

**Université Libre Internationale de Moldova  
Universitatea Liberă Internațională din Moldova**

---

**Institut de Recherches philologiques et interculturelles  
Institutul de Cercetări filologice și interculturale**

## **LA FRANCOPLYPHONIE: LES VALEURS DE LA FRANCOPHONIE**

---

### **FRANCOPOLIFONIA: VALORILE FRANCOFONIEI**

*Colloque international / Colocviu internațional*  
Chișinău, ULIM, 21-22 mars 2008

**L'organisation du colloque et la publication de ces actes ont été rendues possibles  
grâce au soutien financier  
de l'Université Libre Internationale de Moldova (ULIM),  
du gouvernement du Canada,  
de l'Alliance française de Moldavie,  
du Service culturel de l'Ambassade de France en Moldavie  
et du Bureau Europe centrale et orientale de l'Agence universitaire  
de la Francophonie**

---

**Organizarea colocviului și publicarea actelor au fost posibile grație suportului  
financiar al  
Universității Libere Internaționale din Moldova (ULIM),  
Guvernului Canadei,  
Alianței Franceze din Republica Moldova,  
Serviciului cultural al Ambasadei Franței în Republica Moldova  
și Biroului Europa centrală și orientală al Agenției universitare a Francofoniei**

CZU 80/81:008(082)=00

F 86

Approuvé par le Conseil scientifique de l'Institut de Recherches philologiques et interculturelles (procès-verbal nr. 1 du 20 février 2008) / Recomandat spre publicare de Consiliul Științific al Institutului de Cercetări Filologice și Interculturale (proces-verbal nr. 1 din 20 februarie 2008)

Directeur de l'édition / Director de ediție : **Pierre MOREL**, conf. univ. dr., ULIM

Coordonnateurs scientifiques / Coordonatori științifici : **Elena PRUS**, prof. univ. dr. hab., ULIM  
**Ana GUȚU**, prof. univ. dr., ULIM

Collège de rédaction / Colegiul de redacție

**Jean-Claude GEMAR**, Université de Montréal, Canada.

**Philippe HAMON**, Université Paris III, Sorbonne Nouvelle, France.

**Mihai CIMPOI**, Union des Ecrivains de Moldova.

**Ion MANOLI**, Université Libre Internationale de Moldova.

**Mircea MIHALEVSCHI**, Université Spiru Haret, Bucarest, Roumanie.

**Paul MICLĂU**, Université de Bucarest, Roumanie.

**Sanda-Maria ARDELEANU**, Université Stefan cel Mare, Suceava, Roumanie.

**Dumitru CHIOARU**, Université Lucian Blaga, Sibiu, Roumanie.

**Angelica VÎLCU**, Université Dunărea de Jos, Galați, Roumanie.

**Ion PLĂMĂDEALĂ**, Académie des Sciences de la République de Moldova.

**Elena DRĂGAN**, Université Alecu Russo de Bălți, République de Moldova.

**Timotei ROȘCA**, Université Ion Creangă, République de Moldova.

**Anatol BURLACU**, Université Ion Creangă, République de Moldova.

Rédaction / Redactare

**Pierre Morel**, conf. univ. dr., ULIM

**Elena Prus**, prof. univ. dr. hab., ULIM

**Dragoș Vicol**, conf. univ. dr., ULIM

**Valentin Dorogan**, conf. univ. dr., ULIM

Procesare computerizată

**Ana Cracatița**

**„Francopolyphonie : les valeurs de la Francophonie”, colloque intern. (2008; Chișinău).**

Francopolyphonie : les valeurs de la Francophonie = Francopolifonia : valorile francofoniei : Colocviu intern., 21 – 22 mart. 2008 / coord. șt. : Elena Prus, Ana Guțu; col. red.: Jean – Claude Gemar, ... . – Ch. : ULIM, 2008. – 335 p.

Antetit. : Inst. de Cercetări Filologice și Interculturale. – Texte : lb. rom., engl., fr., rusă. – Bibliogr. la sfârșitul art. Chișinău, ULIM, 2008 - ISBN 978-9975-920-61-2

Tipar executat la tipografia Foxtrot SRL str. Florilor 1, tel: 493936

100 ex.

80/81:008(082)=00

© ULIM, 2008

© Institutul de Cercetări

Filologice și Interculturale

ISBN 978-9975-920-61-2

---

## TABLES DES MATIÈRES / CUPRINS

<b>Avant-propos</b>	5
---------------------	---

### VALEURS

<b>Philippe HAMON</b> , Qu'est-ce qu'une valeur ?	9
<b>Jean-Claude GEMAR</b> , Langue, traduction et culture paneuropéenne	14
<b>Pierre MOREL</b> , Veille de Sommet	16
<b>Ana GUȚU</b> , La Francophonie, polyphonie des valeurs à l'ULIM	24
<b>Mircea MIHALEVSCHI</b> , Francophonie et architecture catégorielle	32
<b>Elena PRUS</b> , Modèle français d'émancipation féminine : valeurs et paradoxes	34
<b>Maia ROBU</b> , Le français pour partager la diversité (ou une étude comparative de l'éducation artistique)	41
<b>Alexandru BOHANȚOV</b> , Valori și nonvalori ale cîmoului televizual în viziunea critică a lui Pierre Bourdieu	46
Ludmila LAZAR, Provocările comunicării în epoca contemporană: viziune baudrillardiană	52

### INFLUENCES ET ÉCHANGES

<b>Carmen ANDREI</b> , Le français et le roumain, deux langues romanes sœurs	61
<b>Paula ANGELESCU</b> , Panaît Istrati et l'autre langue	71
<b>Dumitru CHIOARU</b> , Bilingvismul lui Cioran	79
<b>Maria Rada ALEXE</b> , Între Istambul și Paris – modele feminine din proza românească postbelică	82
<b>Tatiana POTÂNG</b> , Exegeza din Basarabia și modelul critic francez	89
<b>Maria ABRAMCIUC</b> , Deconstruirea modelului epic balzacian în <i>Iluzii pierdute...</i> <i>Un întâi amor</i> de Mihail Kogălniceanu	94
<b>Timotei ROȘCA</b> , <b>Anatol BURLACU</b> , Structuri baudelairiene în poezia lui G. Meniuc	99
<b>Larisa TUREA</b> , Tadeusz Kantor: titanul rebel, promovat prin filiera franceză	105
<b>Elena-Brândușa STEICIUC</b> , Vassilis Alexakis: le passage d'une langue à l'autre	114
<b>Ana MIHALACHE</b> , <b>Inga STOIANOVA</b> , Statutul lingvistic al galicismelor în limba engleză (aspecte diacronice și sincronice)	120
<b>Dumitru MELENCIUC</b> , <b>Zinaida CAMENEV</b> , Semantic change of lexical units and their semantic field	127
<b>Ioana BELDIMAN</b> , Sur quelques lettres adressées par le sculpteur Paul Albert Bartholomé (1848-1928) au collectionneur roumain Alexandre Callimaki (1866-1918)	134
<b>Gerhard OHRBAND</b> , Cultural differences in the workplace – managing diversity and combating stereotypes	143

## ÉTUDES

<b>Sanda Maria ARDELEANU</b> , Le locuteur et la diversité linguistique / quelques réflexions à partir d'une linguistique du locuteur	151
<b>Angelica VÎLCU</b> , Réflexions théoriques sur la formation des interprètes de conférence à l'université	160
<b>Elena DRĂGAN, Dorina PĂDUREAC</b> , Stratégies de traduction des signes socioculturels phraséologiques et parémiques	166
<b>Costel MLADIN</b> , Panorama des usages langagiers actuels des jeunes français. Une perspective sociolinguistique	171
<b>Angela SOLCAN</b> , Efectul problematizării cunoștințelor în procesul învățării limbii franceze	185
<b>Zinaida TĂRIȚĂ</b> , Abordarea gramaticii din perspectivă funcțională	193
<b>Simona Aida MANOLACHE, Mariana ȘOVEA</b> , La France et la francophonie dans la classe de français langue étrangère : de la théorie à la pratique	198
<b>Dumitru OLĂRESCU</b> , Alain Resnais : filmul de artă sau o estetică a interpretării	207
<b>Diana VRABIE</b> , Relația autor-narator-personaj în proza exilului românesc	219
<b>Valeriu MATEI, Florian BRATU</b> , Identitatea în discursul romanului	226
<b>Ion PLĂMĂDEALĂ</b> , Interpretare vs Deconstrucție : argumente pentru o etică a lecturii	233
<b>Dragoș VICOL</b> , O literatură eminentemente vizionară	242
<b>Valentina ENACHI</b> , Eugen Ionescu și drama lipsei de comunicare	247
<b>Violeta TIPA</b> , Jacques Prévert între poezie și imaginea cinematografică	250

## JEUNES CHERCHEURS

<b>Natalia COCIERU</b> , L'enseignement d'une langue étrangère dans la perspective de la méthode de l'analyse contrastive	261
<b>Ina PAPCOV</b> , Différentes approches de l'enseignement de la traduction spécialisée	264
<b>Roxana GULICIUC</b> , Aspects de la francophonie chez J.M.G. Le Clézio	271
<b>Svetlana BORDIAN</b> , Analyse sémiotique du conte moldave « La cruche aux monnaies d'or »	280
<b>Anastasia SAVA</b> , Fondements théoriques du traitement des néologismes	286
<b>Natalia CELPAN-PATIC</b> , Le statut linguistique de l'infinifitif autoprosopique et hétéroprosopique et leurs substituts en français et en roumain	290

## CONTRIBUTIONS SPÉCIALES

<b>Emilian GALAICU-PĂUN</b> . Autori francofoni pe piața românească de carte	305
<b>Alexandrina IONIȚĂ, Irina IONIȚĂ</b> , Informații privind negoțul de carte între Chișinău și Iași la 1838: Magazinul Mironovici-Nica	329
<b>Vasile MALANEȚCHI</b> , Un sector în dificultate dominat de stat	334

---

## Avant-propos

Dans un monde marqué par le développement de la mobilité et où dominent les mécanismes de la concurrence, les argumentations de nature économique sont devenues prioritaires. Ceci vaut pour le marché des langues comme pour tous les autres domaines. C'est ainsi que l'expansion des langues internationales, et en premier lieu de l'anglais, a des liens directs avec le processus de mondialisation, dont elle est à la fois une conséquence et une cause. L'idéologie de marché ne doit pourtant pas occulter le fait que des éléments de nature non-économiques entrent également en ligne de compte dans les décisions d'usage ou d'apprentissage. En particulier, les représentations attachées aux langues (modernité, liberté, réussite, tradition...) interviennent souvent dans les choix des utilisateurs : de fait, les « valeurs » jouent un rôle déterminant sur le marché linguistique.

La Francophonie a entrepris depuis les années 90 un important travail de structuration et de développement qui l'a conduite à clarifier son fonctionnement, mais aussi ses objectifs généraux. On peut donc à l'heure actuelle parler de « valeurs francophones », au premier rang desquelles se situent la défense et la promotion des diversités linguistiques et culturelles.

La question se pose toutefois de savoir comment ces valeurs revendiquées sont venues s'ajouter aux valeurs traditionnelles, généralement d'ordre culturel ou esthétique, dont la langue française était et reste porteuse. Quelles sont aujourd'hui les représentations attachées au français ? Ont-elles notablement évolué dans les deux dernières décennies ? Comment ? Sont-elles partagées ou existe-t-il des différences géographiques, de génération, de milieu culturel ou autres ?

D'un point de vue plus général, dans quelle mesure peut-on considérer que certaines valeurs sont attachées à certaines langues et comment expliquer ces liens ?

Enfin, quelles sont les conséquences de ce phénomène dans l'enseignement, qu'il s'agisse de langue, de traduction ou de littérature ? et quelles en sont les implications pour les concepteurs de matériel ou de programmes ?

Tels sont les points qui seront débattus dans le cadre du troisième colloque international consacré au thème des valeurs de la Francophonie, et plus généralement des langues et des valeurs, qu'organise l'Institut de Recherches philologiques et interculturelles de l'Université Libre Internationale de Moldova (ULIM).

*Le comité d'organisation du colloque*



---

## **VALEURS**





## QU'EST-CE QU'UNE VALEUR ?

**Philippe Hamon**

*Professeur émérite, Université Paris III Sorbonne Nouvelle*

« Valeur et francophonie », que voilà deux redoutables notions à penser chacune, et dont la relation n'est pas de surcroît plus aisée à penser. J'ai quelques scrupules à intervenir dans ce colloque car je ne suis pas spécialiste de la francophonie : en effet je travaille surtout sur la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle français, et mes objets de réflexion et de travail sont plutôt sémiotiques, stylistiques et théoriques. Et mes recherches ont peu croisé la question de la francophonie, même si le terme de francophonie, selon le *Dictionnaire historique de la langue française* des Editions Le Robert apparaît bien au XIX<sup>e</sup> siècle, autour de 1875-1880, même si la grande période de diffusion de la langue française se fait au XIX<sup>e</sup> siècle à la faveur d'une expansion coloniale, et même si la littérature — du XIX<sup>e</sup> siècle entre autres — constitue certainement, notamment à un moment où Paris passe pour être la « capitale du XIX<sup>e</sup> siècle » (W.Benjamin), un vecteur privilégié de création, de fixation, de diffusion et de réélaboration des valeurs d'une culture, d'une société, donc d'une éventuelle francophonie. Je me garderai bien de trancher du statut de cette notion « ambiguë », « politique », dont « les effets culturels et intellectuels ne sont pas négligeables », mais dont « l'unité de pensée que l'on évoque à ce propos identifie abusivement la communauté d'un système d'expression, de communication, et un rapprochement de sensibilités et d'attitudes mentales »<sup>1</sup>. Désigne-t-elle un « club », quelque chose comme le « G-8 », ou « Davos » ? Un club où figurerait la France comme nation (au centre, au dessus, parmi d'autres), ou au contraire dont elle serait exclue (et la francophonie constituerait alors l'ensemble des pays qui ont *un certain rapport de francophilie* avec la France) ? Une fiction, une virtualité sans existence, une image idéale ? Une réalité institutionnelle (des ministères, des associations gouvernementales ou non gouvernementales, des réseaux universitaires, des académies) ? Un marché (notamment du livre, du cinéma, de la télévision) ? Un ensemble d'individus, l'ensemble de ceux qui parlent français sur la planète (une sorte de *romania*, de *koinè*), différent (mais sur quels critères ?) des anglophones, des hispanophones, des lusitophones ? Un style, une manière, un maniérisme (*the french touch*) ? Un ensemble de contenus, d'acquis politiques et philosophiques, une idéologie toujours vivante formant patrimoine à vocation universelle (l'héritage des Lumières, de la pensée réflexive et critique, de la révolution française) ? Un ensemble littéraire consensuel, celui que constituent les « classiques », de Montaigne à Ramuz, Jabès, Ionesco et Cioran ? Une valeur du passé, dont les « déclinologues » actuels ont récemment proclamé la mort<sup>2</sup> ? Je préférerais aborder la question de biais, par quelques réflexions générales sur la seconde notion proposée à notre réflexion, celle de « valeur ».

1)- la valeur (une positivité ou une négativité) est le résultat d'un acte d'évaluation complexe qui compare quelque chose (un objet, une personne, un acte d'une personne, une pensée, un livre, un événement naturel ou humain) avec un modèle (une norme

statistique, un modèle incarné, un mode d'emploi, une loi juridique, etc.) faisant office d'étalon de positivité. Ainsi on dira qu'une parole est correcte ou incorrecte, un plat cuisiné excellent ou mauvais, un tableau beau ou laid, une action juste ou injuste, un habit à la mode ou démodé, un bricolage réussi ou raté, etc. Ces évaluations appellent, suscitent et régissent des conduites concrètes, des obligations et des interdictions, qui seront jugées positivement ou négativement, et qui peuvent être fixées dans des codes de lois, dans des étiquettes, dans des manuels de savoir-vivre. D'où des sanctions, qui peuvent être échelonnées et graduées, stigmatisant en société une infraction à une norme, et allant de l'emprisonnement au simple ridicule<sup>3</sup>. On peut appeler « culture », ou « idéologie », ou « axiologie » un tel ensemble d'évaluations, en faisant l'hypothèse que ces axiologies, si elles peuvent prendre des formes très diverses, ne sont pas en nombre infini, mais se polarisent autour de quatre ou cinq pôles principaux : technique (un acte technique mettant en jeu des outils est raté ou réussi), esthétique (une sensation déclenche un plaisir ou un déplaisir), juridique (au sens large : un acte en société sera jugé correct ou incorrect, légal ou illégal), linguistique (tout acte de parole peut être jugé comme grammaticalement correct ou incorrect).

La valeur n'est pas une marque isolée et éternelle. Elle doit sans doute être pensée comme *système de valeurs*, avec ses pôles, ses hiérarchies, ses degrés, ses procédures d'adaptation et de réajustement qui l'inscrivent dans l'Histoire, et dans l'ensemble des relations qui la définissent. Une positivité (quelque chose — une chose, une action, une notion, un processus, un individu — de beau, ou de juste, ou de correct, ou de bon etc.) ne peut être pensée qu'en système avec son contraire et son contradictoire, avec une négativité, et selon son échelle propre de nuances et de degrés (être *plus ou moins* bon, ou beau, ou correct, être dans le « trop » ou le « pas assez », etc.). Le scalaire est le mode d'être de la valeur. Et une valeur ne peut être définie, au sein d'un système, que par rapport avec d'autres systèmes de valeurs : ainsi définir les éventuelles valeurs de la francophonie ne peut se faire qu'en rapport avec les éventuelles valeurs de la France, et avec celles de l'Europe, deux autres entités dont les systèmes de valeurs ne coïncident peut être pas automatiquement avec celui de la francophonie (on le voit bien actuellement avec les difficultés qu'a l'Europe pour inscrire dans la constitution européenne la référence à certaines valeurs)<sup>4</sup>.

2)- La valeur fait partie, à part entière, du sémantisme d'un texte, ou d'un discours, de sa plus ou moins grande lisibilité ou acceptabilité. Mais les modes de présence de la valeur sont complexes et divers : sa présence, dans tout texte, dans toute parole, peut être invisible et rester implicite. Ainsi : *Pierre qui roule n'amasse pas mousse*, proverbe que l'on trouve dans plusieurs pays (en France et aux USA notamment) sous la même formulation, est un texte strictement incompréhensible, même si on comprend parfaitement le français, ou l'anglais, tant qu'on ne l'a pas identifié : 1)-comme proverbe (sinon on peut le comprendre comme une phrase de jardinier, ou de géologue), et surtout 2)-tant qu'on n'a pas eu accès au système de valeurs implicite, soit à la société française (où les valeurs de sédentarité sont positives), soit à la société américaine (où les valeurs du nomadisme sont positives). Ce même proverbe peut donc avoir des sens diamétralement opposés selon qu'on l'interprète à la lumière des valeurs françaises ou des valeurs américaines. Ceci est valable pour tout texte, qu'il soit sérieux ou (ce

qui complique encore les choses) ironique, et la question du repérage, des modes d'affleurement, et de l'interprétation des systèmes de valeurs inscrits dans les textes est l'une des plus difficiles qu'ait à résoudre la théorie et la critique littéraire<sup>5</sup>.

3)- Le problème de la valeur est indissociable du problème de la croyance. Il n'y a valeur que s'il y a adhésion à cette valeur, que si des gens croient que, si l'on peut dire, cette valeur est valable. Or l'acte de croire (et pas seulement dans son sens religieux) est un acte extrêmement complexe. Croire à quelque chose, à la valeur de quelque chose, suppose sans doute que l'on croie aussi à ce quelque chose *avec* d'autres (une communauté de croyants), et que l'on puisse croire aussi *en* quelqu'un, en un individu qui soit porteur d'exemplarité, qui incarne ces valeurs, et qui nous indique sans ambiguïté la valeur en question. D'où les rapports complexes également avec la mode (un système de valeurs éphémères incarnées par des « vedettes » éphémères, soumis à rotation historique rapide) et avec les idées reçues (un système de valeurs transhistoriques et anonymes à prétention générale et pérenne). Les valeurs de la francophonie seraient peut-être dans un *entre-deux* entre la courte durée des valeurs éphémères et périssables de la mode, et la longue durée des stéréotypes et des idées reçues de la sagesse des nations. Et si les valeurs demandent à être incarnées, à avoir à la fois stabilité et visibilité, c'est là peut-être la fonction consensuelle des « classiques » de la littérature (Montaigne, Molière, Hugo, Proust...) que d'assumer cette visibilité et cette stabilité. D'où la place essentielle de la littérature dans toute réflexion sur les éventuelles valeurs d'une éventuelle francophonie.

4)- Un certain rapport à la littérature est indissociable d'un certain rapport à la langue (qui peut être conflictuel) comme support et comme véhicule de valeurs, une langue qui est bien sûr une certaine langue : a)- Une langue fixée depuis le Moyen-Age et possédant une riche littérature depuis le XIIIème siècle. b)- Une langue possédant une certaine « image de langue », plus ou moins idéalisée<sup>6</sup>. Mais quelle langue, l'écrite ou la langue orale, la savante ou la populaire ? la langue classique des Lumières ? une langue « pure » ou une langue métissée ? Une langue « paternelle » (par opposition à la langue « maternelle » des non français — mais qu'est-ce qu'une langue « paternelle » ?). Peut-on dire qu'une langue possède certaines valeurs spécifiques, valeurs techniques (efficacité, lisibilité) ou esthétiques (beauté)? A quelle « image de la langue » se réfère et s'identifie la francophonie ? Il faudrait faire l'histoire de certains topoï (de Estienne à Rivarol, sur la supériorité de la langue française — universalité, rationalité, clarté, ordre syntaxique « logique », pas d'accent, stabilité de la syllabe, etc.) qui ont une longévité certaine. Parmi ces clichés, certains ont la vie dure, qui gagneraient à être réétudiés de près, en liaison avec d'autres « images de langues » tout aussi idéalisées et stéréotypées (l'anglais, l'allemand, l'italien), comme ceux qui font du français une langue prosaïque, « cartésienne » (?) apte (plus apte que d'autres) à l'expression des raisonnements, ou ceux qui en font une langue « féminine » (?), voire « érotique » (??) portant à la fois une certaine vision « mondaine » du monde et modelant la pensée de ceux qui la parlent, bref la langue de la « conversation à la française » que certains écrivains ont érigée en véritable mythe (Stendhal, Barbey d'Aurevilly) et que certains historiens ont étudiée comme une véritable institution sociale, comme l'instrument même de la socialisation, comme créant les premiers noyaux de l'espace public critique (Habermas)<sup>8</sup>. La littéra-

ture n'est donc pas un élément secondaire, ou périphérique, de la francophonie, mais elle en constitue le cœur même.

Penser la francophonie, c'est la penser même « comme valeur » plus que comme stock de valeurs dénombrables et étiquetables (un certain nombre de « classiques » consensuels, un simple patrimoine fixe). Elle pourrait être conçue comme un désir, comme une exigence de valeur, comme la croyance en la valeur, comme exigence de culture (qui ne serait plus assimilée seulement soit au divertissement, soit à de la marchandise), la culture comme transcendance et résistance critique au simplement consommable ou à la neutralisation indifférenciante.

La francophonie pourrait peut-être alors continuer à désigner une situation, une position, un champ d'activités, le lieu de cette exigence. Mais ce lieu n'a pas de géographie propre, n'a pas de centre, n'a pas de « capitale » hégémonique, comme cela pouvait être le cas aux époques antérieures où le processus (historique et pensé idéologiquement) de la *translatio studiorum* (le transfert de la culture et des études) semblait organiser l'Histoire : Rome héritait des valeurs de la Grèce, la chrétienté héritait des valeurs de Rome, l'Italie humaniste héritait des valeurs de Rome et de la chrétienté, la France des Lumières héritait des valeurs de l'Italie, l'Amérique héritait de toutes les valeurs de l'Europe. Comme la francophonie est par essence fondée sur une situation de passage, d'entre-deux (un francophone parle sa langue maternelle et la langue française), elle désignerait une place, un lieu de médiation (de refuge ?), un entre-deux, entre un universel désormais compromis (c'est au nom de grands principes et de grandes valeurs « universelles » que se sont commis les pires crimes contre l'humanité au XX<sup>ème</sup> siècle) et un particularisme identitaire désormais intenable : entre le monde (le grand magma commercial) et la France (comme petite nation particulière), entre la dissolution générale et le repliement communautaire, entre d'une part la mondialisation par le web et le grand marché qui abolissent les frontières, qui diluent les langues dans un pidgin english qui menace au premier chef la langue anglaise elle-même, qui effacent et neutralisent les différences culturelles, nivellent et produisent des pidgins, et d'autre part le repli identitaire stérile et autiste sur des particularismes locaux qui se contenteraient de ressasser les mêmes modes de penser folkloriques. Ce lieu serait celui où s'exerceraient toutes sortes d'activités créatrices de passage et de partage, d'entre-deux, de traductions, de transpositions et de collaborations, d'échanges. D'où peut-être un ensemble de pratiques et de comportements autour d'un « noyau » idéal d'essence littéraire au sens large (production, discussions critiques, évaluations, traductions, transpositions), c'est-à-dire une certaine « pratique », un certain « usage » non strictement informationnel, utilitaire et communicatif de la langue, la pratique d'une « socialité conversationnelle », qui est jeu dans la langue, avec la langue, qui contribue à construire une société polie et policée où se mélangent les sexes, les âges, les professions, les classes, les opinions pour discuter librement, d'un point de vue critique (liberté et regard critique et théorique sur le monde, sur soi, sur la cité sont ici les valeurs essentielles<sup>9</sup>) des choses de l'esprit : l'anti « barbarie », dont les formes modernes sont toujours renaissantes.

---

<sup>1</sup> Ces termes se trouvent sous la plume d'A.Rey dans le *Dictionnaire historique Robert* (Paris, trois volumes,

sous la direction d'Alain Rey, 1998, volume 2, page 1499 et suiv.) qui consacre une longue fiche synthétique à l'histoire de cette notion « ambiguë » de « Francophonie » (pages 1500-1505). Sur la notion, et d'un point de vue littéraire, voir l'excellent petit livre de synthèse de Dominique Combe : *Poétiques francophones* (Paris, Hachette, 1995).

<sup>2</sup> Voir les vifs débats entraînés en France en décembre 2007 par la publication d'un numéro de la revue américaine « *Time* » annonçant sur sa première page « La mort de la culture française ». Le néologisme de « déclinologue » est apparu en 2006 dans les débats politiques et dans le vocabulaire des journalistes et essayistes en France pour désigner ceux qui considèrent comme acquis un déclin des valeurs françaises, et plus généralement européennes et occidentales. Mais les théoriciens de la « décadence » à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, ou un Valéry prenant acte en 1919 du statut mortel des civilisations, n'étaient-ils pas, déjà, des « déclinologues » ? (Voir, de Valéry, « La crise de l'esprit », *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, p.988 et suiv.). Une réflexion sur le « malaise » (Freud) ou sur la crise et le déclin des valeurs européennes est également présente chez les romanistes de l'école allemande comme Auerbach (voir son Introduction à son recueil d'essais *Le Haut langage*, trad. fr., Belin, 2004).

<sup>3</sup> D'où les nombreux traités publiés pour éviter ce type de sanction. Voir par exemple les *Réflexions sur le ridicule et sur les moyens de l'éviter où sont représentés les différents caractères et les mœurs de ce siècle* par l'Abbé de Bellegarde (Amsterdam, 1712).

<sup>4</sup> Le Préambule du nouveau Traité de l'Union Européenne en cours de ratification (février 2008) fait allusion aux « héritages culturels, religieux et humanistes de l'Europe à partir desquels se sont développées les valeurs universelles que constituent les droits inviolables et inaliénables de la personne humaine, ainsi que la liberté, la démocratie, l'égalité et l'Etat de droit ». L'article 2 précise : « L'Union est fondée sur les valeurs de respect de la dignité humaine, de liberté, de démocratie, d'égalité, de l'Etat de droit, ainsi que de respect des droits de l'homme, y compris des droits des personnes appartenant à des minorités. Ces valeurs sont communes aux Etats membres dans une société caractérisée par le pluralisme, la non-discrimination, la tolérance, la justice, la solidarité et l'égalité entre les femmes et les hommes ».

<sup>5</sup> Sur l'étude des modes d'inscription des valeurs dans un texte littéraire, voir Ph.Hamon : *Texte et idéologie* (Paris PUF, 1984) et *L'ironie littéraire, essai sur les modes de l'écriture oblique* (Paris, Hachette, 1996) ainsi que V.Jouve : *Poétique des valeurs* (Paris, PUF, 2001).

<sup>6</sup> La francophonie relève-t-elle d'un certain rapport à une langue, le français, et uniquement à une langue, ou de rapports à autre chose qu'une langue ? N'y a-t-il pas une « francité » qui passe par du non linguistique, par des paysages, de l'architecture, la musique, des arts ? Rameau, Chardin, Matisse, Ravel n'ont-ils pas *quelque rapport* avec la « francophonie » ?

<sup>7</sup> Voir un numéro de la *Revue d'Esthétique* consacré à cette question : *Peut-on dire qu'une langue est belle ?* le n°33 « Beauté des langues » (1998).

<sup>8</sup> Voir Marc Fumaroli : *Trois institutions françaises* (La Coupole, La conversation, « Le génie de la langue française »), Paris, Gallimard, 1994. Signalons une notion à la fois caractérielle, langagière et sociale que nombre d'essayistes ont tenté d'associer à une essence française, celle de « gaieté » : voir *De la gaieté*, par le marquis de Caraccioli (Paris, 1762 ; notamment les chapitres V : « La gaieté est l'âme de la société » et IX : « Des coteries »). *Urbanité*, ou *aménité* fonctionnent souvent comme synonymes de *gaieté* dans l'essai du marquis.

<sup>9</sup> Sur ce « regard critique distancé » propre à l'Europe, voir le livre de Jean-François Mattéi : *Le regard vide, essai sur l'épuisement de la culture européenne* (Paris, Flammarion, 2007).

## Langue, traduction et culture paneuropéenne (résumé)

Jean-Claude Gémard

Professeur émérite, Université de Montréal, Canada

Que serait devenue l'humanité sans la traduction ? On sait ce que lui doit le développement des langues. Sans traducteurs, la civilisation, la science et la culture auraient-elles atteint le stade de développement actuel ? Mais que la langue et les cultures qu'elle sécrète se développent suivant une dynamique propre ou qu'elles le fassent en suivant le sens que dictent les circonstances, ce qui importe, finalement, c'est qu'elle soit. La trace en subsistera dans son sillage. En témoigne l'exemple du grec et du latin, de l'arabe, voire du mythique indo-européen.

Néanmoins, il ne s'agit pas, par la recherche des universaux, de remonter jusqu'à Babel et d'uniformiser les langues, et par la même les cultures. Qui souhaiterait vivre dans la société du « meilleur des mondes » de Wells ou de la langue d'avant Babel, ou encore sous le régime de la loi unique invoquée par Cicéron ? Tout au contraire, c'est la rencontre des langues et des cultures, dans la mosaïque de leur diversité, qui, en donnant naissance à un *tertium quid*, est la véritable source d'enrichissement de chacune d'elles. Cette rencontre passe obligatoirement par la traduction, lieu privilégié du dialogue des langues et des cultures. L'évolution sidérante des sciences et des techniques nous pousse à repenser le rôle des langagiers que sont les traducteurs et autres artisans de la langue. Le traducteur, les yeux rivés sur l'écran de son ordinateur, n'est que le lointain reflet de « l'honnête homme » des Lumières. Projetons-nous plus avant dans le XXI<sup>e</sup> siècle et son univers de communication multilingue, multiculturelle et transnationale, dont nous entrevoyons à peine les contours, pour imaginer quelle sera la « tâche » (Benjamin) du traducteur.

Pour répondre aux attentes incertaines du XXI<sup>e</sup> siècle et aux besoins futurs, le traducteur devra avoir la tête bien pleine autant que bien faite. Aussi le rôle du formateur, devant sa responsabilité sociale, sera-t-il double. Il devra inculquer à ses étudiants d'abord un *savoir-faire*. Car la maîtrise des machines (à traduire et autres aides à la traduction) est d'une nécessité absolue. Mais ce *savoir-faire* devra reposer sur un *savoir-être* - soit la formation de l'esprit et du jugement d'une personne : son esprit critique. La *manière* de traduire le contenu du message autant que sa forme est porteuse d'enjeux linguistiques mais aussi culturels, sociaux et même politiques. Dans le contexte d'un monde en ébullition où les certitudes sont ébranlées et les convictions moins nettes, ces choix seront plus risqués, et donc critiques.

La traduction reste le moyen de communication et d'échanges par excellence. En mettant deux langues en contact, l'opération traduisante rapproche deux cultures, *hic et nunc* ; elle induit, consciemment ou non, un jeu d'influences réciproques et imprévisibles - le traducteur est un apprenti sorcier qui s'ignore. La traduction est une clé donnant accès à une culture étrangère dans ce qu'elle a de plus intime : la langue et les valeurs qu'elle exprime. Elle prépare au dialogue en exposant une culture et sa

représentation de l'univers dans lequel vit l'Étranger. Elle prédispose à la diversification du dialogue en représentant les différences culturelles autant que linguistiques. Enfin, en contribuant à établir l'égalité entre les langues et les cultures, elle est un vecteur de médiation interlinguistique et interculturelle.

Plus que la lettre, c'est l'esprit dans lequel sera abordé le dialogue interculturel qui en conditionnera le succès. La traduction est un moyen de relever ce défi. Pouvons-nous nous permettre de l'ignorer?

## Veille de Sommet

**Pierre Morel**

*Université Libre Internationale de Moldova*

*Nota : Ce texte reprend des extraits d'un document de synthèse rédigé à l'occasion du Sommet de Québec en octobre 2008. Il a été réalisé avec l'appui du gouvernement du Canada, que nous remercions pour son soutien.*

Même s'il y a dans cette affirmation une part de rhétorique obligée, on doit souligner à quel point l'organisation du Sommet de la Francophonie à Québec en octobre 2008 revêt une signification symbolique. Historiquement, il vient renforcer les manifestations de célébration du 4<sup>ème</sup> centenaire de la création de la ville par Samuel de Champlain. Tel fut d'ailleurs le vœu des autorités québécoises et l'on ne peut que les comprendre. La coexistence des deux événements donnera en effet plus d'impact à l'un et à l'autre et leur alliance somme toute naturelle devrait leur être mutuellement profitable. Ajoutons qu'elle est riche de résonances historiques et d'une problématique actuelle si l'on songe à la question de savoir ce que devient une colonie – compte tenu évidemment de sa nature –, quel est le devenir d'une langue de colonisation et, dans une optique plus générale, quelle est la place de la Francophonie par rapport à la colonisation.

Au-delà de cet aspect événementiel, cette localisation a également une portée unique dans la mesure où, probablement, le Québec représente le seul endroit où la problématique francophone recouvre une réalité quotidienne, assumée par les institutions tout en étant vécue et ressentie par la majorité de la population, et correspond à de véritables enjeux.

C'est ce qui explique sans doute que l'implication du Québec dans la Francophonie soit depuis longtemps si importante.

Les enjeux de la Francophonie pour la province sont présentés en détail sur le site du Ministère des Relations internationales du Québec (*Enjeux pour le Québec et contributions du Québec*<sup>1</sup>). On en retiendra les points suivants :

1/ L'Organisation internationale de la Francophonie (OIF) est un organisme où le Québec est reconnu en tant que membre de plein droit et de plein exercice. En d'autres termes, il y a le même statut qu'un état indépendant (comme c'est le cas également pour le Nouveau-Brunswick ou la Communauté française de Belgique), ce qui lui permet d'avoir des contacts au plus haut niveau avec les autres membres de l'OIF. De plus, son poids est très important et il est souvent considéré comme le numéro 2 de l'OIF.

2/ C'est une occasion de faire connaître et de proposer à l'étranger l'expertise québécoise, souvent de très haut niveau et qui peut rivaliser avec succès avec celle des autres pays francophones.

