagogique insolite et indispensable.

Notes

[1] Coste, D., *"Textes et documents authentiques au Niveau 2"dans Le Français dans le Monde*, n 73, juin 1970, p.89

[2] Coste, D., ibid., p.89

3Cuq, JP., Gruca, I., *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*, PUG, Collection Fle, 2003, p.390

4Galisson, R., *D'hier à aujourd'hui la didactique générale des langues étrangères. Du structuralisme au fonctionnalisme*, CLE International, Paris, 1980, p.85

5Galisson, R., ibid., p.88

6Galisson, R., ibid., p.100

[7]Galisson, R., ibid., p.98

8Cuq, JP., Gruca, I., *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*, PUG, Collection Fle, 2003, p 394

Bibliographie

Coste, D., *"Textes et documents authentiques au Niveau 2" Le Français dans le Monde*, n 73, juin, 1970

Cuq, JP., Gruca, I., *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*, PUG, Collection Fle, 2003

Galisson, R., *D'hier à aujourd'hui la didactique générale des langues étrangères. Du structuralisme au fonctionnalisme*, CLE International, Paris, 1980

LES LOGICIELS EDUCATIFS – FACTEUR DE PROGRES PEDAGOGIQUE DANS LA SOCIETE DE LA CONNAISSANCE

Sanda-Marina BĂDULESCU
Universitatea din Piteşti

Résumé : L'information a été de tout temps un moteur de progrès depuis que, il y a plus de 5000 ans, les gens ont associé le son et l'image à l'écriture. Cela a permis de restituer et de conserver des informations. Le traitement électronique des données au XXe siècle a révolutionné et accéléré l'échange d'informations. Par la didactique des langues étrangères, les professeurs qui utilisent les logiciels éducatifs agissent comme des jeteurs de ponts, qui rendent possibles pour les apprenants les plus divers de nombreuses mises en relation nouvelles. Cette conception holistique, de la langue étrangère comme prétexte à acquisition non seulement de connaissances linguistiques, mais aussi des connaissances techniques elles-mêmes porteuses d'ouverture culturelle et de développement cognitif fait du champ professionnel l'un des terrains les plus fertiles du progrès pédagogique.
***Mots-clés** : didactique des langues étrangères, logiciel éducatif, traitement électronique des données*

1. La société de la connaissance

L'information a été de tout temps un moteur de progrès depuis que, il y a plus de 5000 ans, les gens ont associé le son et l'image à l'écriture. Cela a permis de restituer et de conserver des informations. Le traitement électronique des données au XXe siècle a révolutionné et accéléré l'échange d'informations. Tous ces moyens se complètent et se renforcent sans qu'il soit nécessaire de les y forcer. A présent, au début du XXIe siècle, le monde doit affronter une nouvelle mutation : celle de la *société de l'information* engendrée par la constitution de réseaux multimédias, et plus loin, de la *société de la connaissance*.

Considérer l'information comme un produit commercial n'est naturellement pas une découverte de la société de l'information. Toutefois, le "perfectionnement" de l'information grâce aux nouvelles technologies de l'information et de la communication est au coeur d'une révolution. L'obtention, au niveau mondial, d'informations et surtout l'accès à de grandes quantités de données et leur analyse permettant d'obtenir de nouvelles connnaissances sont un avantage au niveau de l'information et représentent une "nouvelle valeur".

Dans une société de l'information, c'est l'information qui est le produit principal. Les avantages de la société de l'information et de la société de la connaissance sont bien attrayants : création de nouvelles professions et ouverture de nouveaux marchés ; allègement des contraintes sur l'environnement, étant donné que la transmission électronique n'emprunte pas de réseaux routiers, rapprochement des régions périphériques avec le centre sans provoquer un accroissement de la circulation ; nouvelles possibilités d'acquisition des connaissances, y compris via la traduction

assistée par ordinateur, grâce auxquelles des réponses innovatrices peuvent être apportées à des questions concernant l'avenir.

2. L'utilisation des nouvelles technologies en didactique des langues

En effet, pour mettre à la disposition de l'étudiant un support autre que le manuel de cours, on peut faire recours à la projection sur grand écran, à la numérisation des images, au travail de type laboratoire de langue sur outil informatique [Notes, 1], à la publication assistée par ordinateur pour la fabrication des exercices, à la captation des ressources disponibles sur les satellites et les réseaux mondiaux.

« Apprendre à apprendre » - le concept bien-aimé de la didactique moderne des langues étrangères, directement lié à l'apprentissage sur les besoins et à l'individualisation du travail trouve un ami indispensable dans les logiciels éducatifs. Il y aurait beaucoup à dire sur les possibilités d'enseignement sur mesure et à la carte que rendent envisageables les avancées de la technique.

2.1. Logiciels éducatifs et stratégies pédagogiques

On ne peut nullement isoler un logiciel éducatif de langue de étrangère des stratégies pédagogiques d'utilisation. Il faut souligner, par contre, que la vocation de tels produits n'est pas de se substituer à l'enseignement et encore moins au professeur [Notes, 2]. Leur utilisation est loin d'être localisée au seul domaine de l'école ou de l'université, car les multiples possibilités de l'outil informatique lui confèrent des publics, des lieux et des contextes d'utilisation très variés. Les principales applications se rencontrent dans le cadre de la formation au sein de l'entreprise, la formation en milieu scolaire ou extrascolaire, universitaire, les apprentissages individuels. L'utilisation de l'ordinateur se rencontre également dans l'enseignement des matières commerciales et des sciences.

On peut dégager toute une classification des utilisations fortement corrélée à la typologie des logiciels pour les langues étrangère (cf. « Édition électronique », « Logiciel intégré de télécommunication », « Simulateur » etc.). L'outil télématique, par exemple, se prête à la consultation et à l'utilisation à distance de ressources documentaires de toute sorte. Il permet aussi, à travers les messageries, de mettre en communication des groupes d'apprenants et de promouvoir le caractère interactif de l'enseignement des langues étrangères.

3. Nouvelles orientations des technologies électroniques

Les recherches en analyse des discours électroniques et en pédagogie des langues étrangères continuent à progresser vers les modifications prévisibles que pourrait entraîner un nouveau mode de fonctionnement dans les communications à distance. Des matériels souples apparaissent déjà suffisants : si l'objectif se limite à travailler l'orthographe, l'utilisation de la télématique est locale, afin d'éviter les frais de télécommunications, l'utilisation de l'imprimante ou de l'écran de télévision convient aux étudiants en groupe, des robots télématiques sont disponibles sur le marché, la fonction sonore additionnée aux réseaux d'ordinateurs devient obligatoire, la familiarisation à l'interrogation de banques de données professionnelles d'informations sur les entreprises se généralise.

Or l'interrogation de banques de données nécessaires à tout public spécifique suppose une nouvelle pédagogie, car le discours et l'acte communicatif sont neufs.

4. Conclusions ouvertes : applications formatives

Le professeur de français langue étrangère qui utilise des logiciels éducatifs ne se substitue pas à l'enseignant scientifique ou à l'informaticien.

Les enseignants et les formateurs de langues étrangères deviennent de plus en plus spécialisés en raison même des technologies de pointe qu'ils utilisent mais peu d'entre eux ont la possibilité d'utiliser ces moyens de façon créatrice. Ils sont de consommateurs de programmes fabriqués par d'autres et de discours stéréotypés (la presse en particulier). Si leur activité s'exerce au niveau de l'utilisation de ces produits finis pour leur enseignement, ils ont besoin d'outils d'analyse d'une part et de bonnes connaissances des processus d'apprentissage d'autre part.

Au cours des dix dernières années, les nouveaux syllabus ont été l'occasion pour de nombreux enseignants d'engager des actions - recherches, mais l'essentiel est d'établir des canaux de communication "verticale" entre recherche fondamentale et recherche appliquée. À l'aube d'une période où les réseaux informatiques renforceront les relations horizontales entre tous ceux qui remplissent les mêmes fonctions en Europe, se crée une classe de "techniciens de la recherche" parallèle à la classe des "techniciens de l'enseignement". Dans un tel contexte, les syllabus communicatifs et les matériaux pédagogiques associés deviendront des produits fabriqués par de bons techniciens et appréciés comme tels. La publicité se chargera d'imposer les besoins communicatifs auxquels répondront des programmes destinés à ce public ciblé.

Par la didactique des langues étrangères, les professeurs qui utilisent les logiciels éducatifs agissent comme des jeteurs de ponts, qui rendent possibles pour les apprenants les plus divers de nombreuses mises en relation nouvelles. Cette conception holistique, de la langue étrangère comme prétexte à acquisition non seulement de connaissances linguistiques, mais aussi des connaissances techniques elles-mêmes porteuses d'ouverture culturelle et de développement cognitif fait du champ professionnel l'un des terrains les plus fertiles du progrès pédagogique.

Notes et références

1. On peut mentionner ici les avancées récentes que représentent, en France, plusieurs logiciels permettant le traitement didactique de documents multimédia : le *LAVAC* de T. Toma à Montpellier, l'*HYPERLAB* de P. Jablonka à l'IUFM de Paris, le *LEARNING SPACE* de J.C. Bertin au Havre, *EMATEC* de l'École des Mines d'Alès, *HELP YOURSELF* d'A. Cazade à Paris 9 Dauphine.

2. PERRIAULT, Jacques, *Education et nouvelles technologies* : *théorie et pratique*, Nathan, Paris, 2002.
3. PUREN, Christian, *La didactique des langues étrangères à la croisée des méthodes: essai sur l'éclectisme*, Didier, Paris, 1994.
4. BĂDULESCU, Sanda-Marina, *Formarea formatorilor ca educatori ai creativităţii*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucarest, 1998.
5. BADULESCU, Sanda-Marina, *Traduction assistée par ordinateur pour les langues de spécialité*, Editura BREN, Bucarest, 2004.

QUELQUES ASPECTS DE L'ENSEIGNEMENT DE L'ORTHOGRAPHE EN FLE

Ina Alexandra CIODARU
Universitatea din Piteşti

Résumé: *Chacun s'accorde à dire que l'orthographe français est très compliquée, que son apprentissage impose à toute la population scolaire beaucoup de temps, que sa pratique est très difficile. Dans l'exercice de l'enseignement, à travers la dictée et généralement à travers le problème de l'orthographe, ce n'est pas un rapport commun du groupe scolaire à une technique à acquérir qui est vécu, mais le rapport torturant d'un savoir mal transmissible à une ignorance coupable: le même mot ("faute") désigne le manquement au code de l'écriture et l'atteinte au code moral. Les difficultés de l'orthographe sont vécues très différemment selon que nous sommes lecteur ou "scripteur". Le lecteur n'a pas à s'interroger sur ces difficultés; il embrasse plus ou moins rapidement une succession de signes graphiques porteuse de sens, et accepte passivement la graphie du texte aussi longtemps qu'un excès de fautes n'en gene pas la comprehension. Le scripteur, lui, doit avoir une connaissance active de l'orthographe, sinon parfaite, au moins proportionnée à celle du destinataire.*
Mots-clés *: enseignement, faute, orthographe*

L'expérience montre qu'il faut être très audacieux pour proposer de toucher à l'orthographe grammaticale. Pourquoi l'orthographe grammaticale est-elle considérée comme intouchable? Pour une bonne part parce qu'elle permettrait le contrôle de l'acquisition des mécanismes grammaticaux d'accord: la dictée prolonge l'analyse, laquelle prolonge la dictée. C'est le point de vue pédagogique habituel. Mais on peut renverser les termes de la progression: c'est la dictée, exercice final, qui justifierait en amont l'analyse et, pour une large part, l'enseignement même de la grammaire, qui n'est guère, dans les manuels qu'un recueil de recettes orthographiques. Mettre en cause, avec quelque ampleur, le code écrit du français, ce n'est pas procéder entre technicians à un rajeunissement de ce code; c'est, de proche en proche, s'obliger à une réflexion difficile, sur la langue, la société.

Un problème qu'on rencontre souvent en ce qui concerne l'orthographe est représenté par la prononciation incorrecte, excessive et affectée des consonnes doubles – cor-rect, exces-sif, af-fecté – alors que la phonétique du français ne fait normalement (sauf très rares exceptions) aucune difference ni de longueur ni de coupure entre le simple et le double.

Voici par exemple la série importante des mots qui comprennent un groupe ETT: *boulette, mettre,* il *jette, mettable* (mais *jetable*), *prometteur*, etc. On peut les considérer comme constitutes de deux éléments, de part et d'autre d'une coupure virtuelle entre les deux T; d'une part un élément *met, promet, boulet, jet,* dans lequel le T n'est pas prononcé, comme en témoigne la difference entre (il) *met,* et (c'est) *net.* Lequel *net* a longtemps été pronounce *nè* (comme *filet* ou *projet,* file, projè) et n'a dû sans doute de faire exception à la règle que par sa valeur expressive. C'est le cas aussi pour: *soit!* (opposé à : qu'il *soit*); pour: c'est un *fait* (mais il a *fait*), ou : c'est mon *but!* (opposé à : mon *but* était, sans sonorisation ni même liaison du T final).