3/ C'est l'un des endroits où le Québec peut faire valoir ses orientations générales en faveur de la démocratie, la bonne gouvernance et les droits de la personne.



4/ Le renforcement de la Francophonie contribue au renforcement du fait français en Amérique du Nord. Il est évident en effet que le fait de disposer d'une influence politique, de s'ouvrir des marchés économiques ou commerciaux, d'étendre ses relations dans les domaines de la culture, de l'enseignement ou de la recherche à travers la langue française ne peut que consolider la place de celle-ci.

On notera d'autre part – avec plaisir – que le « fait francophone » est connu au Québec et qu'il est considéré de manière positive. Les hommes politiques le voient comme une composante importante de la politique de la province, les médias s'y intéressent et l'homme de la rue lui-même y est sensible. Si cette attitude est incontestablement la conséquence des pressions, voire des menaces qui pèsent sur la langue française au Québec, elle est aussi la manifestation d'un pragmatisme avisé soucieux de faire valoir ce qui représente en dernière analyse un atout.

Cet environnement favorable suffira-t-il à donner au Sommet de 2008 le retentissement que le discours officiel promet toujours à ce genre d'événements et l'envergure que lui souhaitent tous ceux qui attendent des résultats concrets de la Francophonie ? On peut l'espérer. Conscients du fait que le Québec et le Canada seront au rendez-vous de l'événement nous nous attarderons ici quelque peu sur l'attitude de la France, dont le peu d'intérêt pour la Francophonie risque fort, comme pour nombre de Sommets précédents, de faire l'objet de commentaires amers.

Cette attitude est à vrai dire bien étrange. Alors que l'on fait souvent état du culte que les Français voueraient à leur langue, culte inculqué par une école qui y a inscrit le symbole d'une identité et d'un esprit républicains (être libres, égaux et fraternels, c'est parler la même langue), on les voit considérer avec indifférence, voire ironie, ceux qui aujourd'hui se mobilisent pour la défense et pourquoi pas l'expansion de la langue française. La France serait-elle une marâtre qui abandonne ses enfants ?

### **Une Francophonie mal aimée**

Nous n'apprendrons rien à personne en rappelant à quel point la Francophonie a une image négative en France, et cela dans toutes les couches de la population et en particulier chez les décideurs. Les raisons de ce rejet sont multiples :

- Avant tout, elle apparaît comme une manifestation, et l'une des plus visibles, d'un certain néo-colonialisme. À ce titre, elle est rejetée par une grande partie de la population et en premier lieu par la population d'origine immigrée. D'ailleurs, les quelques personnalités qui la soutiennent ouvertement appartiennent généralement à des courants idéologiques de droite ou d'extrême droite, qui restent attachés à une politique de grandeur de la France. Ce lien avec une image considérée comme anachronique par la majorité des citoyens a conduit à conférer à la Francophonie une connotation réactionnaire. Dans le même ordre d'idées, elle est très souvent associée à la Françafrique avec tout ce que cette expression a de négatif : appui à des régimes peu scrupuleux, corruption et affairisme. Reconnaissons que, quoiqu'elle s'en défende, la Francophonie institutionnelle prête parfois le flanc à ces critiques. Les Sommets donnent l'image désuète de vassaux venant réaffirmer leur loyauté à leur suzerain et, surtout, contrairement à ce qui se passe pour le Commonwealth par exemple, ils laissent l'impression de fonctionner selon des critères de pure politique en ignorant les préoc-

cupations des Français, en particulier dans les domaines des droits de la personne et du soutien à la démocratie.

- Les organisations francophones sont vues comme des « machins », pour reprendre l'expression utilisée par le général de Gaulle à propos de l'ONU, coûteux, compliqués, fonctionnant au profit de quelques-uns, et ne reflétant en rien les aspirations des populations. La présence en leur sein de pays dont chacun sait que la langue française y est très peu utilisée fait sourire. La charge financière qu'elles représentent semble d'autant moins justifiée qu'une grande partie de la population française connaît de graves difficultés. La Francophonie a également une réputation de mauvaise gestion, ce qui explique certaines réactions négatives concernant des dépenses qui paraissent injustifiées, comme ce fut le cas récemment pour la future Maison de la Francophonie qui devrait regrouper à Paris l'ensemble des organisations de la Francophonie institutionnelle :

La commission du Sénat exige que « d'autres pistes » soient envisagées afin que la Maison de la francophonie représente « un coût plus supportable pour les finances publiques ». Le gouvernement a promis, mercredi 18 juillet, de revoir le projet de la Maison de la francophonie à Paris, dont le coût pour l'Etat a été dénoncé par la commission des finances du Sénat. Cette commission met en cause « la dérive des coûts » du projet, estimant à 420 millions d'euros le montant des loyers offerts durant trente ans à l'Organisation internationale de la francophonie (OIF) par la France, et à 120 millions d'euros celui des travaux nécessaires. (« Le gouvernement promet de revoir à la baisse le coût du projet de la Maison de la francophonie », Le Monde, 18 juillet 2007)

- La Francophonie enfin est passéiste et va contre le sens de l'histoire qui consacre le triomphe du modèle anglo-saxon et de la langue anglaise. Elle n'est rien d'autre qu'une manifestation maladroite et inadéquate d'anti-américanisme primaire.

Ces raisons sont bien connues. On pourrait en mentionner quelques autres qui enracinent un peu plus profondément dans les consciences françaises ce rejet :

- Le côté prétentieux et donneur de leçons de la Francophonie, son manque de fantaisie, évoquent une sorte de catéchisme républicain d'un autre âge.

- Son militantisme effarouche un pays traumatisé par les défaites du XX<sup>ème</sup> siècle (2<sup>ème</sup> guerre mondiale, Indochine, Algérie), plus tenté par le repli que par de nouveaux combats, et qui par ailleurs se trouve volontiers plus grand dans la défaite que dans la victoire (Vercingétorix est certainement plus brave à Alésia qu'à Gergovie, et Napoléon plus admirable à Waterloo qu'à Austerlitz).

À quoi s'ajoute une indiscutable fascination pour le monde anglo-saxon, sa créativité, son absence de complexe et ses promesses de réussite et de bonheur à laquelle la France cède comme bien d'autres pays.

### **Des arguments peu crédibles**

Ce rejet tient aussi à la faiblesse de certains arguments développés par la Francophonie et dont les Français sont mieux placés que quiconque pour connaître l'artificialité. Ainsi en va-t-il de la diversité culturelle et linguistique comme vertu française et du français langue des droits de l'homme et de la démocratie.

## La diversité culturelle et linguistique

*La diversité culturelle est à la mode et on voit bien pourquoi, écrit Robert Chaudenson sur le site Mondes francophones. Le Français, né malin, créa non seulement le vaudeville, mais il inventa aussi, plus tard, la défense de la diversité culturelle et linguistique. Persuadée de son adresse à tirer les marrons du feu, la France, naguère encore grand oppresseur des langues et des cultures autres que les siennes, en son sein comme dans son empire colonial, se fait aujourd'hui le bon apôtre de la diversité, dans son désespoir de ne pouvoir dresser, à elle seule, contre l'anglais (y penser toujours, n'en parler jamais) l'une de ces lignes Maginot dont elle possède également le secret. Qui cela trompe-t-il ? Les francophones non français ne cessent de nous reprocher, non sans quelques raisons, notre arrogance passée et même, de temps en temps présente, si l'on en juge par les récentes déclarations de Maurice Druon au Québec.<sup>2</sup>*

Cette réflexion au vitriol soulève une question qui mine la Francophonie depuis l'institution des Sommets : la France – et peut-être la Francophonie, car nul ne doute de la capacité de la France à y imposer ses vues et ses intérêts - est-elle sincère ? À n'en pas douter, elle est en effet très mal placée pour se présenter en championne de la diversité culturelle et linguistique. N'apparaît-elle pas plutôt comme l'exemple le plus accompli de la centralisation et du jacobinisme, par l'acharnement avec lequel elle a mis en pratique le principe : un pays, une langue. Sa non ratification de la Charte européenne des langues régionales ou minoritaires (adoptée en 1992 sous les auspices du Conseil de l'Europe) confirme d'ailleurs la permanence de cette position. On comprend donc le scepticisme que peut susciter son nouvel engagement. En vérité, l'argument de la diversité serait plutôt invoqué pour combattre le reproche d'impérialisme qui lui a été si souvent adressé, et il ne semble guère s'accompagner d'une véritable réflexion ni de pratiques originales. Sans doute sert-il aussi à séduire tous ceux qui craignent que la globalisation culturelle et linguistique ne menace leurs valeurs ou leurs intérêts, et cela dans le cadre d'une politique d'indépendance – et parfois de simple position anti-américaine – qui n'est toutefois pas prête à s'ouvrir aux collaborations extérieures.

Quant au rôle de la langue française dans ce combat, il est pour le moins incertain et on peut s'interroger sur ce qui ferait de l'usage du français – hormis sa faiblesse relative – un élément favorisant la diversité. La langue française serait-elle plus apte à exprimer les différences ? Sa répugnance à accepter la diversité des usages et à sortir de la norme franco-parisienne conduit à en douter. Les pays francophones sont-ils pionniers ou exemplaires dans le domaine de la diversité culturelle ? Pas vraiment. En font-ils un thème politique prioritaire ? Oui pour certains d'entre eux mais ils ne sont pas les seuls.

Il est vrai en revanche que les organisations francophones se sont engagées en faveur de la diversité culturelle. De là à laisser entendre de manière triomphale que les États qui ont voté la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, adoptée le 20 octobre 2005 par l'UNESCO, suivraient le drapeau de la Francophonie, et à en faire une victoire contre les États-Unis (seul vote négatif avec Israël), il y a un pas que la peur du ridicule devrait empêcher de franchir.

## **Le français langue des droits de l'homme et de la démocratie**

On s'étonnera de même de voir les francophones associer de manière insistante le français et les droits de l'homme (l'usage de l'expression « langue des droits de l'homme » étant courante dans leur discours). Signalons d'ailleurs, incidemment, que l'incompréhension manifestée par la France et la Francophonie institutionnelle devant une évolution à la fois linguistique et sociétale qui a conduit d'autres régions à remplacer cette expression par celle de « droits de la personne » est de mauvaise augure dans un domaine aussi crucial que celui du droit, où chaque mot compte.

Historiquement, l'association se fonde sur l'adoption par la France, le 26 août 1789, lors de la Révolution, de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen. Mais on pourrait longuement épiloguer sur le fait que l'évolution des sociétés occidentales vers la démocratie ne soit pas une spécificité française (l'Angleterre ayant précédé la France sur cette voie) et même que la révolution américaine ait montré avant la française le chemin de l'émancipation des peuples. Au-delà de ces considérations, le fait de vouloir faire du français la langue des droits de l'homme est à l'évidence un abus de langage. Il en va de même, et dans la langue, et dans l'idéologie, pour la parenté que certains établissent entre langue française et démocratie. Rien ne prédispose une langue à servir mieux qu'une autre la démocratie, de même que rien ne l'en empêche.

Pour des raisons qui n'ont rien de linguistique, ni probablement de culturel, on notera toutefois que cette association a connu un renouvellement à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle avec l'essor des mouvements humanitaires. Citons le président français Nicolas Sarkozy dans son Allocution à l'occasion de la conférence des Ambassadeurs de France le 27 août 2007<sup>3</sup> :

*Je suis de ceux qui pensent que notre langue est au cœur de notre identité, que le français est une partie de notre âme ; que la Francophonie est un atout majeur pour tous ceux qui ont le français en partage.*

*Je suis enfin de ceux qui pensent que la France demeure porteuse d'un message et de valeurs qui résonnent à travers le monde, ceux de la déclaration des droits de l'Homme et du citoyen, de l'humanisme, mais aussi, plus récemment, de l'humanitaire et du devoir de protéger incarnés par des hommes tels que Bernard Kouchner, que j'ai été heureux d'accueillir au gouvernement et de placer à la tête de notre diplomatie.*

Le président Sarkozy fait bien sûr référence ici au travail réalisé par son ministre des affaires étrangère, personnalité médiatique qui fut l'un des fondateurs de l'association Médecins sans frontières (Prix Nobel de la paix en 1999), créée en 1971 par treize médecins français qui s'étaient rendus au Biafra avec la Croix-Rouge, puis le co-fondateur de Médecins du monde. Ces deux associations, qui ont popularisé dans le monde entier l'image du « French doctor », ont incontestablement joué un rôle moteur et symbolique dans le domaine de l'action humanitaire. Acteurs réel du débat international, elles ont permis l'émergence de la notion de droit d'ingérence humanitaire (et de droit d'ingérence tout court) et ont contribué activement aux controverses autour de cette notion. Elle sont emblématiques à cet égard de nouvelles conceptions et de nouvelles formes d'intervention de l'action humanitaire. On n'oubliera pas cependant que, soucieuses avant tout d'efficacité sur le terrain dans les domaines qui

leur sont propres, Médecins sans frontières ou Médecins du monde, non plus que les nombreuses autres associations qui sont nées sur le même modèle, n'ont pas d'engagement linguistique particulier. Quant à Bernard Kouchner, il s'est vu décerner le prix de la « carapette anglaise » en 1999, à titre de représentant spécial du secrétaire général de l'ONU au Kosovo, au motif que, alors que l'ONU a deux langues officielles (le français et l'anglais), il n'utilisait que la seconde, y compris avec ses interlocuteurs francophones<sup>4</sup>.

### Qu'attendre de la France ?

Cela signifie-t-il que la France ne peut jouer aucun rôle dans le soutien à la langue française ? Il convient probablement de resituer cette question dans un contexte plus large. Pour l'immense majorité des Français, la Francophonie ne représente aucun enjeu et n'apporte rien dans aucun domaine. Pour tout ce qui est de l'action extérieure de la France, de la promotion de ses intérêts ou de ses valeurs, il est évident qu'elle ne constitue qu'un champ d'action mineur où aucune influence réelle ne peut s'exercer ni aucune décision de poids être prise.

Reste le problème de la langue et c'est sur ce point, souvent, que les francophones interpellent la France en lui reprochant de ne pas s'engager suffisamment pour sa défense. Mais nul n'ignore au fond que la France n'a pas aujourd'hui d'autre raison profonde de diffuser sa langue et sa culture que celle de vouloir accroître son influence ou ses marchés, et que si elle estime qu'elle peut le faire autrement, en utilisant l'anglais par exemple, ce ne sont pas des sollicitations extérieures qui l'en détourneront. Or, il y a en France un large consensus sur l'anglais comme langue des affaires, de la science et de la technologie, de l'Europe, de la politique, et même, de plus en plus, de la culture.

Au-delà de cette constatation, on peut également s'interroger sur les conditions et la nature de la prise de conscience ou du *sursaut* que tant de francophones espèrent de la France. Les conditions existent-elles à l'heure actuelle pour qu'un débat public (« un débat public s'engage en mettant en jeu des définitions controversées du bien commun »<sup>5</sup>) sur la Francophonie s'instaure en France ? « [U]n événement (ou une situation) devient un problème public dès qu'on lui attribue un enjeu collectif ou d'ordre public et, partant, une portée « sociétale » » (*idem* 61) ; d'autre part « pour qu'il y ait problème public, il faut que des acteurs s'en saisissent, le présentent comme contraire à l'intérêt public et lui fassent acquérir une visibilité publique en l'inscrivant dans l'agenda d'une arène ou d'un ensemble d'acteurs dont l'action est coordonnée en vue de sa résolution. Cela suppose évidemment que le problème soit présenté comme transformable ou éradicable (*ibidem*). » Mais seules certaines questions peuvent donner matière à débat public : selon Ogien, il s'agirait de « celles qui touchent aux grands engagements de la collectivité, celles liées à un scandale ou à une crise et celles relevant de l'administration des affaires publiques courantes (apud *idem* 43) ». La Francophonie ne s'inscrit dans aucun de ces cas de figure. Ceux qui appellent à une réflexion nationale en France sur le sujet font donc fausse route.

La France n'est pas pour autant un pays mort dont toute réflexion se serait reti-

rée. Bien au contraire, elle est engagée dans des processus de remise en cause qui déboucheront probablement sur des transformations profondes. Comme bien des pays, et en tout cas la plupart des pays occidentaux, la France connaît une crise identitaire qui l'amène à s'interroger profondément. Ce que l'on appelle « le modèle français » d'intégration est en crise. Tous les secteurs de la société sont confrontés aux mêmes nouveaux enjeux. Ainsi Michel Wieviorka, sociologue et chercheur à l'École des hautes études en sciences sociales, s'est-il vu confier le 1<sup>er</sup> février 2008 par Valérie Pécresse, ministre de l'enseignement supérieur et de la recherche, une mission d'études sur la question de la diversité dans l'enseignement supérieur et le monde de la recherche, dont « le premier objectif [...] est de préciser la portée de la notion de « diversité » et d'examiner les conditions permettant dans tous les domaines où elle fait débat, d'envisager la recherche d'une voie tempérée, articulant les valeurs universelles du droit et de la raison, et le respect des différences, dans l'esprit de ce que les Québécois appellent « l'accommodement raisonnable » »<sup>6</sup>. Comme partout, la question de la connaissance de la langue nationale par les migrants ou les candidats à l'immigration se pose, même si c'est dans une simple optique d'intégration et non dans un contexte de défense de celle-ci ou de concurrence entre langues. Une évolution fondamentale se fait aussi vers une nouvelle vision et une nouvelle conscience de l'histoire du pays. Il est notamment amené à s'intéresser à son passé colonial, après en avoir fait un sujet tabou et presque honteux. Cette prise de conscience pourrait déboucher à terme sur une forme de réconciliation post-coloniale. Dans un domaine différent, la construction européenne et les questions délicates qu'elle pose aujourd'hui, notamment sur la poursuite ou l'arrêt de l'élargissement, ou sur l'atomisation du continent en mini-états, conduit également à s'interroger sur le rôle et la place de la France.

Enfin, ce n'est pas nouveau, les interrogations régulières sur l'importance, la valeur, le rayonnement de la culture française montrent à quel point le doute règne à cet égard. Le dernier épisode en date de cet interminable questionnement est l'article paru dans le *Time* du 21 novembre 2007 sur la mort de la culture française (« The Death of French Culture »<sup>7</sup>) :

*Il y a un problème, écrit Donald Morrison. C'est à peine si tous ces chênes puissants que l'on abat dans la forêt culturelle française rendent le moindre soin de par le vaste monde. Autrefois admirée pour la suprématie de ses écrivains, ses artistes et ses musiciens, la France est aujourd'hui une puissance en perte de vitesse sur le marché mondial de la culture.*

En réalité peu diffusé, car limité à la seule édition internationale (donc non diffusé aux États-Unis, par exemple), cet article a suscité de nombreux et parfois véhéments commentaires en France où il a alimenté tout autant les diatribes de ceux qui crient à la décadence que les propos lénifiants de ceux qui plaident pour une France à sa juste place.

En réalité, on peut épiloguer longuement sur la position française vis-à-vis de la Francophonie, sur l'état d'esprit des Français, on peut les regretter, les critiquer, mais on ne peut les changer. Le système français a sa propre dynamique, dans lequel la dimension francophone joue au mieux un rôle mineur. Et seule la France décidera de sa politique, nulle influence extérieure ne pouvant s'exercer à cet égard : toutes les interventions, remontrances, appels à la raison ou à l'aide, sont perçues comme déplai-



## LA FRANCO-PHONIE – POLYPHONIE DES VALEURS À L'ULIM

**Ana Guțu**

*Université Libre Internationale de Moldova*

La francophonie est née d'un désir ressenti hors de France.  
(Boutros Boutros-Ghali)

La francophonie est entrée dans la vie quotidienne de l'Université Libre Internationale bien avant l'institutionnalisation de la République de Moldova et, notamment, son entrée en tant que membre titulaire de l'Organisation Internationale de la Francophonie en 1997 au sommet de Hanoi. La même année l'ULIM a été acceptée comme membre de plein droit de l'AUPELF-UREF, l'ouverture de la filière francophone « Gestion et Administration des Entreprises » ayant été l'événement-symbole de l'adhésion de l'ULIM à l'espace francophone mondial.

À la source la stratégie du développement de notre université prévoyait clairement le privilège des enseignements en langues étrangères, y compris en français. Des groupes académiques avec des enseignements partiellement ou entièrement francophones ont été créés aux départements de sciences économiques, droit, histoire et relations internationales. Bien sûr, le département des langues étrangères comportait une chaire de philologie française dont les traditions remontaient aux plus anciennes facultés de langues de la République – celles de l'Université d'État de Chisinau et de Université de Bałți.

Parler de la francophonie en Moldova en général et à l'ULIM en particulier veut dire, tout d'abord, parler de valeurs.

Selon la perspective philosophique la valeur c'est tout ce qui est désirable (et non pas ce qui est « désiré »). Il y a des valeurs biologiques (santé, force), économiques (droit), esthétiques (beauté), morales (vertu), religieuses (sacré). De manière générale on distingue trois groupes de valeurs : le vrai, le bien, le beau. La notion de valeur (ce qui doit être) se distingue de celle de vérité (ce qui est) ; c'est une notion pratique, qui n'a de sens que par rapport à l'expérience de la volonté ou de l'action. La valeur implique un élément « dynamique », sous la forme d'un désir ou d'une sensibilité du côté du sujet : un objet ou un être nous paraissent posséder d'autant plus de valeur que notre désir est plus grand; inversement un objet de grande valeur (or, argent) peut n'avoir aucune valeur à nos yeux, si nous n'en avons aucun désir (*Didier, 1995 : p.289*).

La valeur possède cependant un aspect objectif ou « statique » (caractère social, traditionnel ou universellement humain de la valeur : par exemple, de la culture, de l'honnêteté, de la fidélité, etc).

Parler des valeurs francophones de l'ULIM veut dire, premièrement, parler des hommes, et les hommes dans une université représentent la prestation et la richesse, d'un côté, des enseignants, et d'autre côté des apprenants. Les professeurs et les étudiants constituent la valeur inestimable de l'université – entité profondément axée sur la transmission du savoir, contribuant au développement durable de la société.



L'appartenance d'une communauté universitaire aux valeurs culturelles et linguistiques autres que celle du pays - serait-ce une manifestation cosmopolitique ou une nécessité de plus en plus croissante du monde contemporain qui s'interculturalise frénétiquement? Plutôt, l'acceptation d'une double ou multiple identité s'associe à la filière de formation intellectuelle des universitaires.

À l'ULIM la mise en place des enseignements francophones a été possible grâce à des traditions non-négligeables remontant à l'époque soviétique : la Moldavie était l'unique république socialiste de l'ex-URSS où le français était enseigné massivement dans les écoles secondaires et les universités. Ainsi, les universitaires possédant des compétences linguistiques suffisantes pour enseigner en français différentes disciplines étaient envoyés en missions didactiques dans les pays francophones d'Afrique. Cette expérience s'est avérée bénéfique et utile dans les conditions de la nouvelle étape du développement de la société advenant avec la transition et le collapsus de la formation socio-économique socialiste.

L'ULIM – première université privée de la Moldova, dans la personne de son recteur l'académicien Andrei Galben – a manifesté un esprit visionnaire en instituant l'enseignement francophone pour les champs disciplinaires appliqués.

**Les valeurs du verbe «être» sont supérieures aux valeurs du verbe «avoir»** (François Bayrou). Nous ne pouvons pas initier **une mise en valeur des valeurs** francophones de l'ULIM sans citer des noms concrets. Je considère judicieux de commencer par le nom de Mme Anna Bondarenco, qui a été à la source de la faculté des langues. Grâce à elle la francophonie a acquis des contours stratégiques à longue distance. Les premiers curricula, les premières inscriptions à la faculté, le parrainage des groupes académiques francophones des autres facultés – voilà quelques-unes des tâches premières que Mme Bondarenco a définies et a réalisées étant appuyée par ses collègues de faculté Mme Aurelia Rusu, M.Vsevolod Grigore, M.Ion Gutu tous docteurs, maîtres de conférences, et les jeunes enseignants – Mme Svetlana Saracuta, Mme Ina Papcov, les dernières contribuant encore actuellement au processus éducationnel à la faculté des langues.

Avant l'ouverture de la filière francophone, le groupe académique avec enseignement en français existait déjà à l'ULIM dans le cadre de la faculté des sciences économiques. Les premiers pas de la filière ont été animés par M.Ion Alexandru, docteur, maître de conférences, professeur de mathématiques, qui a eu une expérience scientifique en Algérie ; Alexandru Gribincea, docteur d'état, professeur universitaire de marketing et management, le premier directeur de la filière; Mihai Bradu, lecteur supérieur, professeur de géographie économique, toujours avec une riche expérience algérienne dans le domaine de l'industrie d'extraction des gisements naturels.

L'institutionnalisation de la filière francophone de l'ULIM a été possible aussi grâce aux attitudes du recteur de l'AUFELF-UREF à l'époque, M. Michel Guillou, qui en automne 1997 était venu à Chisinau pour la signature des contrats d'adhésion des universités moldaves à l'AUF et l'inauguration des filières francophones dans les établissements universitaires. M.Guillou s'était véritablement imprégné de la francophonie moldave qui avait conquis sa personnalité très ouverte et généreuse. Mes collègues, les directeurs des filières francophones, se souviennent avec beaucoup de gratitude

de l'apport de M. Michel Guillou dans le démarrage du parcours francophone institutionnel de la communauté universitaire moldave. Avec la création de la filière, a été monté à l'ULIM un Espace francophone, qui existe encore actuellement et représente le lieu de rassemblement des étudiants de la filière, où ils peuvent consulter la littérature de spécialité, travailler à l'ordinateur ou fouiller sur internet. Le site de la filière a été construit par les étudiants de la filière, il maintient au courant les étudiants, mais aussi les anciens de la filière, des dernières nouvelles, événements et succès de leurs collègues.

Entre temps l'ULIM continue son ascension, les premiers promus de la filière deviennent professeurs francophones à leur tour, assurant le transfert des savoirs et des compétences. Le rôle de l'AUELF-UREF dans le perfectionnement des professeurs fut éminemment important. Mme Anna Bondarencu, la première doyenne de la faculté des langues étrangères ainsi que M. Vsevolod Grigore, le deuxième doyen de la même faculté, partent en stages académiques de 10 mois en France - bourses offertes par l'AUF. Les professeurs de la filière sont allés en stage dans les universités de Bordeaux-IV, Rennes-II - France, à l'École des Hautes Études Commerciales de l'Université de Montréal, Canada. Les stages des professeurs ont été complétés par les stages de perfectionnement linguistique des étudiants. Les fameuses bourses BUF ont permis des mobilités en France, et notamment à Grenoble, aux écoles d'été de civilisation et langue française. Les étudiants étaient accompagnés également de professeurs de langue française, parmi eux Mme Silvia Sofronie, docteur, maître de conférences, qui a assuré l'enseignement du français d'affaires aux étudiants de la filière dès sa fondation.

Avec le changement de la politique de programmes à l'AUF - ex-AUELF-UREF, ainsi que son administration, le souffle de la réforme a fait modifier d'une certaine manière les perspectives éducationnelles des étudiants - les stages professionnels ont pris la place des anciennes bourses BUF, les partenariats scientifiques sont conclus par domaine disciplinaire dans les projets PCSI.

L'Assemblée extraordinaire de l'AUF qui s'est tenue à l'Université Laval, Québec, Canada en avril 2001 a élu les nouveaux conseils scientifique et d'administration, son nouveau recteur - Mme Michèle Gendreau-Massaloux, qui en mars 2000 devient Doctor Honoris Causa de l'ULIM<sup>1</sup>. Les stratégies de l'AUF sont orientées vers la rentabilisation des financements, favorisant des mobilités Sud-Sud, la coopération régionale et la retombée directe des enseignements francophones sur l'avancée des pays du Sud, y compris de l'Europe de l'Est, sur le chemin du progrès sociétal.

Entre temps, en 2001 la première promotion de la filière est lancée sur le marché de l'emploi. Andrei Carandiu, Andrei Crivoi travaillent actuellement au Canada, à Montréal; Alexandru Crivoi est manager à la Direction du réseau développement, Groupe Fiat, Trappes, France; Galina Nederita est manager à YOPAC, filiale de Sofia, Bulgarie; Iuliana Lachi est professeur de gestion à la filière de l'ULIM; Tatiana Gotca est manager à la chaîne des magasins Metro, Bucarest, Roumanie. D'autres promus de la faculté des langues étrangères, chaire de philologie française, ont été embauchés internationalement: Florentina Bodnar, après le master à l'Institut des Hautes Études Internationales de Nice, est actuellement docteur en sciences politiques, chercheur

---

à l'Institut Norvégien d'Études Stratégiques, Oslo, Norvège ; Aliona Fornea, toujours après le master à l'Institut des Hautes Études Internationale de Nice, est administrateur du réseau du Parti Socialiste Européen, Comité des Régions, Bruxelles, Belgique; Ludmila Hometkovski, promotion de 1998 est professeur de français et directeur du département études doctorales de l'ULIM.

En 1999 à Bucarest a eu lieu la constitution de la CONFRECO - la Conférence Francophone des Recteurs de l'Europe Centrale et Orientale. Depuis, toutes les deux années elle s'est réunie pour définir des stratégies et, surtout, pour partager l'expérience dans le domaine de l'enseignement supérieur. Grâce à la CONFRECO l'ULIM a pu apprendre les premières informations sur le Processus de Bologne, tout en influençant ultérieurement l'adhésion de la République de Moldova à ce forum européen important. Cela a été possible suite à une activité intense de sensibilisation du ministère moldave de l'Éducation sur la nécessité impérieuse du démarrage de la réforme universitaire dans le pays, activité menée judicieusement par le recteur de l'ULIM M. Andrei Galben et son premier vice-recteur Mme Ana Gutu.

En plus, les Comités Pédagogiques organisés par le BECO annuellement à l'intention des directeurs des filières francophones de la région contribuent, sans doute, à la définition des priorités scientifiques et didactiques des filières, mais aussi à la rentabilisation de la gestion des ressources financières allouées aux filières.

La dimension internationale francophone de l'ULIM est aussi visible par le biais des accords conclus avec les centres universitaires francophones du monde entier. La première démarche dans ce sens a été l'accord entre l'ULIM et l'Alliance française de Moldova, passé en 1996, l'organisme culturel français étant sous la direction de M. Bernard Barbereau. Cet accord a permis les premiers stages de perfectionnement des professeurs de français de l'ULIM en France - notamment à Rennes, à Bordeaux et à Strasbourg. Comme résultats de ces stages la faculté des langues étrangères a réformé ses curricula, a mis en place des laboratoires, dont la philosophie d'équipement se basait sur l'expérience des écoles de traducteurs françaises. Les technologies nouvelles sont devenues des parties prenantes des programmes d'enseignement de la faculté des langues étrangères. Le rôle de l'Alliance Française de Moldova a été énorme dans la promotion de la langue française que les acteurs de la francophonie ont en partage - la langue française qui, selon nous, représente la valeur inestimable de la francophonie, l'adhésif fondamental qui réunit tant d'hommes et tant d'institutions. En 2003-2005 l'ULIM, plus précisément la chaire de philologie française, a été impliquée dans un projet COCOP sur la formation des traducteurs et interprètes. Suite à ce projet tous les professeurs de la chaire de philologie française ont participé aux missions de formation dispensées par les professeurs de traduction et interprétation de l'Institut de Traduction, Interprétation et Relations Internationales; quatre professeurs de la chaire ont bénéficié de stages à l'ITIRI de l'Université de Strasbourg-II, France.

Revenant à l'idée des conventions conclues avec les universités francophones, mentionnons qu'à présent l'ULIM en a une vingtaine dont les plus importantes qui ont généré des mobilités académique réelles sont: les conventions tripartites dans le cadre de l'AUF avec l'Université d'Orléans, France; avec l'École des Hautes Études Commerciales, Université de Montréal, Canada; avec l'Université de Liège, Belgique;

avec l'Université Laval, Québec, Canada ; avec l'Académie des Études Économiques de Bucarest, Roumanie; avec l'Université de Strasbourg-II, France ; l'accord avec l'Institut des Hautes Études Internationales de Nice, France; l'accord avec l'Institut d'Études Politiques de Rennes, France.

En 2006 dans le cadre de la filière a été mis en place un programme de licence délocalisée en Gestion et Administration pour les étudiants de la filière en partenariat avec l'Université d'Orléans, France (établissement délivrant le diplôme) et l'Académie des Études Économiques (ASEM).

La valeur primordiale de la francophonie institutionnelle c'est, bien sûr, la langue française que nous avons tous en partage<sup>2</sup>. « *Le français dépasse et transcende indéfiniment cette spécificité nationale* » (Alain Rey, en ouverture du *Colloque pour le Dixième anniversaire de l'Année Francophone*, Paris, le 17 mai 2001; [http://www.vienne2006.org/article.php3?id\\_article=19](http://www.vienne2006.org/article.php3?id_article=19) < 17.01.2008 >).

Monsieur Pierre Morel, personnalité marquante de la francophonie institutionnalisée, considère que « *Il n'est pas certain que la F/francophonie ait besoin pour servir les intérêts des communautés qui lui sont liées de valeurs autres que celles qui sont reconnues par l'ensemble des organisations internationales ni d'une histoire commune, mais la question de la langue représente pour elle un enjeu vital dans la mesure où elle est le lieu d'une mise en cause récurrente et parfois radicale.* » (Morel, 2007 : p. 11)

Mais le français est-il la langue de la science?<sup>3</sup> C'est une des questions qui est posée assez souvent dans les milieux francophones institutionnels. Et, malgré la reconnaissance flagrante de la défaite du français face à l'anglais en tant qu'instrument de communication scientifique au niveau international, les francophones convaincus, y compris ceux de la République de Moldova, mais aussi de la Roumanie, continuent de promouvoir par des exemples éloquentes et concrets leurs recherches en français. Ces recherches visent aussi bien les sciences du langage que les domaines appliqués. De ce point de vue le français constitue la plus grande valeur non seulement pour l'ULIM, mais également pour toute la communauté scientifique francophone de la République de Moldova.

Dans ce sens il existe à l'ULIM deux perspectives: la première - c'est **la publication directement en français des travaux scientifiques** par l'auteur, la deuxième - c'est **la publication des travaux scientifiques en français moyennant la traduction.**

« *Tous les traducteurs connaissent bien la polysémie des mots « culture » et « valeur ». On peut parler de la culture « savante », créatrice de connaissances ; ... Quant au mot « valeur », n'inclut-il pas nécessairement les notions de modèles, de normes esthétiques, stylistiques, rhétoriques, éthiques, idéologiques ? Certaines valeurs sont dominantes, légitimes et reproduites dès l'école par exemple ; d'autres sont dominées, perçues parfois comme déviantes, voire marginales. Toutes, cependant, impliquent des rapports de pouvoir, des contradictions, des tensions tantôt novatrices, tantôt inhibitrices. Aux prises avec ces valeurs culturelles, c'est-à-dire avec des discours plus ou moins canoniques dans une société différente de la sienne et plus ou moins éloignée dans le temps et dans l'espace, le traducteur n'est pas uniquement un prospecteur des différences, un explorateur des territoires culturels inconnus. Il est aussi celui qui, dans sa reconnaissance de l'autre, change les perspectives de sa communauté... Ses importations ne sont pas des transferts unilatéraux*

de la langue/culture dite de départ vers sa langue/culture dite d'arrivée. » (Delisle, 2007 : p. 207).

Bien sûr, nous allons mentionner tout d'abord l'ouvrage fondamental du recteur de l'ULIM l'académicien Andrei Galben qui a comme titre « *De l'histoire du droit féodal de Moldova du XVII - début du XIX siècles* », traduit du russe en français par Ludmila Hometkovski et Ana Gutu. En fait, c'est une monographie qui a été élaborée sur la base de la thèse de doctorat d'état. La recherche représente une historiographie détaillée du droit coutumier moldave, s'appuyant sur une liste impressionnante de sources bibliographiques, y compris des documents d'archives assez rares. Il va de soi que l'auteur cite les ouvrages de Nicolae Iorga, ce grand historien polyglotte roumain qui écrivait et lisait en 11 langues et en parlait 5 ou 6, y compris le français.

Un autre ouvrage importantissime par la valeur patrimoniale nationale est celui de M.Gheorghe Postica, docteur d'état, professeur universitaire, directeur de l'Institut d'Histoire et Sciences Politiques de l'ULIM qui porte le titre : « *Le monastère Capriana - de l'origine jusqu'à nos jours* ». L'auteur, historien de formation, chercheur archéologue, met à la disposition des lecteurs à l'aide de Mme Zinaida Radu, docteur, maître de conférences à la chaire de philologie française de l'ULIM, les résultats des fouilles archéologiques, financées souvent par l'ULIM, effectuées sur le complexe monastique de Capriana. C'est un site historique déclaré patrimoine d'état en République de Moldova. Gheorghe Postica propose une approche gnoséologique pour éclairer l'histoire de la fondation du monastère, le rôle d'Étienne le Grand, prince régnant de la Moldova, dans la mise en œuvre du monastère.

Bien sûr, à part les ouvrages historiques, une place importante dans la circulation du savoir scientifique francophone est occupée par les ouvrages dans le domaine de l'économie et la gestion. Les publications de M.Gribincea Alexandru, docteur d'état, professeur universitaire, le premier directeur de la filière francophone de l'ULIM dans les années 1997-1998, actuellement chef de la chaire de relations économiques internationales de l'ULIM, Ion Margineanu, lecteur supérieur, Silvia Sofronie, docteur, maître de conférences, chef de la chaire de langues appliquées, sont à la fois un instrument épistémologique pour les étudiants de la filière, mais aussi un liant précieux pour cimenter les relations entre les chercheurs francophones de la région, car ces ouvrages sont parfois élaborés en équipe. (à consulter la liste des ouvrages scientifiques parus en français dans la source : Universitatea Liberă Internațională din Moldova: 15 ani de ascensiune, 2007).

Le français est surtout une valeur en soi pour les spécialistes en philologie. De ce point de vue l'ULIM semble occuper une place enviable sur le segment visé en République de Moldova. Avec la création en 2005 de l'Institut de Recherches Philologiques et Interculturelles ayant à sa tête la distinguée professeur Madame Elena Prus et, en tant que vice-directeur, l'éminent homme de culture francophone Monsieur Pierre Morel, le sort des publications francophones en matière de littérature et sciences du langage a été plus que favorable du point de vue de la visibilité internationale. Et quand j'utilise le terme de « *visibilité internationale* » j'investis dans son volume sémantique la libre circulation du savoir scientifique philologique et interculturel par le biais de l'organisation des forums scientifiques internationaux, par la mise en ligne des

résultats des recherches scientifiques francophones, par les échanges de documentation entre les établissements universitaires, par la promotion des projets scientifiques en partenariat international et surtout francophone. Grâce aux démarches de M. Pierre Morel, aux initiatives et aux idées de ses collègues du département de philologie française, dirigé par Mme Zinaida Radu, docteur, maître de conférences, à l'appui du doyen de la Faculté de langues Etrangères, M. Ion Manoli, docteur d'état, professeur universitaire, a été lancé le colloque international « La Francopolyphonie » qui, le voilà, est déjà à sa troisième édition. Nous pouvons affirmer sans aucune réserve que ce colloque, assez prétentieux comme projet, suffisamment problématique à organiser en matière d'efforts et ressources dans les conditions de la République de Moldova, s'est frayé un chemin méritoire dans le palmarès des forums scientifiques organisés dans la région de l'Europe Centrale et Orientale. L'espace géographique d'où les participants aux trois éditions du colloque viennent, est raisonnablement généreux, quoique pas encore exhaustif pour recouvrir la francophonie mondiale. Les actes du colloque le prouvent éloquemment.

La francophonie est, sans doute, une valeur incontestable car elle contribue largement aux connexions interculturelles. La perception de la francophonie dans les milieux estudiantins de l'ULIM est d'obédience spirituelle. Les étudiants associent à la francophonie, tout d'abord, la langue française qu'ils ont en partage. Et, comme toute langue est porteuse d'un message civilisateur prégnant, bien sûr, c'est la culture et la civilisation de la France que les étudiants attachent à la francophonie. Cette appartenance première franco-française parfois est une vérité inaliénable pour eux, certains ayant passé toute leur enfance et adolescence dans une atmosphère scolaire profondément marquée par l'expérience curriculaire du pays phare - la France. Quand j'affirme cela je fais référence aux classes bilingues franco-roumaines des lycées moldaves. Ce projet de l'AUF est un véritable succès, car les promus des classes bilingues bénéficient d'une continuité dans leur formation de carrière.

Cette polyphonie des valeurs à l'Université Libre Internationale de Moldova est toujours en cours d'épanouissement et, espérons-le, ne cessera de l'être pour plusieurs années à venir. Or, pour finir, je voudrais citer un extrait du discours de Son Excellence Monsieur Abdou Diouf, Secrétaire Général de l'Organisation Internationale de la Francophonie prononcé le 7 janvier 2008 à l'occasion de la rentrée solennelle de l'Ecole de formation des Barreaux Promotion Abdou Diouf 2008-2009:

*« La Francophonie, c'est d'abord bien sûr la défense et la promotion de la langue française. Et j'espère à cet égard que vous serez aussi, dans l'exercice de votre métier, des avocats éloquents et convaincants de notre langue. Mais la Francophonie, ce n'est pas seulement la défense de la langue française. C'est aussi, et à travers d'ailleurs la défense de cette langue, le combat pour faire progresser certaines valeurs, la paix, la démocratie, la solidarité entre les peuples, les droits de l'Homme, l'État de droit. »* (<http://www.francophonie.org/doc/dernieres/DiscoursSG20080107.pdf> < 17.01.2008 >).

### Références bibliographiques :

1. Delisle J., Woodsworf J., *Les traducteurs dans l'histoire*. Presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa, 2007.
2. Didier J., *Dictionnaire de la philosophie*, Larousse, Paris, 1995.
3. Guțu I., « La Francophonie moldave après 1991 ». In : *La Francopolyphonie: langues et identités*. Chișinău, ULIM, 2007.
4. Morel P., « La Francophonie en quête d'identité ». In : *La Francopolyphonie: langues et identités*. Chișinău, ULIM, 2007.
5. Universitatea Liberă Internațională din Moldova : 15 ani de ascensiune. Bibliografie, Chișinău, ULIM, 2007.
6. <http://www.auf.org/rubrique10.html> < 01.12.2007 >
7. <http://www.francophonie.org/doc/dernieres/DiscoursSG20080107.pdf> < 17.01.2008 >
8. [http://www.vienne2006.org/article.php3?id\\_article=19](http://www.vienne2006.org/article.php3?id_article=19) < 17.01.2008 >

<sup>1</sup> Afin de répondre à la demande du Plan d'action de Moncton, l'Agence universitaire de la Francophonie a engagé, en 1999, une réforme dans trois domaines : la modification de ses statuts, la réorganisation administrative et la réforme de ses programmes. La politique conduite pour préparer ces réformes a été marquée par deux principes : la confirmation de l'identité universitaire de l'AUF et le dialogue avec tous ses partenaires. En mai 2001, lors de son Assemblée générale, l'Agence a complété les réformes entreprises par son recteur depuis décembre 1999 en adoptant de nouveaux statuts qui ont confirmé sa nature associative, ont redéfini ses missions et ont consacré sa vocation à être l'opérateur de la Francophonie pour l'enseignement supérieur et la recherche. (<http://www.auf.org/rubrique10.html> 01.12.2007).

<sup>2</sup> « La valeur fondamentale du français, de tout langage humain, est sociale, et plus précisément communicative. Instrument des consciences collectives, chaque langue module les universaux des sociétés humaines. Chacune personnalise la pensée, les savoirs, les sentiments et les réactions, chacune découpe l'expérience à sa manière, chacune incarne cette valeur suprême, l'humanisme. **Le français**, comme toute langue à diffusion importante, **est un mode de vie**, un style, lui-même modulable à l'infini par les spécificités de chaque communauté qui l'a reçu en partage. Expression admirable, que cet « en partage », car elle implique une égale distribution des pouvoirs du langage incarnés par la langue : « ... et tous l'ont tout entier » disait Victor Hugo de l'amour maternel ; on peut le dire aussi de la francophonie multiple. » Alain Rey, en ouverture du *Colloque pour le Dixième anniversaire de l'Année Francophone*, Paris, le 17 mai 2001).

<sup>3</sup> Au niveau très supérieur, c'est la francophonie scientifique qui s'impose en tant qu'activité dominante et pleine d'importance qui, juste après 1991, se réalise par la soutenance de thèses de doctorat sur les problèmes des langues romanes, surtout du français, dans le cadre du nouveau Conseil Scientifique pour la soutenance des thèses de doctorat de l'Université d'État de Moldova, donc à l'intérieur de la République et pas ailleurs, victoire obtenue après de longues batailles menées par l'illustre savant et professeur V. Banaru, appuyé dans sa noble démarche par ses collègues Gr. Cincilei, A. Ciobanu, I. Dumbrăveanu et d'autres. Comme le Département de Philologie Française de l'Université d'État de Moldova avait déjà son service de doctorat, c'est lui qui s'engage parmi les premières structures universitaires à la réalisation de cette mission importante. (Guțu, 2007: p.72).

## FRANCO-PHONIE ET ARCHITECTURE CATÉGORIELLE

**Prof. univ. dr. Mircea MIHALEVSCHI**

*Université Spiru Haret, Bucarest, Roumanie*

Les débats sur les concepts actuels de francophonie (statut, fonctions, perspectives) que l'Institut de Recherches philologiques et interculturelles de l'ULIM s'est attaché à organiser et à héberger, débats qui se situent – grâce à une prestigieuse participation internationale –, au niveau de pointe des recherches dans cette direction, ont conduit à un consensus marqué par de nombreuses conclusions nuancées et riches en retombées, consensus solidaires avec les directions adoptées par la francophonie planétaire aussi bien en ce qui concerne le contenu qu'au sujet de ses rapports avec la mondialisation et avec la problématique de l'intégration européenne.

Phénomène complexe, dynamique, ouvert vers de possibles développements bénéfiques (et exemplaires) pour le devenir de notre existence socio-culturelle, le concept de francophonie tombe de toute évidence sous l'incidence du carrefour actuel que traversent les rapports épistémologies/ontologies, carrefour qui vient d'imposer la mise en question de l'architecture catégorielle, problème-clé aussi bien pour les sciences exactes que pour les sciences de l'homme.

Nous nous proposons de retenir les deux traits distinctifs essentiels de cette nouvelle architecture, telles qu'ils viennent d'être présentés dans l'excellent livre du professeur Ilie Pârvu, *Arhitectura existenței*:

a) L'élémentaire se trouvant à la base de toute catégorie ne sera plus le phénomène, mais la structure générative, „ce fondamental qui devient actuel justement grâce à ses accidents” (nous reproduisons ici un mot de Withead cité par I. Pârvu).

b) *Le possible* sera défini comme modalité du réel.

Nous venons de mentionner les deux principes ci-dessus parce que, par une heureuse coïncidence, ils illustrent et justifient les traits distinctifs de la francophonie tels qu'ils viennent d'être adoptés dans le cadre des débats mentionnés.

Le premier point est illustré par le principe-clé de la francophonie actuelle, celui de l'unité dans la diversité. Les écueils réductionnistes que ce principe dénonce et que la francophonie actuelle a su, heureusement, éviter ont été : d'une part, l'erreur de considérer la francophonie comme simple étude du rayonnement de la culture de l'Hexagone ; d'autre part, l'erreur de la réduire à l'étude exclusive des contributions spécifiques de divers espaces francophones pris séparément, études des cultures extra-hexagonales. Nous opposons à ces deux tendances extrémistes les études comparatistes intra-francophones. Nous considérons que la résultante des interférences conjointes de l'ensemble des espaces francophones dépasse largement leur simple somme arithmétique.

En ce qui concerne le second trait distinctif catégoriel que nous venons de retenir nous constaterons que ces „accidents de l'histoire” qui ont engendré la francophonie planétaire, aussi bien, par exemple, que la mondialisation ou bien l'intégration européenne, peuvent transformer en réalité des énergies et des forces spirituelles an-



---

cestrales, lesquelles, sublimées par leurs interférences intégratives, offrent à la condition humaine le cadre de l'épanouissement plénier de leurs aspirations.

Cette approche située dans la perspective du renouvellement catégoriel dans l'ontologie nous semble offrir la satisfaction de voir confirmées, théoriquement, par un système catégoriel élastique, dynamique et prospectif, les lignes de force des directions adoptées par les actuels travaux dans le domaine de la francophonie.

## **Le modèle français d'émancipation féminine : valeurs et paradoxes**

**Elena PRUS**

*Université Libre Internationale de Moldova*

Le monde des valeurs représente l'élément le plus profond et durable de la société et de la culture ou l'axiosphère. Diverses études ont démontré que chaque époque a imposé un certain type de valeurs. Ainsi, l'Antiquité grecque polarise et hiérarchise les valeurs en fonction du *Bien suprême*. Le monde latin fait cette démarche en fonction de la *Vertu*. Plus tard, au Moyen Age, les valeurs sont groupées en fonction de la valeur religieuse dénommée *Sacré*. La Renaissance pose au sommet de la pyramide des valeurs le *Beau*, tandis que l'Époque moderne impose la *Vérité scientifique*. Il paraît que l'époque contemporaine situe en haut de la hiérarchie des valeurs l'*Utilité* et l'*Efficacité*. Le fait d'imposer à une certaine époque un type de valeur assure à l'époque unité de style ou «style culturel» (Fr. Nietzsche). Ainsi, les valeurs naissent, vivent, disparaissent, passent par un processus de métamorphoses. Elles sont conçues comme moteur des actions et des changements sociaux. Les valeurs représentent ce palier de la culture qui lui permet sa diffusion dans le temps et dans l'espace. Les modèles socio-culturels et les orientations valoriques ont une certaine constance et continuité dans le temps et l'espace.

Avec Marx et Nietzsche a commencé la relativisation des valeurs de la culture moderne. La valorisation n'est plus une description du réel, mais une interprétation de celui-ci. Et comme la relativisation des valeurs fait possible les discours multiples, le retour actuel aux valeurs fermes se constitue comme une alternative au relativisme. Sans prétendre qu'on a dépassé la crise de valeurs de la contemporanéité, on discute de plus en plus sur le caractère viable de celles-ci. Dans une société de déconstruction des valeurs, l'intérêt pour la philosophie des valeurs s'alimente du spectacle actuel de leur fragilité. Le danger consiste dans le fait qu'aucun idéal ne peut plus assurer la cohésion sociale.

Même si peu de valeurs culturelles échappent à la contestation générale, des valeurs nouvelles s'affirment avec le même crédit de crédibilité.

La Francophonie, constituée comme concept géopolitique, devient de plus en plus un concept géoculturel de valeurs. La logique francophone est déterminée plutôt par une spiritualité commune que par un espace commun.

Les valeurs de la Francophonie se sont constituées comme système sur la base de celles de la démocratie française qui sont devenues des constantes valoriques et prétendent à l'universalité dans la mesure où elles représentent des essences autonomes et absolues. Les institutions et les œuvres nées dans l'espace francophone constituent un milieu axiologique conditionnel qui assume et produit des valeurs nouvelles.

Par la Francophonie, les valeurs françaises fondamentales proclamées par la Révolution française (la liberté, l'égalité, la solidarité, la démocratie, le respect de la

personne) qui étaient déjà universelles au XIX<sup>ème</sup> siècle accèdent à une autre universalité.

La Révolution est l'événement-clé créateur de type et de paradigme. La valeur fondamentale qu'elle proclame est la liberté, les autres en sont le développement. La liberté, constatait Paul Valéry, est un des mots qui a plus de valeur que de sens, demande plus que réponde. Or, la liberté ne peut pas être décernée, accordée, concédée. Elle ne doit qu'être prise, c'est ce que représente la tradition révolutionnaire. Le cas de la liberté et de l'égalité de la femme française est très éloquent.

La constitution de l'identité du „deuxième sexe“ (expression consacrée de Simone de Beauvoir) a eu un trajet difficile. D'une manière traditionnelle, l'homme est le sujet universel, il transcende l'espace et le temps. Par contraste, la femme est toujours limitée par le lieu, le temps, les particularités de son corps et la passion. Des siècles entiers la société a construit un échafaudage de rôles, de droits et d'obligations extrêmement désavantageux pour la femme.

La modernité française est marquée à profusion en problème de genre par un événement – la Révolution de 1789 - et par un texte – *Le Code civil*<sup>1</sup> de 1804 - qui opèrent une rupture dans l'histoire, en général, et dans celle des femmes en particulier.

La nouveauté est complexe : les femmes françaises qui ont joué un rôle considérable dans les salons de l'Ancien régime n'abandonnent pas la scène publique quand elle devient politique. Elles sont aussi actives sur les tribunes et dans les clubs de la Révolution<sup>2</sup>.

La manière dont les femmes tiennent au langage symbolique qui les représente dans la lutte pour les droits civiques est éloquent : elles portent des cocardes tricolores, des bonnets rouges, des armes. Tout ceci dessine l'image d'une **femme mythique** préoccupée par le symbolique et l'imaginaire dans la construction de rapports politiques entre les sexes.

Chaque révolution moderne laisse les femmes descendre dans la rue, ouvrir des clubs, mais a soin de les renvoyer au foyer et de leur interdire ces clubs à un moment donné (1793-1795) puisqu'ils sont devenus forts et influents. Jean Rabaut, dans *Histoire des féminismes français*, constate que, du XVIII<sup>ème</sup> siècle jusqu'en 1871, la femme s'affirme comme personne, mais qu'elle rate ses révolutions.

La situation des femmes françaises se résume au paradoxe suivant : la France, qui est la patrie des révolutions, a généré assez tard un mouvement féminin. Si la Révolution détrône le roi et invente le citoyen, elle n'a pas créé, par ailleurs, la citoyenne<sup>3</sup>.

Les débats à l'occasion du Bicentenaire de la Révolution en 1989 ont fait surgir des réponses nuancées quant au rôle des femmes<sup>4</sup>. Analysées dans leur complexité, des causes de dissensions paraissent à la surface. Pour les révolutionnaires, les femmes sont des „agents du passé“, des êtres difficiles à comprendre, à vocation discrète, adeptes du secret, des intrigues.

Après la Révolution française, l'apparition des femmes devient moins fréquente, l'**imaginaire héroïque** dans lequel les femmes n'occupent aucune place, comme le signale Mona Ozouf [1999a, p.66], devient prédominant. Comme après toute métamorphose politique d'envergure s'est instaurée une période de grandes hésitations et d'instabilité, d'avancées et de reculs.

Les conséquences directes de la Révolution sont la séparation des espaces public et privé, la séparation de la société civile de la société politique, ruptures graves qui causent l'exclusion des femmes de la vie de la Cité, de l'espace politique et de celui de la société civile [v. Fraisse, Perrot, p.22; Arnaud-Duc, p.103]. Cette séparation de sphères, comme le montre Geneviève Fraisse, est, avant tout, une séparation de gouvernement : **gouvernement politique et gouvernement domestique** [*Les deux gouvernements : la famille et la Cité*. Paris: Gallimard, 2000]. **La particularité française** est définie par Geneviève Fraisse comme un **retard politique contrebalancé par une relation d'agrément entre les sexes**. Le handicap politique est accompagné d'une liberté de mœurs favorable à la relation entre les sexes. **Le modèle français est celui de l'exclusion de la femme de la *res publica***, doublée d'une confrontation radicale entre les sexes.

La participation des femmes à l'épisode révolutionnaire, surtout des simples Parisiennes, est considérée comme un acte fondateur de la démocratie parce que, même si, comme on l'affirme souvent, les femmes n'ont rien gagné suite à la Révolution, il existe un impact beaucoup plus profond de cet événement par le fait que la Révolution a posé le problème des femmes, l'inscrivant comme problème politique de la société [v. Sledzewski, p.45]. La nouveauté consiste dans le fait que la Révolution française est le moment historique de la reconnaissance par la civilisation occidentale de la femme comme individu et de sa place dans la Cité.

La capacité juridique de la femme a été une pierre de touche de la modernité française. Sous la pression des nécessités quotidiennes, le statut de la femme se modifie rapidement sous la Troisième République. Assez timidement, la femme commence à être reconnue dans la vie privée, économique et sociale grâce à une suite de nouvelles dispositions : le droit aux études (1870), la loi sur le travail de nuit (1874), la loi sur le divorce (1884), le droit à la libre disposition de son salaire et de son revenu (1907), la loi sur la recherche de paternité (1912).

Plus anti-féministes que les anglo-saxons, les hommes français sont plus dépendants de la féminité; ils aiment au désespoir les femmes en privé, mais ne les encouragent pas dans les démarches d'égalité. Ils ont su convaincre leurs conjointes qu'elles n'ont pas besoin de beaucoup de droits, parce qu'ils seraient incompatibles avec la signification de la féminité. Les restes de la politesse chevaleresque, ainsi que la sensibilité de certains écrivains, descendants de Rousseau<sup>5</sup>, ont paralysé le mouvement vers le progrès convainquant la femme qu'elle va contre ses propres intérêts. Les règles de vie de la société de la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle font référence au „patriotisme” féminin et militent pour le slogan : „Restons femmes!”. Sous l'influence de ce courant traditionnel et conservateur<sup>6</sup>, langage, comportement et statut de la femme française connaissent peu d'innovations.

On pourrait dire que si les femmes ont perdu à court terme, dans une perspective à plus long terme, elles ont gagné. Pour un motif très évident, explique Mona Ozouf [1999a, p.68], à savoir que la Révolution inaugure un monde dans lequel **chacun doit être le maître de son propre destin**.

Qu'allaient devenir les femmes dans les temps nouveaux ? Tout le XIX<sup>ème</sup> siècle est une histoire de ces hésitations et réflexions. La plaidoirie en faveur des femmes

définit d'une manière différente leurs priorités<sup>7</sup>. Les modèles proposés aux femmes au XIX<sup>ème</sup> siècle ont tendance à coexister, sans que l'un ou l'autre triomphe<sup>8</sup>.

Le XIX<sup>ème</sup> siècle se caractérise par une redistribution des lieux, des rôles et des valeurs traditionnels. La vie des femmes se transforme, étant de plus en plus incluse dans des sphères différentes : entre espace domestique et espace public, entre le monde des apparences et celui de la survie, par l'apprentissage ou l'exercice d'un métier. La modernité est une chance pour les femmes, mais les conséquences des changements économiques et politiques, culturels et sociaux, ne leur sont pas tout à fait favorables.

Toutefois, les efforts multiples, individuels et collectifs, renversent les usages et les mœurs. Ainsi, dans l'introduction du *Livre des femmes* (1860), la comtesse Dash précise : „**Ce siècle qui veut tout innover, tout détruire, ce siècle dans ses jours de folie a imaginé de changer la condition des femmes.** Il a cherché à nous inspirer des idées d'indépendance, d'insurrection, opposées à la situation qui nous est imposée” [apud Montandon, p.398].

Le XIX<sup>ème</sup> siècle est le moment historique où la vie des femmes change, fait dû aux actions des femmes et à leur désir de sortir des limites imposées à leur sexe. Vers la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle la situation évolue beaucoup, apparaît le „féminisme” dans le sens moderne : les femmes formulent des demandes radicales, elles se prononcent pour l'égalité et la complémentarité des sexes. Le féminisme, grande nouveauté du siècle, a précipité la naissance de la **Femme nouvelle**. Le féminisme met en évidence le fait que les divergences, même dans les questions féminines, ne sont pas liées au sexe, mais traversent les deux sexes. Par le féminisme, les femmes ont pu se créer une identité publique de genre, tant par leur écriture, que par leur capacité d'organisation. L'émancipation est pour la femme la volonté d'atteindre la liberté spirituelle et morale, le pouvoir de création de l'homme. Les femmes engagées dans ce mouvement (George Sand, Flora Tristan, Lucile Desmoulin, madame de Girardin et autres) ont su mettre en valeur la sphère dite privée et l'apporter sur la sphère socio-politique. Tout au long du siècle, le féminisme apparaît comme un problème politique-législatif, éthique-social, l'accent étant mis de même sur l'apport culturel de la femme. Les formes d'expression du féminisme sont visibles et se ressentent en permanence : création de nouvelles associations, revues, revendications civiles et politiques, débats, alliances. Les dernières décennies du XIX<sup>ème</sup> siècle sont particulièrement passionnantes du point de vue des revendications féministes : débats sur le divorce, recherche d'un équilibre de genre et de nouvelles formes d'expression.

La nouvelle femme apparaît comme le résultat d'une émancipation, les analystes masculins ont fait de nombreuses spéculations et débats sur cette espèce nouvelle commençant dans années 1880 [Hobsbawm, p.248; Ozouf, 1999A, p.69,71] qui représente un nouveau progrès pour les femmes et une nouvelle période de rénovation des rapports homme-femme, dus à la législation républicaine et, en partie, à l'éducation républicaine.

La femme nouvelle devient la protagoniste des écrivains „progressistes” : Nora et Rebecca West de Henrik Ibsen; héroïnes ou, plutôt, anti-héroïnes de Bernard Shaw. A côté de l'**Eve traditionnelle** apparaît un être nouveau et inconnu. En même temps,

cette **Eve nouvelle** présente aussi des signes de continuité. „Le nouveau modèle, „bourgeois” ne la présente pas comme étant „inférieure”, mais essentiellement „différente” et complémentaire à l’homme” [Bock, p.111]. De nombreuses publications consacrées à la femme future, la nouvelle Eve, apparaissent comme *Eve dans l’humanité* de Marie Deraismes (1868) et le roman *L’Eve future* de Villiers de l’Isle-Adam (1886), différentes revues féministes, écrites et éditées par des femmes, des articles et des études sur les femmes etc. Dans la littérature française de cette époque on rencontre les **deux types de femmes, le traditionnel si le nouveau**, dont les prétentions sont d’ordre différent<sup>9</sup>.

Le féminisme français est beaucoup plus faible que celui des autres pays, l’exclusion des femmes a été faiblement combattue à l’époque. En commençant à ce degré zéro, les femmes du XIX<sup>ème</sup> siècle luttent dans l’espace symbolique qui leur reste, l’écriture - élément important de la liberté féminine. Depuis le début du XIX<sup>ème</sup> siècle les femmes luttent et écrivent contre l’idéologie dominante masculine. En ce sens, le cas des **femmes auteurs** est exemplaire au XIX<sup>ème</sup> siècle et tout spécialement le cas de George Sand<sup>10</sup>. Des personnalités de la taille de Madame de Staël, Flora Tristan, George Sand etc., entrent dans la mémoire collective comme symboles de situations sociales où l’initiative féminine a essayé de s’exprimer librement, sur tous les niveaux, mais surtout au niveau moral. Les femmes françaises, heureuses de pouvoir s’exprimer, écrivent des mémoires, des romans à la mode, font du journalisme. Dans *Bel-Ami*, un des motifs essentiels du mariage de Madeleine Forestier avec Georges Duroy est le fait qu’elle a beaucoup aimé le métier de journaliste, mais après la mort de son époux elle n’a plus la possibilité de lui faire des articles de fond. Le mariage avec Duroy pourrait la remettre dans le métier, cette fois sous le nom de celui-ci : “- Ça me manque beaucoup, disait-elle, mais beaucoup. J’étais devenue journaliste dans l’âme” [Maupassant, *Bel-Ami*, p.162]. C’est pourquoi la demande en mariage de Georges Duroy, conscient de cette situation, ressemble plus à une proposition de travail pour lui : „Eh bien! pourquoi... pourquoi...ne le reprendriez-vous pas... ce métier ...sous ... sous le nom de Duroy ?” [*idem*].

Le XIX<sup>ème</sup> siècle est une époque importante puisque les femmes ont pu, finalement, parler des problèmes qui les préoccupaient, grâce aux **nouvelles publications féminines**<sup>11</sup>. Etant le public-cible, les femmes sont invitées à la collaboration, comme dans la revue **La Parisienne**. „Nous accueillerons avec plaisir, mesdames, toutes les communications que vous voudrez bien nous faire parvenir et accepterons même de grand cœur votre collaboration” [4.XI.1869, p.1]. Ainsi on a fait un pas vers le lecteur, vers son univers quotidien et familial, lui assurant ainsi la légitimité morale. Cette invitation est, au fond, un signe de reconnaissance de la capacité d’écrire de la femme.

Dans ce contexte, la Parisienne est un nouveau modèle féminin, qui occupe au XIX<sup>ème</sup> siècle l’avant-scène de la société dans les revues parisiennes comme *La Vie parisienne* ou *La Parisienne*. On constate que la Parisienne s’est installée au centre de l’intérêt public : „Ingénue ou cocotte, aristocrate ou trottin, „horizontale” ou „cerveline”, la Parisienne, non contente de hanter l’imaginaire masculin, occupe le devant de la scène sociale. Grâce aux lois sur l’enseignement et le divorce, elle s’émancipe et, tandis

que se développent les revendications féministes (le mot vient de naître), penseuses, amazones, journalistes et bas-bleus envahissent le champ littéraire" [Leroy, Bertrand-Sabiani, p.264].

Les sujets qui traitent des femmes parisiennes sont insérés surtout dans les rubriques „Mondain” qui ont un profil qui se rapproche de la formule actuelle du journalisme à scandale. Il existe plusieurs événements divers qui passent en revue, sur un ton léger et amusant, de nombreux détails de la vie privée de vedettes et des personnalités parisiennes de la mode: elles se proposent d’être intelligentes, amusantes, spirituelles.

### Références bibliographiques

1. BIRTIȘ, Elena-Claudia. *Societate și diversitate culturală*. București, Editura fundației România de mâine, 2004.
2. BOCK, Gisela. *Femeia în istoria Europei*. Iași: Polirom, 2002.
3. DASH, Comtesse. *Les Femmes à Paris et en province*. Paris: Calmann Lévy, 1883.
4. FLAUBERT, Gustave. *L’Education sentimentale*. Paris: Garnier-Flammarion, 1969.
5. FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Librairie Générale Française, 1995.
6. FRAISSE, Geneviève. *Les deux gouvernements: la familles et la Cité*. Paris: Gallimard, 2000.
7. GIROUD, Françoise. *Les Françaises. De la gauloise à la pilule*. Paris: Fayard, 1999.
8. HOBBSAWM, Eric. *Era Imperiului 1875-1914*. Chișinău: Cartier, 2002.
9. LEROY, Claude. *Le mythe de la passante de Baudelaire à Breton*. In *La ville moderne dans les littératures (fin du XIXe-XX siècle)*. Littérales nr.12-1993, Centre des Sciences de la littérature. Paris: Université Paris X-Nanterre, 1993.
10. MARGA, Andrei. *La sortie du relativisme*. Cluj-Napoca, Limes, 2006.
11. MAUPASSANT, *Guy de Bel-Ami*. Paris: L’Aventurine, 2000.
12. MONTANDON, Alain. *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir du Moyen Age à nos jours*. Paris: Seuil, 1995.
13. NANCY, Jean-Luc. *Experiența libertății*. Cluj, Idea Design&Print, 2003.
14. OZOUF Mona. *Les mots des femmes. Essais sur la singularité française*. Paris: Fayard, 1999 a.
15. PANEA, Nicolae. *Zei de asfalt, antropologie a urbanului*. București: Cartea Românească, 2001.
16. PERROT, Michelle. “Sortir”. In Duby, Georges, Perrot, Michelle. *Histoire des femmes en Occident*. Le XIXe siècle. Paris: Plon, 2002.
17. RÂMBU, Nicolae. *Tirania valorilor. Studii de filosofia culturii și axiologie*. București, Editura didactică și pedagogică, 2006.
18. VALÉRY, Paul. *Criza spiritului și alte eseuri*. Iași, Polirom, 1996.
19. VIANU, Tudor. *Studii de filosofie și estetică. Dualismul artei*. București, 1000+1 GRAMMAR, 2001.

<sup>1</sup> La liberté civile est refusée par le Code civil, qui devient pour les Françaises une prison, en légiférant l’idée conformément à laquelle la femme est la propriété de l’homme, idée qui se répand dans toute l’Europe

napoléonienne.

<sup>2</sup> Les héroïnes de la Révolution, femmes de conditions différentes, comme l'aristocrate Sophie de Condorcet, la bourgeoise Manon Roland, la fille illégitime de Louis XV Olympe de Gouges et beaucoup d'autres arrachent la politique des mains des acteurs consacrés. Pour nous rendre compte de l'ampleur de la participation féminine, faisons appel aux chiffres de Françoise Giroud, qui cite 374 femmes exécutées à Paris seulement durant la période avril 1793-1794 [p.53]. Ces exécutions marquent la fin du romantisme révolutionnaire.

<sup>3</sup> La *Déclaration des droits de l'Homme et du citoyen* de 1789 reconnaît à chaque individu le droit à la liberté, à la propriété, à la sécurité, à la résistance. La déclaration est ambiguë : est-ce que les *femmes* entrent dans la catégorie *hommes* et *citoyens* ? Olympe de Gouges propose, en 1791, un acte symétrique - *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, par lequel on demande l'abolition des privilèges masculins.

<sup>4</sup> Le problème des femmes provoque de multiples réactions négatives et un discours réactionnaire là où des innovations s'imposent. Les adversaires, contemporains ou postérieurs de la Révolution, présentent les attributs de la Femme nouvelle comme une image du monde à l'envers : citoyenne qui divorce, porte des armes, débat et écrit. Voilà leur logique : qui fait le choix de son époux et divorce, peut, sans doute, prétendre de même aux élections du gouvernement. Ainsi, dans l'opinion des antiféministes, la Révolution donnerait aux femmes de mauvaises mœurs. Des femmes exceptionnelles qui ont égalé les hommes sont jugées dangereuses par leur exemplarité. Les antiféministes ont raison en ce sens que la Révolution déstabilise le mariage et l'ordre domestique, ouvrant la boîte de Pandore des revendications politiques des femmes.

<sup>5</sup> De J.-J. Rousseau, qui veut voir la femme inculte et coquette (comme Sophie) jusqu'à Sainte-Beuve qui veut voir la femme aimable et limitée. Maupassant reproduit les règles d'une association antiféministe : „Ils professaient, en outre, le mépris le plus complet pour la Femme, qu'ils traitaient de „Bête à plaisir“. Ils citaient à tout instant Schopenhauer, leur dieu; réclamaient le rétablissement des harems et des tours, avaient fait broder sur le linge de table qui servait au dîner du Célibat, ce précepte ancien : « *Mulier, perpetuus infans* » et, au-dessous, le vers d'Alfred de Vigny : *La femme, enfant malade et douze fois impure !* [Maupassant, *Le verrou*, In *La Parure*, p.266].

<sup>6</sup> „Dans une société traditionnelle, le code social officiel véhicule une rhétorique unitaire du féminin, que N. Panea appelle *marianique*. Ses traits sont : la fragilité, la piété, la vertu, le sacrifice, la pudeur, l'amour chaste, la contemplation. Conjuguées, elles forment une **idéologie de dépendance du féminin**, qui conduit à l'opacisation, à la non-visualisation de la femme comme actant social" [p.179].

<sup>7</sup> Ainsi, pour Condorcet ce qui est prioritaire c'est le statut juridique des femmes, pour Olympe de Gouges – leur rôle politique, pour Mary Wollstonecraft – l'état social (les deux dernières ont payé de leur vie leur engagement politique). Ces trois types de démarches, philosophique, politique et éthique, se retrouvent dans les débats du siècle.

<sup>8</sup> Ainsi, comme le mentionne M.Ozouf [1999, p.69], coexistent tout au long du XIX<sup>ème</sup> siècle le modèle aristocratique et le modèle d'égalité rêvée et inaugurée par certains révolutionnaires novateurs, comme Condorcet ; et un troisième modèle qui est celui de la complémentarité des sexes, de la séparation des rôles et de la séparation entre la sphère de l'existence privée et la sphère publique.