Non seulement les mots de cette série sont constitués de deux morceaux bien distincts, mais encore, dans la lettre double qui les unit, il s'agit de deux "lettres"différentes (bien que représentées par le même signe graphique). Le premier T de *boulette* ou de *mettre* n'est pas une lettre, mais un simple signe "diacritique", comme

une cédille ou un accent, par lequel il pourrait être remplacé sans inconvénient pour la prononciation: je veux *mètre* fin à cette querelle. Le second est une vraie lettre, qui doit seule être prononcée.

Cette analyse toute simple pourrait rendre quelques services dans la pédagogie de l'orthographe. L'élève, habitué à lire: il *mè* (ou il *mai*) pour: il *met*, comprendra vite qu'il doit écrire : nous *met-tons* pour obtenir: nous *mèton* (phonétiquement). En revanche, s'il écrit: nous *jettons*, il aura réalisé: nous *jè-ton*, prononciation qu'il sait inexacte, infidèle à la réalité; alors que nous *jetons* représente bien: nous *je-tons*, et rien de plus.

Si le double T est précédé d'une voyelle autre que E, le premier T n'est plus qu'une lettre étymologique, morte. En fait, les couples réguliers, dont le féminin se forme par TE final, se comptent sur les doigts d'une main: *pâlot-palotte, boulot-boulotte, linot-linotte* et de rares autres.

Le plus souvent les deux mots associés sont de sens différents et ne sont pas sentis comme un "masculin-féminin": (pied)-*bot, botte, goût-goutte, marmot-marmotte.* On notera pour celui-ci que *marmotte* a bien été argotiquement, ou au moins familièrement un féminin de "marmot", en même temps que le nom de l'animal. Quant à *flot-flotte* ou *mot et motte*, ce sont des couples de rencontre. Souvent, d'ailleurs, le véritable féminin se forme sans doublement du T: *fat-fate, rat-rate, mat-mate, idiot-idiote*. Il n'est pas rare par ailleurs qu'une consonne doublée représente, par rapport à la simple, un son tout différent. C'est le cas du groupe CCE ou CCI. Relèvent de ce groupe bon nombre de mots très usuels: *accepter, accès, accident, inaccessible,* etc., dans lesquels le double CC représente en fait, pour le premier un K, pour le second un C doux ou un SS.

Etant donné que la suite : KSS est normalement représentée en français par le graphème X, on pourrait écrire: *axepter, axès, axident, inaxessible*. Pour l'élève, qui a appris que X =KSS, de telles graphies seraient normales; elles le surprendraient moins que d'apprendre qu'on dit *axepté,* pour *accepté*, mais qu'on ne doit pas dire *axusé* quand on lit *accusé.*

Un cas de même type est celui de *suggérer* (et de *suggestion*) dans lequel GG est fait de deux lettres bien distinctes: le premier G représentant un vrai G, le second un J: *suggérer = sugjérer*. Ici encore, faire l'économie de la consonne double serait désastreux: on obtiendrait: *sugérer* comme *digérer,* alors qu'on fait très bien la différence de prononciation entre les deux groupes.

Comment choisir l'orthographe de quelques mots dits "difficiles".

Les élèves se heurtent souvent à de réelles difficultés pour orthographier correctement: *quelque, quoique, tout*. Doivent-ils s'écrire en **Un** ou **Plusieurs** mots? Doivent-ils **Ou Non** s'accorder?

Ce n'est pas l'ordre des mots qui compte, c'est ce que nous voulons dire, l'ordre n'étant là que pour se conformer à des habitudes ou pour nous permettre de mettre en valeur tel ou tel élément de la phrase. Quand nous sommes embarrassés par QUOIQUE ou QUELQUE en UN ou PLUSIEURS mots, n'hésitons pas à changer l'ordre des mots, et essayons de séparer "*quoi*…de *que*" ou "*quel*…de *que*" et de remplacer:

- *QUOI*…par "N'IMPORTE QUOI"

et

- *QUEL*…par "N'IMPORTE LEQUEL"

Bien évidemment cela ne sera possible que si ces mots s'écrivent en deux parties, dans le cas contraire, nous ne pourrons rien modifier.

Comment donc écrire *"quoique"* dans les phrases suivantes
- … vous pensiez, écoutez-moi!
Nous pouvons dire:
- ***que*** vous pensiez *n'importe* ***quoi***, écoutez-moi!
Nous pouvons bien dissocier *quoi*… de *que*, nous écrirons donc:
- ***Quoi que*** vous pensiez, écoutez-moi!
Si nous voulons écrire:
- … vous pensiez du mal de moi, écoutez-moi!
Nous ne pouvons pas dissocier *quoi* et *que* car nous pourrions bien avoir:
- ***que*** vous pensiez du mal de moi, écoutez-moi!
Mais nous n'aurions pas pu introduire ailleurs dans la phrase le mot "*quoi*" ou *"n'importe quoi"*. Donc nous ne pouvons pas dissocier.
Nous écrirons donc:
- ***Quoique*** vous pensiez du mal de moi, écoutez-moi!

Comment écrire *"quelque"* dans les phrases suivantes?
- … soit votre problème, vous le résoudrez.
Nous pouvons dire, en changeant l'ordre des mots:
- ***que*** votre problème soit *n'importe* ***lequel*** vous le résoudrez.
Nous avons pu dissocier les éléments, ce sont bien deux mots distincts,
Nous écrivons donc:
- ***Quel que*** soit votre problème, vous le résoudrez.
Si nous voulons dire:
- … grand que soit votre souci, n'en laissez rien paraître.
Nous pouvons dire:
- ***si*** grand que soit votre souci, n'en laissez rien paraître.
Nous ne pouvons pas remplacer *"quelque"* par *"que*" avec introduction ailleurs dans la phrase de *"quel"* ou *"lequel"*. C'est donc un mot unique indissociable.
Nous écrivons donc:
- ***Quelque*** grand que soit votre souci, n'en laissez rien paraître.

***"Quelque"*…ACCORD ou NON et AVEC QUOI?**

Rappelons les notions essentielles de la mécanique orthographique: le nom a un genre et un nombre, l'adjectif fait corps avec le nom, il varie avec lui; le verbe se conjugue; l'adverbe fait corps avec le verbe, il est invariable; les mots de liaison sont invariables.
Et maintenant, après avoir terminé si *"quelque"* devait s'écrire en UN ou DEUX mots, examinons avec quel mot *"Quel* ou *Quelque"* fait corps et tirons-en des conséquences orthographiques.
Comment orthographier *"Quelque"* dans les exemples suivants:
- J'irai vous voir dans… **jours.**
Nous constatons que *"quelque"* fait corps avec le nom *"jours"*, et que nous voulons dire *"plusieurs jours"*.
"Quelque" se mettra donc au pluriel comme le nom *"jours"*.
Nous écrirons donc:
- J'irai vous voir dans ***quelques*** jour**s**.
Si nous voulons dire:
- vous ne ferez pas faillite "…*importante*" que soient vos pertes.

Nous constatons que *"importante"* fait corps avec *"pertes"*, nous pouvons dire: "perte**s** importante**s**". **Importante** est un adjective. Il va s'accorder avec **pertes** nom féminin pluriel.
Nous constatons maintenant que le mot *"quelque"* fait corps avec le mot *"importante"*, nous pouvons dire *"si importantes"* en remplaçant le mot *"quelque"* par le mot *"si"*.
Nous venons de voir que le mot *"importante"* est un adjectif féminin pluriel et nous savons que le mot qui fait corps avec l'adjectif est un adverbe et qu'il est invariable.
Nous écrirons donc:
Vous ne ferez pas faillite *quelqu**e** importante**s*** que soient vos pertes.
Si nous voulons dire:
-… soient vos peines, ne vous laissez pas aller.
Nous pouvons dire:
- ***que*** vos peines soient *"n'importe **lesquelles**"* ne vous laissez pas aller.
Donc *"quelque"* n'est pas un mot unique, mais bien deux mots *"quel"* et *"que"*.
Nous pouvons dire pour mieux éclairer le problème:
- ***que*** vos peines soient grande**s**…et nous voyons que *"grandes"* est un adjectif qui fait corps avec *"peines"*, nous pourrions avoir de *"grandes peines"*. Nous en concluons que *"quel"* est un adjectif qui fait corps avec *"peines"*- nom féminin pluriel et qu'il s'accorde avec ce nom et doit donc être également au féminin pluriel.
Nous écrirons donc:
- ***Quelles que*** soient vos peines, ne vous laissez pas aller.
"Tout"
Nous nous posons souvent la question : *"Tout"* doit-il s'accorder ou rester invariable? La sonorité *"Toute"* est-elle le résultat d'un accord ou d'une liaison?
Nous devons alors nous poser une série de questions:

1. Avec quel mot *"tout"* fait-il corps? (cas le plus courant)
2. Sinon quel nom remplace-t-il?

Comparons: - Tous les jours……..toutes les matinées.
- Je veux tout……..Il est tout pâle.
Le tout est plus grand qu'une partie……...Tous sont partis.
- Dans l'avant-dernier exemple le **tout**…, le mot *"tout"* est accompagné d'un article, c'est un nom.
Tous sont partis, *"tous"* remplace un nom pluriel non précisé exactement, mais qui est évident dans un contexte précis (si nous parlons des spectateurs dans un cinéma, nous saurons que *"tous"* désigne les **spectateurs**). **Tous** est donc un pronom masculin pluriel.
- Dans les deux premiers exemples, nous voyons que *"tout"* fait corps avec des noms (*jours, matinées*), il s'agit donc d'adjectifs qui vont s'accorder avec les noms avec lesquels ils font corps.
- Dans "Je veux *tout*", nous constatons que **"tout"** fait corps avec le verbe *"veux"*, c'est donc un adverbe invariable.
- Dans "Il est *tout* pâle", **tout** fait corps avec **pâle,** pâle faisant lui-même corps avec **Il**. *"Pâle"* est donc un adjectif qui va s'accorder avec *"il"*. Mais *"tout"* qui fait corps avec un adjectif est un adverbe invariable.
Nous allons ici rencontrer une anomalie de la langue française, anomalie due au fait que le français est une langue harmonieuse et que la succession de certains sons choque. Aussi place-t-elle des lettres sans valeur, mais servant l'harmonie.

Aussi dans notre dernière phrase: ”…place-t-elle?” le **T** ne sert à rien, sinon à empêcher une rencontre inharmonieuse *“place-elle?”*. Nous disons: elle place, il voit, voit-il (ici pas de lettre supplémentaire, la liaison suffit à assurer l’harmonie).
Si nous écrivons: *“Jeanne est tout étonnée”*
Nous voyons que *“tout”* fait corps avec *“étonnée”* (adjectif faisant corps avec Jeanne), donc **“tout”** est un adverbe invariable. Et l’harmonie est satisfaite, nous disons *“Tou**t** étonnée”* en faisant la liaison.
On peut remplacer l’adjectif *“étonnée”* par un autre…*”pâle”* par exemple.
Nous aurons: “Jeanne est *tout* pâle.” Cette fois pas de liaison possible et l’oreille est choquée. Pour rétablir l’harmonie, introduisons un **“E”** après *“tout”*.
Nous aurons donc:
“Jeanne est tout(*e*) pâle.”
Mais en agissant ainsi, nous donnons l’impression que nous avons fait un accord entre l’adverbe et l’adjectif. Comme le français est logique, il ne se contente pas de demi-mesures, s’il faut donc, apparemment accorder en genre, allons jusqu’au bout et accordons aussi en nombre (mais ce ne sont que des accords apparents, des accords de circonstance).
- Ces femmes sont tou**t** étonnées… *”Tout”* invariable, la liaison suffit.
… et toutes troublé**es**… *”toutes”* accord de circonstance.
Nous pourrons résumer ce que nous venons de dire, dans la formule:
- Exceptionnellement, pour une question d’harmonie, l’adverbe *“Tout”* s’accorde avec l’adjectif qui le suit, si cet adjectif est féminin et commence par un consonne ou un h aspiré.

“Ci-joint”- “Ci-inclus”- “Ci-annexé”

Ces mots nous posent souvent des problèmes, accord ou non, et d’essayer de nous reporter à d’hypothétiques règles de placement, s’il est en tête…, s’il est devant…, s’il n’est pas précédé…, qui ne font que nous embrouiller.
Nous prenons les exemples suivants:

1. *Ci-joint* veuillez trouver les documents annoncés.
2. Veuillez trouvez *ci-joint* les documents annoncés.
3. Veuillez trouvez les documents *ci-joint.*

Est-qu’on fait l’accord ou non?
Dans les deux premières phrases, que voulons-nous dire?
- qu’il faut trouver **ici** des documents.
- … nous voyons que *“ci-joint”* fait corps avec **trouver,** donc il est un adverbe invariable.
Les deux premières phrases sont donc correctement orthographiées.
Que signifie la troisième?
- Il faut trouver des documents qui sont **joints** (ils pourraient être nombreux, importants…).
… *ci-joint* est une qualité des documents, il fait corps avec le nom **documents**, c’est un adjectif qui s’accorde.
Nous devrons donc écrire: *Veuillez trouver les documents ci-joint**s**.*

Un autre exemple de mots qui posent des problèmes d’orthographe sont les adverbes en ***“ment”.***

L'adverbe est un mot qui fait corps avec le verbe et sa caractéristique orthographique est d'être invariable. Par analogie, on appelle également "adverbe" le mot qui fait corps, soit avec un adjectif, soit avec un autre adverbe, et qui est également invariable. Il ne se pose donc pas de problème d'accord avec ce mot, mis à part le cas de l'adverbe *"tout"*.