<sup>9</sup> „Les femmes, selon Rosanette, étaient nées exclusivement pour l'amour ou pour élever des enfants, pour tenir un ménage. D'après Mlle Vatnaz, la femme devait avoir sa place dans l'État. Autrefois, les Gauloises légiféraient, les Anglo-saxonnes aussi, les épouses des Hurons faisaient partie du Conseil. L'œuvre civilisatrice était commune. Il fallait toutes y concourir, et substituer enfin à l'égoïsme la fraternité, à l'individualisme l'association, au morcellement la grande culture" [Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, p.322] ; „L'affranchissement du prolétaire, selon la Vatnaz, n'était possible que par l'affranchissement de la femme. Elle voulait son admissibilité à tous les emplois, la recherche de la paternité, un autre code, l'abolition, ou tout au moins „une réglementation du mariage plus intelligente" [Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, p.322].

<sup>10</sup> Les pionnières, ces femmes exceptionnelles qui déplaçaient les frontières, devaient affronter le doute qui plane sur les femmes. Flaubert écrit à propos d'elle que c'était « le seul grand homme » du siècle, avançant l'hypothèse qu'elle pourrait faire partie du troisième sexe.

<sup>11</sup> Au cours du siècle apparaissent des revues rédigées exclusivement par des femmes, comme *La Femme libre*, *Les femmes de l'avenir*, *La gazette des femmes*, *Le Journal des femmes*, *La Voix des femmes*, *L'Opinion des femmes*, etc. qui présentent des revendications féminines révolutionnaires ou plus modérées.



---

## **Le français pour partager la diversité (ou une étude comparative de l'éducation artistique)**

**Maia ROBU**

*Université Pédagogique Ion Creangă, Chişinău*

La famille des peuples latins représente, certes, un important élément de la culture mondiale et fait partie des valeurs majeures de l'humanité. Le rôle des langues néolatines dans l'enrichissement du patrimoine spirituel de l'époque actuelle est immense, et la nécessité de leur protection, développement et diffusion par diverses actions est incontestable.

La République de Moldova, qui fait partie de l'ensemble linguistique et culturel latin (mais où malheureusement «la langue du succès» est souvent une langue d'une autre origine : russe ou anglais), ressent la fragilité de ces valeurs héritées par ses racines romaines. Cette situation impose à l'opinion intellectuelle du pays une position engagée, axée sur l'ouverture vers le monde latin et sur des échanges de caractères divers, dans le but de consolider et de développer la communauté des peuples latins.

La mise en place d'actions conduisant à la solution des problèmes existants est possible par une prise de conscience et par une attitude participative des parties intéressées : autorités publiques locales et secteur privé, établissements académiques, associations, personnes physiques... Une telle collaboration n'est effective que si les parties impliquées détiennent l'information nécessaire sur la structure, le contenu et la dynamique des projets initiés dans ce sens, et qu'elles sont intéressées par les résultats visés.

Pour donner un exemple de ces échanges et de leurs résultats, nous citerons une recherche menée dans le cadre d'un programme doctoral, effectuée récemment à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Nous nous sommes proposé de comparer les deux systèmes d'enseignement, français et moldave, et d'en tirer des propositions pour l'évolution de l'éducation artistique en Arts plastiques. Ce travail, qui s'attache à la créativité enfantine et aux conditions de son développement, a pour objet de diffuser en Moldavie l'expérience française dans ce domaine, considérée comme nettement plus avancée.

Il faut préciser que les valeurs sociales de la capacité créative de l'individu sont inévitablement liées aux réalités des deux pays concernés par cette étude (la France et la Moldavie), car le domaine des arts plastiques d'une part, et l'enseignement d'autre part, sont des «miroirs» de l'évolution historique et politique de chacun de ces pays.

Par conséquent, nos recherches nous ont amenée à faire des analyses plus globales sur l'historique de la discipline Arts plastiques dans le contexte social, la politique éducative, et le rôle attribué aux arts plastiques à différentes périodes dans les deux pays.

La phase d'étude des documents nous a offert l'occasion de prendre conscience du fait que la notion de créativité dans sa formule classique s'est étendue actuellement à la majorité des domaines de l'activité humaine. Ainsi la créativité sort du terrain de

l'art ; elle peut être traitée comme un mode de réfléchir et d'agir. Et nous sommes d'opinion que, dans le cadre du système d'enseignement général, la discipline scolaire «Arts plastiques» (basée sur le principe d'éduquer **par l'art** et non pas **pour l'art**) peut être un des moyens de développement de la créativité enfantine. Nous considérons cette dernière comme une caractéristique du comportement humain, susceptible d'être développée par des moyens pédagogiques adéquats pour former une personnalité créative dans différents domaines de la vie.

L'analyse des différents facteurs, en tant que contexte de développement de la créativité enfantine, nous a permis d'avancer quelques considérations sur la situation actuelle de l'éducation artistique en Arts plastiques en France et en Moldavie.

À partir des documents consultés nous avons développé le point de vue selon lequel le réalisme socialiste, implanté par le pouvoir en URSS dès le milieu des années '30, a fini par supplanter complètement tous les autres mouvements esthétiques dans tous les domaines artistiques, fait qui affecte énormément l'éducation. Nous estimons aussi que la société moldave, soumise à ce régime totalitaire 48 ans durant, reste ultraconservatrice et réticente aux changements (encore plus en Transnistrie, la partie orientale de la Moldavie, où le régime bolchevik perdure depuis 1918...).

À cause de cette réalité moldave, le foisonnement d'innovations pédagogiques liées au développement de la créativité enfantine, impulsé en France par les événements de 1968, ne s'est pas encore produit en Moldavie.

Comme indice significatif de ce décalage conceptuel, nous pouvons considérer le nom du cours (en même temps que le nouveau contenu introduit dans la pratique) qui, apparu dans les programmes obligatoires français en 1802, a été rebaptisé «Arts visuels»<sup>1</sup>. On voit ainsi qu'en France cette discipline a connu des changements de nom, fait qui entraîne aussi l'adoption d'autres concepts, plus modernes et harmonisés à la contemporanéité.

Un aperçu historique nous démontre que, dès les premiers textes officiels (1853), le «dessin» est considéré comme un art, qui «...s'élève de l'imitation à l'interprétation... dégageant l'esprit de la nature...»<sup>2</sup>.

Cette idée a conditionné le fait que le contenu du cours scolaire de dessin soit fondé sur la géométrie et sur le travail d'imitation (Programmes de 1865), suivi par une légère modification des genres d'activités (en 1909), auxquelles on ajoute le modelage. C'est le moment où la discipline scolaire, appelée «dessin», sort de son sens pur (de trace linéaire, contour ou image comme c'était le cas auparavant). Le nom «dessin» est ainsi utilisé comme terme général pour toute activité artistique-plastique.

Ultérieurement, le rôle du dessin dans l'enseignement français oscille entre les exigences de la société industrialisée, avec un vaste développement des arts appliqués, et le mouvement en faveur de l'expression des sentiments dans l'art, impulsé par les Impressionnistes.

Vers les années '50, dans le contexte des courants formalistes et abstraits qui dominent la vie artistique de la France, le lexique du monde savant change, et le «dessin» est appelé «Arts plastiques», terme de plus en plus justifié après les événements de 1968, pour finir par être officialisé dans les documents et Programmes scolaires après 1970<sup>3</sup>.

À notre avis, cette modification est justifiée, car les objectifs de l'activité dite «dessin» ne visent pas un enseignement du dessin - l'acte est plus vaste et touche simultanément plusieurs éléments du processus éducatif. La nouvelle dénomination «arts plastiques» trouve sa place dans le langage pédagogique français afin de mieux démontrer les nombreuses interférences entre les divers aspects des disciplines.

Dernièrement, plusieurs facteurs sociaux ont encore favorisé le questionnement sur la définition adéquate de cette discipline scolaire :

- les phénomènes complexes et la diversité de la vie artistique moderne
- la prise de conscience du potentiel éducatif et polyvalent de l'art à l'école
- les moyens disponibles pour le développement de l'éducation artistique scolaire.

Compte tenu de la multitude des pratiques artistiques contemporaines dans la création de l'image (les classiques - peinture, dessin, gravure, mais encore - l'image photo, vidéo, numérique, etc...) et des interconnexions avec le son, le mouvement, l'éclairage et tous les mélanges qu'on voit dans les galeries actuellement - le cours scolaire qui visait seulement l'éducation «de l'œil» est largement dépassé. Les nouvelles exigences sont fondées sur une synergie de plusieurs composants culturels, structurés dans la transversalité du processus éducatif. L'heure hebdomadaire d'«arts plastiques» se veut celle d'une confrontation entre des pratiques d'élèves et des situations artistiques dont la pensée plastique semble être le fil conducteur<sup>4</sup>.

Par conséquent, dans les Nouveaux Programmes<sup>5</sup> français la discipline «Arts plastiques» est nommée «Arts visuels», supposant une désignation exhaustive de la totalité des activités dans ce cadre. Ainsi, le nouveau nom implique un nouveau contenu qui suppose l'ouverture à la photographie, à la vidéo, à l'infographie, au paysagisme et à l'architecture, ainsi que l'enrichissement des pratiques nouvelles - performances et installations... (L'activité de dessin reste dans le contexte de la discipline : en cycle 2 comme une pratique régulière prioritaire ; en cycle 3 elle «amène l'élève à exploiter différentes techniques de représentation»<sup>6</sup>).

Les réflexions des chercheurs français sur les notions d'arts visuels vont encore plus loin, et incitent au débat : Faut-il privilégier l'art sur la culture ? Faut-il parler d'enseignement culturel, ou artistique, ou esthétique ? Pourquoi se focaliser sur le visuel et pas sur l'ensemble des médias interconnectés ? Pourquoi ne pas dire «arts et médias» ou «arts et communication» pour couvrir mieux les champs dans lesquels il faudrait enseigner<sup>7</sup> ? Chaque question annonce une inévitable évolution dans l'avenir qui, probablement, éloignera encore plus le contenu de cette matière d'enseignement de son contenu d'origine, et les outils seront encore plus modernes, comme déjà l'image numérique, considérée comme le crayon d'aujourd'hui... En tout cas, le nouveau nom de la discipline - Arts visuels - est une étape nouvelle dans la recherche des méthodes, des techniques, du vocabulaire et de la didactique française de ce domaine.

Des sceptiques considèrent que, malgré les transformations du cours scolaire conformément à la réalité artistique contemporaine, «...excepté les spécialistes sensibilisés aux problèmes artistiques, la plupart des gens ne savent déjà pas ce que sont les arts plastiques et ne le sauront jamais»<sup>8</sup> ; donc le terme «dessin» perdurera.

Mais, désormais, les changements de la définition et du concept sont là, et

même si aujourd'hui des personnes mal initiées dans le domaine (parents, grands-parents...) utilisent encore la dénomination «cours de dessin», il est clair pour tous que cette activité est beaucoup plus ample et que le mot désigne au minimum tout le champ de la création de l'image.

En conclusion le «dessin» devient en France «Arts plastiques» en 1952 et, dans la continuité dialectique de la discipline, «Arts visuels» en 2001 pour l'élémentaire, et en 2002 pour le collège (cf note 1).

En Moldavie, le nom de «Dessin» est abandonné au profit d'«Art plastique», qui apparaît comme tel dans un Programme pour la 1<sup>ère</sup> classe (recommandé par le Ministère de l'enseignement en 1986), avec un retard de plus de 30 ans par rapport à la France... Mais la stagnation dans l'évolution de la mentalité moldave ne se traduit pas que par ce retard : l'effet de l'esprit conservateur de l'enseignement est illustré par la disproportion qualité/quantité des heures d'arts plastiques dans la formation des enseignants. Ainsi nous avons rencontré des maîtres ayant bénéficié pendant leurs études de 120 à 1000 heures de formation en AP, selon les cas (un écart important par rapport aux 12-50 heures de formation en AP des maîtres en France). Mais le contenu de cette formation est orienté vers des activités reproductives (soit un travail d'après modèle, soit des réalisations à caractère technique), sans questionnement sur l'aspect éducatif et culturel de cette discipline qui sera enseignée ultérieurement aux jeunes enfants.

Nous avons constaté aussi qu'il existe un grand contraste dans l'intérêt accordé à l'éducation artistique en arts plastiques par les pouvoirs publics dans les deux pays. En Moldavie, l'ensemble des questions relatives à l'éducation artistique au niveau national relève avec plusieurs autres disciplines de l'activité d'un seul responsable au Ministère de l'Education et de la Jeunesse. Les Arts plastiques à l'école restent ainsi entièrement à la charge de l'enseignant... Ni projets artistiques, ni conseillers, ni activités inter-ministérielles, ni interventions d'artistes à l'école, ni éditions de matériel didactique ne sont prévus... Ces constatations ne rassurent pas quant à la dynamique de l'éducation artistique en Arts plastiques dans les écoles moldaves.

Dans le même temps, en France, un nombre considérable de responsables engagés dans diverses équipes (commissions, conseils, missions, etc...) au niveau national, régional et local, sont chargés de la mise en œuvre d'une politique éducative orientée vers l'ouverture de l'école aux arts et à la culture. Par exemple, le Plan de cinq ans, dont le principe et la réalité demeurent vivaces, prévoit l'organisation de projets pédagogiques transversaux autour de l'intervention d'un artiste avec ses œuvres dans l'établissement, exemple type de l'aspect le plus innovant des arts plastiques à l'école. Ainsi une réelle présence de l'Etat favorise l'évolution des idées et leur matérialisation au profit de l'éducation à la créativité.

Cette constatation justifie notre intention de diffuser l'expérience française de l'éducation artistique en arts plastiques à l'école dans le système éducatif moldave (tant les résultats de la recherche que la pratique), même si les conditions économiques en Moldavie ne favorisent pas encore le progrès, et si l'impression générale à propos de la situation dans ce domaine reste pour l'instant celle d'un blocage.

L'analyse comparative de l'éducation artistique en arts plastique dans des

établissements scolaires de Paris et de Chisinau nous a permis de formuler des propositions en vue d'une amélioration de ce processus et du développement de la créativité enfantine. Les expérimentations dans les écoles de Chisinau qui ont procédé à la diffusion de l'expérience française dans le domaine nous ont démontré la possibilité de faire progresser les idées dans le sens de la formation d'une conduite créatrice des enfants .

De plus, la collaboration instaurée entre des pédagogues et des chercheurs de France et de Moldavie a ouvert des perspectives d'élaboration de projets d'échanges sur de nouvelles technologies enrichissantes pour la recherche et pour la pratique.

La recherche effectuée démontre une fois de plus les opportunités des échanges dans l'espace des langues latines, qui est un monde où règne la réflexion, où de multiples questions se posent. Ces questions n'ont certes pas de réponse immédiate, mais le fait de les poser et de mettre en cause une réalité passée est déjà un progrès, et une évolution de la pensée qui pourra peut-être contribuer à la maturation de la société contemporaine...

<sup>1</sup> « Arts visuels » pour l'école élémentaire, mais en restant « arts plastiques » au collège, cf. *Qu'apprend-on à l'école élémentaire ? Les Nouveaux programmes - Ministère de l'Éducation Nationale - CNDP, XO Editions, Paris, 2002*

<sup>2</sup> Panier E. *Art et enseignement. Histoires particulières / L'Art à l'école. Beaux Arts magazine, Numéro spécial - CNDP, 2002, p 8*

<sup>3</sup> Les sources citées ci-dessous attestent ce remplacement des termes au fil des années, par exemple :

- Y. Becmeur - «Ainsi, du fait des mesures relatives à la formation et au recrutement, «l'enseignement du dessin» de 1802, devenu «dessin et arts plastiques» en 1952, figure depuis 1972 dans les textes officiels sous la dénomination «Arts plastiques»» (Becmeur Y. *Quel enseignement pour le dessin ? Les Arts Plastiques : Contenu, enjeux, finalités. Sous la direction de D. Lagoutte, Paris, Armand Colin, 1990, p172*) ;

- Y. Michaud : «En 1954, la tendance artistique [...] transforma le cours de «Dessin» en cours de «Dessin et Arts Plastiques» (Michaud Y. *Enseigner l'art ? Analyses et réflexions sur les écoles d'art, Paris, Ed. Jacqueline Chambon, 1993, p 48*) ;

- d'après D.Lagoutte en 1977 « pour la première fois, dans les textes officiels, apparaît le terme d'arts plastiques qui remplace celui de dessin» (Lagoutte D. *Enseigner les arts plastiques, Paris, Hachette Education, 1994, p 118*) ;

- ou : «la dénomination «Arts Plastiques» est introduite au collège en 1972 en remplacement du mot «Dessin» (Gaillot B-A. *Arts Plastiques. Éléments d'une didactique - critique, PUF, Paris, 1997, p 56*) ;

- et enfin : «à partir des années 1980 en France, l'ancienne terminologie - «dessin», «chant» est complètement abandonnée pour «art plastique» et «éducation musicale» (Baqué P. *Les enseignements artistiques au Ministère de l'Éducation Nationale: nouvelles orientations / Art et éducation - CIEREC, 1986, p 187*)

<sup>4</sup> Panier E. *Art et enseignement. Histoires particulières / L'Art à l'école. Beaux Arts magazine, Numéro spécial - CNDP, 2002, p 8*

<sup>5</sup> *Qu'apprend-on à l'école élémentaire ? Les Nouveaux programmes - Ministère de l'Éducation Nationale - CNDP, XO Editions, Paris, 2002*

<sup>6</sup> *ibidem*, p 113, p 256

<sup>7</sup> Darras B. *Arts visuels et éducation à l'image. Table ronde / L'Art à l'école. Beaux Arts magazine, Numéro spécial - CNDP, 2002, p 28*

<sup>8</sup> Cristelle R. *Arts visuels et éducation à l'image. Table ronde / L'Art à l'école. Beaux Arts magazine, Numéro spécial - CNDP, 2002, p 28*

## Valori și nonvalori ale câmpului televizual în viziunea critică a lui Pierre Bourdieu

Alexandru BOHANȚOV

Universitatea Liberă Internațională din Moldova

Unul dintre cei mai importanți filosofi și sociologi ai lumii contemporane – Pierre Bourdieu (1930-2002) – și-a expus punctele sale de vedere asupra televiziunii în două cursuri ținute la Collège de France (*Platoul și culisele lui și Structura invizibilă și efectele ei*), reunite ulterior în volumul *Sur la télévision* care mai includea, în anexă, studiul *L'emprise du journalisme (Dominația jurnalismului)*. Apariția cărții, în anul 1996, a dat naștere la aprige controverse în aproape toate mediile franceze, generând și unele reacții ostile. Mulți analiști ai comunicării de masă au remarcat gestul insolit și extrem de provocator al lui Pierre Bourdieu de a denunța impostura televiziunii, aflându-se chiar în fața camerelor de luat vederi. Cu un discurs foarte exact și convingător, ilustrul savant demontează metodic un întreg set de mecanisme – vizibile și invizibile – care permit televiziunii „să exercite o formă deosebit de periculoasă de violență simbolică”, de multe ori cu complicitatea tacită a telespectatorilor, cu alte cuvinte, a aceluia care o îndură. Impactul textelor s-a dovedit a fi unul și mai puternic din considerentul că limbajul cărții respectă întru totul caracteristicile comunicării orale și se citește dintr-o răsuflare. Vom menționa că versiunea românească este una absolut remarcabilă și aparține cunoscutului scriitor și analist media Bogdan Ghiu [1].

Studiul lui Pierre Bourdieu despre televiziune este unul de mici dimensiuni, dar de o impresionantă bogăție și densitate ideatică. Dintre multiplele concepte, sensuri și conotații care se desprind din această carte admirabilă, două ne-au reținut atenția îndeosebi, fiind foarte actuale pentru spațiul mediatic sud-est european: „violența simbolică” a televiziunii și „dictatura audimatului”. Centrându-și discursul în mod special pe faptele de senzație, insignifiante și deci colaterale, comunicarea audiovizuală deformează (prin contaminare) și alte câmpuri de producție culturală sau de bunuri simbolice (juridic, social, literar etc.). Fiind preocupați tot timpul de ceea ce este ieșit din comun, jurnaliștii „sfârșesc prin a face cu toții același lucru – să caute exclusivitatea, astfel încât ceea ce, în altă parte, în alte câmpuri, produce originalitate, singularitate, duce, aici, la uniformizare și banalizare” [1, p. 20].

Astfel, există în permanență riscul ca televiziunea „care ar fi putut să devină un extraordinar instrument de democrație directă (...) să se transforme într-un instrument de oprimare simbolică”. Perversitatea televiziunii începe chiar de la modul de triere a evenimentelor, despre care urmează să se vorbească în jurnalele de actualități. În acest sens, Pierre Bourdieu menționează: „Principiul de selecție îl constituie căutarea senzaționalului, a spectaculosului. Televiziunea îndeamnă la *dramatizare*, într-un dublu sens: ea pune în scenă, în imagini, un anumit eveniment și, totodată, îi exagerează acestuia importanța, gravitatea, caracterul dramatic, tragic” [1, p. 19].

În fond, actualmente, se constată o tendință vădită de a transforma jurnalul de

știri într-un „spectacol al informației” (*infotainment*), crainicul-prezentator fiind perceput ca un star de televiziune. De la o vreme, originalitatea „punerii în scenă” a informației cotidiene constituie condiția *sine qua non* pentru o bună reușită a telegenului într-un eventual top de popularitate. Datele meteo devin un spectacol „în miniatură”, nemaivorbind de spoturile publicitare, plasate frecvent în cadrul programelor de actualități, care necesită modalități de elaborare mult mai subtile. Au căutat informațiile cu tentă senzațională, purtând însemnele spectaculozității, titlurile șocante, replicile scurte și tăioase, subiectele „fierbinți” ale zilei.

Regia apelează la „teatralizarea” evenimentelor, utilizând pe larg posibilitățile practic nelimitate ale montajului asociativ. Se mizează pe viteza sporită a comunicării, pe elemente de suspans, pe transmisiunea în direct care permite folosirea metodei interactive în publicistica de televiziune. Altfel zis, jurnalul de actualități, mai ales în cazul unor posturi comerciale, oferă publicului nu atât informația ca atare, cât un *show* mediativ, ajustat în consonanță cu viziunile moderne ale mizanscenei teatrale și cu tehnicile incitante ale montajului filmic. Este bine?! Este rău?! Probabil, consistența informativă a mesajului nu este diminuată numai într-un singur caz: când nu se întrece măsura și nu se încalcă legea bunului simț. Exact ca într-un precept al medicinei curative: „*Totul este otrăvă, nimic nu-i otrăvă, numai doza contează*”.

Foarte inspirată este paralela lui Pierre Bourdieu cu referire la ceea ce cercetătorii media au desemnat drept *paleo-* și *neoteleviziune*: „Televiziunea anilor '50 se dorea culturală și se slujea, întrucâtva, de monopolul pe care îl deținea pentru a le impune tuturor produse cu pretenții culturale (documentare, adaptări după opere clasice, dezbateri culturale etc.) și pentru a forma gustul marelui public; televiziunea anilor '90 caută, dimpotrivă, să exploateze și să fleteze aceste gusturi pentru a cuceri o audiență cât mai largă, oferindu-le telespectatorilor produse brute, a căror paradigmă o constituie *talk show*-ul: felii de viață, exhibare fără perdea a unor experiențe trăite, de multe ori extreme, apte să satisfacă o anumită formă de voyeurism și de exhibiționism...” [1, p. 54-55]. Parcă intuind, într-un fel, adversitățile care aveau să vină din partea eventualilor săi opozanți, marele sociolog ține să-și avertizeze imediat cititorul că nu împărtășește deloc „nostalgia unora după televiziunea pedagogico-paternalistă a trecutului”. Cu alte cuvinte, nu este nici pe departe vorba de anularea completă a unor reguli ale așa-zisei televiziuni postmoderne – *să fii nou; să nu plictisești; să distrezi* –, ci de bun simț și de o largă deschidere spre valorile autentice ale contemporaneității.

Critica pe care Pierre Bourdieu o lansează la adresa televiziunii este una de mare actualitate. Acest lucru, însă, vizează mai puțin realitățile audiovizuale din Republica Moldova, care nu sunt deloc relevante pentru a consemna marile schimbări care s-au produs pe piața mediatică actuală. În cadrul televiziunilor noastre proiectele de anvergură lipsesc aproape cu desăvârșire. Compania publică „Teleradio-Moldova” continuă să se afle într-o situație de „îngheț cultural”, „locul unde nu se întâmplă mai nimic”, ca să utilizăm o binecunoscută formulă sadoveniană. Această stare de fapt are două cauze: *pressing*-ul ideologic al guvernanților și managementul defectuos. De aceea, în vizorul nostru se află producții audiovizuale românești și din Federația Rusă.

Una dintre secțiunile cărții se intitulează sugestiv „Dezbateri cu adevărat false sau fals adevărate”. La multe dintre *talk show*-urile care au invadat, literalmente, posturile

de televiziune din România, asistăm la un pseudofestin mediatic, în care este golită de substanță natura referențială a mesajului, fiind totodată privilegiată funcția fatică a limbajului, dacă ar fi să aplicăm la actul respectiv de comunicare celebra formulă a savantului Roman Jakobson. Probabil, nu întâmplător, se spune că producțiile de tip *talk-show* sunt apanajul unor televiziuni „sărace” (pentru că nu presupun serioase investiții financiare) sau constituie un format extrem de solicitat de către posturile comerciale de televiziune (din aceleași considerente).

Însă ponderea documentarului în grila de program a unui canal de televiziune este un foarte bun indicator al forței investiționale a instituției audiovizuale și, în același timp, a dificultăților cu care se pot confrunta teleaștii în procesul de realizare a produsului respectiv. Un exemplu destul de concludent. Au trecut ani buni de când există canalul comercial PRO TV, dar rar de tot (ca să nu spunem aproape deloc!) ne-a fost dat să vedem filme de nonficțiune, pe ale căror generice să apară marca PRO TV. În același timp, câtă vâlvă se face în jurul prezentării în premieră a vreunui documentar BBC! Sunt invitați ad-hoc specialiști în problematica abordată în film, precum și comentatori din domenii conexe, mai mult sau mai puțin versați, care despică firul în patru și lansează scenarii dintre cele mai fanteziste, transformând evenimentul mediatic respectiv într-un program-maraton (de parcă filmul în cauză ar fi o realizare proprie).

Extrem de virulente sunt pledoariile lui Pierre Bourdieu împotriva „dictaturii audimatului”, a ceea ce, în limbajul curent al profesioniștilor media, este desemnat drept *rating* care, actualmente, este o formulă aproape magică sau universală în cuantificarea reușitei unui mesaj TV, anulând într-un fel distincțiile de rigoare dintre valoare și nonvaloare în comunicarea audiovizuală. Argumentele savantului francez sunt indubitabile: „Prin intermediul audimatului, logica pieței ajunge, astfel, să se impună în câmpurile de producție culturală. Or, este foarte important de știut că, din punct de vedere istoric, toate producțiile culturale pe care eu, unul – și sper că nu sunt singurul, dimpotrivă –, le consider, pe care mulți oameni le consideră ca fiind producțiile de cel mai înalt nivel ale omenirii – matematicile, poezia, literatura, filosofia –, au fost produse împotriva a ceea ce reprezintă echivalentul audimatului, împotriva logicii pieței” [1, p. 29].

Vorbind despre televiziunile din Rusia, ținem să menționăm că ne aflăm în fața unui robust sistem audiovizual, în care legile pieței funcționează în toată plenitudinea, dar unde se fac și se desfac foarte multe jocuri murdare. Aici s-au născut primii *killeri mediatici* din spațiul audiovizual ex-sovietic (în fruntea listei ar trebui să fie plasat jurnalistul Serghei Dorenko, un prieten foarte apropiat al controversatului om de afaceri Boris Berezovski).

Un caz simptomatic. Vlad Listiev – unul dintre cei mai talentați realizatori de televiziune din Rusia (Canalul 1) – a fost numit în funcția de director general al postului respectiv în ianuarie 1995; peste două luni, la 1 martie, a fost asasinat în condiții însă neelucidate până azi. Celebru creator de emisiuni originale și un renumit promotor al formatelor occidentale, dânsul se pronunțase în favoarea unei reglementări mai stricte a volumului de publicitate (sau chiar pentru o reducere drastică a acesteia) și a plătit cu propria viață.

Iar cunoscutul moderator de televiziune Vladimir Pozner (Canalul 1), când a



fost întrebat ce fel de valori propagă televiziunea rusă, a răspuns tranșant: „De nici un fel. Obiectivele urmărite de producătorii noștri sunt: a) să câștige bani din gros; b) să nu provoace mânia guvernanților”. Astfel, marea problemă a audiovizualului rus ține de faptul că este, aproape în totalitate, comercial (inclusiv canalul *Rossia* care, deși se consideră de stat, depinde într-o măsură covârșitoare de volumul de reclamă vehiculat).

Într-unul din citatele lui Pierre Bourdieu, reproduse mai sus, se vorbește despre produsele televizuale brute, în care pot fi regăsite niște „felii de viață” și o „exhibare fără perdea a unor experiențe trăite, de multe ori extreme”. Este o referință foarte exactă, în subsidiar, la simulacrul audiovizual de tipul *reality show*, în care realitatea și ficțiunea se combină în diferite feluri. Dacă *talk show*-ul este axat pe participarea unor personalități de prim rang ale spațiului public (analști, experți, oameni politici etc.), în formatul de emisiune *reality show* protagoniștii sunt oameni obișnuiți. Însă „regulile jocului” sunt crunte și, de foarte multe ori, la limita decenței (*Căsătorie în direct*, PRO TV sau *Big Brother*, Prima TV). Astfel, televiziunea poate să devină generator de kitsch și violență nu numai prin suprasolicitarea faptului divers, dar și prin *diversiunea divertismentului* [5]. Un eseu extrem de incitant în problema dată a publicat jurnalistul nostru Efm Josanu, din care cităm un crâmpci: „Azi puterea mediatică acționează mult mai subtil și mai eficient prin alimentarea telespectatorului în cantități industriale cu programe de divertisment, decât prin manipularea ideologică a știrilor. Momentele de relaxare și evaziune constituie, în ansamblu, un proces invizibil” [3, p. 51-55].

Varianta rusească a emisiunii *Big Brother* avea să fie denumită *Za steklom* (*În spatele sticlei*), fiind difuzată cu începere de la 27 octombrie 2001, pe canalul rus TV 6. Cercetătoarea Laura-Elisa Negrea menționează, pe bună dreptate, că formatul rusesc a adus inovații îndrăznețe în comparație cu cel din Olanda [4, p. 79-80]. Precizăm, însă, că proiectul respectiv a dat naștere la un mic scandal internațional. Firma olandeză Endemol, producătorul și exportatorul formatului *Big Brother*, a amenințat postul de televiziune TV 6 că-l va da în judecată, deoarece similitudinile dintre aceste două emisiuni erau de domeniul evidenței.

Și totuși, din punct de vedere juridic, nu era chiar atât de simplu să vii cu probe. Formula mediatică *Za steklom* a fost, în adevăr, una „de adopție”, dar proiectului olandez i s-au adus o serie întreagă de modificări de ordin creator, încât 10 deosebiri dintre aceste formate puteau fi depistate cu ochiul liber. În plus, teleaștii ruși mai aveau un argument – și încă unul forte: dacă originea show-ului de televiziune *Big Brother* este romanul lui George Orwell „O mie nouă sute optzeci și patru”, publicat în 1949, rușii susțineau că se revendică de la antiutopia „Mî” („Noi”) a lui Evgheni Zamiatin, care a văzut lumina tiparului în 1924 (versiunea inițială a romanului – în limba engleză – fiind publicată în Occident). În versiune rusă cartea respectivă a apărut abia în 1988. Astfel, romanul lui Orwell a fost scris și publicat cu un sfert de veac mai târziu, dar nimănui nu i-a trecut prin minte să-l învinuiască pe autorul englez de plagiat. În consecință, acestui litigiu i s-a pus punct.

Câteva reflecții despre cel mai „gustat” produs mediatic – filmul serial. La începutul anilor 90 audiovizualul din fosta URSS a fost invadat de telenovelele mexicane și braziliene, de tipul *Sclava Izaura* sau *Plâng și cei bogăți*, niște mostre-kitsch

*sui-generis*. După prăbușirea imperiului sovietic, piața audiovizuală din Rusia a fost recucerită de propriile producții seriale. Ce-i drept, protagoniști au devenit bandiții, *killerii*, prostituatele și așa-ziiși „noii ruși” (niște tipi dubioși, îmbogățiți peste noapte prin metode frauduloase). Într-un serial de succes (*Brigada*), realizat ireproșabil sub aspect profesional, un personaj bizar zice, fără a clipi din ochi: „Societatea e un rahat, bandiții sunt oameni de treabă”. (*Общество – дерьмо, бандиты – очень хорошие.*) Iar unul dintre foștii redactori șefi ai canalului NTV declara, nici mai mult nici mai puțin, că oricâte corecții de structură și de viziune am încerca, serialul ca gen va fi de acțiune sau polițist: „Acest tip de producție audiovizuală nu se filmează pentru esteți. Ne aflăm în zona culturii de masă, iar subiectele culturii media, oricum ai suci-o, sunt violența și sexul. Serialul este o industrie care necesită sute de mii de dolari. Nimeni nu investește acești bani în ceva care nu va avea o largă audiență. De aceea se merge pe un drum bătătorit” [7, p. 22].

Studiile științifice ale lui Pierre Bourdieu au fost foarte bine primite de către cercetătorii și analiștii media din Rusia. Unul dintre recenziile cărții *Despre televiziune și jurnalistică*, apărută în limba rusă [6], menționa la sfârșitul notelor sale de lectură, că volumul sociologului francez cuprinde foarte multe reflecții care sunt într-un totu aplicabile la spațiul mediatic rusesc. Iar ultima frază din textul cu pricina merită să fie reprodușă integral: „Argumentele lui Bourdieu sunt, uneori, atât de concludente, încât după ce termini de citit cartea nu-ți mai vine nici să te uiți la televizor, nici să activezi în domeniul jurnalismului...”

Produsele audiovizualului aparțin culturii de masă și ele trebuie tratate ca atare. Fără a fi concesivi în plan axiologic, trebuie totuși să depășim viziunea puristă asupra culturii. Un exemplu bun de urmat ni-l oferă spațiul cultural anglo-saxon, unde scriitorii și artiștii au fost întotdeauna aproape de televiziune. Se cunoaște, bunăoară, rolul important pe care l-a avut televiziunea în reînnoirea teatrului englez, pe parcursul anilor '60 ai secolului XX. Ar mai fi de adăugat că dramaturgii Edward Albee și Harold Pinter și-au început cariera în audiovizual.

Poate că un atât de avizat și subtil analist media din spațiul cultural românesc, precum este scriitorul Bogdan Ghiu, exagerează, nepermis de mult, atunci când afirmă că „Televiziunile, în special, și media, în general, *mai cu seamă în România*, urăsc, scot literalmente pistolul când aud vorbindu-se de cultură și de educație, de rolul lor implicit, imediat și imens în această privință, ca formatori nu doar de opinie, ci de oameni, de climat social, de nivel de civilizație.” – domnia-sa nu cunoaște realitățile audiovizuale din Republica Moldova –, dar are perfectă dreptate când scrie că fiecare mesaj televizual se constituie într-un act de cultură, pornind chiar de la specia fundamentală a jurnalismului TV – știrea: „(...) prin modul în care este concepută, realizată și redactată *indiferent de subiect, o știre este și face cultură sau, dimpotrivă, anti-cultură*. Cale de mijloc nu există. Modul de a practica jurnalismul și însuși faptul de a practica un jurnalism autentic este un fapt *cultural, o operă de cultură*. A face jurnalism autentic nu presupune a fi neapărat om de cultură sau a vorbi neapărat despre cultură, ci a fi cultivat și a cultiva, a avea o *viziune luminată* despre realitate, a *respecta* realitatea atât în ipostaza ei de subiect (referent), cât și în cea de destinatari (receptor). A te onora pe tine însuși ca *mediator* înseamnă a respecta *medialitatea* lumii, *mediațiile* infinite care urzesc ceea ce

numim realitate, circuitul cauzal-performativ-hermeneutic care constituie „realitatea” [2].