En ce qui concerne les adverbes terminés en *"ment":*

- dans un premier groupe, nous avons les adverbes se prononçant *"aman"* qui peut s'écrire *"amment"* ou *"emment"*. Ils dérivent de mots comportant la sonorité *"an"*. Nous serons guidés, dans notre choix, par l'orthographe de la sonorité *"an"* du mot de départ.

Exemple:

- méch***a***nt: comporte un **"a"** dans sa terminaison, nous utiliserons donc la forme adverbiale comportant un **"a"**= **a**mment, et nous aurons: …méch***a***mment
- prud*e*nt: comporte un **"e"**, nous aurons donc:… prud***e***mment
- Nous avons ensuite tous les adverbes en *"ment"* dérivant de mots se terminant par une voyelle: *e…i…u…* (ex. Sag**e**…jol**i**…vra**i**…absol**u**).

Il suffit simplement de rajouter *"ment"* pour obtenir l'adverbe correspondant:

-sag***e***: sag*ement*
- pol***i***: pol*iment*
- vra***i***: vra*iment*
- absol***u***: absol*ument*

(ne pas intercaler de *"e"* avant la finale. Une seule exception *"gai"* donne: gai***e***ment).

Quelques adverbes en *"ment"* prennent un accent circonflexe sur le *"u"* tels: du=d*û*ment; cru=cr*û*ment; goulu= goul*û*ment.

Restent, enfin, tous les adverbes dérivant d'adjectifs terminés par une consonne, ex. vi**f**…, heureu**x**..

Il convient, avant de former l'adverbe, de les mettre au féminin:

- vi**f**= vi**ve**……..vi**vement**
-heureu**x**=heureu**se**…….heureu**sement**

Il est bon d'essayer de retenir ces quelques règles d'usage qui faciliteront notre écriture courante.

Bibliographie

Arrivé, M., *Réformer l'orthographe ?* , P.U.F, «Linguistique Nouvelle» 1993

Brabant, S., *La réforme ratée de l'orthographe,* éd. A.E.E.F., 1991

Catach, N., *Les délires de l'orthographe en forme de dictionnaire,* éd. Plon, 1989

Goosse, A., *La «nouvelle» orthographe. Exposé et commentaires,* éd. Duculot, 1991

Hanse, J., *Modifications orthographiques et tolérances grammaticales,* Bulletin de l'Académie royale de langue et littérature françaises, tome LV, n°I, 1977

Leconte, J., Cibois, P., *Que vive l'ortographe !,* éd. du Seuil, 1989

Leeman-Boux, D., *Les fautes de français existent-elles ?,* éd. du Seuil, 1994

Lucci, V., Naze, Y., *L'orthographe des Français,* éd. Nathan

Millet, A., Lucci, V., Billiez, J., *Orthographe, mon amour !* , Presses universitaires de Grenoble, 1990

Rey-Debove, J. et Le Beau-Bensa, B., *La réforme de l'orthographe au banc d'essai du Robert,* éd. Dictionnaires le Robert, 1991

LE CRITÈRE DE CORRIGIBILITÉ *ET LA MODÉLISATION DE LA LANGUE*

Laura CÎȚU
Universitatea din Piteşti

Résumé : *Cette étude décrit un principe épistémologique de la linguistique moderne, - la corrigibilité - et son rôle fondamental dans les démarches visant une modélisation de la langue. Ce principe est mis en relation avec l'énoncé agrammatical, dont nous allons préciser les caractéristiques et le mode de fonctionnement. La façon dont les propriétés de la langue peuvent être saisies, formulées ensuite comme règles et systématisées dans des modèles descriptifs et explicatifs, - les grammaires – constitue la charpente de notre exposé. Une typologie des énoncés astérisqués vient compléter notre analyse comme preuve de la valeur heuristique de la corrigibilité dans la langue.*
Mots-clés: *corrigibilité, modélisation de la langue, règle*

1. Le critère de réfutabilité. La réfutabilité ou *falsiabilité* – troisième critère d'une science galiléenne, à côté de la *littéralisation* et de la *formalisation*[1]- est un des critères essentiels de la science du langage, préfiguré déjà, même s'il n'était pas encore étiqueté selon la terminologie actuelle, dans l'épistémologie saussurienne (cf. S. Bouquet : 1997, p.117 et les suiv.). Puisque, selon Saussure, la *conscience* ou l'*impression* ou encore le *sentiment des sujets parlants* est le seul fondement sur lequel peut être conçu l'objet linguistique, c'est donc au niveau de l'esprit que jouera le critère de réfutabilité. La réalité linguistique est représentée par les faits qui se passent dans la conscience des sujets parlants. L'entité de la langue apparaît chez le Genevois comme l'ensemble des sujets parlants, et le sujet parlant est le garant de la réfutabilité.

En accordant un tel rôle à la conscience du sujet parlant, Saussure anticipe et définit le principe épistémologique clé de la linguistique du XXe siècle, appelé *jugement d'acceptabilité* ou *jugement de grammaticalité*. Bouquet (op.cit.) note à cet égard : «… c'est en effet, on le sait, sur la conscience linguistique du « locuteur natif », autrement dit sur l'utilisation cruciale de l'énoncé dit *agrammatical* (…) que se fonde la falsification des théories dans la grammaire contemporaine » (p.119).

Le linguiste raisonne dans ses analyses comme tout sujet parlant. Sa méthode consiste à observer et à considérer comme réel ce que la conscience de la langue reconnaît, ratifie, et comme irréel ce qu'elle ne reconnaît pas. Par cette méthode, l'observation intérieure est rectifiée par l'observation de tous. Cela implique le droit du théoricien linguiste de se prononcer sur l'acceptabilité d'un énoncé comme tout autre sujet parlant, sans que les enquêtes et le critère statistique soient indispensables pour que ses jugements soient valides.

J.C. Milner (1989) affirme qu'une proposition réfutable en linguistique est «… une proposition telle que l'on peut construire *a priori* une conjonction finie de jugements de grammaticalité qui la réfuteraient. » (p. 51). Puisque dans une théorie construite, entre les jugements de grammaticalité et les exemples qui les actualisent il y a une correspondance biunivoque, la définition ci-dessus s'affine sous la forme « … une proposition réfutable en

linguistique est une proposition telle qu'une série finie d'exemples la réfuterait si de fait ces exemples étaient attestés. »[2] (ib.).

De ce point de vue, Milner définit l'exemple comme « … une instance minimale de réfutation : disons : un atome de réfutation, répondant à la partie minimale de réfutabilité dans les propositions. » (ib., p. 115). Milner note encore : « Pour établir qu'une proposition réfutable P de la théorie n'est pas réfutée, il convient de construire *a priori* le type de donnée qui constituerait un contre-exemple pour la proposition P. Si la proposition P affirme que tel type de donnée est possible, alors le contre-exemple serait que ce type de donnée fût impossible ; si la proposition P affirme que tel type de donnée est impossible, le contre-exemple serait que ce type de donnée fût au contraire possible. *On comprend aisément pourquoi l'usage explicite des astérisques se révèle précieux* [n.s.], soit dans un sens soit dans un autre. » (ib., pp. 115-116).

L'exemple et le contre-exemple établissent ainsi une relation d'opposition et c'est cette opposition qui fonctionne comme test et non pas chacun de ses termes pris isolément. C'est pourquoi le raisonnement dans la théorie linguistique moderne s'appuie sur des batteries d'exemples contrastés appelées *paradigmes*.

La technique des batteries d'exemples a été étendue dans les grammaires, incluant aussi bien des exemples construits que des exemples littéraires ou attestés dans l'usage. Ainsi pourra-t-on proposer au jugement de grammaticalité des batteries d'exemples telles les suivantes, où la déviance est située au niveau des divers composants de la grammaire :

(1) *Vous pensâtes même ne pas me trouver, qui eût été une bonne chose* (Mme de Sévigné)
(2) *J'ai été l'as de cœur avec raison, me semble* (Molière)
(3) *J'ai laissé mon sweat-shirt au parking.*
(4) *J'ai slouché dans le lointain le choum du police-secours des familles.*
(5) *Je pas aller docteur.*
(6) *Je ne vais pas chez le docteur.*
(7) *J'vais pas chez l'toubib.*
(8) *Où tu vas ?*
(9) *Où allez-vous ?*
(10) *Je me demande qu'est-ce qu'il lui prend.* etc

(M-N Gary-Prieur : 1985, pp. 58-59)

En soumettant à l'intuition du locuteur de tels exemples, le linguiste opère un *tri*, pour sélectionner les données qui peuvent bénéficier d'une analyse dans le cadre de la grammaire.

Diverses échelles de la grammaticalité peuvent ainsi être établies, avec des valeurs que le grammairien juge pertinentes pour l'objectif qu'il s'est fixé. Par exemple, on peut situer les exemples d'un ensemble proposé selon quatre valeurs : phrase *bien formée*, *interprétable*, « *banale* », *acceptable*,[3] etc. La méthode consiste non pas à situer chacune des séquences dans la case correspondante, mais à appliquer les valeurs précitées à chaque énoncé, de manière qu'un énoncé pourra, par exemple, être classé comme 'mal formée, 'interprétable', 'banal' et 'inacceptable'. On n'entre pas dans les détails de l'acception que chacune de ces valeurs acquiert dans divers cadres donnés, ce qui nous intéresse porte sur

deux aspects : les jugements de grammaticalité s'exercent en fonction du cadre théorique fixé (ou du but pédagogique poursuivi) ; la méthode des tests de ce type est largement opératoire dans le cadre de la grammaire.

2. Le critère de corrigibilité. Le pôle symétrique de la *réfutabilité* est représenté par la *corrigibilité*, les deux coordonnées définissant par une relation de complémentarité la grammaticalité. La corrigibilité est un critère qui fonctionne comme le meilleur indice de l'inacceptabilité grammaticale (cf. Lyons : 1980, pp. 17 et les suiv.). D'après ce critère, un énoncé agrammatical est un énoncé qu'un locuteur natif est non seulement en mesure de reconnaître comme inacceptable, mais aussi de corriger. Par exemple :

**Il dort les ouvriers*

est un énoncé franchement agrammatical. Il suffit d'une opération d'adjonction d'un élément pour que le degré d'agrammaticalité diminue :

?*Il dort parfois des ouvriers*,

alors que l'ajout d'éléments supplémentaires rend la phrase complètement grammaticale :

Il dort parfois des ouvriers chez mon cousin.

La corrigibilité n'est cependant qu'un indice tant que le jugement est porté par tout locuteur natif, car il se peut très bien que celui-ci base son jugement d'inacceptabilité et sa procédure de correction sur quelque règle normative qu'il aura apprise à l'école. Au contraire, il devient critère définitoire si ce jugement est porté par le linguiste dans le cadre de sa théorie, comme suite à l'introspection. D'autre part, sa portée reste fonctionnelle même quand ce sont les locuteurs non avertis qui sont interrogés, à condition que le linguiste opère ultérieurement un tri pour distinguer les jugements normatifs des jugements grammaticaux.

La corrigibilité en soi peut ne n'être ni une condition nécessaire, ni une condition suffisante de l'agrammaticalité, quand elle ne permet pas de définir comme agrammaticales toutes les suites de formes de mots, telle que *Entré rompu a ai être je à* (les « tas de mots » de N. Ruwet :1982), que l'on cite parfois en tant qu'exemples dans la littérature générativiste. Mais l'apport scientifique que le recours à de telles suites offre étant négligeable, le caractère opérationnel du critère de corrigibilité dans la définition de l'agrammaticalité n'en est pas affecté. De telles suites ne sauraient pas trouver de place dans la grammaire.

Un énoncé est alors dit agrammatical si et seulement si les phénomènes en fonction desquels il est réfutable relèvent de la grammaire et qu'il soit possible d'en rendre compte par des règles énonçables.

On peut constater que, dans cette optique, la frontière entre la grammaticalité et tout autre forme d'acceptabilité est placée là où les grammaires traditionnelles l'avaient tracée, et avec elles, la grammaire scientifique.

2.3. Caractéristiques du concept d'*agrammaticalité.* On peut distinguer plusieurs niveaux auxquels on peut définir un *concept*, dont Rastier (1991) cite trois : niveau conceptuel, langagier et linguistique. Situé à ce dernier niveau, un concept se définit ainsi : « Un concept est un sémème construit, dont la définition est stabilisée par les normes d'une discipline, de telle façon que ses occurrences soient identiques à son type. » (p. 126).

L'*agrammaticalité* se définit ainsi selon deux axes : l'axe **conceptuel** et l'axe **méthodologique**. Selon le premier, il s'agit d'un *produit* linguistique construit contre

une/des règles de la langue, que la théorie grammaticale prend en calcul afin de pouvoir le dissocier de son symétrique, le produit construit selon la/les règles et appartenant par ceci à la langue qu'il faut décrire. En fonction de l'axe méthodologique, il se rapporte à un processus délibérément mis en œuvre par le linguiste, une opération pratiquée pour ses vertus heuristiques. C'est aussi une *propriété négative* dont on investit systématiquement un énoncé afin d'en dégager les propriétés positives. En tant que méthode de la linguistique moderne, elle a été adoptée dans tous les types d'approches de la langue, mais elle s'avère particulièrement opératoire par rapport à la structuration de la grammaire d'une langue. On peut ainsi dégager les caractéristiques suivantes du concept d'*agrammaticalité* :

- le niveau maximal à l'intérieur duquel le concept fonctionne c'est l'unité de la *phrase* ;
- c'est une propriété oppositive de la phrase, à l'autre pôle se situant toujours la grammaticalité. Le passage s'opère à l'aide d'une opération de *corrigibilité* ;
- la séquence agrammaticale est obtenue par une opération de falsification appelée *agrammaticalisation* ;
- elle fait partie de l'appareil conceptuel de la *grammaire* ;
- elle détermine la forme particulière que prend cette grammaire.

3. Typologie des énoncés agrammaticaux. Le caractère opérationnel du concept d'agrammaticalité peut être mis en évidence de façon illustrative à l'aide d'une typologie des énoncés concernés. Nous prendrons ainsi en considération deux types de critères à base desquels on pourrait établir une typologie des énoncés agrammaticaux :

a) Du point de vue du rapport que la séquence agrammaticale entretient avec la grammaire en tant que modèle descriptif d'une langue, on distinguera des classes en fonction des composantes ou des strates de la grammaire. Il y aurait ainsi des classes de séquences fonctionnant aux niveaux morphologique, morphosyntaxique, sémantique et, pour certains cas, pragmatique. A l'intérieur de chacune de ces classes, on peut établir des sous-classes, en fonction des types de règles transgressées au niveau de la même strate de la grammaire. La distinction entre les composantes de la grammaire fonctionne, malheureusement, très bien au niveau théorique et beaucoup moins dans la réalité de l'énoncé. Car, situer une règle transgressée dans un énoncé agrammatical au niveau de l'une ou l'autre de ces composantes de la grammaire revient à se situer d'abord dans un certain modèle grammatical, et à essayer ensuite de dissocier de façon nette 'forme' et 'sens' qui se trouvent représentés dans la séquence respective.

b) Un autre point de vue qui nous semble pertinent pour inventorier et classer les énoncés agrammaticaux est en rapport avec l'axe des critères de réfutabilité et de corrigibilité, auxquels nous faisons référence ci-dessus. Ce dernier critère permet de transcender la multitude de modèles et théories ayant recours à la séquence agrammaticale, tout en rendant compte du fonctionnement de celle-ci. Il et s'avère ainsi plus fonctionnel dans l'organisation des énoncés astérisqués. Pour systématiser un corpus d'exemples agrammaticaux, nous proposons de prendre en calcul les principales opérations susceptibles d'intervenir dans le rétablissement de la grammaticalité d'un énoncé agrammatical : la *suppression*, l'*adjonction*, la *permutation*, le *remplacement*, et le *déplacement*[4] d'éléments à l'intérieur de la séquence.[5]

Nous récupérons aussi dans cette typologie ce que l'on continue de désigner comme « fautes » de langue et qui, à la lumière des analyses basées sur des critères proprement linguistiques[6] n'en sont pas vraiment, relevant plutôt du 'français non standard'. Nous précisons cependant que nous n'entendons pas les situer parmi les séquences agrammaticales. Nous rappelons que, si 'agrammaticalité' peut être étendu au-delà des limites initiales que lui avaient fixées le programme générativiste, une distinction assez claire, de nature épistémologique, se maintient entre les phrases agrammaticales et les phrases incorrectes, sans que des rapports entre les deux types de phrases soient complètement exclus. A la différence des types distingués antérieurement, le propre de tous ces exemples groupés sous le nom de 'faute' est leur attestation dans l'usage. Les données de langue présentes dans l'usage et qui sont répudiées par les grammaires normatives sans justification de nature exclusivement linguistique ne sauraient pas être exclues de la grammaire. Or, pour opérer ce tri, les résultats fournis par les approches de la sociolinguistique (obtenus notamment par des méthodes statistiques et des enquêtes) sont essentiels.

Tous les énoncés mal formés que nous incluons dans cette typologie[7], attestés dans des travaux de linguistes, respectivement (le dernier type) chez des locuteurs ordinaires, sont censés révéler des contraintes qui seront prévues dans la grammaire. Leur fonction est de montrer la présence ou l'absence d'une propriété syntactico-sémantique. Un cas à part est représenté par les énoncés non astérisqués du Type 5, nécessitant une description dans la grammaire qui prendra en considération le point de vue normatif. En leur appliquant des critères linguistiques d'analyse, il sera prouvé que ces produits sont conformes aux règles grammaticales.

TYPE 1 – Opération de suppression

- **le ce livre → le / ce livre*
- *Il boit et cela de l'alcool → Il boit de l'alcool.*
- **Il n'aime pas prêter et cela quoi que ce soit → Il n'aime pas prêter quoi que ce soit.*
- **Pierre est semblable et Léon est semblable → Pierre et Léon sont semblables.*

TYPE 2 - Opération d'adjonction

- **Quelle as-tu choisie ? → Quelle cravate as-tu choisie ?*
- **Pierre reviendra l'année → Pierre reviendra l'année prochaine.*
- **Un délégué des étudiants a soulevé → Un délégué des étudiants a soulevé le problème des modalités d'examens.*
- **Le commissariat est situé → Le commissariat est situé en face d'un grand magasin de fleurs.*

TYPE 3 - Opération de permutation

- **Je n'ai personne vu → Je n'ai vu personne.*

- ** Le poste répare l'électricien → L'électricien répare le poste.*
- **De qui t'intéresses-tu à la fille ?→ Tu t'intéresses à la fille de qui ?*
- **Le nez qui coule, je l'ai → J'ai le nez qui coule.*

TYPE 4 - Opération de remplacement

a. Remplacement de lexème(s) (i.e. restrictions sélectionnelles) **ou syntagme lexical**

- **La rivière court un cent mètres → L'athlète court un cent mètres.*
- **Jean affirme à Pierre de venir → Jean suggère à Pierre de venir.*
- **J'ai montré la petite fille à l'image → J'ai montré la petite fille à mon copain.*
- **A quand vient Paul ? → A quand remonte la mort ?*

b. Remplacement de morphème, catégorie, classe de la grammaire

- **Vous faisez → Vous faites ;*
- **La mort remonta à quatre jours → La mort remonte à quatre jours.*
- **Louis XIV eut le nez aquilin → Louis XIV avait le nez aquilin.*
- **La politique est giscardienne → La politique de Giscard d'Estaing.*
- **Je crois rêver ou rien → Je crois tout ou rien.*
- **Elle a dit que zut → Elle a dit : zut !*

TYPE 5 « Fautes » de langue

- *De qui que tu aimes la fille ? → Tu aimes la fille de qui ?*
- *Je m'en rappelle.. → Je me le rappelle.*
- *Malgré qu'il pleuvait → Bien qu'il ait plu.*
- *S'avérer faux - pléonasme.*

Nous admettons que cette typologie qui repose sur les opérations essentielles pratiquées dans les démarches linguistiques visant une modélisation de la langue n'épuise pas toutes les possibilités offertes par une étude du potentiel heuristique des énoncés agrammaticaux. Les opérations complexes, tel que l'*enchâssement*, peuvent y contribuer aussi de façon majeure. Nous nous contentons par ce travail de mettre en évidence le fait que c'est un principe linguistique fondamental qui est mis en jeu dans toutes les démarches qui visent une modélisation de la langue à l'aide du recours aux énoncés agrammaticaux, la *corrigibilité.*

Notes

1. La littéralisation exprime la capacité qu'a une langue de rendre, à l'aide de l'écriture, la forme de ses mots. Le critère de formalisation, rajouté au précédent, pourrait être défini comme le critère global qui permet la mathématisation de l'empirique.

2. ‘Attesté’ ne doit pas être pris dans le sans commun de « prononcé effectivement dans telle ou telle circonstance ». Un exemple attesté peut l’être de par le simple fait qu’il est donné comme tel par le linguiste dans le cadre de son discours théorique.
3. On remarque l’absence de la valeur « agrammatical ». L’exercice proposé sert à des objectifs plutôt pédagogiques, ainsi a-t-on a jugé non nécessaire cette valeur.
4. L’établissement des opérations de corrigibilité constitue en fait la démarche inverse des tests classiques pratiqués par la théorie linguistique : test d’omission, test d’insertion, test de remplacement, test de déplacement, test de l’interrogation, de la négation, etc. Le ‘déplacement’, le ‘remplacement’, l’insertion’, la ‘passivisation’, etc. sont aussi des transformations postulées dans la grammaire générative-transformationnelle.
5. Nous ne prendrons pas en calcul les « tas de mots », invoqués parfois dans les théorisations linguistiques mais sans une contribution réelle aussi bien à l’étude de la langue qu’à l’épistémologie linguistique. En plus, ils ne sont pas des énoncés agrammaticaux justement parce qu’ils ne répondent pas au critère de corrigibilité. Même s’il arrive que le rétablissement de la grammaticalité d’une phrase suppose plus d’une opération (conjonction d’opérations), les ‘tas de mots’ multiplie le nombre de corrections nécessaires si bien qu’ils perdent tout pouvoir explicatif. Aucune règle de langue ne peut être mise en évidence par leur intermédiaire.
6. C’est l’unique critère en vertu duquel on rejette, à l’aide de l’astérisque, certaines productions groupées dans cette classe des ‘fautes’ de langue. Rappelons que les autres critères invoqués dans les ouvrages du type *Dites … ne dites pas* pour condamner des formes entérinées dans l’usage sont : le critère de l’unification, les raisons pédagogiques, la logique, le critère historique et le critère esthétique.
7. Nous ne fournissons, faute d’espace, que quelques exemples illustrant chaque type. Les mêmes contraintes nous obligent de renoncer à un minimum de commentaire associé à chaque exemple. Le lecteur est ainsi provoqué à découvrir la propriété spécifique de langue que chaque exemple met en discussion.

Bibliographie

Bouquet, S., *Introduction à la lecture de Saussure*, Bibliothèque scientifique Payot, Paris, 1997
Gary-Prieur, M.-N., *De la grammaire à la linguistique – l’étude de la phrase*, Armand Colin, Paris, 1985
Lyons, J., *Sémantique linguistique*, Librairie Larousse, Paris, 1980
Milner, J.Cl., *Introduction à une science du langage*, Editions du Seuil, Paris, 1989
Rastier, F., *Sémantique et recherches cognitives*, PUF, Paris, 1991
Ruwet, N., *Grammaire des insultes et autres études*, Editions du Seuil, Paris, 1982.

INFLUENȚA TEORIILOR LINGVISTICE ÎN ÎNVĂȚAREA LIMBILOR STRĂINE

Joan LLINÀS SUAU
Universitatea din Bucureşti

Abstract: *The aim of this paper is to describe the way which has brought to today's communicative approach in second language acquisition. On one hand, there are taken into account the main methods that have been applied for teaching of second (foreign) languages. On the other, there are explained the principal linguistic and discourse theories which have changed the perspective on what to learn a second language means.*
Key words: *discourse theory, language acquisition, linguistic theory*

1. Introducere şi precizări terminologice

În rândurile care urmează se va proceda la o scurtă descriere a legăturilor dintre lingvistica şi teoria comunicării şi diferitele metode care s-au aplicat de-a lungul ultimului secol pentru învățarea limbilor străine. Ne vom limită la o generalizare în care sunt incluse acele metode mai răspândite, neluând în seamă alte metode care nu s-au bucurat de o aplicație pe o scară largă (de exemplu, metoda de răspuns fizic total, metoda silențioasă, sugestopedia etc). De asemenea, descrierea conceptelor va lua în seamă doar aspectele cele mai pertinente; pentru o explicație amănunțită trimitem la bibliografie. În ultimă instanță, scopul este acela de a explica calea parcursă până la actuala perspectivă comunicativă şi prin sarcini (*tasks*).