În încheiere, am dori să subliniem că savantul francez este cunoscut nu numai ca un fin explorator al „violentei simbolice” exercitată de media, în speță cea audio-vizuală, ci și ca un adversar al mondializării (globalizării). De fapt, prin numeroase fire – văzute și nevăzute – conceptele respective se află într-o stare de interdependență continuă, acest lucru fiind sesizabil și în lucrările lui Pierre Bourdieu care, citite, dar mai ales recitite, au darul de a-ți situa propriile reflecții despre globalizare și cultura media într-un context al interogațiilor.

### Referințe bibliografice

1. Bourdieu, Pierre, *Despre televiziune; urmat de Dominația jurnalismului*. Traducere și prezentare de Bogdan Ghiu. – București: Editura Meridiane, 1998. Ținem să precizăm că, spre finele anului trecut (2007), la Editura Art din București a văzut lumina tiparului o nouă ediție a cărții într-o colecție care se anunță extrem de prestigioasă și incitantă – *Demonul teoriei*.
2. Ghiu, Bogdan. *Cortina de Sticlă a presei*. Vezi prestigioasa lui rubrică *Evul Media* din 9 martie 2008 în cadrul portalului de cultură LiterNet.ro ([www.liternet.ro/EvulMedia](http://www.liternet.ro/EvulMedia))
3. Josanu, Efim, *Televiziunea ca provocare // Mass-media în Republica Moldova: constatări, evaluări, tendințe. Raport anual 2001*. – Chișinău, 2002 (Ediție a Uniunii Jurnaliștilor din Moldova).
4. Negrea, Laura-Elisa, *Magia telerealității și despre Big Brother*. – București: Editura Kobalt, 2004.
5. Pruteanu, George. *Televiziunea: generator metodic de prost-gust și violență* ([www.pruteanu.ro/CroniciLiterare](http://www.pruteanu.ro/CroniciLiterare))
6. Бурдые, Пьер. *О телевидении и журналистике*. – Москва: Прагматика культуры, Институт экспериментальной социологии, 2002.
7. *Искусство кино*. Июнь 2001, № 6.

## Provocările comunicării în epoca contemporană: viziune baudrillardiană

Ludmila LAZĂR,

Universitatea Liberă Internațională din Moldova

Dezvoltarea civilizației, lărgirea limitelor științifice și informaționale ale societății duce la schimbări permanente în procesul de comunicare. Este evidentă schimbarea formei de transmitere a informației dintre subiecți, și rămâne o problemă deschisă schimbarea conținutului. Este important de a conștientiza autenticitatea constructelor informaționale și a realiza utilitatea (sau prejudiciile) anumitor modalități de abordare a diferitelor sfere ale relațiilor interumane. Se poate afirma cu o mare doză de certitudine că realitatea informațională contemporană este plină de fantome; „detabuizarea” unor aspecte ale vieții umane pentru a dezvălui adevărul și a-l face cunoscut societății a epuizat emoțional și energetic relațiile în societate, iar imaginile create au încetat să mai corespundă realității, pe care urmau să o reprezinte. Era mass-mediei, scria Ganni Vattimo în „Societatea transparentă”, prin bombardamentul informațional și multiplicarea imaginilor, înseamnă o fabulare a lumii, transpunându-se într-un univers fantasmatic” (1). O analiză interdisciplinară originală a societății postmoderne din diverse perspective, inclusiv din cea a comunicării, ne oferă reputatul teoretician francez Jean Baudrillard (1929- 2007). În lucrările sale consacrate relației dintre om și realitate autorul provoacă prin ironia tezelor și observațiilor, prin critica acidă la adresa tuturor paradigmatelor actuale de pe piața teoretică. Filosofia lui Baudrillard se concentrează pe conceptele-gemene de „hiper-realitate” și „simulare”, care se referă la natura virtuală a culturii actuale, într-o epoca dominată de comunicare și de consumul de masă (2).

În lumea occidentală de astăzi, unde realitatea este produsă prin comunicare este imposibil să mai distingem între realitate și **simulacru**. Înscenarea pentru a reanima ficțiunea realului este spectacolul de vârf al acestei lumi a simulării universale, pe care autorul o numește „societate ca simulacru al realității» (3).

În condiția a ceea ce Jean Baudrillard numește „**extazul comunicării**”, lumea noastră devine pur și simplu o „simulare”, „generarea prin modele a unui real fără origine sau realitate: un hiper-real.” Este foarte dificil, în această lume a hiper-realului, să distingi imaginarul de real, semnul de referent, adevărul de falsitate. Lumea simulării este o lume a imaginilor, a simulacrelor. Imagini careucid realul, într-un anumit sens nici nu trădează realul, din moment ce doar hiper-realul există, un fel de “forme fără fond” în expresia lui Blaga. Umberto Eco spunea în unul din eseurile sale, „imaginația americană revendică ceea ce este real, și pentru a-l obține trebuie să fabrice falsul absolut”. Astfel, în această extraordinară iluzie a realismului creat, există o fuziune a copiei și a originalului, copia fiind de fapt mai convingătoare decât originalul. **Teoria simulării** exprimă cel mai bine poziția lui Baudrillard față de realitatea produsă prin comunicare.

Persistă întrebarea: cum apare simulacrul în realitatea noastră informațională, dacă nu reflectă ceva real. Așa sau altfel, toate ideile noastre își au rădăcinile în feno-

menele ce ne înconjoară. Baudrillard ne propune să abordăm simulacrul ca stadiu final al evoluției imaginii realității. Există în imagine o putere latentă care îi permite mai devreme sau mai târziu să atenteze atât la real, cât și la propriul model. Fazele succesive pe care imaginea le parcurge de la reprezentare la idol sunt:

- a) imaginea ca reflectare a unei realități profunde;
- b) imaginea ca denaturare a unei realități profunde;
- c) imaginea ca absență, ruptură de o realitate profundă;
- d) imaginea fără raport cu vreo realitate (simulacru);
- e) imaginea ca simulacru al imaginii.

Dacă în primul caz imaginea este un fenomen pozitiv: este o reprezentare de ordinul semnului sau a simbolului, în cazul al doilea este un fenomen negativ, fiind o manifestare vicioasă, nefastă. În cazul al treilea reprezentarea joacă rol de magie, mascând absența. În fazele următoare este un fenomen, care nu este reprezentare, ci doar o simulare. Am putea remarca o anumită influență asupra lui Baudrillard a esteticii lui Platon, care definea arta drept "umbră a umbrelor", și indica asupra caracterului său ireal, creator de "fantasme" și "iluzii" (4). Iar imaginea realității despre care ne vorbește autorul francez aparține unei lumi, definite metaforic de Guy Debord ca societate-spectacol, în care resursele artistice reprezentative ale comunicării sunt practic inepuizabile. Trăim într-un univers care seamănă în mod ciudat cu cel original: cel al simulacrului. Prototipul universului simulat este Disneyland. Acesta din urmă servește de acoperire pentru faptul că întreaga noastră civilizație este un Disneyland cu aer de credibilitate. Omul este tentat de a trăi într-un univers al fantasmelor, iluziilor,, mistificărilor și nu tinde de a cunoaște lumea reală.

Această secătuire a imaginilor realității și construirea imaginilor acestor imagini (care sunt deja "goale" și nerepresentative este o trăsătură esențială a erei informaționale care a început. Este vorba de construcția unor castele virtuale, clădite pe o prăpastie. Menționăm că omul care se ciocnește cu această substituție a realității se simte afectat. Omul contemporan corupt de "minunatele" perspective ale globalizării informaționale absolute, este obișnuit să creadă că este informat practic despre tot ce se întâmplă în lume și în societate. El nu-și mai pune întrebarea despre autenticitate, pentru că ea îi trezește disconfort, în schimb știe că "informația înseamnă putere", și, considerându-se informat, poate aspira la atotputernicie. Testarea câmpului informațional ce-l înconjoară la adevăr îi va arăta lumea reală, în care nu se poate baza pe nici una dintre sursele de informație obișnuite, iar senzația de putere va fi înlocuită cu una de neputință, dezorientare și miopie informațională. Baudrillard menționează că datorită globalizării informaționale și eforturilor celor ce crează tabloul informațional al lumii, omul se ciocnește de realitate tot mai rar și mai rar.

În lucrările sale savantul francez supune unei critici justificate teoria comunicării, ce s-a constituit într-un domeniu distinct de cunoaștere, teorie, care este în mare măsură formalizată. Drept exemplu Baudrillard ia modelul bine cunoscut al lui Roman Jakobson (prin analogie cu cel al lui Shannon), care presupune următoarea consecutivitate:

Emitător- mesaj- destinatar, (codificare – mesaj- decodificare) în care mesajul este structurat de cod și determinat de context. După R. Jakobson fiecărui dintre aceste

elemente îi corespunde o funcție determinată: referențială, poetică, fatică etc. Orice proces de comunicare este astfel vectorizat într-un singur sens de la emițător la recepător; dacă și cel din urmă poate deveni, la rândul lui, emițător, astfel schema se reproduce, comunicarea putând fi întotdeauna redusă la această unitate simplă în care cei doi termeni polari nu se schimbă. Această structură se consideră obiectivă și științifică, deoarece ea urmărește regula de metodă: descompunerea obiectului în elementele lui simple ( 5). De fapt, consideră Baudrillard, acest model se bazează pe formalizarea datelor empirice, făcând abstracție de evidență și realitatea vieții, de categoriile ideologice, prin care se discută "acel tip de raport social în care cineva vorbește, și altul nu vorbește, sau unul alege codul, iar celălalt are singura libertate de a i se supune sau de a se abține. Între elementele acestei structuri nu există o relație reciprocă,, fiecare element fiind definit izolat față de conținutul și codul mesajului. Această construcție "științifică" introduce un *model de simulare a comunicării*, din care sunt excluse cu totul reciprocitatea, antagonismul partenerilor sau ambivalența schimbului lor" (6). Ceea ce circulă de fapt este informația, conținutul sensului presupus lizibil și univoc. Tocmai codul garantează această univocitate și, prin aceasta, înseși pozițiile separate ale codificatorului și decodificatorului. Modelul lui Jakobson are o coerență formală, căci dacă îi "adăugim" o relație ambivalentă, totul se năruie, deoarece nu există un cod al ambivalenței. Formalizarea are drept scop evitarea acestei catastrofe, întemeind "terorismul codului", codul devenind singura instanță care vorbește.

Baudrillard face deosebire dintre "relațiile interumane" și "comunicare". Comunicarea este un fenomen modern – este "o nouă formă de producție și funcționare a vorbirii, legată de media și tehnologiile sale" (7). Pentru el comunicarea este mai degrabă tehnologie, un mod de producție dominant. În trecut oamenii nu aveau nevoie de comunicare, ei, pur și simplu, întrețineau relații. Societatea în care relațiile simbolice sunt limitate la maximum este nevoită să imite existența lor pentru socializarea indivizilor izolați. În acest scop a fost creat un aparat întreg de tehnologie, știință și teorie a comunicării. Astfel, Baudrillard reduce noțiunea de comunicare la conceptul de comunicare de masă, iar comunicarea interpersonală o definește ca "relații interumane". Savantul francez consideră că "dispariția relațiilor interumane (spontane, simbolice, reciproce) - este caracteristica esențială a societăților noastre". Pentru omul actual este specific consumul unilateral al semnelor pentru satisfacerea nevoilor personale. "Noi nu mai reprezentăm produsul relațiilor noastre personale, tot ce suntem noi acum este de fapt o combinație de semne, utilizată în valoarea ei relativă." (8).

Înlocuirea practicilor simbolice din trecut cu cele moderne nu exclude necesitatea omului de a întreține relații simbolice reciproce. Comunicarea de masă, care se produce prin intermediul mass-media încearcă să înlocuiască relațiile interumane bilaterale, propunând un flux unidirecționat de mesaje, sau, cum se exprima J. B. Thompson, "caracterul dialogic" al comunicării se transformă în unul monologic ( 9).

Critica comunicării mediatice în societatea contemporană postmodernă este una din preocupările majore ale teoretizărilor lui Baudrillard, pe care el o expune în diverse articole, dar, în special, în lucrarea cu titlul sugestiv "Requiem pour les medias".

În operele sale timpurii autorul face o declarație, la prima vedere absurdă, precum că mass-media contemporane generează o "non- comunicare" (10). Fiind

un traducător al operei lui K. Marx și fiind influențat de acesta, e de menționat faptul că abordarea marxistă față de mass-media nu-l satisface pe Baudrillard. El înclină spre poziția lui Marshall McLuhan, care spunea că media este mesajul, considerând că forma comunicării este mai importantă decât conținutul. El susține că media au schimbat radical structura relațiilor interumane, ele “construiesc și țin sub control... forma comunităților umane și a acțiunilor” ( 11). Baudrillard este interesat și el de schimbările care intervin în relațiile interumane sub influența mass-media, care constau în desființarea relațiilor simbolice, în suprimarea schimbului. Autorul aplică modelul de “simulare a comunicării” față de mass-media, menționând că ele exclud comunicarea deplină, ce se manifestă prin interacțiunea comunicatorilor. Relațiile simbolice sunt bilaterale: ele presupun mesajul și răspunsul. Media contemporane sunt niște mesaje fără de răspuns. Astfel se formează relațiile de putere: când ni se propun mesaje fără posibilitate de a răspunde. Reprezentând un transfer unilateral sau, vorba lui J. Baudrillard “non-comunicare” media transformă epoca contemporană în “epocă de supunere” (12). Televiziunea nu permite schimbul simbolic, iar cu dezvoltarea tehnologiilor moderne situația se complică. Baudrillard nu se pronunță pentru libertate de media, ci pentru transformarea structurilor sale, pentru desființarea monopolului deținut de ele. El consideră că oamenii mai mult nu comunică între ei, “fiind izolați de mesaje fără răspuns”(13). Reacția limitată, simulată în această situație – apelurile telefonice de la televiziune, radio, sondajele de opinie – nu pot înlocui răspunsul real.

Reducând relațiile interumane la legături electronice, media nu pur și simplu le transformă, ci le anihilează.

Caracterul unilateral al comunicării în societatea contemporană duce la pierderea identității, la o reprezentare unilaterală a lumii în hiperrealitatea “pornografică” care transformă realul și imaginarul în unicul fapt posibil, la care nu mai putem adăuga nimic (14).

Așa a fost războiul din Golf, când răspunsul Iraqului a fost exclus.

O trăsătură caracteristică a mass-media este caracterul lor netranzitiv, anticomunicativ, dacă acceptăm definiția comunicării ca schimb verbal, ca spațiu de interconexiune dintre cuvânt și răspuns, și respectiv și responsabilitate – ele nu au responsabilitate psihologică și morală, dar reprezintă corelarea personală a părților în procesul de schimb. Astfel dacă definim comunicarea ca altceva decât simplu transmitere-receptare a informației, atunci ultima e supusă convertibilității sub formă de feed-back. Arhitectura contemporană a mass-media se bazează pe această ultimă definiție: ele reprezintă ceea ce interzice răspunsul, face imposibil procesul de schimb (posibil doar sub forma simulării răspunsului, ele fiind integrate în procesul de transmitere a informației, ceea ce totuși nu schimbă nimic în procesul unidirecționat al comunicării). Anume în aceasta constă caracterul abstract al comunicării, și pe această abstractizare se bazează sistemul controlului social al puterii.

Pentru a înțelege sensul noțiunii de răspuns, Baudrillard face referință la societățile “primitive” și la relațiile de putere. Când relațiile de schimb sunt întrerupte în favoarea unei părți și este instaurat monopolul, atunci este distorsionat procesul social. A întoarce ceea ce ai primit înseamnă a distruge relațiile de putere și a restabili lanțul schimbului simbolic. Ce se întâmplă în mass-media: se pronunță ceva și apoi se face tot

posibilul ca la acel ceva să nu apară nici un răspuns. De fapt, toate modelele actuale ale comunicării de masă: modelul în două trepte, „spirală tăcerii”, teoria difuzionistă etc nu presupun eventualitatea feed-back-ului.

Unica posibilă revoluție în acest sens este restabilirea posibilității de răspuns. Această posibilitate simplă presupune o transformare radicală în toată structura actuală a mass-media. O altă strategie sau teorie nu există. Toate tentativele de a democratiza conținutul, de a restabili «transparența codului», de a ține sub control procesul de transmitere a informației prin mass-media sunt zadarnice dacă nu este distrus monopolul cuvântului. Aceasta este necesar nu pentru a oferi cuvânt fiecăruia, ci pentru ca cuvântul să participe la procesul de schimb, pentru a putea fi transmis și înapoiat asemenea privirii sau zâmbetului și ca acest proces să nu poată fi niciodată oprit. Mass-media nu este un instrument de schimb informațional. În aceasta rezidă esența dezvoltării mass-media. Aceasta nu este o totalitate de mijloace tehnice de difuzare a informației, ci de impunere a modelelor. În acest context formula lui McLuhan poate fi revăzută: *Medium is Message* transferă sensul asupra mijlocului de comunicare ca structură tehnologică și aduce a idealism tehnologic. De fapt mijlocul este Modelul. Se transmite nu ceea ce trece prin presă, televiziune, radio, dar ceea ce este sesizat de semne și este articulat în modele și subordonat unui cod. Precum marfa, spune Baudrillard, nu este ceea ce produce industria, ci ceea ce este mijlocul de societate, de abstracția valorii de schimb (15).

Critica reprezentărilor mediatice constituie un alt mobil al inserției discursului baudrillardian în cel al postmodernității. Baudrillard s-a interesat și de revoluția română transmisă în direct, ca simptom, alături de războiul din Golf din 1991, al derealizării evenimentului; televiziunea și computerul au rupt, cu alte cuvinte, evenimentul de realitate și l-au ambalat ca spectacol la care individul asistă, desigur, fără să fie cît de puțin implicat. La Baudrillard reîntâlnim fenomenele media care ne interesează, nu atât ca formă de transmitere a unor realități sociale ce se traduc în tipologii, ci mai mult ca o formă iluzorie de propagandă. Chiar și așa, punând accent pe această parte nefastă a unui mod de utilizare eronat al noilor forme de comunicare, Baudrillard ascunde fără a realiza în textele sale o demonstrație a felului prin care impresia generală se transmite la nivel individual, chiar dacă aceasta este stălcită și deformată datorită sursei originale. Un exemplu ar fi „La Guerre du Golfe n’a pas eu lieu”, unde Baudrillard susține că războiul americano-irakian din 1991 nu a avut loc, prezența lui virtuală fiind doar de natură propagandistică. Deși este irelevantă aici certificarea istorică a evenimentelor, certă este implicarea afectivă și materială pe plan internațional, ca urmare a acestui prim război vizionat pretutindeni live (16).

Nu vom încheia fără a evoca noua epocă ce se anunță în istoria mass-mediei, cea a „desimulării” (17), exemplificată la modul cel mai virulent de „video-producția” revoluției române din decembrie 1989. Înscenarea macabră prin televiziune a falsului osuar de la Timișoara poate fi interpretată ca un gest politic, ca un veritabil „afrodiziac revoluționar” (18). Privind însă lucrurile mai de aproape, putem vedea o „prelungire a studioului de televiziune” în mișcările de masă ; televiziunea sfîrșește prin a ajunge și ea un loc virtual, „prin confundarea definitivă a masei cu mediul, a actului cu semnul” (19). Poporul revoluționar a devenit, prin miracolul mass-mediei, un popor televizual



ce se vede înfăptuind revoluția – nu ca pe o imagine a unor visuri tainice, ci ca pe un obiect mediatic de consum, în care aparența nu face să apară nimic. În ceața în care informația se confundă cu propria ei sursă e inutil să căutăm responsabilii acestei dezinformări de neînchipuit care a făcut înconjurul planetei.

În acest context am putea continua șirul evenimentelor spectacularizate de televiziune pe care le-am urmărit în ultimii ani: revoluțiile orange din Ucraina și Georgia, evenimentele din Moldova ca răspuns la "Memorandumul Kozak", "războiul vinurilor" dintre Republica Moldova și Federația Rusă etc. De fapt, zilnic suntem martorii "derealizării" evenimentelor de către mass-media și critica lui Baudrillard în acest sens este pe deplin justificată.

Scena istoriei ca și scena de fiecare zi apare în umbra istoriei ca o progresivă dezbrăcare a unei așa-zise „evoluii”. Astăzi scena și oglinda este dată pe un monitor și o rețea. Aici nu mai există nici o transcendență sau adâncime, ci numai o imanentă suprafață a operațiilor de desfășurare, plată, liniștită, calmă și funcțională, a comunicării. Obscenitatea începe atunci când nu mai există spectacol, scenă, iluzie, atunci când orice lucru devine imediat transparent, vizibil, expus în inexorabila lumină a informației și comunicării. Nu mai facem parte din drama alienării, ci suntem cuprinși de "extazul comunicării" (20).

Tezele lui Baudrillard despre puterea mass-mediei, simulare, agonia realului, societatea de consum - provocatoare la început, sunt confirmate, una după alta, devenind scenarii exacte care au intrat astăzi în domeniul public. Teoriile sale, chiar și cele mai sumbre, au fost ajunse din urmă de realitate. Baudrillard avea un simț al predictibilității ieșit din comun. Desigur, studiile lui Baudrillard, ca și ale altor teoreticieni ai postmodernismului, se bazează pe pluralism metodologic și exegeze semiotice complexe ale vieții cotidiene din societățile globalizante ale lumii contemporane. Cercetările privind dominația mass-mediei din zilele noastre se înscriu în această perspectivă, ele căutând, în fond, să ne pregătească în fața multiplelor provocări pe care comunicarea mediatică le ridică și cărora trebuie să le dăm un răspuns pe măsura gravității lor. Cărțile sale reprezintă o bază adecvată pentru studierea fenomenului comunicării de masă alături de contribuțiile lui Foucault, Barthes sau Bourdieu.

### Referințe bibliografice:

1. Ganni Vattimo. *Societatea transparentă*. Constanța, Pontica, 1995.
2. [ro.wikipedia.org/wiki/Jean\\_Baudrillard](http://ro.wikipedia.org/wiki/Jean_Baudrillard) - 23k
3. Jean Baudrillard. *Simulacres et simulation*. Paris, Editions Galilée, 1981.
4. Platon. *Sofistul*, trad. Constantin Noica. București, ed. Stiințifică, 1993, 235d-236c.
5. J. Baudrillard. *Requiem pour les medias // Baudrillard J. Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris, Editions Gallimard, 1972, pp.220-221.
6. *Ibid.*
7. Citat după: Merrin W. *Television is Killing the Art of Symbolic Exchange: Baudrillard's Theory of Communication // Theory, Culture & Society*, SAGE 1999, Vol. 16(3), p.135.
8. Citat după : Gane, M. *Baudrillard's Bestiary: Baudrillard and Culture*, London:

- Routledge,1991, p. 128.
9. J. B. Thompson. *Media și modernitatea. O teorie socială a mass-media*. București, Antet,2000,p.81.
  10. Vezi.: Baudrillard, J. *Requiem pour les medias*, pp.208,222.
  11. McLuhan, M. *Understanding Media*, London: MIT Press, 1994, p. 9.
  12. Baudrillard J. *Requiem pour les medias*, p. 208.
  13. *Ibid.*, p.211.
  14. Baudrillard, J. *Symbolic Exchange and Death*, London: Sage Publications, 1993, p. 72..
  15. Baudrillard J. *Requiem pour les medias*, p. 210.
  16. Filip-Matei Pitaru. *Tratat de antropologie urbana.*// <http://antropologieurbana.wordpress.com/>
  17. Baudrillard J. *L'illusion de la fin ou la grève des événements*. Paris, Galilée, 1992,p. 83.
  18. *Ibid.*, p. 87.
  19. *Ibid.*, p. 86.
  20. Baudrillard J. *Strategiile fatale*. Iași, Polirom, 1996, p.74.

# **INFLUENCES ET ÉCHANGES**



## Le français et le roumain, deux langues romanes sœurs

**Carmen ANDREI**

*Université Dunărea de Jos, Galați, Roumanie*

Le but du présent article est double : dans une première partie, je procéderai à une présentation de la langue roumaine, destinée à ceux qui la connaissent déjà (assez) bien, mais surtout à ceux qui ne la connaissent pas du tout ; dans une seconde partie, j'entamerai un plaidoyer en faveur de la latinité de la langue roumaine par rapport aux langues romanes en insistant sur sa genèse. Mon cheminement à travers l'histoire et l'évolution du roumain s'adresse autant aux usagers de la langue roumaine, qui la connaissent, mais à un niveau empirique, sans en posséder des informations scientifiques, qu'aux Français qui l'apprécient justement par ce que Goethe appelait « affinité élective », mais ne la maîtrisent pas (bien). Les destinataires sont donc des Français, des étrangers débutants dans l'apprentissage de cette langue et des Roumains qui vivent dans la diaspora, qui parlent parfois eux-mêmes des variantes régionales et / ou archaïques et qui désirent, par conséquent, mieux connaître leurs racines et acquérir des notions utiles sur l'histoire et la structure de leur langue maternelle, y compris sur la place du roumain parmi les langues européennes d'origine latine, sur l'intérêt que l'on doit lui prêter. La méthode que j'ai choisie repose sur les références à d'autres langues romanes et notamment au français, références considérées comme de rigueur. Je partirai d'une observation générale saisie par tous les francophones : la filiation entre le roumain et le français va de la transparence à la certitude.

### **Première partie : le CV du roumain**

Je commencerai par faire la fiche d'identité ou le curriculum vitae de notre langue maternelle. Ce sera une sorte de résumé qui contient des renseignements basiques selon le stéréotype des formulaires administratifs ou des dépliants publicitaires. Ce sont des informations laconiques pareilles au descriptif d'un ample article encyclopédique ou à une page d'Internet. Cette esquisse d'histoire de la langue roumaine présente des aspects socioculturels qui sont nécessaires afin de comprendre l'origine de notre langue. Cette origine, ainsi que l'évolution du roumain, sont en rapport direct avec son *histoire externe* (le cadre géographique et ethnique, les événements politiques et culturels, les contacts avec les peuplades migratoires, etc.), et avec son *histoire interne* (autrement dit, la structure même de la langue). Je remonterai dans un passé assez éloigné, au II<sup>e</sup> siècle de notre ère. Le présent de notre langue constitue, certes, un centre d'intérêt significatif. Une description de la structure interne du roumain actuel dans sa variante littéraire (cultivée, exemplaire ou standard) aurait un caractère plus pratique que la présentation de son histoire, mais je considère que cette approche viserait plutôt les natifs qui distinguent les particularités phonétiques, graphiques, grammaticales – morphologiques et syntaxiques, lexicales et phraséologiques, que les non natifs.

Donc, **la fiche d'identité** se présente comme suit :

### I.1 Dénomination :

Dans notre langue : *limba română*

bulg. *rumănski*

angl. *Romanian*

fr. *roumain*

alle. *Rumänisch*

it., port. *romeno*

hongr. *román*

esp. *rumano*

Dans un passé éloigné, les étrangers l'ont appelée aussi *le valaque* (le moldo-valaque), en référence à la province de la Valachie, qui était le cœur du pays.

### I.2 Aire linguistique

On parle la langue roumaine en Roumanie et dans la République de Moldova (au SE de l'Europe) où elle est la langue officielle et majoritaire. Elle est minoritaire en Ukraine, Bulgarie, Serbie. On la parle dans les communautés d'émigrants des Etats-Unis, du Canada, de l'Amérique latine, de l'Australie, d'Israël, de la Turquie et d'autres pays européens (la France, l'Allemagne, la Suède, etc.) à usage strictement familial. Les statistiques montrent qu'il y a 23 millions d'usagers en Roumanie, 4 millions et demi en Moldova et 1,5 millions dans la diaspora (M. Avram et M. Sala, p.14) .

### I.3 Appartenance et type de langue

Le roumain est une langue indo-européenne qui appartient à la famille des langues romanes (ou néo-latines), langues qui continuent le latin. Il s'apparente au français, à l'italien, à l'occitan (au provençal), au catalan, à l'espagnol, au portugais, au romanche (ou rhéto-roman) et au sarde. C'est la seule langue romane orientale (est-européenne), d'où la caractérisation métaphorique : « **La langue roumaine est une île latine dans une mer slave** ». Comme type de langue, selon la classification typologique, le roumain est une langue flexionnelle.

### I.4 Ancienneté (origine)

Le roumain continue le latin danubien (balkanique). C'est une langue qui résulte de la romanisation des provinces antiques de Dacia et Moesia. Le territoire actuel de la Roumanie a été sous occupation romaine entre 106-271/275 (pendant 165 ans environ). Les « preuves » de la conquête sont nombreuses : la céramique rouge et les monnaies romaines ne sont que quelques exemples. L'époque de « formation de la langue », plus précisément l'époque de constitution d'une identité (romane) différente de celle latine, se place entre les VI<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> siècles, jusqu'à l'influence slave. Du point de vue temporel, la « naissance » d'une langue n'est point un phénomène naturel, mais un processus duratif.

La première formule, qui date du VI<sup>e</sup> siècle, de 587 plus exactement : « **(Re)torna, torna fratre** », reproduite par les chroniqueurs byzantins constitue à la fois le plus ancien « texte » roumain et le plus ancien texte roman que l'on connaisse. Les chroniqueurs notent que, au cours d'une expédition byzantine contre les Avars de Moesia

Inferior, pendant la nuit, sur un sentier étroit dans les montagnes des Balkans, un soldat a observé que la charge qui se trouvait sur le mulet devant lui était tombée, et il a crié ce célèbre mini-texte à son compagnon de route. Les autres soldats l'ont pris pour une commande de guerre et ont fui. Le résultat a été, d'un côté, une dégringolade, et d'un autre côté, un premier témoignage linguistique (M. Avram et M. Sala, p.15). Les premiers textes proprement dits (des textes continus) en roumain datent à peine du XVI<sup>e</sup> siècle. Jusqu'à cette date il y a des attestations isolées de mots et de syntagmes roumains dans des textes rédigés dans d'autres langues : en grec, en latin ou en slave.

### 1.5 Les dialectes

Le roumain a quatre dialectes :

- 1) *le daco-roumain* (qui a évolué vers le roumain actuel)
- 2) *l'aroumain* (macédo-roumain), parlé en Bulgarie, Grèce, Albanie, Macédoine par quelques milliers d'usagers ; il accomplit aussi effectivement une fonction littéraire cultivée
- 3) *le mégléno-roumain* (le méglénite), parlé par quelques milliers d'usagers en Grèce, Macédoine, Turquie et Roumanie
- 4) *l'istro-roumain*, parlé par 1500 personnes bilingues dans la Péninsule d'Istrie, sur la mer Adriatique, en Croatie.

Dans le dialecte daco-roumain, on distingue des sous-dialectes (des patois) : du Nord (moldave), du Sud (valaque), répartis à leur tour en patois du Banat, de la Crişana, du Maramureş (les provinces historiques roumaines). Ces derniers présentent des particularités phonétiques et lexicales (des emprunts de l'allemand, du hongrois). Cependant, on n'a pas beaucoup de dialectes ou de patois en roumain parce que la vie féodale était assez restreinte chez nous. De surcroît, il n'y a pas eu de conquêtes. La différence Nord-Sud est issue de la transhumance des bergers qui traversaient les Carpates, mais aussi des relations politiques et culturelles entre les trois principautés roumaines. L'histoire roumaine a ceci de particulier que les frontières politiques n'ont pas été les mêmes que les frontières linguistiques.

### 1.6 Contacts linguistiques historiques

Le français est né du latin vulgaire implanté sur un *substrat gaulois*, qui a très peu d'influence, et marqué par *l'influence germanique*, qui a une forte influence phonétique et syntaxique, surtout sur la moitié nord du pays (S. Dima, p.72). Dans un premier temps, la langue née après la romanisation de la Gaule a été *le gallo-romain* d'où prennent contour deux dialectes : *la langue d'oïl* au nord et *la langue d'oc* au sud. La première aura un avenir brillant et deviendra la langue nationale.

Pour notre langue, *le substrat* est représenté par la langue de la population autochtone romanisée, *le thraco-dace*, une langue indo-européenne de type *satem*. Le thraco-dace a eu un rôle minimum, pareil au substrat celte dans les langues romanes occidentales. A *la couche latine* apportée par les colons romains (la *koiné* romaine) s'ajoute *le superstrat slave* représenté par l'influence du *slave ancien*, qui a joué un rôle important dans le développement futur de notre langue.

D'autres contacts dans l'ordre chronologique se sont produits : avec le hongrois,

le slavon, le grec (l'ancien grec par le truchement du latin, le moyen grec et le néo-grec), le turc, les langues slaves modernes (le bulgare, le serbe, le polonais, le russe, l'ukrainien), l'allemand dialectal et littéraire (y compris l'allemand autrichien), le latin savant, l'italien, le français, l'anglais. Toutes les influences subies par le roumain ont visé exclusivement le vocabulaire et la formation des mots, avec des intensités limitées à certaines périodes, régions et variétés fonctionnelles.

La dernière remarque avant de remonter de nouveau dans le passé de notre langue concerne l'importance de la langue à l'étranger : le roumain est étudié dans 80 universités environ (d'habitude dans les facultés de philologie), dans 34 pays. L'étude se fait conformément à son appartenance généalogique dans le Département des langues romanes. Il y a des dizaines de centres d'études en Europe, en Amérique, en Asie.

Revenons à l'origine latine de la langue roumaine : sur tous les territoires européens où l'on parle aujourd'hui les langues romanes, avant la conquête romaine il y a eu des populations, des peuplades qui parlaient, soit d'autres langues indo-européennes (comme les Celtes dans l'Occident de l'Empire), soit des langues non indo-européennes (comme les Etrusques de l'Italie). Les populations en question ont abandonné leur langue en faveur du latin populaire (*le latin danubien*), mais ont gardé dans le latin des mots-souvenirs de leur ancienne langue.

Sur le territoire actuel de la Roumanie il y a eu un groupe ethnique appelé *Géto-daces*. Les historiens grecs les appelaient *Gètes*, tandis que les Latins les connaissaient sous le nom de *Daces*. J'offre comme exemple analogique : les habitants de la Gaule préromaine étaient des Celtes – Keltoi pour les Grecs, et des Galli pour les Romains, qui faisaient partie de la grande famille des Thraces. On a peu d'informations sur la langue des Daces. Il nous reste quelques noms communs (de plantes médicinales) et quelques noms propres (des toponymes, des hydronymes et des anthroponymes), puisqu'on n'a pas de témoignages écrits. Pas conséquent, faute de sources écrites, on n'a pas trop de données d'anthropologie sociale, à la différence des Gaulois, dont on sait qu'ils étaient intelligents et pratiques, savaient fabriquer des armes, étaient de grands cultivateurs en temps de paix, savaient défricher, ont créé des ports fluviaux. Ils sont les inventeurs de la grande faux de fer à couper l'herbe, des serpes et des haches, même une moissonneuse. Artisans du fer, du plomb, de l'argent, de l'or, ils savaient confectionner des bijoux et des émaux, tisser la laine, travailler le cuir, le bois, fabriquer du savon. Ils étaient des potiers adroits (F. Braudel, 2<sup>e</sup> tome, pp. 45-61). Comme les Daces, les Gaulois ont été conquis par les Romains en 52 avant notre ère, dans les campagnes menées par Jules César. Les Français connaissent l'histoire de la cérémonie de reddition du dernier chef gaulois, Vercingétorix, à Alésia, dans le Massif Central. Les traces linguistiques laissées par les Gaulois dans le français actuel sont : des toponymes (*Paris, Lyon*), des anthroponymes, des noms d'oiseau (*alouette*), d'animaux (*mouton*), de plantes (*bouleau*) et des termes techniques (*char, charpente*), etc.

Pour revenir aux sources relatives aux Daces, faute d'informations directes pour identifier le fond autochtone du roumain, on a procédé à des études comparatives selon la méthode historico-comparative, largement utilisée dans la grammaire historique. Je donne de nouveau un exemple analogique : pour le français, les spécialistes



ont fait appel au breton, langue celtique, arrivée en France de l'Angleterre (vers les V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles), une langue sœur de la langue gauloise qui a été remplacée par le latin. Donc, le breton est un cousin germain du français. Pour identifier le substrat dace du roumain, on a procédé pareillement, à savoir, on a fait appel à l'albanais, le cousin germain de notre langue, considéré par les linguistes comme la langue qui hérite le plus de la langue thrace, tout comme le breton est l'héritier direct de la langue celte des Gaulois.

La langue latine arrive en Dacia (qui devient *provincia romana*) suite à la conquête romaine et aux guerres de 101-102 et de 105-106 de notre ère. Par rapport aux Gaulois, les Daces ont été conquis un demi-siècle plus tard. L'empereur Trajan a vaincu le dernier roi dace, Decebal. L'armée romaine était, certes, supérieure : les soldats étaient instruits, possédaient des tactiques et des stratégies guerrières plus avancées. Je mentionne en passant l'intérêt géopolitique (position stratégique au Sud du Danube) et économique (les mines d'or et de sel) de la Dacia pour l'Empire sans m'y attarder davantage.

L'administration et la civilisation romaines se sont installées dans la nouvelle province et y resteront jusqu'à la retraite d'Aurèle (en 275 ; seule la Dobrodgea fera partie de l'empire jusqu'en 602). Les légions romaines sont restées en Dacia pendant cinq générations. Le phénomène le plus courant était le suivant : un *veteranus* (qui signifie étymologiquement « un soldat qui a fini son stage militaire ») épousait une femme dace et s'installait en Dacia. Son enfant devenait d'emblée un citoyen romain qui parlait la langue de son père dans les relations officielles et la langue de sa mère en famille.

Le processus d'acculturation s'est passé pareillement, comme dans d'autres provinces de l'Empire (la romanisation linguistique connaît des exceptions en Grèce, en Asie et en Egypte où les habitants des zones ayant un grand prestige culturel n'ont pas renoncé à leur langue en faveur du latin). Les Romains étaient porteurs d'une culture plus raffinée et d'une prospérité matérielle manifeste qui attiraient la population conquise.

La romanisation a été un processus irréversible. Elle a commencé vraisemblablement dans les grandes villes, qui étaient des points stratégiques militaires, commerciaux et administratifs. Les premiers à adopter « la mode romaine », ses valeurs et ses coutumes, appartiennent certainement à la haute société, à l'aristocratie locale. Ils envoyaient leurs enfants dans les écoles romaines parce que cela constituait leur passeport pour la magistrature impériale. Puis, à leur tour, les commerçants se mettent à apprendre la nouvelle langue, puisque c'est la langue du commerce en Occident. Le menu peuple et les paysans l'assimilent plus lentement. La colonisation de la population autochtone s'est réalisée principalement par l'attribution de terres (*ager publicus*) à certains groupes de citoyens romains et pèlerins qui habitaient et travaillaient avec les autochtones. Le travail commun a mené à une langue unique afin de se comprendre.

La romanisation de la Gaule a duré jusqu'à l'arrivée des peuplades germaniques (au V<sup>e</sup> siècle). La romanisation linguistique de la Gaule se caractérise par une longue période de bilinguisme qui a conduit à l'osmose des deux idiomes en contact d'où a

résulté dans un premier temps *le gallo-roman*.

L'école joue un rôle important dans le processus de romanisation : à l'école, on apprend le latin, la langue officielle de l'administration, du commerce, de l'armée. Elle présente l'avantage d'avoir la « variante » écrite, d'être normée, codifiée par l'écrit pour transmettre les arrêtés gouvernementaux, les décisions administratives, pour enregistrer les achats et les ventes. Les colons que les Romains ont installés en Dacia parlaient, eux aussi, des variantes stylistiques du latin vulgaire, les variantes des couches moyennes et pauvres des villes et des villages. Les Daces renoncent donc à leur langue, parlée seulement à la maison, en faveur du latin, qui jouit du prestige d'être la langue de tout l'Empire. Conformément à un principe linguistique célèbre, lorsque deux langues s'entrecroisent, ce n'est pas un hybride qui naît. La langue supérieure culturellement s'impose. La conséquence de la romanisation et de la colonisation de l'espace carpatodanubien et moesien a été de nature ethnolinguistique : l'interférence ethnique a créé la prémisse de la formation du peuple roumain et l'interférence linguistique celle de la formation de la langue roumaine.

## Deuxième partie : sur la base latine du roumain et du français

### II.1 Le lexique

Bien que le lexique soit hétéroclite dans toutes les langues romanes, les statistiques montrent qu'il reste le même nombre de mots purement latins : 2000 mots environ dont 500 sont présents dans toutes les langues romanes (panromans). Voici quelques exemples à l'appui de cette affirmation :

<i>latin</i>	<i>roumain</i>	<i>français</i>	<i>italien</i>	<i>espagnol</i>	<i>portugais</i>
caelum >	cer	ciel	cielo	cielo	céu
dicere >	zice(re)	dire	dire	decir	dizer
filius >	fiu	fil	figlio	hijo	filho
florem >	floare	fleur	fiore	flor	flor
habere >	avea	avoir	avere	haber	haver
homo >	om	homme	uomo	hombre	homem
lactem >	lapte	lait	latte	leche	leite
lingua >	limbă	langue	lingua	lengua	lingua
panem >	pâ(i)ne	pain	pane	pan	pão
scribere >	scrie(re)	écrire	scrivere	escribir	escrever
terram >	țară	terre	terra	tierra	terra

Un bref inventaire montre qu'appartiennent à cette catégorie :

- **des outils grammaticaux** (les prépositions et les conjonctions) : *că – que ; cu – avec ; de – de ; în – en, dans ; nici – ni ;*
- **des adverbes** : *când – quand ; ieri – hier ; nu – non ; unde – où ;*
- **des pronoms** : *alt – autre ; care – qui ; ce – que ; eu – je ; noi – nous ; nostru – nôtre ; vostru – vôtre ; său- sien ; tău – tien ; tu – tu ; voi – vous ;*
- **des numéraux** : *un – un ; doi – deux ; trei – trois ; patru – quatre ; cinci – cinq ; șase*

- six ; șapte – sept ; opt – huit ; nouă – neuf ; zece – dix ; mie – mille ;
- **des verbes, polysémiques dans leur majorité** : a avea – avoir ; a fi – être ; a sta – rester ; a asculta – écouter ; a fugi – fuir ; a plânge – plaindre ; a simți – sentir ;
  - **des termes relatifs aux vêtements, aux chaussures, aux ornements** : cămașă – chemise ; a coase – coudre ; fir – fil ; inel – anneau ;
  - **des termes relatifs à l'alimentation** : cină – cène ; a coace – cuire ; făină – farine ; pâine – pain ; sare – sel ; vin – vin ;
  - **des termes relatifs à l'habitat** : casă – maison, caisse ; fereastră – fenêtre ; masă – masse ; poartă – porte ;
  - **des termes relatifs au ciel et à l'atmosphère** : cer – ciel ; lună – lune ; stea – étoile ;
  - **des termes relatifs au temps** : an – an ; iarnă – hiver ; mai – mai ; marti – mardi ; noapte – nuit ; timp – temps ; seară – soir ; (y compris les jours de la semaine) ;
  - **des termes relatifs à la terre** : argint – argent ; aur – or ; câmp – champ ; apă – eau ; lac – lac ; mare – mer ; munte – montagne ; piatră – pierre ; vale – val, vallée ;
  - **des termes relatifs à la flore** : floare – fleur ; iarbă – herbe ; urzică – ortie ; iederă – lierre ; rădăcină – racine ; spic – épi ; tei – tilleul ;
  - **des termes relatifs à la faune** : bou – bœuf ; cal – cheval ; capră – chèvre ; cerb – cerf ; furnică – fourmi ; lup – loup ; ou – œuf ; pește – poisson ; vacă – vache ; porc – porc ;
  - **des traits de la réalité extérieure** : cald – chaud ; măsură – mesure ; nou – nouveau ; parte – part, partie ; plin – plein ;
  - **des termes relatifs au travail** : a acoperi – couvrir ; a face – faire ; fier – fer ;
  - **des termes relatifs au transport** : car – char ; a descărca – décharger ; a aduce – apporter ; roată – roue ; a trage – tirer ;
  - **des termes relatifs à l'agriculture et à l'élevage du bétail** : a culege – cueillir ; furcă – fourche ; fân – foin ;
  - **des termes relatifs à l'armée** : arc – arc ; armă – arme ; a învinge – vaincre ;
  - **des termes relatifs à des actions artisanales** : cheie – clé ; oală – pot ; țese – tisser ;
  - **des termes relatifs à la culture** : carte – charte ; cânta – chanter ; joc – jeu ; a scrie – écrire ;
  - **des termes relatifs à la société** : lege – loi ; preț – prix ; vecin – voisin.

### Remarques :

1. La plupart des mots sont relatifs à l'homme, au corps, au sexe, à l'âge, à la famille, au verbe qui sous-tend les actions humaines. Quelques **exemples** : barbă – barbe ; cap – chef ; frunte – front ; limbă – langue ; nas – nez ; ureche – oreille ; coastă – côte ; fiere – fiel ; mână – main ; soră – sœur ; față – face ; braț – bras ; deget – doigt ; palmă – paume ; femeie – femme ; frate – frère ; mânca – manger.
2. En roumain, la terminologie orthodoxe garde tous les termes de base du latin (le christianisme est entré en Dacia pendant la romanisation) : boteza – bapti-

*ser* (<lat. *baptisare*), *cruce – croix* (<lat. *crucis*), *altar – autel* (<lat. *altarium*), *înger – ange* (<lat. *angelicum*).

3. Il y a aussi une catégorie qui comprend une centaine de mots qui sont gardés seulement en roumain, qui sont donc absents des autres langues romanes tels que : *ajutor*, *a ierta*, *lingură*, *oaie*, *a urî*, etc. Les développements sémantiques spécifiques indiquent souvent une civilisation de type rural. **Exemples** : le roumain a utilisé le lat. *lingula* = cuillère en bois utilisée à la campagne au détriment du lat. *cochelarium* = cuillère en métal avec laquelle les riches mangeaient des escargots ou prenaient des médicaments ; lat. *pavimentum* (« plancher, sol lisse ») > roum. *pământ* au détriment du lat. class. *terra*.

Le fait que les écarts par rapport au « modèle » roman sont souvent pour le roumain un moyen d'affirmer sa profonde romanité, même son hyper-romanité est une vérité scientifique (Jean-Claude Bouvier, *Orientalité et hyper-romanité du roumain*, cité par M. Avram et M. Sala, p. 172).

4. Il y a aussi le phénomène inverse : des mots qui existent dans les autres langues romanes et sont absents seulement en roumain, ce qui donne une caractérisation négative de notre lexique. L'explication résiderait dans des causes extralinguistiques : l'abandon temporaire ou prolongé de certaines habitudes, la disparition à un moment donné de l'enseignement en latin, etc. Il nous manque par exemple les termes latins dans le domaine de la navigation, des animaux aquatiques, des termes appartenant à l'organisation religieuse (lat. *abbas* et *monachus*), les noms des objets de luxe, des objets de civilisation qui sont disparus puisque les conditions de vie en Dacia étaient « rustiques ». **Exemples** : lat. *lampas* > fr. *lampe* est en roumain un néologisme du XIX<sup>e</sup> siècle ; lat. *lima* > fr. *lime* ; en roum. un tardif *pilă*. Il nous manque aussi lat. *amicus* > fr. *ami* ; lat. *carus* > fr. *cher* ; lat. *contentus* > fr. *content* ; lat. *vivere* > fr. *vivre*.

## II.2 La formation des mots

Comme toutes les langues romanes, le roumain hérite du latin le système de formation des mots : *des préfixes* (*ad-*, *dis-*, *in-*, *re-*, *extra-*, *sub-*) et *des suffixes*, y compris *la composition* (nom + adj, comme dans *miazăzi* ; ou numéral + nom comme dans *primăvară*).

## II.3 La morphologie

La morphologie est la partie la plus stable d'une langue, qui permet sa classification dans une famille linguistique. Notre langue a été très hospitalière. Elle a gardé *la flexion nominale* et *verbale* de la langue mère. La structure grammaticale du roumain et du français est entièrement latine. *Les prépositions, les conjonctions, les désinences de pluriel, les désinences verbales, les pronoms et les numéraux* (de 1 à 10), sont un héritage latin présent dans toutes les langues romanes. Et, comme tout héritage important, il est difficile de le garder intact. Le roumain, comme toutes les langues sœurs, a procédé à des **innovations** afin de simplifier le système morphologique : réductions des formes compliquées du nom et de l'adjectif (les cas, par exemple), simplification et réorganisation du système verbal, etc. La conséquence est l'apparition de nouvelles catégories

grammaticales, telles que *l'article et le conditionnel*.

#### II.4 La syntaxe

Le système syntaxique a été transmis dans ses points essentiels dans toutes les langues romanes. J'ose affirmer qu'heureusement il a souffert une réorganisation. On a gardé : lat. *et* > fr. *et* ; lat. *nec* > roum. *nici*, > fr. *ni* ; lat. *quando* > roum. *când*, > fr. *quand* ; lat. *quomodo* > roum. *cum*, > fr. *comment*.

#### II.5 La phonétique

Aucune langue romane n'est identique du point de vue phonétique au latin. Tout mot latin hérité a subi des modifications formelles des voyelles et des consonnes (ainsi a-t-on en français seulement *tu* [ty], et dans les autres langues romanes [tu]). Il convient de rappeler que le roumain, comme toutes les autres langues romanes, continue *le latin vulgaire* (mot qui n'a pas de connotation dépréciative), sensiblement différent du latin classique, littéraire, de sorte que les « écarts » par rapport à la norme (appelés communément « vulgarismes ») se sont transmis aisément, vu le niveau différent de culture des usagers et les situations de communication proprement dites.

**Exemples** de termes hérités du latin populaire au détriment du latin classique :

- roum. *a mânca* et fr. *manger* < lat. *manducare*, étym. « mâcher » et non pas du lat. classique *edere*.
- roum. *cal* et fr. *cheval* < lat. *caballus* (« haridelle », « rosse ») et non pas du lat. classique *equus*.
- roum. *foc* et fr. *feu* < lat. *focus* (« âtre », « cheminée ») et non pas du lat. class. *ignis*.

On parle de la langue roumaine à partir des VII-VIII<sup>e</sup> siècles au plus tard. Dans d'autres langues, c'est la même date « officielle » de constitution. Le premier texte français est, par exemple, *Les Serments de Strasbourg* (842). Ce serment d'assistance mutuelle prêté entre deux petits-fils de Charlemagne, Charles le Chauve et Louis le Germanique contre leur frère Lothaire, est le monument de français ancien qui prouve que le nouveau système linguistique se forme sur des bases latines, avec l'influence du substrat germanique.

Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, il y a eu un courant dirigé contre la latinité de notre langue et notre continuité linguistique sur ce territoire (voir les thèses fantaisistes de Roesler & cie). Les adeptes de la théorie de la continuité combattent les détracteurs en apportant des preuves linguistiques (des inscriptions), et archéologiques (la découverte d'objets paléochrétiens comme les trésors monétaires des Goths découverts dans les Carpates, 20 pièces d'or ; la céramique, les cimetières daces, etc.). Pour résumer l'évolution de notre langue après la formation proprement dite après les influences slave et hongroise on parle d'un *proto-roumain*, parlé et écrit en slavon (en caractères cyrilliques). Les premières attestations de mots roumains apparaissent isolément dans certains textes slavons ou latins, au IX<sup>e</sup> siècle.

Le premier texte roumain continu apparaît relativement tard : au XVI<sup>e</sup> siècle. C'est la *Lettre de Neacșu* (1521), une lettre d'espionnage, en caractères cyrilliques, dans

laquelle un commerçant écrit au maire de Braşov pour lui donner des informations militaires sur l'arrivée des Turcs. A la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, pendant le règne de Michel le Brave l'écriture roumaine pénètre petit à petit dans la chancellerie de la Valachie. A partir du XIX<sup>e</sup> siècle, le roumain a subi une forte influence latino-romane (du français, du latin savant, de l'italien) qui a mené à l'enrichissement du vocabulaire avec de nombreux néologismes. Les spécialistes appellent cette période la re-romanisation du roumain. Il apparaît des doublets, créés par l'emprunt des néologismes ayant le même étymon que le mot hérité. **Exemples** : lat. *densus* > roum. *dens, des* ; lat. *lactem* > roum. *lapte, lactat* ; > fr. *lait, lacto-* (dérivés néologiques savants).

### **En guise de conclusion**

L'idée de la latinité de la langue roumaine remonte au Moyen Âge. Elle a été défendue tout d'abord par les humanistes occidentaux, ensuite par les chroniqueurs des Principautés Roumaines qui avaient comme uniques arguments les parallélismes lexicaux. L'affirmation de la latinité de notre langue, argumentée et formulée au début dans des variantes intuitives, empiriques, puis rigoureusement scientifiques, est une idée fondamentale dans la culture roumaine depuis le Moyen Âge jusqu'aux temps modernes. En France, c'est au XV<sup>e</sup> siècle que les érudits commencent à se poser des questions sur les origines de la langue française (au début ils ont lancé plusieurs hypothèses : elle proviendrait du grec littéraire, langue de la grande littérature, de l'hébreu, langue du peuple de Dieu, du celte, langue des ancêtres des Français). Au XVIII<sup>e</sup> on trouve la réponse des vraies origines du français : il provient du latin populaire.

L'exposé que je viens de faire s'est efforcé de présenter, sans tomber dans le piège du nationalisme ou du patriotisme dans leur variante véhémement ou mièvre, le caractère unitaire de la langue et de la culture roumaines.

### **Bibliographie**

1. Avram, Mioara et Sala, Marius *Faceți cunoștință cu limba română*, Cluj, Ed. Echinox, 2001.
2. Braudel, Fernand, *Gramatica civilizațiilor*, București, Meridiane, 2 vol., 1994.
3. Dima, Sofia, *Histoire des Français et de leur langue*, Iași, Ed. Ars Longa, 2002, col. « Francophonie ».
4. Fernand Braudel, *L'identité de la France*, Paris, Arthaud-Flammarion, 2 tomes, tome 1 – Espace et histoire, tome 2 – Les hommes et les choses, 1986.

## Panaït Istrati et l'autre langue

Paula ANGELESCU

Université Spiru Haret, Bucarest, Roumanie

Dans l'enjeu de cette compétition du III<sup>e</sup> millénaire qu'est la **Communication** (qu'elle soit philosophique ou politique), nous avons choisi de reprendre trois repères que nous apprécions comme majeurs.

Mikhaïl Bakhtine qui considère l'œuvre un creuset où langage, forme et contenu sont fondus par un auteur, qui a été créé à son tour par une histoire, une idéologie et un imaginaire. Mais cette unité qu'est l'homme change en réalité car elle dépend d'autrui. La *Poétique de Dostoïevski* nous apprend que «*Le langage du roman, c'est un système de langages qui s'éclairent mutuellement en dialoguant*», et selon les deux concepts fondamentaux, la *dialogique* et la *polyphonie*, dans les romans de Dostoïevski l'auteur n'a pas plus d'autorité que les héros. On peut suivre à notre tour la polyphonie chez Panaït Istrati, dont le monde romanesque joue sur les instances narratives.

Selon Paul Ricoeur, *l'identité narrative* (Ricoeur, 1985) d'une certaine culture ne signifie pas seulement un contenu. Car depuis Homère et depuis toujours on reprend le récit venant de *l'autre* pour le faire sien. Et dans cette entreprise importe le rapport narrateur/narrataire, ou plus largement destinataire-destinataire où le discours valorise le récit qui s'inscrit «*dans la mémoire des générations comme une tentative de survivre*» (Hentsch, 2002 : 14).

Dans la préface de son roman, publié en 1925, «*Alexis ou le Traité du vain combat*» Marguerite Yourcenar conçoit le portrait d'une voix dans une forme qui puisse nous faire *ouïr* ce qui dans l'écriture est qualifié à nous faire *entendre*: le récit à la première personne. C'est ainsi que registre, timbre, inflexions, accents de tendresse ou d'autres états affectifs peuvent dire plus sur le personnage que la confession elle-même. C'est le point qui nous lie, même par d'autres formes de récits, avec notre personnage-narrateur, Adrien. Il s'agit là de *l'être affectif*, recomposé également par l'expression, le mot, qui représentent le *rationnel* et par la voix qui représente l'*irrationnel*. L'expression *non-verbale* chez Panaït Istrati, tel le *regard* et toute une *gestuelle* («*ensemble des gestes expressifs considérés comme des signes*»), accompagne toujours le langage des personnages ou leurs actions. Et cet ensemble, *gestes et regard*, est dominé par un topos récurrent, *les yeux* ou le regard avec une multitude de significations.

Dans «*Les récits d'Adrien Zograffi*» le personnage-narrateur Adrien développe le *récit-cadre* et devient le héros qui conçoit une humanité connue par le récit, de celui qui aime dire mais également de celui qui aime écouter, d'où l'importance de *l'autre*. L'autre fascine, attire tout d'abord par une puissante *identité*, sexuelle dans le cas de Stavro, le personnage qui en développant le *récit enchâssé* en devient narrateur. Ainsi Stavro déclenche la réévaluation de son image : il dévoile sa condition de victime qui habite le statut de coupable. En fait il y a une suite de récits enchâssés qui représentent par l'éclaircissement de l'histoire la *mise en abîme*. Après avoir dévoilé sa condition d'*estropié* de l'âme qui à la différence de l'*estropié physique* ne reçoit pas la *pitié*

des autres, il cache son double ou plutôt il cache et dévoile à la fois son identité, en devenant «marchand de cuivreries» et entrant dans la famille de la belle «crâșmărița». Là commence le *jeu* périlleux des *récits*. Ce jeu qui aurait pu le sauver représente son héritage authentique valorisé par Tincuța, à la différence des autres qui le suspectent de vouloir s'enrichir, car dans ce dialogue avec les autres par l'intermédiaire du récit, la *communication* se produit d'une manière fragmentaire, chacun comprend ce qu'il peut, et par conséquent la signification du message est déformée. Le père de Tincuța mord à l'hameçon des récits, retenant sa qualité de marchand avisé.

„Adrien regarde tout droit dans les yeux de l'homme” à la différence des autres garçons du même âge, pourrait être le sens de la phrase exprimée par Kir Nicolas, dans une comparaison à l'égard des garçons, une comparaison conçue donc au niveau de l'innocence enfantine. Parce que à un autre âge, où la conscience manque, c'est évidemment un *autre* qui éveille dans les yeux d'Adrien la lumière d'un prochain dialogue avec les semblables.

Bien que ce geste se soit produit dans la petite enfance, la lumière se rallume tard dans sa vie. La première étape de ce geste que nous venons d'identifier se retrouve dans le fragment où la narration marque le *devenir du perceptible* chez Adrien, l'un des éléments constitutifs de la *langue* employée dans la fiction, c'est à dire le *langage des yeux*, exercé par Adrien dans son rapport avec *l'autre*, qui exerce à son tour le même geste dans son rapport avec Adrien.

Le premier exercice de ce genre est placé dans *Oncle Anghel* où Adrien et Jérémie accompagnent leur semblable vers l'au-delà. C'est justement à cet endroit du récit, où l'autre meurt, qu'une image de conte de fées, liée au passé du petit garçon, est évoquée. La mort et la vie initialement surprises dans les yeux inconscients du petit représentent un geste subtil digne de l'écriture proustienne, mais que nous pouvons «lire» comme un geste naturel, identifiable à l'intérieur de la culture populaire. Là, les grandes expériences de la vie, telle l'épreuve dure de la santé égarée mais finalement retrouvée, ne peuvent pas être acceptées comme des événements insignifiants, mais comme étant liés à une force surhumaine, objectivée de différentes manières. Notre récit emploie le modèle où une personne est investie d'une force extraordinaire. C'est ainsi que tout le monde se rappelle le miraculeux retour à la santé du petit de cinq ans dont le regard vit, persiste, et dans la mémoire et dans les yeux de l'être adulte. Il s'agit en fait de la *mémoire du sensoriel* qui renvoie à l'expérience vécue. C'est ainsi que, au moment de leur rencontre, les yeux d'Adrien et de Jérémie rallument le dialogue du passé. Et la phrase répétée dans ce fragment peut suggérer la puissance des paroles comme refrain, énoncées dans le passé pour invoquer des forces extraordinaires et au moment de la reconnaissance pour évoquer ce passé, pour l'amener au présent. Ainsi on retrouve cet énoncé répété, «Connais-tu pas, poulain, ce visage» aux pages 142 et 144 où l'on retrouve cet exercice de la gestuelle :

*Ses gros yeux noirs, limpides ... : ils parlaient le plus confiant, le plus sincère des langages amicaux.*

*Les deux hommes se regardaient dans le blanc des yeux, Adrien fasciné; le vieux, fascinateur ... je plonge mon regard dans ses yeux accrochés aux miens et je crie en moi-même d'une voix de tonnerre : Je veux, ô forces démoniaques de la vie! Je veux, que cet enfant*



*guérisses! Tu guériras, petit, tu ne pleureras plus, tu dormiras, m'entends-tu ? La paix, la santé, la vie seront avec toi. Amen ! Et le petit bonhomme tomba de mes mains dans les bras du sommeil, qu'il ne connaissait plus. Et il guérit, il devint un grand et beau garçon, tel qu'il est devant mes yeux ! Connais-tu pas, poulain, ce visage ?...*

— *C'est vous, Jérémie, l'homme mystérieux qui avez fait ce miracle ?*

Suivant le même paradigme nous rappelons un autre dialogue des sens franchissant cette fois la barrière linguistique.

Dans une autre image, acoustique, dans l'*obscurité* de la nuit mais également dans celle des langues inconnues *les yeux* surgissent pour éclairer les sons nés d'une part et interprétés d'autre part dans l'abysse des *instincts* :

*Dans la nuit, noire à se crever les yeux, les phrases, les mots jaillissaient, violents, comme les coups dans un assaut d'escrime. On devinait que leurs têtes s'approchaient souvent jusqu'à se toucher; que leurs yeux se fouillaient, impuissants; que leurs bras se débattaient. Dans le cœur glacé d'Adrien, les voyelles de la langue turque résonnaient comme des gémissements de hautbois, et ses nombreuses et dures consonnes frappaient comme un roulement de tambour.*

L'intérêt concernant le regard, les yeux, a une double motivation. Premièrement, il s'explique par *l'élément biographique* de l'expérience intériorisée et, deuxièmement, cet intérêt se retrouve dans le modèle même du monde évoqué par l'écrivain, ce Coin de Levant. L'élément biographique se dépasse ainsi dans le contexte plus large de ce monde du Levant, connu et vécu avec l'intérêt que peut avoir une structure affective semblable à celle de Panaït Istrati. Ce monde exerce d'ailleurs sa force sur tous les personnages de l'écrivain, éduqués, élevés dans la manière d'être de ce monde babélique, où ils doivent chercher la voie vers *l'autre*.

On y voit un monde de langues différentes, mêlées, et souvent l'accès ne se réalise pas d'une manière rationnelle, intelligible, mais qui peut être approximée dans les données offertes par les sens : les tons des voix, les mouvements, la mimique, et surtout l'expression des yeux. Un personnage est différent – un autre que soi-même – parce qu'il parle une autre langue mais il ressemble à *l'autre* parce qu'ils ont la même vie affective. La langue, les vêtements, la religion, les mœurs, créent la distance, les difficultés de compréhension et de rapprochement, mais que *le regard* réussit quand même à supprimer, étant le seul moyen de *communication directe* et difficile à mystifier.

Dans un topos de l'altérité et dans la diégèse du récit «Nerrantsoula» nous identifions le fragment où la très jeune fillette conduit Marco vers un monde délimité clairement, «le fossé, tranchée interminable... Déchirure noire, profonde, hérissé de sa colline de glaise, et toutes deux, parallèles, courant se perdre dans la nuit mystérieuse telle la route de notre destin» (Istrati, 2006, IV : 86). Pourrait-on oser voir dans le noir profond l'indicible de l'homme, ce qui se cache dans son esprit, et dans la «glaise» le charnel de son habit ? Dans le cas de Panaït Istrati, l'écrivain, assurément oui. Ce paysage, ce territoire inconnu, «le fossé» annonce l'homme d'un autre pays, dont le topos est démarqué, mais où l'accès n'est pas général. Tout le monde ne peut pas y entrer, mais seulement ceux qui se reconnaissent même avant apparemment de se connaître. Le fossé représente également la frontière qui délimite et le voisinage qui rapproche.

C'est justement ce paysage qui caractérise le contact de Marco avec les Grecs vivant chez les Roumains: «Il faisait presque complètement noir quand nous arrivâmes dans la rue habitée par les Grecs. Le fossé, tranchée interminable, était à nos pieds. Aucune lanterne.» (Istrati, 2006, IV : 86)

Mais la tranchée «noire comme le bitume» (Istrati, 2006, IV : 90) s'efface de plus en plus quand «des voix s'élevèrent dans l'obscurité lointaine» et l'espace ouvre maintenant des portes pour ceux qui ont les mêmes passions, telle vivre la vie dans la manière où elle sentie.

Dans *Kyra Kyralina* le garçon connaît mal l'histoire de la mère qui se défend toujours en invoquant la volonté de Dieu. Elle est la fille d'une Roumaine qui avec deux Grecques sont les femmes d'un Turc, envoyé de Stamboul à Ibrăila vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Double identité donc, de religion et de mœurs, ou même triple car les locataires priaient deux Dieux en trois langues différentes.

Les personnages de Panaït Istrati sont modelés par le monde auquel ils appartiennent, un monde de mélange de langues, de vêtements, de croyances, de valeurs, d'affects. Les gens vivent de puissants sentiments, qui expliquent la violence de certains gestes, de certaines paroles, de certaines répliques, dont le ressort est la souffrance, la tristesse, la joie etc. La vie affective des personnages, affichée, détermine leur identité changeante. Fixé dans son statut social, qui a une valeur constante, l'individu demeure libre dans le plan de la vie affective, qui semble agir comme une variable par le jeu du bonheur ou de la tristesse. En fait, à ce niveau également, celui des réactions affectives, l'homme que l'auteur observe, Grec, Albannais, Juif ou Turc, se définit par des stéréotypes et des constantes – il se réjouit et s'attriste pour les mêmes raisons.<sup>1</sup>

La formule devenue classique, *conteur roumain et écrivain français* (*Cahiers Panaït Istrati*, 1993, 10) sous la forme plus récente *écrivain français, conteur roumain* (*Cahiers Panaït Istrati*, 1996, 13) ou celle qui énonce et annonce le statut *européen* (*Cahiers Panaït Istrati*, 1996, 13) de l'auteur impliquent deux langues qui construisent également le devenir de l'écrivain débutant avec *Kyra Kyralina* et la réception de son œuvre antérieure. Que signifie pour Istrati la langue française? S'il faut évoquer en quelques mots la situation générale en Roumanie, il faut s'appuyer tout d'abord sur l'histoire : l'influence française véhiculée par les princes d'origine grecque installés par le Sultan en Moldavie et en Valachie au XVIII<sup>e</sup> siècle et les contacts avec l'aristocratie russe, en Moldavie. Et surtout après la Révolution de 1848, la culture française pénètre chez les Roumains, mais son influence générale sur notre population se produit de manière inégale, la littérature étant un agent important.

Panaït Istrati, l'écrivain, le même ou l'autre, en roumain tout comme en français, perçu dans des approches différentes, découvre et invente dans le sens étymologique des termes son identité narrative. En s'appuyant sur les recherches de Paul Ricœur sur *l'identité narrative* on peut identifier les voix dans l'œuvre de Panaït Istrati, ces voix qui ne peuvent pas ignorer l'homme qui existe avant l'écrivain. L'homme et l'auteur réussissent moins à s'effacer l'un l'autre que ne réussit l'un à construire l'autre.

Le personnage de la *Vie d'Adrien Zograffi* vit dans sa ville roumaine, port du Danube, à côté de différentes ethnies. Leurs langues et leurs cultures entrent très tôt dans le dialogue de l'enfant avec le monde. Et si au début de ses récits le jeune Adrien

clame son attrait vers *d'autres rives, d'autres mondes* (Istrati, 1966 : 14) plus tard il *doit connaître l'Occident*. L'Égypte, la Syrie, la Grèce *dégénérée* ne peuvent pas cultiver ses dons et Adrien part à Paris, puisque son *tempérament s'accorde avec la culture française et avec les libertés qui règnent en France*, affirme son ami dans *L'Appel de l'Occident*.

En repérant certaines citations et en schématisant une apparente reconfiguration du voyage spirituel d'Adrien nous ne voulons rien suggérer pour le moment, mais seulement évoquer quelques repères géographiques qui puissent illustrer les dimensions concrètes d'un chemin humain, déroulé dans une vie unique.

Une première facette du personnage explorant la sphère humaine intangible pourtant seulement avec les sens, un premier abord rallume l'espace aux autres facettes dès le commencement des « pages » de sa vie, dès le début de son identité narrative (Istrati, 1966 : 12). Ainsi les occurrences du verbe *aimer* et les mots qui lui sont associés dans ce champ sémantique, *ami, suspect, tirer les gens par la langue* s'opposent aux champs lexicaux de la notion de mariage : *pondre de petits imbéciles, remplir le monde d'esclaves, devenir soi-même le premier esclave*. Ces dernières images sont les ressorts du refus d'un ordre naturel et médiocre à la fois, non par haine, mais en vertu d'une aspiration structurelle: expérimenter la disponibilité de son âme immense. Elle semble nous faire ouïr: *Tâcher à connaître le monde avec ses facettes* (n.s.). Et cette structure se tisse avec Adrien, dès l'enfant ouvrant ses yeux jusqu'à l'âme débordant de l'adulte. Dès sa première contiguïté: sa mère adorée qui l'adore. L'enfant examine les premières personnes que son petit âge touche, l'enfant déniche l'ipséité *voisine* (n.s.), de l'autre. Le jeune *aime tirer les gens par la langue*. Cette structure le pousse à consommer tous ses moyens afin de connaître l'homme, son côté divin, sa bonté, lors même que la haine semble justifiée.

Pour Adrien Zografhi comprendre la vie signifie surtout la sentir. Ce révolté paradoxal n'est ni dégoûté ni coléreux, mais, tout au contraire, il est un grand amoureux de la vie. Et cela arrive même alors qu'il crie contre les règles les plus authentiques qui rendent l'homme humain : considérant *absurde cette histoire de mariage*, Adrien défend son aspiration vers une qualité humaine supérieure, il ne dit pas son dégoût envers certaines expériences. La nature d'Adrien, son inclination vers les autres, vers d'autres mondes et vers le voyage coïncident profondément avec le paysage natal de l'auteur, le fleuve et le port, et un peu plus tard le port et la mer. Ce n'est pas par hasard, peut-être, qu'un certain personnage, Stavro, homosexuel, fait son apparition au moment où cette disponibilité immense qualifie d'emblée Adrien, l'homme devenu personnage. Condamné par les autres, Stavro devient chez Istrati objet de la connaissance humaine proposant la tolérance.

Une certaine perspective s'installe à mesure que nous plaçons chez Panaït Istrati le thème de *l'autre langue* dans l'actualité de plus en plus complexe des termes qui composent le champ sémantique du syntagme mentionné, qui renvoie d'une part à une langue étrangère et d'autre part aux origines latines et pour la langue et pour le tempérament. Et cela arrive de deux côtés : celui historique et traditionnel, dans le sens du devenir du premier terme, considéré dans ses rapports avec des domaines plutôt spécialisés (philosophie, littérature, critique littéraire) et le côté très actuel de la tendance à apprécier la littérature dans son contexte. En conséquence nous consi-

dérons que le syntagme relève de la naissance d'une fiction dont le personnage–narrateur Adrien Zograffi renvoie souvent à l'Alter ego de Panaït Istrati. Semblablement au narrateur mais également à l'écrivain Panaït Istrati, le premier fichant les mots, le deuxième évoquant ses relations avec les mots, grecs, roumains, français, nous pouvons jalonner un possible lexique de notions et de catégories qui puissent interroger l'œuvre et dialoguer avec l'auteur : l'autre, culture, étranger, identité, narrateur, récit.