Subiectul acestei comunicări îl constituie învățarea limbilor străine sau mai degrabă *însuşirea limbilor străine* (ÎLS). În domeniul ÎLS (*Second Language Acquisition*) se face deosebirea între *învățare* şi *însuşire*: primul termen se referă la procese conştiente care intervin în acest proces (memorizarea lexicului, a verbelor etc.; în general, orice legat de faptul că o limbă este învățată într-un context formal, într-o sală de curs cu un profesor), în timp ce al doilea face referință la procese inconştiente care apar şi în cazul ÎLS în context aloglot (unde limba locului în care are loc procesul de învățare diferă de limba învățată, de exemplu România pentru învățarea limbilor catalană sau spaniolă). Pe de altă parte, această diferențiere permite explicarea proceselor care intervin atunci când o limbă este învățată într-o situație de imersiune lingvistică fără să existe învățământ formal.

De asemenea, se deosebeşte între L1 (limba maternă sau prima în ordinea cronologică) şi L2 (orice limbă străină, fie ea a doua sau a treia în ordine cronologică, în afară de situațiile de bilingvism social).

În sfârşit, se va folosi cuvântul "perspectivă" şi nu "metodă" pentru a face referință la actualele tendințe în didactica L2 în concordanță cu terminologia domeniului.

2. Metodele tradiționale

Sub această denumire se includ toate metodele de predare a limibilor străine care de fapt nu aveau a bază nicio teorie lingvistică (sau principii legate de lingvistică sau teoria comunicării). Aceste metode sunt cunoscute şi sub numele *gramatică şi traducere* deoarece tehnica principală era traducerea, odată ce persoana care studiază L2 învățase regulile gramaticii acestei limbi. Această metodă de predare de fapt folosea tehnicile utilizate în predarea limbilor clasice (latina şi greaca). Trăsăturile definitorii ale acestei metode se pot rezuma astfel:

- cel care învață este expus la gramatica L2 fără să i se acorde şansa de a descoperi el însuşi (inducție) aceste reguli pe baza unor texte (orale sau scrise);
- deci capacitatea memoristică are un rol important în procesul de învățare L2 (pe ele se va baza succesul celui care învață);
- textele la care este supus cel care învață (*input*) sunt artificiale, niciodată reale; cel care învață nu este expus la texte orale (auditive) în L2;
- nu se are în vedere capacitatea de a comunica oral în L2 pentru că nu se urmăreşte ca cel care învață să fie capabil de a folosi limba respectivă într-un context real de comunicare.

3. Metodele structurale

Acestea constitue prima încercare în acest domeniu de a traspune o teorie lingvistică la o metodă de predare / învățare a unei limbi străine. Teoria lingvistică este structuralismul american, marcat de figura lui Bloomfield. Acesta este autorul primelor metode structuraliste bazate pe teoriile lui despre limbă. Structuralismul consideră limba un ansamblu de structuri şi, în consecință, dacă structurile unei limbi sunt învățate, limba respectivă va fi însuşită de către cel care învață. Tehnica folosită pentru învățarea structurilor este repetiția lor. Trăsăturile care definesc aceste metode sunt următoarele:

- ca şi în cazul metodelor tradiționale, cel care învață limba este expus la structurile care constituie obiectul învățării; în acest scop, se pot folosi mici dialoguri în care apar structurile vizate. Totuşi, din nou persoanei care învață nu-i este dată şansa de a descoperi aceste reguli pe baza unui procedeu inductiv;
- sunt elaborate exerciții pentru învățarea acestor reguli, exerciții care constau în repetarea structurilor vizate (de exemplu, înlocuirea obiectelor verbale cu pronume, conjugarea verbelor la timpul potrivit etc.);
- cu toate că cel care învață se exprimă în L2, această exprimare se limitează la citirea soluțiilor cu voce tare, fără ca el să aibă inițiativa de a construi un text;
- totuşi, pentru prima dată în ÎSL se pune accent pe fonetica L2.

3. Către o perspectivă comunicativă

După metodele structuraliste, teoriile lingvistice nu vor da naştere unor metode specifice. Noile perspective sau şcoli vor furniza însă principiile teoretice care vor fi adoptate de ÎSL şi incluse în noile metode ce vor apărea, structuralismul rămânând singurul caz de identitate între o teorie şi o metodă..

3.1. Contribuția generativistă

Generativismul va lăsa o amprentă considerabilă în domeniul ÎSL, îndeosebi datorită concluziilor la care va ajunge în cercetarea proceselor de însuşire a limbilor materne (L1). Acestea sunt:

- înainte de a scoate primele sunete / cuvinte (care pot fi *greşite*) copilul îşi petrece o lungă perioadă ascultând sau fiind expus la L1 (o aude în jurul lui);
- copilul îşi însuşeşte L1 în mod inconştient (fără cărți, dicționar sau profesor);
- copilul trece printr-o perioadă (ani) în care nu stăpâneşte L1, astfel încât face greşeli (*nu vorbeşte bine*) atunci când încearcă să folosească limba;
- copilul este capabil de a forma (genera) secvențe (propoziții) pe care nu le-a auzit înainte.

Aceste principii vor revoluționa teoriile în lingvistică, dar şi în ÎSL. Legat de ele, se dezvoltă un alt concept care va schimba de acum înainte direcția în domeniul ÎSL: este vorba de competența lingvistică, sau altfel spus, de faptul că orice vorbitor, prin faptul

că a învățat L1 în mod natural, este capabil de a spune ce este şi ce nu este corect sau acceptabil în L1 a sa. Toate aceste inovații vor avea un corespondent în domeniul didacticii limbilor străine, principalele consecințe care se desprind din ele fiind următoarele:

- cel care învață trebuie expus la L2 (*input*) în mod continuu prin texte scrise, dar şi orale;
- greşelile pe care le fac cei ce învață limba nu mai sunt privite ca o deviere de la normă care trebuie corectată pe loc; de acum înainte greşeala este considerată parte integrantă a procesului de ÎLS şi se acceptă faptul că cel care învață va face greşeli înainte de a stăpâni bine L2;
- la fel ca la copii, trebuie sporită capacitatea persoanei care învață de a comunica alcătuind propoziții (enunțuri) pe care nu le-a auzit / văzut înainte; repetiția unor propoziții nu mai este considerată o tehnică valabilă de a învăța o L2; cel ce învață trebuie să fie capabil de a genera texte.

Aceste considerații vor schimba radical concepția ÎSL; după cum se vede, ele reprezintă o adevărată noutate față de principiile care stăteau la baza metodelor strcuturaliste sau tradiționale. Totuşi, trebuie amintit că această şcoală nu va da naştere unor metode didactice proprii.

3.2. Contribuția sociolingvistică

După generativism, conceptul de competență va fi succesiv modificat cu scopul de a oferi o imagine cât mai clară a procesului de comunicare. Astfel, se va ivi nevoia de a include dimensiunea socioculturală a limbii (Hymes: 1971) pentru dezvoltarea unei teorii despre uzul limbii şi cei care o folosesc, deoarece o asemenea teorie nu poate fi bazată doar pe criteriile de gramaticalitate şi acceptabilitate. Pentru prima dată apare astfel conceptul de *competență comunicativă*, competența lingvistică continuând să fie unul dintre parametri dar nu şi singurul.

În domeniul ÎLS, acest principiu va însemna că printre obiective trebuie să se numere şi capacitatea persoanei care învață limba de a-şi schimba felul de a vorbi în funcție de situația (contextul) comunicativă, în consecință vor trebui elaborate exerciții care să pună în practică această abilitate. Cu alte cuvinte, cel care învață trebuie să fie capabil de a elabora texte adecvate contextului de comunicare, iar acest lucru implică nevoia de a se acorda atenție *contextului*, un alt concept care în actualele tendințe în didactica L2 înseamnă că orice text, scris sau oral (*input*), la care este expus cel care învață trebuie contextualizat, adică pus în legătură cu o situație de comunicare. Astfel va lua naştere în didactica L2 interesul pentru texte (orale sau scrise) adevărate sau cât mai aproape de realitate, renunțându-se la textele elaborate *ad hoc* pentru a scoate în evidență structurile care constituie obiectul învățării.

3.3. Contribuția pragmatică

Cu toate că Pragmatica, la fel ca Sociolingvistica, este independentă ca disciplină de ÎLS şi, de fapt, nu s-a reflectat în nici o metodă, principiile ei au influențat evoluția conceptelor de limbă şi de competență lingvistică aplicate în didactica L2. Generalizând, contribuțiile unor autori ca Austin sau Searle visează intențiile vorbitorului şi legatura acestora cu forma pe care o ia mesajul. Mai târziu, deja în domeniul ÎSL, Widdowson (1978) va reelabora conceptul de competență comunicativă dintr-o perspectivă asemănătoare cu cea a lui Hymes, cu toate că apropierea lui porneşte din retorică şi analiza discursului. Pentru acest autor aspectul cel mai important în didactica L2 este învățarea regulilor de uz, ceea ce implică să se acorde aceaaşi

importanță atât competenței gramaticale, cât şi competenței comunicative. Sarcina pedagogiei ar fi, în concecință, să elaboreze probleme care să-l oblige pe cel care învață limba să se implice în proceduri discursive organizate pe diverse criterii, astfel încât L2 să fie însuşită chiar în procesul de învățare. Această nouă perspectivă apare tocmai pentru a compensa marea lacună a metodelor structurale, şi anume incapacitea persoanei ce învață limba de a-şi folosi în mod potrivit cunoştințele, chiar dacă aceste metode vizau obținerea competenței gramaticale. În cuvintele lui Widowson, se viza limba ca sistem (*usage*) şi nu limba ca uz (*use*).

Pentru definirea criteriilor discursive, acest autor propune organizarea problemelor pe o scară de complexitate crescătoare, care să se reflecte într-un program (*syllabus*) structural. Această propunere de program gradat (care nu se bazează doar pe conținuturi gramaticale) va fi cel care se aplică până astăzi în perspectiva comunicativă a ÎSL.

3. 4. Competența comunicativă

Toate aceste inovații născute în cadrul lingvisticii sau al teoriilor comunicării vor fi integrate în conceptul de competență comunicativă (Canale, 1983) în domeniul ÎLS. După acest autor, folosirea comunicativă a limbii include:

- competența gramaticală sau stăpânirea codului lingvistic: cunoaşterea unor elemente strict lingvistice care aparțin codului limbii (lexic, morfosintaxă, semantică, fonologie, ortografie);
- competența sociolingvistică sau uzul adecvat şi înțelegerea unei limbi în diferite contexte sociolingvistice, căpătând astfel importanță adecvarea sensurilor şi a formelor (sens-semnificant);
- competența discursivă sau îmbinarea şi interpretarea sensurilor şi a formelor pentru obținerea unui text unitar în diferite maniere (conversație informală, argumentare, o rețetă etc.), folosindu-se elemente de coeziune pentru punerea în legătură a formelor (uzul pronumelor, al sinonimelor, al unor structuri paralele etc.) cu regulile de coerență pentru organizarea sensului (scoaterea în evidență a anumitor informații, obținerea unei anume proporții între ideile exprimate etc.). Se aplică şi la înțelegerea (percepția) unui discurs;
- competența strategică: stăpânirea strategiilor verbale şi non verbale pentru a compensa unele lipsuri sau greşeli în cadrul comunicării cauzate de o competență insuficientă sau de o limitare a acțiunii şi pentru a scoate în evidență efectul retoric al enunțurilor.

După Canale, aceste patru competențe sunt indispensabile pentru succesul celui mai simplu act de comunicare. Ele capătă un rol important îndeosebi în situații de comunicare mai complicate şi trebuie de asemenea să ajungă la un anumit nivel de automatizare pentru a fi mereu la dispoziția celui care învață limba, astfel încât el să poată răspunde rapid şi adecvat. În acest scop, se vor propune activități în care persoana ce învață va fi obligată să folosească L2.

4. Concluzii

Perspectiva comunicativă actuală în ÎSL propune ca tehnică de însuşire / învățare a unui L2 uzul ei (oral şi în scris) de la începutul procesului, conținuturile fiind gradate în mod secvențial, iar această gradare nemaifiind bazată doar pe structurile gramaticale ale L2.

S-a văzut cum s-ajuns la această perspectivă pornind de la metode tradiționale, bazate pe gramatică şi traduceri (fără exprimare orală), şi trecându-se prin metodele cu

bază structurală, care aveau ca scop tot însuşirea structurilor gramaticale, lăsând la o parte regulile de folosire a L2. După contribuţiile generativismului, ale sociolingvisticii şi ale pragmaticii s-a ajuns la un model de învăţare a limbilor străine bazat pe folosirea adecvată a limbii în diferite contexte de comunicare, punându-se accent pe exprimarea orală liberă şi pe cele patru competenţe care alcătuiesc competenţa comunicativă, nu doar pe competenţa gramaticală.

În următorul tabel sunt prezentate pe scurt diferitele metode analizate şi elementele care le caracterizează şi le diferenţiează.

○ deducţie (întâi structurile, apoi practica) ○ greşeala necesită corectare pe loc ○ modele de limbă (*input*) decontextualizate şi false (texte *ad hoc*) ○ exprimare orală redusă la repetiţie	metode tradiţionale metode structuraliste
○ inducţie (cel care învaţă are şansa de a descoperi el însuşi regulile) ○ greşela ca parte a procesului de însuşire L2 ○ modele de limbă (*input*) contextualizate ○ abilităţi receptive (înţelegerea de texte orale şi scrise) legate de o situaţie anume de comunicare ○ exprimare orală legată de o situaţie anume de comunicare	metode situaţionale
○ inducţie (el însuşi are şansa de a descoperi el însuşi regulile) ○ greşeala ca parte a procesului de însuşire L2 ○ modele de limbă (*input*) contextualizate ○ abilităţi receptive (înţelegerea de texte orale şi scrise) ○ exprimare orală liberă	perspectiva comunicativă şi prin sarcini

Bibliografie

Austin, J., *How to do things with words*, Clarendon, Oxford, 1962

Bloomfield, L., *Language*, Henry Hold, New York,1933

Bloomfield, L., *Outline Guide for the Practical Study of Foreign Languages*, Linguistic Society of America, Baltimore, 1942

Cadru European de Referinţă pentru Învăţarea Limbilor Străine, www.cervantes.es

Canale, M., "From communicative competence to communicative language pedagogy", în Richards & Smith, *Language and Communication*, Longman Group, 1983

Finocchiaro, M., Brumfit, C., *The Functional-Notional Approach. From Theory to Practice*, Oxford University Press, New York, 1983

Grice, H., "Logic and conversation", în Cole & Morgan (eds.), *Syntax and Semantics: Speech Acts*, Academic, New York, 1975

Hymes, D.H., *On Communicative competence*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1971

Larsen-Freeman, D., Long, M., *An Introduction to Second Language Acquisition Research*, Longman Group, Londra, 1991

Searle, J. R., *Expression and meaning: Studies in the theory of speech acts*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979

Widdowson, H.G., *Teaching Language as Communication*, Oxford University Press, Oxford, 1978

LES CONSTRUCTIONS TEMPORELLES RÉDUITES, UN ENJEU POUR LA DIDACTIQUE DU FLE

Tiberiu MARCU
Universitatea din Piteşti

Résumé: *Dans le présent article, nous allons présenter quelques catégories de constructions temporelles réduites qui ne sont pas traitées d'une manière compacte et détaillée dans les grammaires. Nous regroupons sous le nom de « constructions temporelles réduites » des constructions sans verbe conjugué qui peuvent être paraphrasées par des subordonnées temporelles « complètes ».*
Mots-clés*: construction temporelle, paraphrase, subordonnée*

Les *constructions temporelles réduites*, que nous allons décrire d'une manière succincte dans le présent article, sont des structures fréquentes (dans le langage courant) qui facilitent l'expression grâce à l'économie de langage. Elles pourraient être intégrées dans les parcours proposés à l'apprentissage du français langue étrangère.

0. La phrase complexe construite selon le modèle (P_0 [P_1 [P_2 [… P_n]]]) doit comprendre autant de propositions subordonnées que de groupes verbaux dont le noyau est un verbe, c'est-à-dire, dans une phrase complexe, il y a autant de propositions qu'il y a de *verbes*. Le terme *verbe* est vu ici comme unité syntaxique et pas forcément comme unité morphologique. Par conséquent, quelles que soient ses actualisations dans la proposition, le *verbe* reste l'élément central de la structure canonique de la subordonnée, à côté de l'élément subordonnant (qui, dans certains, peut être facultatif).

Dans ce sens, on peut dire qu'il n'y a pas de fortes raisons de limiter le *verbe* à ses formes conjuguées. Les *infinitifs* ou les *participes* peuvent garder la possibilité de créer une construction verbale, par l'existence du sujet (qui peut ne pas être réalisé) et par la même complémentation qu'un verbe conjugué. Ainsi, par exemple, les deux formes verbales peuvent être considérées comme des noyaux verbaux de propositions subordonnées.

Dans :

Une fois qu'il fut sorti*, il alluma une cigarette.*

la proposition subordonnée *Une fois qu'il fut sorti*, dont le noyau verbal est le verbe *fut sorti*, peut être réduite au seul participe passé, sans que le rapport de subordination disparaisse :

Une fois sorti*, il alluma une cigarette.*

A partir de l'idée que beaucoup de constructions syntaxiques peuvent établir des rapports temporels dans la phrase, nous allons développer ici l'étude

des constructions à valeur prédicative constituées par des structures sans verbe conjugué.

1. Les types retenus pour cette étude sont les suivants[1] :

TYPE I. structures à base de participe passé :

***Une fois sorti de cette maison**, il n'eut plus le courage d'y rentrer.*

TYPE II. structures à base de participe présent ou de gérondif :

***Cherchant un village perdu pour y passer l'été**, elle découvrit Bénouville.*

TYPE III. structures nominales :

***Une fois directeur**, il pourra mettre en pratique tous ses projets.*

TYPE IV. structures adjectivales :

***Une fois seul**, il réfléchit longtemps sur ce qu'il avait à faire.*

TYPE V. structures à base d'adverbiaux de localisation :

***Dans la rue**, il éprouva un malaise.*

Toutes les structures mentionnées, constructions temporelles réduites, sont en liaison avec des structures conjonctives subordonnées à base de verbe conjugué et elles peuvent s'expliquer à partir de ces dernières par le biais de l'opération d'ellipse :

1. ***Une fois sorti de cette maison**, il n'eut plus le courage d'y rentrer.*
(= ***Une fois qu'il fut sorti de cette maison**, …*)

2. ***Cherchant un village perdu pour y passer l'été**, elle découvrit Bénouville.*
(= ***Pendant qu'elle cherchait un village perdu** …*)

3. ***Une fois directeur**, il pourra mettre en pratique tous ses projets.*
(= ***Une fois qu'il sera directeur**, …*)

4. ***Une fois seul**, il réfléchit longtemps sur ce qu'il avait à faire.*
(= ***Une fois resté seul**, … = **Une fois qu'il fut resté seul**, …*)

5. ***Dans la rue**, il éprouva un malaise.*
(= ***Quand il fut dans la rue**, …*)

2. Si l'on a choisi de traiter dans une même classe de structures les types de constructions décrites (de I à V), c'est parce qu'elles présentent une série de caractéristiques communes qui justifient l'appartenance de chaque type à la classe des constructions temporelles réduites.

1° Elles ont un **caractère temporel** donné par le sémantisme des éléments constitutifs (verbe, adverbe, préposition, etc.) et/ou par le rapport syntaxique avec le reste de la phrase.

2° Les éléments constitutifs sont en **relation de solidarité** et forment ensemble un nexus.

3° Elles **manquent**, dans leur structure, d'un **verbe conjugué**, donc elles ne peuvent pas être considérées comme des propositions à proprement parler.

4° Elles présentent un **caractère de dépendance** ; sans pouvoir exister seules, elles sont toujours attachées à une phrase dans laquelle elles remplissent une fonction.

5° Elles peuvent toujours être paraphrasées par des subordonnées temporelles complètes (à verbe conjugué), autrement dit, on pourrait dire qu'elles sont le résultat d'un processus de **réduction** d'une telle subordonnée sous-jacente. Cette réduction concerne principalement le verbe qui perd son auxiliaire.

6° Elles constituent une **prédication secondaire** dans le cadre de la phrase où elles modifient la proposition régissante (qui constitue la prédication première)

7° La **préposition** ou l'**adverbe** que nous allons considérer comme élément marqueur de la relation temporelle **peuvent être absents** de la structure de ces constructions.

8° Elles sont **dénuées de marqueur morphologique distinctif**, par rapport à d'autres constructions comme les syntagmes prépositionnels qui sont « marqués » par la préposition, ou les propositions subordonnées qui sont généralement introduites par un élément subordonnant.

9° La **position privilégiée** de ces constructions dans le cadre de la phrase est **avant la proposition régissante** et **très souvent en tête de phrase**.

10° Elles **manquent d'un élément signalétique net** qui les distingue immédiatement des autres constructions semblables. Le manque de verbe conjugué peut en constituer un, mais, avant de prendre une construction manquant de verbe conjugué pour une construction temporelle réduite il faut la soumettre d'autres tests aussi.

3. A part la liste des propriétés communes, nous pouvons établir une série de propriétés différenciatoires qui caractérisent les constructions intégrées dans les cinq classes. Il s'agit de certaines traits qui apparaissent à cause du caractère hétérogène des classes du point de vue des éléments constitutifs.

1° • Les constructions à base de participe passé, de nom, d'adjectif et d'adverbiaux de localisation marquent toujours un **décalage temporel** par rapport au reste de la phrase.

• Les constructions à base de participe présent ou de gérondif marquent normalement une **relation de concomitance ou d'inclusion**, bien que, dans certains cas cette relation puisse être interprétée comme une relation d'antériorité.

Ces rapports sont mis en évidence dans la tableau suivant :

Action A	Action B	Rapport
Une fois sorti de cette maison,	*il n'aura plus le courage d'y rentrer.*	A antérieure à B
Une fois directeur,	*il pourra mettre en pratique tous ses projets.*	A antérieure à B
Une fois seul,	*il réfléchit longtemps sur ce qu'il avait à faire.*	A antérieure à B
Dans la rue,	*il éprouva un malaise.*	A antérieure à B
Cherchant un village perdu pour y passer l'été,	*elle s'était arrêtée à Deauville.*	A concomitante à B ou A inclut B

2° • Généralement, les constructions temporelles réduites sont placées en tête de phrase, mais, certaines d'entre elles peuvent avoir des **places variables** dans le cadre de la phrase, en incise. Il s'agit des constructions à base de participe passé, de participe présent ou gérondif, de nom ou d'adjectif :

I. • ***Une fois sorti du bureau,*** *il alluma une cigarette.*
• *Il alluma une cigarette,* ***une fois sorti du bureau****.*

II. • ***En rentrant dans le salon****, il me présenta sa soeur*
• *Il me présenta sa sœur,* ***en rentrant dans le salon****.*

III. • ***Une fois adulte****, il aura son permis de conduire.*
• *Il aura, sans doute, son permis de conduire,* ***une fois adulte****.*

IV. • ***Une fois seul****, il réfléchit à cette situation.*
• *Il réfléchit à cette situation,* ***une fois seul****.*

• Les constructions à base d'adverbiaux de localisation doivent nécessairement être détachées en tête de phrase sinon elles perdent de leur interprétation spatio-temporelle, au profit de la seule interprétation spatiale :

V. • *Elle marchait vite vers la maison de sa sœur.* ***Devant la porte****, elle s'arrêta.* (= ***Une fois arrivée devant la porte****, …*)
• *Elle marchait vite vers la maison de sa sœur. Elle s'arrêta* ***devant la porte****.*

3° Pour ce qui est de la catégorie de l'aspect, les constructions à base de gérondif ou de participe présent décrivent un procès sous l'**aspect inaccompli**, alors que les autres types de structures marquent généralement un procès sous l'**aspect accompli** grâce au participe passé qui est impliqué dans la structure sous-jacente de chaque construction.

4° Une autre caractéristique qui distingue les structures à participe présent ou gérondif des autres constructions est que ces formes verbales n'ont pas elles-mêmes le pouvoir de **situer le procès dans une des trois époques** (passé, présent, futur). C'est le contexte dans lequel ils figurent qui nous indique leur valeur personnelle et temporelle.

5° Les catégories I, III, IV, V permettent l'**ajout d'éléments**, elles peuvent être « augmentées » soit d'un participe présent (*étant*) soit d'un élément qui marque la relation temporelle ou aspectuelle (préposition, adverbe). La catégorie II admet seulement l'ajout d'un adverbe (*tout*) :

I. • ***La porte fermée****, elle se mit à pleurer.*
• ***La porte étant fermée****, elle se mit à pleurer.*
• ***Une fois la porte fermée****, elle se mit à pleurer.*

II. • ***En montant l'escalier****, il se rendit compte qu'il n'avait pas de clé sur lui.*
• *** En étant montant l'escalier****, il se rendit compte qu'il n'avait pas de clé sur lui.*
• ***Tout en montant l'escalier****, il se rendit compte qu'il n'avait pas de clé sur lui.*

III. • ***Ministre****, il le soutiendra.*
• ***Etant ministre****, il le soutiendra.*
• ***Une fois ministre****, il le soutiendra.*

IV. • ***Adulte****, il pourra avoir son permis de conduire.*
• ***Etant adulte****, il pourra avoir son permis de conduire.*
• ***Une fois adulte****, il pourra avoir son permis de conduire.*

V. • ***Dans la rue****, il chercha un taxi.*
• ***Etant dans la rue****, il chercha un taxi.*
• ***Une fois dans la rue****, il chercha un taxi.*

6° La négation du prédicat est permise seulement par les constructions à base de participe présent ou de gérondif ; dans les autres cas, la construction ne peut être niée telle quelle, elle a besoin du support verbal d'un participe présent :

• ***La porte n'étant pas fermée****, elle se mit à pleurer.*
• ***N'étant pas ministre****, il ne le soutiendra pas.*
• ***N'étant pas adulte****, il ne peut pas conduire la voiture.*
• ***N'étant pas dans son bureau****, il ne peut pas savoir si Hélène appelle.*

7° Une autre caractéristique qui ne s'applique pas à tous les cinq types de constructions est **la compatibilité avec le procédé de clivage** introduit par *c'est … que*. Dans certains cas le clivage n'est pas accepté par la construction, dans d'autres il est accepté, mais la construction perd sa valeur temporelle :

• ***Dans la rue****, il éprouva un malaise.*
• *C'est* ***dans la rue*** *qu'il éprouva un malaise.*

Le but de cette courte présentation des constructions temporelles réduites a été de montrer que ces structures, très fréquentes dans la langue, méritent d'être traitées d'une manière compacte dans les grammaires.