Quelle pourrait être l'incidence du syntagme *l'autre langue* sur l'identité narrative de Panaït Istrati, l'homme et l'écrivain? Certains mots éclairent notre ouvrage, qui mettent l'accent d'intensité sur notre vision, menée par les échos philosophiques de Paul Ricœur dans *Soi-même comme un autre* : a) *marquer le primat de la médiation réflexive sur la position immédiate du sujet*<sup>2</sup>, b) *dissocier deux significations majeures de l'identité*, celle qui part du sens *idem* et celle qui part du sens *ipse*<sup>3</sup>, c) *surprendre la dialectique du soi et de l'autre que soi*<sup>4</sup>.

L'empreinte de la littérature orale sur l'œuvre de Panaït Istrati est évidente. D'une part, l'intertextualité, dans le sens restreint du terme : des vers et des poésies entières<sup>5</sup> du folklore littéraire roumain se tissent dans l'édifice de l'atmosphère authentique d'une certaine *disposition mentale*<sup>6</sup> reflétée dans son œuvre savante. D'autre part, le transfert du genre folklorique dans la littérature savante. Conscient d'avoir opéré cette métamorphose, Istrati répond<sup>7</sup> en théoricien de la littérature à l'attaque de Nicolae Iorga<sup>8</sup> qui ne veut plus reconnaître l'identité de Kyra, son nouveau visage peint par Istrati dans son *récit*<sup>9</sup> à partir de la même *histoire*<sup>10</sup> présente dans une *ballade* du folklore roumain.

Dix ans plus tard, c'est en lecteur avisé qu'il s'exprime. En fait, le même roumain Panaït, mais écrivain français, affirme devant ses amis avec le même humour du conteur dans ses récits, quand il découvre *Les Mille et une Nuits* à Paris :

*Nom d'une pipe ! C'est vraiment moi, tout entier ! Comment diable est-ce possible ? Décidément, il doit s'être faufilé quelque Arabe parmi mes ancêtres [...] Ah, voilà le malheur, quand on n'a aucune érudition. J'ai vécu près de cinquante ans sans connaître cette beauté amie et miraculeuse où repose la meilleure partie de moi-même... (Cahiers Panaït Istrati, 1988, 5 : 178)*

Nous pourrions garder comme témoin de l'*ipséité* et de la *mêmeté* dont parle Ricœur (1990) cette confession de l'écrivain lui-même, dans « son » milieu d'adoption français, où « le même » Istrati parle « comme un autre » à ses lecteurs occidentaux, théoriciens ou non.

*Langue* et *langage* se déroulent sous les yeux et dans les oreilles du jeune garçon alors qu'il se trouve dans la *crâșma* de Kir Leonida.

Il y apprend *câinescul procedeu al teșghetarului*, et généralement la terreur envers l'apprenti, des deux côtés également, langage et comportement.

Et pourtant il y connaît de même *l'homme* qui lui donne le *Dictionnaire universel de la langue roumaine* (cartea sfântă a adolescenței și amanta copilăriei sale) et en même temps il reçoit l'envie de connaître l'autre langue, le grec, les premières fiches contenant ainsi d'autres mots étrangers que ceux choisis pour son écriture à venir.

Un résumé de l'histoire de l'autre langue du jeune *Panaïotachi* pourrait ainsi être jalonné par :

- les mots inconnus de la langue roumaine également sienne et autre, car en devenir par l'âge du garçon et l'époque où il vit ;
- les fiches avec les mots grecs ;
- le dictionnaire roumain ;
- l'autre langue comme succès : la sympathie des Grecs et la séparation totale ou partielle du lieu de la terreur vécue ;
- mais *surtout* (peut-être) le personnage Adrien dit semblablement à moș Anghel, « vinee ! » mais en grec, « amesos, erhete, oriste, Kirie ».

Cela *surtout* parce que *langue et langage, action et pensée* accompagnent toujours un certain modèle, un possible destin, la vie du personnage qui peut partiellement évoquer la vie de Panaït Istrati, mais qui marque entièrement les instances narratives, puisque tous les récits ramassent<sup>11</sup> dans la narration la recherche humaine du dialogue avec les autres<sup>12</sup> et la recherche du personnage d'Adrien pour se connaître dans ce monde où tous ses départs connaissent la victoire d'abord et ensuite la défaite.

Nous retenons avec Paul Ricœur l'autonomie de l'agir humain malgré sa dépendance de principe par rapport à la théorie du langage. Mais surtout nous retenons *ce que spécifie le soi, impliqué dans le pouvoir-faire, à la jonction de l'agir et de l'agent* (Ricœur, 1990, Cinquième étude).

Dans le merveilleux *récit* sur les contradictions sémantiques concernant le départ de Panaït Istrati, son choix de quitter le pays poursuivi dans le chapitre intitulé « *Anonimul elvețian* », Mircea Iorgulesco construit dans un crescendo de l'inconséquence sur l'édifice des documents de langage, celui des autres ou celui de Panaït Istrati même, un suspens hypothétique des multiples sens que peut revêtir une seule action et toujours la même : quitter son pays. Le talent du critique-narrateur réussit à induire, à l'aide d'une ample documentation déroulée avec des données exactes, le côté changeant, toujours mouvant à l'égard des raisons qui *accompagnent*, qui *expliquent* l'acte de partir.

En changeant un peu l'ordre des phrases de Iorgulesco pour arriver à ce qui nous reste des *gestes* répétés pour rechercher *l'ipséité* de la personne devenue personnage nous retenons :

1. *Se poate alcătui o bogată colecție din asemenea deseori vehemente deziceri, sunt risipite pretutindeni și se întind pe toată durata carierei lui literare (totuși !) până la sfârșitul vieții – în corespondență, în confesiuni, în publicistică, în frecvențele intervenției în nume propriu, ca autor, din scrierile de ficțiune* (Iorgulesco, 2004 : 194).

2. *Era scriitor și voia să fie scriitor* (Iorgulesco, 2004 : 193).

En fait, ce que nous plaçons en *second* représente dans le livre *L'Autre Istrati* (n.t.) le nœud, la signification suggérée *par avance* en quelques mots et reprise pour être développée dans les pages suivantes (Iorgulesco, 2004 : 194-195).

Et nous concluons toujours en nous appuyant sur Paul Ricœur : l'identité personnelle *ne peut précisément s'articuler que dans la dimension temporelle de l'existence humaine* (Ricœur, 1990 : 138) parce que *Entre vivre et raconter, un écart, si infime soit-il, se creuse. La vie est vécue, l'histoire est racontée* (Ricœur, 1985 : 15).

## Bibliographie

1. Istrati, Panait, *Écrits essentiels. Scrieri esențiale*, I-IV, Râmnicu Vâlcea, Édition Fortuna, 2006.
2. *Opere alese. Povestirile lui Adrian Zograffi, Chira Chiralina*, ediție bilingvă, București, Editura pentru Literatură, 1966.
3. *Cahiers Panaït Istrati*, 1988, no 5.
4. *Cahiers Panaït Istrati*, no 10, 1993.
5. *Cahiers Panaït Istrati*, no 131996.
6. Hentsch, Thierry, *Raconter et mourir*, Paris, Édition Bréal, 2002.
7. Iorgulesco, Mircea *Celălalt Istrati*, Iași, 2004.
8. Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Editions du Seuil, 1990.
9. Ricœur, Paul, *Du texte à l'action*, Paris, Editions du Seuil, 1986.
10. Ricœur, Paul, *Temps et récit* (vol. 3, *Temps raconté*), Paris, Editions du Seuil, 1985.

<sup>1</sup> Ces raisons peuvent s'objectiver, par exemple, d'une part dans la recherche incessante des personnes aimées de la famille ou d'autre part dans la recherche passionnelle de l'amitié, chez Adrien Zograffi. Pour la première catégorie nous rappelons le roumain Stavro cherchant sa mère et sa sœur, le juif Moussa partagé à peu près physiquement, puisqu'il quitte la Roumanie, son pays d'origine où sa famille continue à recevoir son argent gagné rudement dans le monde, en Egypte, où il aide sa fille Rebeca, arrivée là en suivant son amant, mais qui ne peut plus survivre sans l'aide de son père. Et un dernier personnage de la première catégorie, Set-Amra, la libanaise attendant sa fille partie en Amérique, mais non plus son mari décédé là-bas, dans le même départ.

<sup>2</sup> Et l'action de médiatiser se retrouve chez Panaït Istrati des deux côtés: le récit et la correspondance.

<sup>3</sup> Les instances narratives de l'œuvre de Panaït Istrati (l'aspect narratif de son discours ou la diégèse selon Gérard Genette in *Figures III*) renvoient au devenir du personnage d'Adrien Zograffi. Ainsi l'identité *idem* accompagne par l'intermédiaire de la narration l'identité du *soi*, la narration rendant possible le mécanisme du déroulement du temps, passé, présent et futur.

<sup>4</sup> Nous retrouvons ce mécanisme dans les actes de langage identifiés par Mircea Iorgulesco et poursuivis par le critique littéraire dans son livre *Celălalt Istrati*.

<sup>5</sup> Nous ne rappelons que deux exemples : *Povestirile lui Adrien Zograffi*, II, Editura pentru Literatură, 1969, pp. 158-163, 216-217.

<sup>6</sup> *Geistesbeschäftigung*, André Jolles, *Formes simples*.

<sup>7</sup> *Lettre ouverte à M. Nicolae Iorga*, *Cahiers Panaït Istrati*, no. 13, p. 209.

<sup>8</sup> *Ramuri*, 15 iulie 1924.

<sup>9</sup> Terme de la tripartition de Genette : *histoire, récit, narration*.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Dans ces récits, tel celui raconté par le capitaine Mavromati, devenu une *légende* (p.393), ou par d'autres personnages de la narration, on identifie des éléments composant ce que Paul Ricœur appelle *identité narrative*. Ce personnage qui a son histoire, sa *légende* peut également représenter l'instance dont les paroles font écho aux paroles d'Adrien (p.392).

<sup>12</sup> Le récit du capitaine Mavromati (p.392), l'une des instances narratives, met en jeu également la voix des autres par le procédé de la *vox populi*, comme d'ailleurs l'œuvre entière de Panaït Istrati.

## Bilingvismul lui Cioran

Dumitru CHIOARU

Universitatea "Lucian Blaga" din Sibiu, România

Emil Cioran este unul dintre marii scriitori bilingvi ai secolului 20, care a meditat nu o dată asupra schimbării limbii în care și-a scris opera. Din mărturisirile sale reies mai multe motive care l-au determinat ca, după zece ani de ședere în Franța, unde a plecat în 1937 cu o bursă prelungită de studii, să renunțe brusc și definitiv la limba română în care publicase cinci cărți, iar **Îndreptar pătimăș** rămăsese în manuscris, pentru a fi scris în franceză. Hotărîrea de a rămîne în exil ca urmare a instaurării comunismului în România și voința de a scrie într-o limbă de circulație universală par să fie motivele pe înțelesul comun care, atent analizate de el însuși, dezvăluie nuanțe ce ar putea să le adîncească sensul și chiar să le contrazică. Împrejurarea acestei schimbări, povestită într-un interviu acordat lui Fernando Savater din volumul **Convorbiri cu Cioran**, îmbracă aparența *convertirii* la o nouă credință, ca și a lui Pavel pe drumul Damascului: "Am scris în românește pînă în anul '47. În acel an, mă aflu într-o căsuță pe lângă Dieppe și traduceam Mallarmé în românește. Dintr-odată mi-am spus: Ce absurd! De ce să-l traduc pe Mallarmé într-o limbă pe care n-o știe nimeni? Și am renunțat la limba română. M-am apucat să scriu în franțuzește..."<sup>1</sup>. Deși i-ar fi fost poate mai ușor să scrie în germană, pe care o știa bine din Sibiul natal și din perioada bursei Humboldt la Berlin (1933-1935), Cioran a optat pentru franceză din motive mult mai adînci decît cele juridice sau literare. În același interviu cu Savater el recunoaște că "schimbînd limba, mi-am lichidat imediat trecutul: mi-am schimbat total viața"<sup>2</sup>.

Renunțarea la limba maternă înseamnă pentru Cioran o încercare de a o rupe cu trecutul său care numai în mod simplist s-ar putea reduce – cum din păcate procedează autoarele unor monografii defăimătoare, Alexandra Laignel-Lavastine și Marta Petreu, deși poziția ultimei este mai nuanțată – la episodul militantismului său fascist din tinerețe. Fără a mă erija în avocatul Diavolului, nu mă îndoiesc însă de sinceritatea lui Cioran atunci cînd, contabilizînd "faloasele exilului" în volumul **La tentation d'exister**, consideră că renegarea limbii este, înainte de o schimbare de identitate, un act asumat de *trădare* de sine, ca formă a *convertirii* spirituale: "Cine își neagă limba, adoptînd-o pe-a altora, acela își schimbă identitatea și chiar decepțiile. El se rupe – trădare eroică – de amintirile sale și, pînă la un punct, de el însuși"<sup>3</sup>. În ciuda amintirilor care n-au conținut să-l viziteze, neliniștindu-l mai ales în ce privește soarta originilor sale cotropite de comunism, Cioran a vrut să devină – spre deosebire de prietenul său Samuel Beckett care a rămas irlandez, chiar dacă scria în franceză, și la Paris – altul. Un străin pur și simplu. Marie Dollé, în cartea sa **L'imaginaire des langues**, abordînd cazul lui Cioran, ajunge la concluzia că "schimbarea limbii poate fi trăită ca a doua naștere"<sup>4</sup>. Înainte de a face un elogiu limbii franceze ca și creatoare a unei mari culturi și civilizații, Cioran nu uită să povestească interlocutorilor săi din volumul **Convorbiri** dificultățile acomodării la noua sa limbă de creație: "...a fost foarte greu, pentru că, temperamental, limba franceză nu-mi convine: mi-ar trebui o limbă *sălbatică*, o limbă de bețiv. Franceza a fost pentru mine o cămașă de forță"<sup>5</sup>. Astfel recunoaște el că prima sa carte în franceză,

**Précis de décomposition**, apărută la Gallimard în 1949, a fost rescrisă de trei ori, consultând tot felul de dicționare și consumînd atîta cafea și țigări, încît experiența a devenit un adevărat “supliciu”. La capătul acestui supliciu însă, Cioran a trăit transfigurarea eliberatoare de destinul său de scriitor român și adoptarea unei identități de scriitor francez. Schimbarea sa la față înseamnă noua expresie, corespunzătoare exigențelor unei limbi de tradiție clasică, a neschimbatei sale obsesii, pe care le-a enunțat exploziv încă din volumul debutului său în limba română **Pe culmile disperării** (1934).

Bineînțeles că **Précis de décomposition** nu este o traducere a volumului **Pe culmile disperării**, dar oricare comparatist poate sesiza – și bilingvismul creator reprezintă un obiect de studiu al literaturii comparate – o continuitate a gândirii lui Cioran în virtutea aceluiași obsesii: insomnia, disperarea, melancolia, plictiseala, suferința, boala, sfințenia, extazul, iubirea, ratarea, sinuciderea, moartea etc. Conținutul acestor obsesii trebuie turnat în altă formă, care nu-i mai este la îndemînă ca altădată limba română, ci presupune să fie căutată și elaborată în limba franceză, într-o experiență de laborator care va fi făcută publică abia postum sub titlul **Cahiers**. Se constată, într-o asemenea lectură comparativă, că flăcările patetismului din discursul românesc se topesc treptat, de la o carte la alta, pe rugul scepticismului, în cel francez. Iată un fragment de confesiune din **Pe culmile disperării**, în care lirismul exploziv se desfășoară într-un discurs baroc: “Mă simt ființa cea mai teribilă care a existat vreodată în istorie, mă simt o bestie apocaliptică plină de flăcări și întunecimi, de elanuri și de disperări. Sînt o fiară cu un zîmbet grotesc, ce se adună în ea însăși pînă la iluzie și se dilată pînă la infinit, ce moare și ce crește în același timp încîntată între mine și tot, exaltată între speranța nimicului și disperarea totului, crescută în parfumuri și otrăvuri, arsă de iubire și de ură, nimicită de lumini și de umbre”<sup>6</sup>. În schimb, în **Précis de décomposition**, reflecția asupra eului se conceptualizează, părăind a urma traseul unei meditații filosofice în genul lui Descartes, minată însă de conștiința unui moralist din școala lui Montaigne și Pascal, care își potrivește gîndurile în tiparul aforismului, asemănîndu-se cu Nietzsche prin cinismul și paradoxul ce scapără în densitatea expresiei cu un efect de șoc: “J'existe, je sens et je pense au gré de l'instant – et malgré moi. Le Temps me constitue; je m'y oppose en vain – et je suis. Mon present non souhaité me déroule, se déroule; ne pouvant le commander, je le commente; esclave de mes pensées, je joue avec elles comme un bouffon de la fatalité...”<sup>7</sup>. Un rînd mai sus, Cioran însuși subliniază ideea conform căreia “mes vérités sont les sophismes de mon enthousiasme ou de ma tristesse”<sup>8</sup>. Cultivarea fragmentului sub forma aforismului, mai ales, ține de o gîndire sofistică ce respinge orice sistem, năzuind să rămînă liberă, căci, spune Cioran tot în interviul cu Savater: “Cred că filosofia nu mai este posibilă decît ca fragment. Sub formă de explozie”<sup>9</sup>. El își dă însă seama că orice sofistică, pentru a cuceri cititorul, presupune o preocupare pentru stil. Cioran sesizează chiar el, într-un alt interviu, diferența dintre “poetul” pe care l-a sacrificat renunțînd la limba română și “stilistul” care a devenit, adoptînd franceza: “Cărțile pe care le-am scris în limba română, le-am scris spontan, fără să mă gîndesc la stil”, ajungînd la concluzia că atunci “cînd am început să scriu în franceză, nu mi-am dat seama din capul locului că faptul de a scrie într-o limbă străină reprezintă, ce-i drept, o eliberare, dar, în același timp, o experiență aproape dureroasă”<sup>10</sup>. Cioran recunoaște, tot într-un interviu, că scrisul aforismelor a avut pentru el o funcție terapeutică, însemnînd eliberarea temporară de o obsesie: “Cărțile mele au multe defecte, dar nu sînt



fabricate, sînt într-adevăr scrise la cald; în loc să pălmuiesc pe cineva, scriu ceva violent. Deci nu e vorba de literatură, ci de terapeutică fragmentară: sînt răzbunări”<sup>11</sup>. Așadar, stilul este omul Cioran, cu pornirile sale temperamentale, ținute însă în frîu de raționalitatea și rafinamentul limbii franceze. Dacă scrisul său în limba română lua forma delirului profetic tocmai datorită primitivismului ei poetic, fiind o manifestare autentică a temperamentului său vulcanic, în franceză devine exercițiu stilistic terapeutic pentru gîndirea contradictorie a unui sceptic. În densitatea semantică și stilistică a aforismului el a dat o nouă strălucire limbii franceze, care l-a sedus chiar și pe un poet de talia lui Saint-John Perse, făcîndu-l să recunoască în Cioran “un des plus grands écrivains dont puisse s’honorer notre langue depuis la mort de Valéry”<sup>12</sup>.

Cioran a reflectat în repetate rînduri asupra diferențelor dintre cele două limbi în care și-a scris opera, româna și franceză, chiar dacă înrudite prin originea lor latină. În interviul acordat spre sfîrșitul vieții sale lui Gabriel Liiceanu el apreciază că “le roumain ignore la rigueur du français. C’est une langue à grammaire mobile, une langue libre, beaucoup plus proche de mon temperament”, fiind la antipodul francezei care “a agi à la façon d’une discipline imposée du dehors, ayant finalement sur moi un effet positif. En me cotraignant, en m’interdisant d’exagerer à tout bout de champ, elle m’a sauvé”<sup>13</sup>. Cioran era conștient de faptul că franceza sa nu era o limbă vie, vorbită, ci una asimilată prin lectură, ca limbă literară cu îndelungată tradiție. El recunoaște că și-a exersat spiritul creator pe modelul ei literar din operele moraliştilor deja amintiți, dar și a marilor poeți ermetici, Mallarmé și Valéry. Franceza lui este o limbă construită și șlefuită artificial ca limbă universală în care el și-a împlinit, în ciuda intersecțiilor sale cu paradoxismul retoric modern și cu fragmentarismul postmodern, visul de a fi un scriitor apatrid și inactual, altfel spus, etern. El intră astfel în literatura universală, nu numai cu opera scrisă în limba franceză, ci și cu cea românească.

### Bibliografie:

1. **Convorbiri cu Cioran**, Ed. Humanitas, București, 1993, p. 29, traducere din spaniolă de Sorin Mărculescu.
2. *Ibid.*, p. 30.
3. Cioran, **La tentation d’exister**, Ed. Gallimard, Paris, 1956, p. 63; vezi **Ispita de a exista**, Ed. Humanitas, București, 1992, p. 51, traducere românească a lui Emanoil Marcu.
4. Marie Dollé, **L’imaginaire des langues**, Ed. Hattmann, Paris, 2001, p. 136.
5. **Convorbiri...**, p. 30.
6. Emil Cioran, **Pe culmile disperării**, Ed. Humanitas, București, 1990, p. 86-87.
7. Cioran, **Précis de décomposition**, Ed. Gallimard, Paris, 1949, p. 138.
8. **Convorbiri...**, p. 22.
9. Interviu realizat de Gerd Bergflether, în **Convorbiri...**, p. 96, traducere din limba germană de Gabriel Liiceanu.
10. Interviu realizat de Lea Vergine, *ibid.*, p. 134, traducere din limba italiană de Claudia Dumitriu.
11. Apud. Gabriel Liiceanu, **Itinéraires d’une vie: E.M.Cioran**, Ed. Michalon, Paris, 1995, p. 116.
12. Gabriel Liiceanu, op. cit., p. 114-115.
13. Idem.

## Între Istanbul, Paris și New York: modele feminine în proza postbelică

**Maria ALEXE**

UNARTE

Universitatea Tehnică de Construcții

București, România

*Motto:*

*Dacă istoria este, cum scria Walter Benjamin și cum minunat cântă Laurie Anderson, e un înger care zboară cu spatele peste un câmp de morminte împins de un suflu ce vine din Paradis, fără îndoială ea s-a poticnit de stânca Balcanilor și-a rănit călcâiul de lumină în trecere.*

*Mircea Cărtărescu – Medicul și vrăjitorul!*

### Argument

Situate din punct de vedere geografic în partea de nord a peninsulei Balcanice, țările române s-au format ca state independente în umbra Bizanțului, au cunoscut creștinismul latin<sup>2</sup> în zorii istoriei, au adoptat apoi credința ortodoxă ce le-a legat definitiv de Bizanț și pe care au apărat-o și protejat-o cu imense sacrificii pe tot parcursul Evului Mediu. Devenind conștienți de originea latină a limbii și poporului, cărturarii sfârșitului de ev mediu și-au întors fața spre Europa apuseană. Când Principatele române au început să iasă de sub influența turcească și să privească cu admirație spre Occident, de pe la 1820 modelul cultural al elitei a devenit cel francez. Din acel moment tot ceea ce amintea de vechile obiceiuri orientale era considerat retrograd, lipsit de valoare, sursă a unei posibile imagini nefavorabile sau frustrări. Modelul occidental, în general, cel francez, în particular, devin imagini ale Europei civilizate, iar ceea ce reprezintă Balcanii și Orientul devine sinonim cu lipsa de cultură și civilizație. În realitate Orientul și Occidentul nu au fost mereu imagini antagonice, iar receptarea influenței franceze nu s-a făcut rapid, fără opoziție sau fără dificultăți. Chiar după ce toată lumea, nu doar aristocrația adoptase manierele franțuzești, fondul oriental-balcanic nu a dispărut fără urmă. El a continuat să existe și să își exercite influența până târziu, în secolul al XX-lea. Astfel a fi fost posibil să se creeze în literatura interbelică romanul *Craii de Curtea Veche* de Mateiu Caragiale și un curent balcanic-oriental, al cărui reprezentant este unul dintre cei mai de seamă poeți moderniști: Ion Barbu. Într-o anchetă făcută în anul 2002 printre cei mai de seamă critici români, aceștia au desemnat *Craii de curtea veche* printre cele mai importante cărți din literatura română. Se pare că fascinația pentru strălucirea bizantină și admirația pentru această cultură nu a dispărut niciodată cu desăvârșire. Sute de ani după căderea Constantinopolului, vraja acestui centru de cultură a continuat să se exercite în întreg spațiul european, cu precădere în cel ortodox. Pe parcursul Evului Mediu, Bizanțul a reprezentat un model

cultural.[ Neagu Djuvara, 2004]

Perioada interbelică înseamnă o revizuire a atitudinii societății românești față de moștenirea culturală orientală, în general, și față de cea balcanică, în special, fără să producă însă o schimbare semnificativă, la nivelul mentalului colectiv, a atitudinii față de atmosfera balcanică. George Călinescu, cu intuiția sa extraordinară, a remarcat existența unor elemente culturale de sorginte balcanică ce au continuat să supraviețuiască în universul cultural românesc, în paralel cu alte modele culturale și în ciuda multiplelor influențe pe care acesta le-a asimilat. [Ovid Crohmălniceanu, 1997]. Postmodernismul cu dragostea lui pentru paradox și spiritul lui de contrazicere revalorifică această moștenire în toate planurile culturale.

Prezentul demers critic propune o analiză a modului în care Orientul și Occidentul au contribuit la construirea unor modele comportamentale, devenite personaje feminine în proza românească postbelică și a felului în care cititorul contemporan receptează aceste modele culturale. Se pare că doamnele au fost primele care au adoptat moda occidentală, dar tot ele au contribuit și la păstrarea unor obiceiuri ce țin de tradiția balcanică.

## **2. Scurtă evocare istorică**

Pentru înțelegerea modului în care fondul balcanic și oriental a supraviețuit în mentalul colectiv românesc, mai ales în arealul sudic al țării, o scurtă evocare istorică este necesară pentru a urmări felul în care se succed, se înlocuiesc diferite modele culturale. Interesant este ca aspecte culturale diverse: fanariot, francez, american sunt absorbite treptat, fără a dispărea în totalitate.

### **2.1. Începuturile influenței franceze**

În secolul al XVIII-lea, în timp ce în Transilvania se dezvoltă Școala ardeleană, iar în Europa cultura franceză devenea dominantă, Moldova și Țara Românească, conduse de domnitori fanarioți, păreau definitiv aservite Orientului. Puțini își amintesc azi că aceștia sunt cei care au adus în Principate primele forme ale culturii franceze, primii vorbitori de limbă franceză.. Proveniți din rândul familiilor grecești din Fanar, de unde se selectau dragomanii imperiului Otoman, erau, prin tradiție, cunoscători ai mai multor limbi străine. Tot ei introduc obiceiul secretarilor francezi și al guvernantelor franțuzoaise. În rândul tuturor grecilor împăratul Napoleon se bucura de o simpatie deosebită, fiindcă în epocă circula o legendă care îi atribuia o îndepărtată origine bizantină, chiar imperială. Nu au fost puțini cei care l-au așteptat pe Napoleon să recucerească Constantinopolul și să reinvie gloria bizantină [Pompiliu Eliade]<sup>3</sup>.

În veacul al XVIII-lea Orientul și Occidentul nu sunt încă într-o poziție antagonică, e o societate amestecată care încearcă să își găsească drumul, adoptând la repezeală forme noi pe care le așează peste vechile obiceiuri. Mărturiile unor călători străini sau însemnările unor domni fanarioți arată că printre primele care au adoptat moda cea nouă au fost boieroaicele. Îmbrăcate în rochii aduse de la Viena și Paris, pot fi admirate în primele tablouri alături de soții lor care poartă încă veșminte orientale și stau turcește pe divanuri, în timp ce doamnele preferă scaunele și fotoliile noului tip de mobilier.

Doamnele patronau saloane culturale, după model parizian, primeau în salonul lor tineri pictori, scriitori sau pur și simplu „oameni de spirit”. Modelele lor erau personaje faimoase în Europa vremii: Madame de Maintenon sau George Sand. [Adrian Silvan Ionescu, 2001]

Așa cum am menționat deja, desprinderea de vechile forme de cultură balcanic-orientale nu s-a făcut fără niciun regret. În perioada interbelică, moment al reevaluării moștenirii balcanice, sunt scriitorii care și-au exprimat în mod repetat admirația pentru formele vechi, pitorești prin parfumul lor patriarhal și dezacordul pentru înlocuirea lor cu cele occidentale. Iată ce scrie Henri Sthal despre București: „*cu noile bulevarde, neofolosite imitație pariziană, care răscolesc fără milă pitoreștile cartiere bătrânești, cu mania alinierii militarești a străzilor, cu dărîmarea la rând a hanurilor, a caselor vechi românești, dispar zi de zi, urmele trecutului Bucureștilor.*” [Henri Stahl, 2004]

## 2. 2. De la influența franceză la modelul american

La începutul secolului al XIX-lea, locuitorii Principatelor începeau să renunțe la mulțimea de termeni turcești și grecești și să folosească neologismele de origine franceză. O doamnă elegantă nu se mai îmbrăca cu șalvari și malotea din catifea albastră [Adrian Silvan Ionescu, 2001], ci cu *taieur*, poartă culori discrete în locul strălucirii specifice Orientului<sup>4</sup> și spune *cheri*. Nu aveau încă un *coiffeur* al lor, dar modelele rochiilor imitau moda pariziană. Plimbarea la șosea era o adevărată paradă a modei.

Azi franțuzismele încep să se reducă ca număr. Strănepoatele lor poată *blugi* și *blaizer*, la care asortează *adidași*. Se îmbracă *cool* salută în stil anglo-saxon cu *Hello* și *Hy*, mănâncă la *fast-food hamburgeri* și beau *Coca Cola*, iar coaforul a devenit *hair-stilist*. Citesc în romane că pe vremuri femeile își încondeiau sprâncenele fără a ști că aceasta înțeamnă că foloseau *make-up* pentru a se înfrumuseța și nu își schimbau *look-ul* în funcție de *trendul* sezonului. Azi moda se vede și nu se mai lansează la șosea sau în saloanele protipendadei, ci în cluburi și discoteci. Obiceiurile de reclusiune orientală a femeilor descrise de scriitorul Radu Rosetti [Radu Rosetti - 1996] au dispărut de mult și tinerele mileniului III sunt sportive și independente

Încă din anii 70 preferința tinerelor pentru moda americană este evidentă. În *Nostalgia* și în alte scrieri cu tentă autobiografică, Mircea Cărtărescu surprinde acest aspect în descrierea micro-universului adolescentin în care prestigiul este asigurat de vorbirea limbii engleze, de posesia unui magnetofon la care se ascultă muzica unor cântăreți și formații anglo-saxone. Blugii încep să devină o îmbrăcămintă emblematică. Același scriitor teoretizează în anii 90 structura imaginarului balcanic „*din perspectiva unui om care are adânci rădăcini etnice și culturale în acel spațiu și care mai ales are un puternic complex dragoste-ură, fascinație-repulsie față de tărâmul nord dunărean(...)*un *gigantic, multistratificat labirintic imaginar*”, recunoscând importanța influenței poeziei anglo-saxone în formarea sa. [Mircea Cărtărescu , 2003].

## 3. Modele reprezentative

### 3.1 Personaje fantastice inspirate de basmele orientale

În proza fantastică Mircea Eliade propune cititorilor săi un personaj de sorginte folclorică și de inspirație evident orientală: Oana. Deși secundar în planul discursului

narativ, ea este un personaj cheie în plan simbolic într-una dintre cele mai reprezentative nuvele ale sale *Pe strada Mântuleasa*. Ca un adevărat povestitor oriental, învățătorul Fărâmbă, personaj reflector [N. Manolescu, 1981] introduce în țesătură povești: mereu alte întâmplări care sunt trăite de personaje din ce în ce mai interesante, mai aproape de mit, într-un anumit fel tot mai departat de realitatea concretă, anii 50, ce constituie punctul de debut al discursului narativ. Oana este un astfel de personaj, de care sunt fascinați foștii elevi ai învățătorului, sculptorița Marina și cei care ascultă povestea. Prezentarea Oanei începe astfel: „*Când am cunoscut-o eu, începu el deodată, în 1913, avea treisprezece ani și aproape doi metri. Dar nu era numai înaltă. Era voinică, spătoasă și frumoasă ca o statuie...*” [Mircea Eliade 1991] Evident este un personaj din altă lume, sămânță de uriaș, o adevărată forță a naturii, „*cam năzdrăvană*” cu alte cuvinte este un personaj desprins parcă din basme sau din acele *cărți populare, scrieri apocrife*, la granița dintre literatura scrisă și cea orală, de largă circulație în arealul balcanic. Originile sale folclorice sunt subliniate de asocierea cu alte personaje fantastice, așa cum va fi soțul său cu care va face o nuntă fabuloasă și cu practicile magice – „*Oana s-a oprit la marginea unui luminiș, și-a tras rochia de pe ea și a rămas goală. A îngenunchiat întăi și a cântat ceva într buruieni, apoi s-a ridicat și a început să dănțuiască învărtindu-se în cerc, cântând și murmurând*” Este vorba de fapt de cunoscutul descântec al mătragunei. [Mircea Eliade, 1991].

### 3.2 Modelul francez – între rafinament și Kitsch

Adoptarea modelelor culturale franceze a dus la schimbări însemnate în mentalul societății românești din sec al XIX-lea. Influența lor a produs schimbări radicale în modul de viață și a generat apariția unor noi tipuri sociale ce se regăsesc în creațiile literare. Modelul francez duce, însăși și la apariția unor personaje caricaturale, pe care estetica conteleorană le consideră Kitsch și a căror tipologie este ilustrată de Chirița lui Alecsandri. Contemporani cu cei care încearcă să imite Occidentul, Vasile Alecsandri sau I.H. Rădulescu sunt necruțători cu cei care imită fără discernământ societatea franceză, atitudine frecventă pe la sfârșitul secolului al XIX-lea, pe care Titu Maiorescu o descrie atât de plastic sub denumirea „*forme fără fond*”. Pe de altă parte, în societate apare femeia modernă, inițial de inspirație evident franceză, personaj ce evoluează de preferință în mediul citadin. Femeia modernă devine unul din locurile privilegiate ale corespondenței dintre lumea tehnică modernă și lumea arhaică a simbolurilor [Elena Prus, 2006]

Aplicând această interesantă afirmație personajelor din proza postbelică, se poate observa cu ușurință ca unul dintre personajele deja menționate, Marina, din *Pe strada Mântuleasa*, este ilustrativă pentru această definiție. Femeie modernă, lipsită de prejudecăți, independentă, cunoscătoare profundă a mentalității Europei apusene, ea este în același timp un personaj ce decodifică pentru cei din jur și pentru cititor simbolurile lumii arhaice. Modelul poate fi aplicat și unui alt personaj eliadesc la fel de straniu, Leana, fata care cânta la cârciuma de pe strada Soarelui.