Notes
1. Cf. A. BORILLO (2005)

Bibliographie
AMOURETTE, C., 2004, *L'expression du temps et de l'aspect dans les formes non conjuguées du français*, Thèse de doctorat, Université de Rouen
BORILLO, A., 2004, « Quand les adverbiaux de localisation spatiale constituent des facteurs d'enchaînement spatio-temporel dans le discours »
BORILLO, A., 2005 (à paraître), « Quelques structures participiales de valeur temporelle en prédication seconde »
CARAGNON, A.-M., CALAS, F., 2002, *La phrase complexe. De l'analyse logique à l'analyse structurale*, Hachette
COMBETTES, B., 1998, *Les constructions détachées en français*, Orphys
FURUKAWA, N., 1996, *Grammaire de la prédication seconde. Formes sens et contraintes*, Louvain-la-Neuve, Duculot
HALMØY, J.-O., 1982, *Le gérondif. Elé ments pour une description syntaxique et sémantique*, Trondheim, Sapir
HANON, S., 1989, *Les constructions absolues en français moderne*, Editions Peeters, Louvain-Paris
LE GOFFIC, P., 1993b, « Les subordonnées circonstancielles et le classement formel des subordonnées », dans Guimier C., *1001 Circonstants*, Presses Universitaires de Caen
MULLER, C., 1996, *La subordination en français*, Armand Colin

UNDERSTANDING RESEARCH IN E F L LEARNING

Nicoleta MINCĂ
Universitatea din Piteşti

Abstract: *Foreign – language teachers should be involved in educational research in order to help students. The research process is typically described as composed of "stages": defining a problem; analysing previous studies related to it; selecting a research strategy; selecting or developing appropriate instruments; collecting data; interpreting them and writing the research report. We also present some research approaches that may help clarify a research strategy adapted to the teacher's needs. Research should be perceived not as a difficult process but rather as a powerful tool to systematically study and solve some of the problems in our day-to-day experience.*
Our professional competence gives us the opportunity to bring about more information through research and then find plausible answers to our queries. The introduction of positive changes in our work will thus contribute to the improvement of instruction and education and to our own growth as professionals.
Key words*: education, instruction, research strategy*

Foreign – language teachers are always looking for better ways to help students. This implied that teachers are involved in educational research. However, since formal research tends to be perceived as a difficult process, many teachers feel that it is out of their reach. Certain aspects need to be clarified in order to overcome this feeling.

The research process is typically described as composed of "stages": defining a problem, analysing previous studies related to it, selecting a research strategy, selecting or developing appropriate instruments, collecting data, interpreting them and writing the research report. In doing research, teachers should not only work on each of these stages but should also develop a systematic research attitude. We will focus on the definition of the problem, because that is the initial, crucial stage in the research process. Once we have defined a research problem, it becomes easier to carry on with the other stages. We will also present some research approaches that may help clarify a research strategy adapted to the teacher's needs. Research should be perceived not as a difficult process but rather as a powerful tool to systematically study and solve some of the problems in our day-to-day experience.

In the model of Professional Competence and Action proposed by Páez-Urdaneta the researcher perceives some phenomena occurring in the so-called *environment space* as problems. In the field of language teaching, the researcher may be a teacher at any educational level, a student-teacher, a teacher-trainer, or an educational administrator. The events that he/she confronts in the environment space constitute what we would call "real-life problems". The researcher examines these events according to his/her experience and intuition and conceptualizes them as research-relevant objects. Then he/she approaches them from a professional point of view in what is known as the *problem space*, where he/she defines a specific research problem in operational terms and selects a strategy to study the problem as a research task.

Defining a problem

A question well-stated is a question half-answered. This is why defining a research problem is such a crucial stage of the process. In our daily activity as teachers,

we face many worries of the following kind: students got terrible grades last time; students are dropping out; how do we teach the passive voice in an effective way?, etc.

We cannot act immediately and directly upon these events, which form part of a broad reality, our evironment space. However we can start a process of narrowing down our observation of such events until we are able to define an aspect that will form the basis of a research question. We conduct this process from the standpoint of language teachers, which determines the problem space of our profession. In other words, we identify problems by looking at these events through the eyes of our professional competence. Our studies and experience can thus lead us to state questions appropriate to research problems in the field of language teaching.

During the process of defining a problem, we ask ourselves lots of questions. Suppose that what is worrying us is the fact that students got bad grades on that last exam. We would pose these questions: Was the content of the unit adequate?; Were the general and/or specific objectives clear enough?; Did I teach this in an adequate way?; Were the study materials adequate?; Was the test adequate?; Were the students motivated in terms of the contents taught?, etc. Some of these questions may not stand for real worries because they can be answered without great effort. For instance, we may feel that students were in fact motivated towards the contents taught because they were so enthusiastic that they even prepared a bulletin board on their own. Therefore, we may feel that the real problem lies somewhere else, and we will of course continue thinking about each of the other questions. If we follow our intuition, we will stop to ponder certain questions over the rest. We can invest some time in verifying our hunches with colleagues and/or reading related literature. As a conclusion we are unintentionally carrying out preliminary research that can provide us with enough ideas to identify a problem worthy of a solution.

If we sense that the real problem is embedded in the question "Was the text adequate?" – the next step would be to ask ourselves questions of a more specific nature, such as: Did the exam evaluate the intended objectives?; Where all relevant objectives tested on this exam?; Was the exam too long? Too short?; Does this test represent a reliable measure of students' knowledge? These extra questions should help us perceive a research area that is much more concrete than our initial worries. The process of narrowing down can continue until we decide, for example, to study in depth the question about test format. We are now ready to formulate the specific question about test format. We are now ready to formulate the specific question, "Which types of test are suited to evaluate my objectives?" If we are satisfied with it, this question will represent the problem we wish to investigate.

The stage of defining a problem is a crucial one, since it will give form and focus to the study. If we had formulated the research question in a different way, like "Is multiple choice better suited than essay to test my objectives?", the approach could be experimental.

A researcher's interest area, his/her background, and the kind of events he/she confronts will determine the specific question chosen for research. As a result, questions in educational research may be classified as either *theoretical* or *practical*, thus giving rise to what is known as basic and applied research. The former type investigates fundamental principles, whereas the latter tries to solve immediate, everyday problems. The final research question in the example above belongs to the practical type. An example of a theoretical research question is "How does foreign-language reading affect native language reading?"

Research approaches

As researchers, we now continue to work towards the solution of the problem by selecting an adequate strategy. There are many different so-called *methodologies*, but we prefer to term them *approaches*. There is no clear-cut categorization of research methodologies. Our aim is therefore not to classify them but rather to explain some of the approaches available to the researcher. The strategy will most probably include more than one approach, but it must always be logical, since the strategy represent the skeleton that supports and frames the study.

In the educational field, systematic research does not exclusively mean experimentation. We deal with human beings, and the events we wish to examine are therefore not simple. Experimental research is one, and not necessarily the only, type of investigation worth doing. Other approaches, like documentary analysis and correlational studies, may also be employed. Numerous considerations, such as the reality we live in, our individual needs, the nature of the problem, and the kinds of data required, affect the selection of the strategy. Any strategy we choose to solve a research problem will lie somewhere in a continuum between quantitative and qualitative research approaches. Quantitative approaches describe events or phenomena in terms of numbers, as opposed to qualitative approaches usually cause uneasiness in certain areas of the social sciences, these are presented first in this paper.

Quantitative approaches, also known as *statistical*, imply working with numerical data to establish the degree of the relationship between variables. These include pre-experimental, quasi-experimental, true-experimental, ex-post facto, and correlational research. They all try to test a given hypothesis, that is, our idea of the degree of relatedness between two or more variables. A variable is a characteristic that the researcher takes as a representation of a concept. Take, for example, the research question we phrased as "Is multiple-choice better suited than essay to test my objectives?" The variables might be the two types of tests, on the one hand, and the students' degree of mastery of the objectives taught, on the other hand. The extent to which variables in a study, can be regulated is called *control*. Quantitative approaches usually imply a measure of control.

Quantitative approaches require special care in selecting a representative sample of subjects, designing the instruments, and collecting and interpreting data. There are numerous works that explain the different procedures available to carry out these activities. If our research problem seems to be complex, it is a good idea to resort to a more experienced colleague or to a statistician for advice on designing a strategy that accommodates our needs.

Pre-experimental research: The typical one-group, pretest-posttest design illustrates this method: a study of the effectiveness of a new teaching technique based only on a comparison of results from the same test administered before and after applying the technique in one classroom. This study ignores the effect of intervening variables, such as students' psychological development, and thus its conclusions are not precise enough to allow either making decisions regarding the validity of the new technique or generalizing the findings to the rest of the school population. The value of pre-experimental research lies in the fact that it may help point out a number of aspects that should be considered before further research is done.

Quasi-experimental research: Sometimes it is necessary to introduce some control of relevant variables in a study, but this is not possible to the extent of a true experiment. When this happens, we turn to quasi-experimental research. An example of this would be a study investigating the effect of the order of presentation of exam

questions upon the students' grades without being able to randomly assign students to the different treatments because the academic environment does not allow for it.

True experimental research: Its aim is to investigate cause-and-effect relationships by manipulating and controlling variables. The effects of manipulating certain variables are observed on other variables. Through this approach, changes are deliberately and systematically introduced into the events of our interest. This is done by assigning one or more *experimental group* to one or more treatments and then comparing the results to one or more *control groups*, which do not receive the treatment. The subjects must be randomly assigned to each group. An example of the true experimental approach is a study of the effects of class size on achievement in English. Because it provides a variety of design strategies to fit different experimental purposes, this approach is considered by many the most sophisticated research method. However, because it requires manipulating variables, many researchers in the social sciences also consider it the most unrealistic.

Ex-post facto research: Its aim is also to investigate cause-and-effect relationships. However, it is used when changes in a variable have already taken place and therefore these variables are inherently not manipulable. The name of this approach implies that inferences are made "from after the fact". We may use the ex-post facto strategy when we wish to investigate the influence of variables like home environment, motivation, intelligence or parental reading habits. These are characteristics that a subject possesses before the study begins. As researchers, we have no direct control of these variables and can only try to determine their incidence on an observed consequence. Although this method lacks control, it is useful in our field because it can supply relevant information for educational decision-making. An example of ex-post facto approach would involve studying students' mastery of grammatical vs. stylistic abilities.

Qualitative approaches address the defined research problem in a different fashion: they study it from a more conceptual point of view than do the qualitative approaches. In the educational field, research can very often be more effective (and equally systematic) when qualitative approaches are employed. The stages mentioned at the beginning of this paper are the ones used to describe the typical process associated with quantitative approaches. In qualitative approaches, on the other hand, we also define a problem, but the very nature of it, as well as the study of the related literature, may suggest a research stategy not based on numerical data. In this case, we may not need special research instruments, since our data will probably be in the form of educational and philosophical positions obtained from our analysis of previous studies and other literature. Our own reflection on the problem will be even more necessary in the qualitative approach when trying to interpret this kind of "data" and reporting the "result" of our examination of the problem.

The typical qualitative approach, called a *documentary analysis*, describes a given situation, fact or event through the information obtained from different documentary sources: books, records, magazines, specialized journals, interviews, newspaper articles, etc. During our training most of us acquired some experience in the preparation of term papers by using the library and other sources to search for the ideas of scholars in our field. Brown points out that some language-teaching professionals continue "developing creative and productive insights into a given topic" by writing coherent statements of the term-paper kind. He also says that some people resort to an even "wider range of resources and experiences", as did Noam Chomsky, who had a

background in mathematics and philosophy and combined it with his knowledge of linguistics to produce the revolutionary theory of generative transformational grammar.

Other useful examples of documentary analysis might include: an intensive review of available literature on the role of content schemata in ESP reading comprehension; a comparative study of various propositions for the use of American and British poetry in the EFL classroom; a synthesis of an important author's work in language teaching methodology based on situational considerations affecting the country trying to adopt it; an analysis of certain aspects of theoretical movements. Historical studies, such as tracing the development of a language-teaching methodologies, also rely on documentary analysis as an important source of research data.

Selecting a research strategy

Far from excluding each other, quantitative and qualitative approaches complement one another. According to Brown, statistical research "can help form patterns in the seeming confusion of facts that surround us". Although quantitative approaches do provide much of the valuable evidence needed to support our views of the problem, all research follows a qualitative approach at least in the researcher's analysis of the background of the problem. Without this, interpretation of results would be difficult.

Deciding how quantitative or qualitative our research strategy should be can be accomplished by consulting people who have more experience in doing research. If we are good at teamwork and find a colleague who is interested in our topic, we can also consider co-authoring the study. The strategy chosen will depend upon the nature of the problem as well as on the circumstances that we face and the facilities offered by our environment space. Among others, ethical and institutional considerations will affect selection of a strategy.

Resource constraints (time, money, equipment, personnel), especially in research projects involving complex problems, should also be considered. Therefore, the extent to which two or more approaches will combine to produce a research strategy that fits our purpose as researchers is often dictated by circumstances.

If we think for a moment about our initial research question, "What types of tests are suited to evaluate my objectives?" – a viable research strategy would start by studying books and journal articles dealing with different types of tests and their applications to various purposes. These investigations may prepare the background to set up an experiment to test relationships between some of the variables suggested by other people or studies. For instance, an experiment could be done to test the effects of three different types of exams on students' mastery of a particular set of instructional objectives, considering as many intervening variables as the real testing situation allows. However, we could skip the experiment if we felt that the analysis provided enough material to allow us to reach a conclusion, such as a qualitative reflection, regarding our preoccupation with how test types should be used in our particular case. This reflection alone is worth all the efforts invested in research.

There are many events which provide opportunities to learn about the strengths and weaknesses of our research strategies, to make contacts with people who can help us at certain stages, and to gauge the public's acceptance of different types of report presentations. The only thing required of us to make the most out of these opportunities is a *pro-research attitude*. The job may not seem easy, but it is certainly not impossible. Defining the problem and selecting the research strategy are only two steps in the

research process, but they are the most important. Care must also be taken when we have to develop instruments, collect and interpret data, and report the results.

Our professional competence gives us the opportunity to bring about new information through research. We just need to see the events in our environment space as possible research problems and then find plausible answers for our queries. Such answers may mean the introduction of positive changes in our work. Our professional action will thus contribute to the improvement of education and instruction and, in the process, to our own growth as professionals.

Bibliography

Ary, D., Jacobs, L. C., Razavieh, A., *Introduction to research in education*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979.

Baker, R., Schutz, R., *Instructional product research*, New York: D. Van Nostrand Company, 1972.

Brown, J. D., *Understanding research in second language learning*: *A teacher's guide to statistics and research design*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Isaac, S., Michael, W. B., *Handbook in research and evaluation*: *For education and the behavioral sciences*, 2nd ed. San Diego, California, EDITS Pubs, 1981.

Páez-Urdaneta, I., *Lineamientos para la evaluación y la actualización de programas de formación de recursos humanos en información*, Document prepared for UNESCO's General Information Programme, 1990.

Weisberg, H. F., Bowen, B. D., *An introduction to survey research and data analysis*, San Francisco, California: W. H. Freeman and Company.1977.

LANGUAGE TESTING

Ana Cristina POPESCU
Universitatea din Piteşti

Abstract: *This paper is about new tendencies in the teaching process. Students are supposed to be directed and guided, to ask and repeat things that very often are not relevant to them. The idea of individualized instruction has come as a response to a general outlook that disregarded the student as a potential participant in his own educational process. So, teaching and testing are very closely interrelated, almost inseparably inter-wind. Testing becomes this way a natural extension of classroom activity and it provides the necessary information for further work.*
Key words: *individualized instruction, language testing, teaching process*

For a good period of time it was believed that teaching and testing were two separate domains and that each required completely different skills to such an extent that it took separate persons to work on each, both theoretically and in practice. According to this position, teaching is more or less a pleasant progress towards an idyllic Eden where one will be rewarded with the scenic view of acquired knowledge and skills and testing is surely advancing towards the Valley of Tears where one will sit and count the bruises... as if these were two separate roads.

Far from being two separate roads tearing apart anyone who actually needs to follow both, teaching and testing are very closely interrelated, almost inseparably inter-wind. Testing is a natural extension of classroom activity inasmuch as it provides both the teacher and the learner with the necessary information for further work. "The usefulness of the information derived from a test greatly depends on the amount of care that is taken in its preparation" (Andrew Harrison). If we accept that testing is naturally integrated in the process of learning it follows that there is no other person better placed to write the test than the one who is at the steering wheel of teaching, the teacher himself. A good teacher needs to learn how to relate testing to teaching and learning. Next one needs to have a clear view of why the test is applied in order to select the right content.

The most widely used method for evaluating teaching is the end-of-course questionnaire. The questionnaires arrive too late, however, to benefit the students doing the evaluation. Nor do the questionnaires usually encourage students to give the specific comments an instructor might need either to identify how well students have understood the material or to spot weaknesses in classroom presentation, organization, pacing, and work load. Much more effective are fast feedback activities that take place during the semester. The term fast feedback is derived from management practices but can be applied to instruction (Bateman and Roberts, 1992). Informal sampling of students' comprehension of the subject matter will enable you to gauge how and what students are learning. And informal requests for constructive criticism will help you identify which teaching methods best contribute to your students' understanding of the material.

New tendencies in foreign language instruction, as well as in the teaching process as a whole, are due to the wrongs caused by not involving the learners in the actual teaching

process. Learners were supposed to be directed and guided, to ask, to repeat and do things that very often were not relevant to them. On the other hand, there is an increased feeling that individual features should be taken into consideration when instruction and education are meant to create real human beings.

The idea of individualized instruction has come as a response to a general outlook that disregarded the learner as a potential participant in his own educational process.

Writing good tests is a trial and error job, all the more frustrating when you know that it is both at your own and your students' expense, however it is not an impossible mission to fulfill.

Here follows a quick recipe for writing tests; it does not compensate for in-depth study of the matter and extensive reading; it only serves as a check list when you embark on the challenging job of testing and it would not hurt a bit to verify before you launch the test unto your students. Ask one of your colleagues to look at the test with this list in mind. Remember, if one of your colleagues has a question, your students will have ten!

So, here is what we should have in mind:

1) Set the **objectives.**
2) Decide what **skills** will be tested through appropriate means.
3) Choose the **content** according to the objectives and the type of test.
4) Set the **format.**
5) Write the **rubrics**, as simple as possible.
6) Prepare the **materials** necessary (test form, answer sheets, listening tape, etc).
7) Decide on a balanced **marking** scheme, descriptors.

Each of these steps is equally important and underestimating one of them would make testing process in itself inefficient or absolutely futile.

Tests should be carefully explained before administering them, but they should not be taught, or no information is supposed to be given during the test.

If tests are not available, when making up a test, one should rely only on elements that are known or should be known. Even if the learners have difficulty in reading and understanding some reading tests, a test might give the students cues of what was wrong where. Achievement tests should be administered regularly, so that the teacher should know exactly the stage his students are, in order to make sure he can pass on to another step. Tests should be relevant as related ones, so that the learner's listening ability, understanding, writing and expressing himself in the foreign language are tested.

Within the process of testing and evaluating, the score or mark the student obtains has a particular role and carries a certain message. Unlike with the other subject matters, in foreign languages the teacher is the only source of information the student has and the teacher is responsible for everything the student does and knows; the student's speaking, understanding ability, as well as his reading skill depend on what is done in the classroom under the teacher's guidance, as he is the only model he has. In this instance, the ability of the teacher to explain the peculiarities of the language, as well as of the civilization and culture it conveys, is of the utmost importance, so that the students should develop not only correct skills, but also objective and critical.

The mark must be used as a re-enforcer.

TYPES OF TESTS

1. Aptitude tests - tests designed to establish who is (and who is not) likely to be good at learning foreign languages.

2. Placement tests - tests designed to arrange into groups of roughly similar language level.

3. Diagnostic tests - test designed to establish areas of weakness or deficiency, so that future teaching can remedy these areas.

4. Progress tests - tests designed to establish whether learners have mastered the language that has been taught in recent lessons.

5. Achievement tests - tests designed to establish how much of the language syllabus has been learned.

6. Proficiency tests - tests designed to establish whether students have the necessary level and type of language to undertake a task in the future (e.g. a course of study or a job).

Many students will learn whatever is necessary to get the grades they desire. Avoid creating intense competition among students**.** Competition produces anxiety, which can interfere with learning. Reduce students' tendencies to compare themselves to one another. Students are more attentive, display better comprehension, produce more work, and are more favorable to the teaching method when they work cooperatively in groups rather than compete as individuals. Refrain from public criticisms of students' performance and from comments or activities that pit students against each other.

Design tests that encourage the kind of learning you want students to achieve. Your tests on memorizing details, students will focus on memorizing facts. If your tests stress the synthesis and evaluation of information, students will be motivated to practice those skills when they study.

Give students feedback as quickly as possible. Return tests and papers promptly, and reward success publicly and immediately. Give students some indication of how well they have done and how to improve. Rewards can be as simple as saying a student's response was good, with an indication of why it was good, or mentioning the names of contributors: "Cherry's point about pollution really synthesized the ideas we had been discussing."

What are discrete-point tests? What are tests of integrative skills? Discuss their relative advantages and disadvantages. Is the distinction valid?

Spolsky (1975) identifies three stages in the recent history of language testing:

1) The pre-scientific
2) the psychometric-structuralist and
3) the psycho-linguistic-sociolinguistic.

Psychometric-Structuralist Testing : Breaking down the complexities of language into isolated segments. This influences both what is tested and how it is tested.

These ideally reveal the candidate's ability to handle one level of language in terms of one of the 4-skills.

The disadvantage is that they rest on the assumption that proficiency is quantifiable in this way: The assumption that knowledge of the elements of a language is equal to knowledge of that language. A vital element: the ability to synthesize is missing from an atomistic analysis. Also it is extremely difficult (and probably undesirable!) to construct "pure" test items (i.e. items operating on one level of structure ONLY) other than ones which are extremely trivial in nature.

The clear advantage of Discrete Point Tests = they yield data which is easily quantifiable.

The counting of bits - If language performance is to be described by means of numerical scores, discrete-point testing is helpful. The tasks are unambiguous, the marking introduces no element of capriciousness and a person's final score is clear for all to see. Discrete-point tests can be accurately and objectively marked even by mechanical scanning methods.

More disadvantages: Correct/Incorrect judgements depend on context e.g. certain communities exist where "I be" and "I were" are accepted forms.

RELIABILITY-VALIDITY TENSION: Lado's tests are only objective in terms of actual assessment. In terms of the construction of the test itself and the evaluation of the numerical score yielded, subjective factors pay a big part.

In objective tests, Ss may produce no language at all e.g. MC they only select alternatives. Ability to recognise appropriate forms is deemed sufficient. In subjective testing, the ability to produce the language is crucial.

INTEGRATIVE TESTING - Attempt to assess a learner's capacity to use many bits all at the same time. Integrative tests are often pragmatic in the sense that they set tasks which cause the learner to process sequences of elements in a language that conform to the normal contextual constraints of that language, and which require the learner to relate sequences of linguistic elements via pragmatic mappings to extralinguistic context. Naturalness criteria: Integrative tests: often pragmatic.

Bibliography

1.Beard, R. M., and Hartley, J. *Teaching and Learning in Higher Education.* (4th ed.) New York: Harper & Row, 1984.

2.Billson, J. M. "The College Classroom as a Small Group: Some Implications for Teaching and Learning." *Teaching Sociology,* 1986, *14(3), 143–151.*

3.Brown, G., and Atkins, M. *Effective Teaching in Higher Education.* London: Methuen, 1988.

4.Garvin, and A. Sweet (eds.), *Education for Judgment: The Artistry of Discussion Leadership.* Boston: Harvard Business School, 1991.

5. Harmer, Jeremy, *The practice of English Teaching*, Pearson Education, 2001.

6. Hyman, R. T. *Improving Discussion Leadership.* New York: Teachers College Press, 1980.

7. McKeachie, W J. *Teaching Tips.* (8th ed.) Lexington, Mass.: Heath, 1986. 8. Popa, Ecaterina, *Aspects of Theory and Practice in Teaching English As a Foreign Language*, Herman Press, Sibiu, 1995.

9. Roby, T. W "Models of Discussion." In J. T. Dillon (ed.), *Questioning and Discussion: A Multidisciplinary Study.* Norwood, N.J.: Ablex, 1988.

10. Sadker, M., and Sadker, D. "Ensuring Equitable Participation in College Classes." In L.L.B. Border and N.VN. Chism (eds.), *Teaching for Diversitv. New Directions for Teaching and Learning, no.* 49. San Francisco: Jossey-Bass, 1992.

11. Tiberius, R. G. *Small Group Teaching: A Trouble-Shooting Guide.* Toronto: Ontario Institute for Studies in Education Press, 1990.
12.Țepelea, Adriana, *Testarea cunoştinţelor de limbă străină*, Manualul în interesul tuturor, All,2000.
13. Welty, W. M. "Discussion Method Teaching." *Change,* 1989, *21(4),* 40–49.