### 3.3 Între aparență și realitate. Jocul măștilor

Desfășurarea sinuoasă a narațiunii din *Pe strada Mântuleasa* introduce aproape la jumătatea discursului narativ personajul feminin prin care imaginarul balcanic se transmite societății moderne: Marina (Zamfira). Aceasta, deși trăiește în timpul prezent al narațiunii, aparține în plan ideatic stratului balcanic oriental, fiindcă ea însăși amintește permanent de strămoașa ei care redase în mod miraculos vederea Arghirei, boieroica din veacul al XVIII-lea, fascinată de teatru<sup>5</sup>. Pentru darul ei, Zamfira fusese răsplătită cu daruri bogate și, la fel ca în poveștile orientale, este măritată și înzestrată. Ea este de fapt Mântuleasa, cea care a dat numele real al unei străzi bucureștene și titlul nuvelei. Cît despre Marina, autorul, prin vocea lui Fărâma, explică: „*Pe ea nu o chema așa, (adică) au aflat mai târziu băieții, dar îi plăce să își spună Zamfira, iar vărul ei, tânărul cu care venise, deși îl chema Dragomir, ea îi spunea Dionis.* [Mircea Eliade, 1991]. În lumea balcanică realitatea este înlocuită de iluzie, de ceea ce personajele crează prin propria lor imaginație. Aidoma unor oglinzi venețiene personajul reflectă mereu altă realitate, reinterpretând semnificația oamenilor și a locurilor și reinventându-se pe sine în raport cu ceilalți. „*Darvari a privit-o speriat-și adăugă – „nu pentru că îi aflase vârsta, dar pentru că privind-o a văzut deodată că era într-adevăr bătrână.*” Personajul însuși subliniază ideea jocului de măști, necesitate de a nu judeca după aparențe, „*tot ce am spus (.....)era doar ca să îl pun la încercare, să-l învăț să nu se mai lase vrăjit de aparențe. Căci nici azi-noapte nu aveam douăzeci de ani, așa cum a crezut el, nici azi - dimineață nu treceam de șaiszeci cum i s-a părut. Am vârsta pe care o am...*” [Mircea Eliade, 1991]. Fărâma, cel care povestește, sau ascultătorii săi printre care se află, în mod indirect, și cititorul nu trebuie să aleagă una sau alta dintre imaginile propuse, fiindcă, așa cum spune chiar Marina, oricare este cea adevărată într-un anumit moment. Există astfel mai multe „adevăruri” care nu se însumează, dar care contribuie la conturarea unui personaj misterios, un personaj-cheie în două din cele mai izbutite nuvele scrise de Eliade, menit să ne conducă spre descifrarea valențelor mitice ale unei anumite geografii urbane.

Bucureștiul anilor 80, orașul cenușiu al dictaturii comuniste, păstrează și el în ungherele sale ascunse reflexele mentalității balcanice. Mircea Cărtărescu, scriitor post-modern, stabilește o relație specială cu orașul său pe care îl descrie în numeroase rânduri, încât avem impresia că devine un personaj. În facultate îi apare „*..ca o metropolă occidentală plină de feeria neanelor, de strălucirea autostrăzilor, de cristalul arhitecturii. Descoperisem librăriile și sălile de expoziție, cenaclurile de pe Shitu Măgureanu...*” Acest chip al orașului care l-a fascinat pe tânărul autor ce descoperea centrul odată cu primii ani de facultate nu este decât o față a sa, poate doar o aparență sau poate unul din adevărurile din care este alcătuită realitatea. În opera sa orașul îmbracă mereu alte măști, se diversifică și se multiplică parcă la infinit.

În repetate rânduri, evoca Mircea Cărtărescu, mahalale orașului, spațiu prea puțin poetic care i-a marcat prima copilărie. Imaginea se alcătuieste din repere clare: Calea Moșilor, cartierul Floreasca, Șos, Ștefan cel Mare și din notarea unor senzații „*mirosul dulceag de leandri de care put toți Balcanii.*” [Mircea Cărtărescu, 2003], cele care dau consistență unui profil imaginar. În centrul acestui spațiu real, devenit magic prin interpretarea autorului se află mama sa, factor decisiv în stabilirea relației sale cu spațiul balcanic. „*Relația mea primordială cu Balcanii este una maternă: am văzut întotdeauna un*

*simbol în faptul că mama are origine bulgărească și că strămoșii mei vin din miezul Peninsulei”* [Mircea Cărtărescu, 2003].

Dintre personajele feminine, multe dintre ele memorabile, create de Mircea Cărtărescu, interesantă este pentru tipologia propusă, D (devenită ca personaj Gina). Într-o epocă în care influența franceză începuse să fie înlocuită de cea americană și tinerii să fie fascinați de tehnologie, fascinația autorului pentru personajul lui ține mai ales de capacitatea ei de a visa. „*N-aș fi iubit-o niciodată pe D, dacă ar fi fost numai (foarte) frumoasă sau dacă singurele ei mijloace de seducție ar fi fost Palatul în care mi se părea că locuiește(....)Adervărul e că D m-a sedus (prin forță și persuasiune, mai mult așa cum un bărbat seduce o femeie) prin puterea ei specială de a visa.*” [Mircea Cărtărescu, 2003]. Visul e calea spre evadare, o formă specială de cunoaștere născută din contemplare și ce atitudine poate fi mai tipic balcanică? Orientul și, prin extensie, ceea ce azi numim zona balcanică se opune Occidentului și prin lipsa activității organizate și pragmatice, prin contemplare, adică prin apetitul pentru visare ce înlocuiește determinismul anglo-saxon.

Același scriitor propune mai multe modele feminine, într-o carte de dimensiuni reduse, *De ce iubim femeile*, foarte gustată de public, tocmai prin capacitatea extraordinară a autorului de a sintetiza în câteva zeci de pagini viziunea sa despre personajele feminine. El își propune să completeze prin scurte povestiri ceea ce nu a putut scrie în romane. Un astfel de personaje e Irina, legătură întâmplătoare din tinerețe, văzută de Cărtărescu ca un alter ego al Penei Corcodușa, personajul celui mai tipic roman balcanic. „*Mi-o imaginaseam pe Irina, în toți acești ani, decăzută, poate alcoolică, hăituită de un trecut irepresibil*” [Mircea Cărtărescu, 2003] Finalul este însă diferit față de romanul lui Mateiu Caragiale. Spre deosebire de predecesoarea sa, Irina nu sfârșește tragic, ea ajunge funcționar european, prosperă la Bruxelles. E un final aparent neașteptat, în concordanță cu paradoxul postmodern, dar și cu imprevizibilul balcanic.

#### 4. Concluzii

Idealul culturii globale de azi e cel al egalității prin diferență, principiu care permite coexistența tuturor formelor culturale în pluralitate și interdependență [Mircea Cărtărescu 1999]. Din această perspectivă valorificarea imaginarului balcanic poate coexista cu formele occidentale, ceea ce am văzut că se și întâmplă de fapt. El nu trebuie izgonit în numele unor atitudini radicale fiindcă păstrarea unor elemente culturale aparținând imaginarului balcanic aducând un plus de identitate literaturii române.

Alexandru Ivăsiuc, citat de Nicolae Manolescu în binecunoscutul său eseu critic *Arca lui Noe*, reproșă prozei românești o tendință de „împăcare prin pitoresc”, element atractiv, dar care poate conduce spre superficialitate. [Nicolae Manolescu, 1981]. Balcanismul, așa cum apare în imaginea creată de mijloacele media, este atractiv mai ales prin pitoresc. Cele câteva exemple de personaje feminine pe care le-am analizat în acest demers critic reușesc însă să evite capcana pitorescului, propunând cititorului contemporan un discurs narativ prin care, așa cum sublinia Eliade, se încearcă o adaptare și o descifrare a mitului, prin care cititorul este ghidat astfel încât să poată înțelege simbolurile și semnificațiile mitice, mai puțin evidente pentru societatea modernă tehnicizată.

## Bibliografie

1. **Cărtărescu, Mircea** – *Postmodernismul românesc*, București, ed. Humanitas, 1999.
2. **Cărtărescu, Mircea** - *Pururi tânăr, înfășurat în pixeli*, București, ed. Humanitas, 2003.
3. **Cărtărescu, Mircea** - *De ce iubim femeile*, București, ed. Humanitas, 2004.
4. **Crohmălniceanu, Ovidiu** – *Un complex geografic național* - în *Secolul21*, nr 7-9/1997, Balcanism.
5. **Djuvara, Neagu** *Civilizații și tipare istorice care Un studiu comparat al civilizațiilor*, București, ed. Humanitas, 2004.
6. **Eliade, Mircea** – *Pe strada Mântuleasa..*, București, ed. Fundației Culturale Române, 1991.
7. **Ionescu, Adrian Silvan** – *Moda românească 1790-1850 Între Stambul și Paris*-București, ed. Maiko,2001.
8. **Manolescu, Nicolae** – *Arca lui Noe- Eseu despre romanul românesc*, București, ed. Minerva 1981.
9. **Eliade, Pompiliu** *Influența franceză asupra spiritului public în România. Originile*, București, ed. Univers, 1982.
10. **Prus, Elena** – *Pariziana românească mit și modernitate*- Institutul european, Iași, 2006.
11. **Rosetti Radu** – *Amintiri. Ce am auzit de la alții*, București, ed. Fundației Culturale Române 1996.
12. **Stahl, Henri.**- *Bucureștii ce se duc* (ediția a-III-a) , București ed. Domino, 2004.
13. **Vighi, Daniel** *Corigența istorică și șansa ei literară* în *Secolul21*, nr 7-9/1997, Balcanism.
14. \* \* \* **Istoria artelor plastice în România** – București, ed. Meridiane, 1968.

<sup>1</sup> Eseul *Medicul și vrăjitorul* a fost prezentat prima dată în 2001, în cadrul târgului de carte de la Leipzig și publicat ulterior în *Observatorul Cultural* și în 2003 în volumul de eseuri *Pururi tânăr înfășurat în pixeli*.

<sup>2</sup> Mărturie sunt structurile arhitecturale și inscripțiile din perioada Evului Mediu timpuriu descoperite în Dobrogea și de-a lungul cursului Dunării. (Istoria artelor plastice în România).

<sup>3</sup> Boierii munteni l-au trimis la Paris pe Nicolae Dudescu cu misiunea de a interveni pe lângă Napoleon. Acesta a dus o viață de prinț oriental, a pavat cu zahăr Champs Elizee și a invitat pe toată lumea la o plimbare cu sania în miezul verii. Și-a cheltuit averea imensă fără a reuși să trezească interesul lui Napoleon pentru Pricipate.

<sup>4</sup> ...tot catifele roșii aprinse și borangicuri albe ca zăpada, și stofe bătute cu aur și mătăsuri turcești, verzi, albastre, portocalii[Mircea Eliade, 1991] .

<sup>5</sup> Fascinația Arghirei, cea lipsită de vedere pentru teatru, trebuie citită în cheie simbolică, autorul insistând asupra jocului aparență și realitate. Ea nu putea vedea realitatea și atunci se refugiază în lumea imaginărilor.



## Exegeza din Basarabia și modelul critic francez

Tatiana POTÎNG

Universitatea de Stat „Alecu Russo”, Bălți, Moldova

Încercarea de a întrevădea orice gen de relație între exegeza din Basarabia și poetica franceză pare la prima vedere un lucru neobișnuit, dar nu tocmai lipsit de sens. Este adevărat că respectivul raport ar putea fi încadrat mai degrabă în sintagma „exegeza basarabească și fascinația modelelor”, dacă ar fi să utilizăm un titlu cunoscut, pentru că doar așa ar putea fi percepută critica din Basarabia în raport cu școala critică și teoretică franceză.

Până la 1989 critica literară din Basarabia a traversat vârsta fragedă a copilăriei și adolescenței extinsă, anormal, pe mai multe decenii. Despre ceea ce se numea critică literară la noi pînă la 1960 a estimat Eugen Lungu în eseu *Câtă literatură atîta critică*: „Până în anii 60 ai secolului trecut critica literară a fost practic inexistentă. Ca și literatura, de altfel.” [Lungu, p.148.]

Relaționarea acelei critici cu modelele europene este practic imposibilă, situație confirmată de studiile lui Alexandru Burlacu care preciza în monografia *Critica în labirint*: „În orientarea literaturii spre realitățile contemporane, spre un „nivel ideologico-artistic mai înalt”, critica moldovenească, aidoma celei din centru, pornea, bineînțeles, de la hotărârile de partid în domeniul literaturii și artei, din care cauză ea nu a făcut față problemelor timpului. Asupra criticii s-au răsfărânt extrem de negativ atît campaniile de luptă împotriva formalismului în literatură și artă, împotriva **prosternării în fața Apusului** (Subl. n. – T.P.), cât și împotriva sociologismului vulgar.” [Burlacu, p.201]. Așadar, toate forțele critice erau consolidate în „lupta împotriva prosternării în fața Occidentului” [Burlacu, p. 216] ale cărui idei erau considerate malefice pentru literatura și critica din Basarabia.

Într-o critică care se autoriza în general de la realismul socialist, ca unica și irefutabilă sursă de inspirație și adevăr, abia în deceniile următoare s-au făcut auzite vocile criticilor literari pentru care Occidentul nu era o sperietoare, ci o veritabilă redută estetică. „Întâiul european” în critica literară de la noi pentru care „lumina nu venea neapărat de la Răsărit” [Lungu, p.151] a fost Vasile Coroban. Cu referire la instruitul critic, Eugen Lungu preciza: „Era probabil unicul critic literar care cunoștea câteva limbi de circulație europeană: franceza, italiana, germana. Asta îl ținea mereu abonat la fenomenul cultural apusean, subsolurile volumelor sale abundând de nume, titluri, idei receptate din lumea liberă”. [Lungu, p.152].

Impresionează la eruditul critic literar și utilizarea citatului pentru rima dată în original, în germană sau franceză, ceea ce nu trebuie considerat doar o „mică paradă de erudiție”, dar, de ce nu? și un îndemn disimulat la studierea limbilor de circulație europeană.

O atitudine specială în raport cu literatura occidentală a manifestat un alt redutabil critic literar, Mihai Cimpoi. Referitor la relația specială a criticului Mihai Cimpoi cu exegeza europeană, același Eugen Lungu menționa: „Prin eseurile sale dumini-

cale, M. Cimpoi lărgeste fereastra întredeschisă de V. Coroban spre universal” [Lungu, p. 27]. Această deschidere a criticului spre universalitate se realizează, în mare parte, și prin studiile rezervate scriitorilor europeni, în special, francezi (Balzac, Rimbaud, Hugo, Valery).

În direcția inițiată de V. Coroban și M. Cimpoi, cu diferențele cunoscute de scriitură și stil, A. Gavrilov, I. Ciocanu, A. Țurcanu au înnobilit mucegaiul stătut al criticii provincialiste de la noi cu idei, noțiuni și concepte din Occident. Pe celălalt palier, autoritățile critice supreme continuau să fie Gorki și Belinski, exegeza literară din Basarabia rămânând iremediabil tributară factorului ideologic și neglijându-l pe cel estetic fără drept de apel.

În deceniile de după 1990 critica literară din Basarabia a avut de parcurs un veritabil „traseu inițiativ” în sensul acumulării și asimilării conceptelor, modelelor și „modelor” consacrate din Occident. Se înregistrează o amplă deschidere spre ceea ce înseamnă critică literară în Europa. Abia în această perioadă poetica franceză s-a de-voalat pentru critica și teoria literară din Basarabia, devenind suport teoretic pentru teze de doctor, articole științifice și exegeze monografice.

Actualmente, prezența modelului critic francez se configurează în câteva ipostaze sesizabile pe diverse segmente ale criticii literare din Basarabia. Vom subînțelege prin modelul critic francez sau școală poetică franceză nu doar operele critice și teoretice elaborate în spațiul geografic francez, ci și toate studiile elaborate în limba franceză și care derivă într-o măsură mai mare sau mai mică din cultura franceză, indiferent de țara de origine a exegetului.

Sub aspect estetic ipostaza cea mai productivă de exploatare a modelului critic francez trebuie considerată atunci când modelul funcționează ca principiu general-structurant prin care se oferă noi grile de interpretare a operelor literare, când exegeza franceză devine suport teoretic real pentru confirmarea unor idei și concepte originale. Exegeza basarabeană din ultimele decenii confirmă, în ansamblu, anume această filieră de documentare și inspirație creativă.

Paralel cu această direcție constructivă se manifestă și o tendință de utilizare a modelului critic francez, exprimat în tendința manifestă de a utiliza gratuit numele autorilor francezi sau titluri de monografii pentru a face paradă de erudiție sau pentru a conferi prestanță unui studiu academic. Bibliografii solide fără aplicare practică în teze nu diminuează valoarea.

A treia ipostază este cea de aplicare a modelului poetic francez ca pe un trofeu fetișizant, un fel de „tora” oferitoare de răspunsuri și soluții în orice situație, capabilă de minuni teoretico-estetice.

La o analiză de suprafață se poate întrezări următoarea legitate: cele mai multe dintre monografiile apărute sunt încadrabile primului tip de atitudine, construite cu un grad sporit de responsabilitate față de cuvântul scris, iar articolele din periodicele de specialitate conțin uneori exagerări sau „fetișizări” ale modelului critic francez.

Examinând domeniile frecventate de exegeza din Basarabia, putem observa că nimic cu adevărat important nu scapă ochiului critic actual de aici. Deja celebrele *Dicționar de simboluri* de Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, și *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului* de Oswald Ducrot și Jean-Marie Schaeffer, epistemologia,

naratologia, „noua critică” de la *Tel Quel*, critica postmodernă etc. constituie veritabile surse de inspirație, dar și de certificare a opiniilor proprii și de aplicare a schemelor și structurilor teoretice franceze în arealul literar din Basarabia.

Un domeniu frecventat cu insistență de exegeza din Basarabia este epistemologia, studiile lui Gilbert Durand *Structurile antropologice ale imaginarului*, *Figuri mitice și chipuri ale operei*, și cele ale lui Gaston Bachelard fiind cap de serie în acest sens.

Cartea *Magda Isanos. Eseu despre structura imaginarului* este un exemplu fericit de aplicare a ideilor epistemologiei franceze pe segmentul literar din Basarabia. Autoarea cărții, Aliona Grati, reușește să pună în funcțiune un mecanism destul de sensibil dintr-un domeniu aflat la intersecția mai multor științe, structurat pe principiul bilingvismului (limba imaginilor și a conceptelor) [Starobinski, p.VII].

Autoarea descoperă esența fenomenologică a materialității în poezia Magdei Isanos, organizându-și demersul în baza regimurilor diurn și nocturn ale lui Gilbert Durand. Titlurile capitolelor exploatează fructuos și interpretează inspirat unele imagini și concepte ale celebriilor epistemologi francezi. În *Revelația imaginarului* se topesc organic esența filozofiei imaginarului a lui Durand și cea a reveriilor bachelardiene. Capitolele *Orizont spațio-temporal*, *Tentația acvaticului*, *Duhurile pământului* rezonează cu *Aerul și visele*, *Apa și visele*, *Pământul și reveriile voinței* ale lui Bachelard. Aliona Grati reușește într-un mod surprinzător în această lucrare contopirea organică a celor două teorii și adaptarea lor la imaginarul poetic autohton reprezentat de poezia Magdei Isanos.

Naratologia franceză din a doua jumătate a secolului al XX-lea a constituit o veritabilă școală poetică pentru toată Europa prin operele lui Poillon, Todorov, Genette, Lintvelt, etc., iar modelul genettian al focalizării a devenit aproape o dogmă în mediul academic filologic.

Una dintre primele monografii din Basarabia care a abordat domeniul sinuos și riscant al naratologiei prin analiza prozei proustiene a fost *Poetica modalității la Proust* de Elena Prus. Autoarea studiului a trecut opera prozatorului francez, devenit model de scriitură în spațiul românesc, prin grila poeziei modalității. Cum era firesc pentru un atare studiu, autoarea se află într-un dialog continuu cu cele mai recente studii din poezia franceză (și nu numai) din acest domeniu. Discursul argumentat și documentat urmărește derulările modalității ca metaforă de transcendere a realului, beneficiind în calitate de suport teoretic de studiile lui Gerard Genette, Jaap Lintvelt, Tzvetan Todorov etc. Pentru a consolida edificiul construit în baza unei categorii complexe, interdisciplinare, autoarea face apel la studii din lingvistică și semiotică de Charles Bally, Gustave Guillaume și Algirdas Julien Greimas. Pe palierul literar al cercetării, dintr-o optică inedită, contemporană, Elena Prus își consolidează exegeza pe concepțiile teoreticienilor „noului roman”, ancorându-l pe Proust în actualitatea imediată. Se reușește astfel încorporarea într-un singur studiu a mai multor concepte și chiar științe care funcționează ca un mecanism bine pus la punct, și care dovedesc funcționalitatea modelului critic și teoretic francez.

Efecte surprinzătoare obține critica literară din Basarabia în procesul de aplicare a modelului naratologic francez asupra prozei din Basarabia. Un exemplu sugestiv pot fi considerate în acest sens ultimele apariții monografice ale lui Alexandru Burlacu.

Autorul operează degajat cu noțiuni și concepte, fructifică structuri și modele, demonstrând o excelență cunoaștere a naratologiei franceze, dar și o inspirată posibilitate de interpretare a literaturii din Basarabia, atât a celei interbelice (*Literatura română din Basarabia. Anii 20-30*, Chișinău, 2002), cât și a celei postbelice (*Existențe. Drama zborului frânt*).

În același domeniu rămâne și Iulian Ciocan care, pornind de la premisele noii critici franceze, dar și ale studiilor lui Genette, Lintvelt, Todorov, analizează metamorfozele narrative din literatura română (*Metamorfoze narrative*, Arc, 1996).

Viorica Zaharia-Stamati în *Eseu despre proza lui Vlad Ioviță*, de asemenea, își structurează discursul în baza conceptelor naratologiei franceze contemporane. În aceeași cheie procedează și Marin Postu, care chiar consideră necesar să menționeze în teza de doctor *Romanul românesc și modelul narativ proustian* sursele teoretice de origine franceză.

Pentru consecvența demonstrației trebuie să menționăm și situații când se excelează nejustificat în citare sau când se apelează la numele criticilor francezi inadecvat domeniului de cercetare (Ludmila Bilici, citează din afirmațiile lui Genette despre discurs, într-o teză rezervată analizei eului liric, Veronica Popa amalgamează în aceeași teză trimiteri la Gaston Bachelard, Gerard Genette, Roland Barthes, Ch. Mauron, Gilbert Durand, fără a lăsa să se întrevadă o relație ideatică între acestea și propriile opinii. Nu este scutită de exagerări nici teza Liliei Porubin în încercarea de a perimetra proza lui Leon Donici pe tipologia lui Jaap Lintvelt.)

Cea mai spectaculoasă apropiere de exegeza franceză a fost posibilă în critica postmodernă. Într-o manieră ludico-ironico-amicală. Eugen Lungu descria critica postmodernă: „Se pare că cei mai focoși agenți ai postmodernismului sunt tot postmoderniștii. Ei au produs deja o cantitate considerabilă de articole, studii sau chiar monografii în care propovăduiesc sau își apără cauza cu fervoarea apostolicească a primilor creștini”. [Lungu, p. 170]

Probabil, grație acestui statut de cumularzi (de scriitori și critici), dar nu numai, critica postmodernă din Basarabia se sincronizează perfect cu teoriile occidentale și americane ale postmodernismului. Se cere însă precizat că exegeza postmodernă de la noi este deschisă poeziei franceze în măsura în care este deschisă oricărei alte poezii, atâta timp cât aceasta ilustrează mișcarea estetică respectivă. Cu alte cuvinte, nu se face un cult din studiile critice franceze pe motiv că ar fi occidentale, cu atât mai mult, nu se citează pentru a da o ținută sobră discursului sau pentru a face demonstrație de erudiție, cum se mai întâmpla alteori,.

Nicolae Leahu (*Poezia generației '80*, Cartier, 2000), Maria Șleahțișchi (*Jocurile alterității*, Cartier, 2002) Emilian Galaicu-Păun (*Poezia de după poezie*, Cartier, 1999), Vitalie Ciobanu (*Valsul pe eșafod*), Margareta Curtescu (*Eternul Orfeu*, Știința, 2005) ș.a. întrețin un dialog dezinhibat cu teoriile și postulatele criticilor francezi ai postmodernismului – Jean-Francois Lyotard, Jean Baudrillard, Bernard Valette, dar și cu teoreticienii telquelști – Roland Barthes, Julia Kristeva, Umberto Eco, Jacques Derrida, Gérard Genette, Jean Ricardou, Michel Foucault ș.a.

Fără a afișa pretenții exagerate, susținuți de o serioasă școală și un veritabil talent interpretativ, autorii din „noul val” [Lefter, p. 418] au ars etapele, reușind sincro-

nizarea criticii din Basarabia nu doar cu cea de peste Prut, dar și cu cea occidentală. Urmărind impactul criticii literare franceze asupra criticii din Basarabia, observăm că postmoderniștii sunt în cea mai mare măsură ancorați în actualitatea critică franceză și cu toate temele la zi, ceea ce justifică, într-o anumită măsură, utilizarea conjuncției și din titlul articolului, oferind rezerve pentru speranțe viitoare.

**Note bibliografice:**

1. Alexandru Burlacu, *Critica în labirint*, Chișinău, Ed. Arc, 1997.
2. Jean Starobinski, *Dubla legitimitate*, prefață la Gaston Bachelard, *Aerul și visele*, București, Ed. Univers, 1999.
3. Eugen Lungu, *Raftul cu himere*, Chișinău, Ed. Știința, 2004.
4. Eugen Lungu, *Spații și oglinzi*, prefață la volumul *Literatura din Basarabia. Sec. XX. Eseuri. Critică literară*, Chișinău, Ed. Arc, 2004.
5. Ion Bogdan Lefter, *Literatura critică basarabeană: izolare și sincronizare*, postfață la vol. *Literatura din Basarabia. Sec. XX. Eseuri. Critică literară*. Chișinău, Ed. Arc, 2004.

## Deconstruirea modelului epic balzacian în Iluzii pierdute... Un întâi amor de Mihail Kogălniceanu

**Maria ABRAMCIUC**

Universitatea de Stat „Alecu Russo”, Bălți, Moldova

Cunoscut prin convingerile sale naționaliste, militant pentru afirmarea unei literaturi originale, edificate pe un sistem național de valori, scriitorul Mihail Kogălniceanu se situează la originile prozei artistice românești, peisajul căruia, în 1840, nu se arăta defel omogen: adaptările, imitațiile, plagierile constituiau, deocamdată, primele performanțe ale genului aflat abia la începuturi. În aceste circumstanțe, este impresionant că, în timp ce mai mulți prozatori români se afiliază modelelor epice furnizate de literatura franceză, Mihail Kogălniceanu, el însuși pînă nu demult un adept al lui Jacques Raphael sau al lui Pierre Durand, după care adaptează schițele *Soirées dantesques* (*Adunări dănțuitoare*) și, respectiv, *Fiziologia provincialului în Iași*, scrie și publică o nuvelă intitulată balzacian *Iluzii pierdute... Un întâi amor* (proza a fost publicată în broșură, la Iași, în 1841, la Cantora „Foiei sătești”, propria editură și tipografie a scriitorului), în care, prin ironic, satiric și parodic, intenționează să degreveze convențiile acestui tip de narațiune, din considerentele pe care scriitorul însuși le exprimase de curînd în articolul *Introducere (la Dacia literară)*: “Dorul imitației s-a făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul național. Această manie este mai ales covârșitoare în literatură. Mai în toate zilele ies de sub teasc cărți în limba românească. Dar ce folos! că sunt numai traducții din alte limbi și încă și acele de ar fi bune. Traducțiile nu fac o literatură. Noi vom prigoni cît vom putea această manie ucigătoare a gustului original, însușirea cea mai prețioasă a unei literaturi” [Mihail Kogălniceanu, p. 127]<sup>1</sup>. În context, precizăm că, raportată la ritmul evolutiv al prozei europene, narațiunea artistică românească apare tardiv, într-o perioadă cînd literarul începe să se impună energic în toate sferele beletristicii. Originile domeniului converg spre literatura franceză din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. Așa cum romantismul european le oferea tinerilor literaturi din Moldova și Muntenia modele, multe compuneri epice, scrise în această perioadă, rezultă din impactul cu operele lui Mérimée, Honoré de Balzac, Victor Hugo. Indubitabil, primii noștri prozatori convertesc aceste achiziții la sistemul valoric al literaturii române, însă prea puțini reușesc să evite influențele din exterior, care, de altfel, în stadiul incipient al unui proces literar, devin inevitabile și necesare.

Predispozițiile polemice ale lui Mihail Kogălniceanu, insatisfăcut, probabil, de schemele impuse de proza franceză și preluate tot mai insistent de unii colegi de-ai săi de generație, se fac evidente în *Iluzii pierdute... Un întâi amor*, o scriere savuroasă, în care ironia, parodia și pastișa devin instrumente de repudiare a recuzitei epice, banalizată deja din cauza frecvențelor abordări. Titlul trimite imediat la un roman al lui Honoré de Balzac, *Iluzii pierdute*, care, așa cum bine se știe, alături de *Eugénie Grandé*, face parte din compartimentul *Scene din viața de provincie*. Deși prozatorul român nu se pretinde un regizor al vieții personajelor, cum procedează romancierul francez, menține totuși de la marele său înaintaș, numele căruia este invocat în text, interesul pentru

realitățile sociale, pe care le evocă în ample incursiuni eseistice, încadrate, în mod arbitrar, printre pasajele referitoare la subiectul propriu-zis, memorialistic, în esență. Mihail Kogălniceanu își motivează astfel opțiunea pentru discursul autoreferențial: "Însă iar egoismul m-apucă, iar îmi vine să vorbesc de eu și de mine. Dar ce să fac; așa am hotărât din începutul povestirii, să vorbesc numai de persoana mea. De câte ori am vorbit de alții, chiar adevărat, totdeauna am pățit pozna. De aceea egoismul, fără voia mea, m-a pus în lanțuri și am jurat să nu mai vorbesc decât de mine. Poate așa nu s-a mînia nimeni și m-a lăsat să spun adevărul de mine, dacă nu pot să-l spun de alții" (p. 73).

Conștient de ignorarea regulilor de elaborare a unui text epic, scriitorul, după ce, urmînd totuși "modii", dezvăluie complexele societății moldave (aspectul derizoriu al orașului Iași, pruderia sau desfrîul feminin, pseudopatriotismul, robia țiganilor, exploatarea socială a femeii, trufia etc.), făcînd uz, în același timp, de toate mijloacele ironicului, satiricului, se justifică: "Dar văd, înalto nobleță și respectabile public, că m-am lepădat cu totul de subiectul meu. În loc să vă vorbesc curat și scurt de iluzii pierdute, mă apuc să vă povestesc de atîte bătăgani, de uliți anonime, de iarmaroace, de Bahlui, de cinste și de iubire de patrie, ca și cînd dumneavoastră ați avea ceva a face cu cinstea și cu patria. *Retro, Satana!* Pardon, pardon, iartă-mă. Înainte de a-ți face narația amorului meu, nu este însă bine să urmez modii și să încep prin clasificarea cunoștințelor omenești, sau cel puțin prin cea mai mică definiție a lumii sau a micului nostru glob, care pășește liniștit împregiurul centrului său de atracție?" (p. 61 - 62).

Textul debutează, în mod neobișnuit, cu o *Prefață*, în care, pentru a induce în eroare cititorul, creînd iluzia de ficțiune, Kogălniceanu mărturisește, "cu inimă curată și cu duh umilit", că "toate numele din aceste file sunt închipuite, că n-am înțeles pre nimene, că totul este obștesc și nimic personal" [p. 55]. Urmează o *Introducere* amplă, subintitulată *Iluzii pierdute*, și o povestire autobiografică, *Întîiul amor*. Scrisă la persoana I, partea finală este o savuroasă poveste de amor, în care contează aceeași perspectivă ironico-parodică, anunțată în primele fragmente. Originala compoziție a *Iluziilor...* convinge că autorul se desolidarizează de practica tradițională a structurării unei scrieri în proză la 1840. Menționăm că textul nuvelei este conceput în formă unei *asamblări narrative*, unde scriitura se organizează spontan, conform fluxului mnezic, subiectul de bază, referințe la "o societate - modelă", fiind întrerupt de numeroase digresiuni auctoriale. Chiar de la primele fraze, remarcăm intențiile naratorului de a evita convenția epică de realizare a pasajului care deschidea, în mod tradițional, o scriere în proză și în care, conform schemelor balzaciene, presupunea indicarea exactă a cronotopul acțiunii (localitatea, strada, casa, timpul zilei sau nopții), prezentarea, la modul riguros, a portretului fizic și moral al protagonistului. Un aspect important în definirea originii, condiției sociale ale acestuia îl constituia detaliul vestimentar. Invocăm, pentru exemplificare, fragmentul inițial din nuvela melodramatică *Zoe* de Constantin Negruzzi, unde un narator obiectivizat consemnează: "Aceasta au urmat la 1827. De abia înserase, ulițile era însă pustii. Din cînd în cînd și foarte rar se auzea pe pod duruital unei caleșce, în care era vreun boier ce se ducea la o partidă de cărți, sau un fiacru ce trecea ca săgeata și lăsa să se zărească niște bonete femeiești. Nici un pedestru nu era pe uliți, afară de fanaragiii care striga regulat raita; pentru că la 1827, septembrie, nimeni nu s-ar fi riscat a merge pe jos singur pe uliți, după ce înnopta". Mai jos, sunt descrise

detaliat cei doi protagoniști, lăncu B. și Zoe. Mecanismul funcționează impecabil și în alte proze de-ale lui Constantin Negruzzi, în romanul *Ciocoii vechi și noi* de Nicolae Filimon. În aceeași manieră debutează, mult mai târziu, *Enigma Otiliei* de G. Călinescu.

Cazul literar, discutat mai jos, este singular în contextul prozei românești din epocă. În *Iluzii pierdute... un întâi amor*, Mihail Kogălniceanu renunță din start la automatismele epice, comode și utile, valabile nu doar pentru confracții săi de condei, dar și pentru unii prozatori români de mai târziu. Narratorul, identificat cu însuși scriitorul, apelează la o formulă improprie unui debut de navelă, declarând: "Într-o seară de iarnă sau de primăvară, zeu nu ți-oi ști spune, pentru că nu sunt astronom, dar știu că era în mart, era adunată o mică societate alcătuită de tineri și de dame asemenea tinere; este de prisos să spun că era și frumoșele. Această societate era în Iași, într-o uliță al căria nume nu ți l-oi spune, fiindcă eu însumi nu-l cunosc" [p. 55]. Intrarea în subiect se realizează, așa cum am observat, printr-o expunere detașată, ludică, presărată cu umor, prin care cititorul este atenționat că ceea ce urmează va fi doar un joc. Prin câteva remarci ingenioase, naratorul își confirmă statutul de instanță subiectivă, care colaborează cu cititorul virtual, căci i se adresează direct și îl cooptează la construirea textului, ceea ce nu se remarcă în proza altor autori ai timpului. Persoana a II-a, singular sau plural, generalizată prin sintagma "*în alto nobleță și respectabile public*", devine inerentă enunțării. Apelurile la un tu/ voi virtual confirmă interactivitatea narațiunii: "*Ș-apoi trebuie să știți...*"; "*Cum îți spuneam...*"; "*De amor nici nu ți-oi vorbi...*"; "*Vă voi vorbi dar numai de iluziile mele de amor...*" etc. În acest sens, sunt convingătoare observațiile criticului Gheorghe Crăciun, conform cărora *Iluzii pierdute...* prezintă "o primă manifestare a mentalității "textualiste" în literatura noastră"[Gheorghe Crăciun, 219], întrucât, conform teoriei textualiste, "conștiința de sine a textului prevalează asupra substanței sale faptice" [Idem, ibidem].

Frecvențele trimiteri livrești din text sunt un indiciu că scriitorul român cunoștea suficient de bine scrierile autorilor francezi, la care se va referi pe parcursul narațiunii. Sunt evocate titluri de cărți populare în epocă: *Les amours du chevalier de Faufflas* de Louvet de Couvray și *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, *La physiologie du mariage* de Balzac, *La jeunesse de Richelieu*, denumită și *Lovelace français* de Alex. Duval, *Les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse* de Fénelon etc. Ultima le servea drept manual de limbă franceză elevilor de la pensionul din Iași al lui Victor Cuénim, între care se afla și adolescentul Mihail Kogălniceanu. Replicile personajelor acestui poem sunt preluate de cei doi îndrăgostiți pentru a-și declara sentimentele. În timpul primei întâlniri, „după o contemplare mută de vro câteva minute, eu rostii aceste cuvinte – tot din întâmplările fiului lui Ulise: Ma Calypso; și ea, cu un glas dulce ca zefirul primăverei, îmi răspunse: Mon Télémaque” [p. 75]. Fragmentele sunt elocvente pentru a conchide că sensibilitatea tinerilor români era deformată de fantezia sentimentalistă a romanticienilor francezi, care promovau primatul pasiunii, iar realitatea apărea zugrăvită nefresc în aceste scrieri. Mai jos, comentînd scena primei întâlniri cu Niceta, iubita sa, scriitorul, în manieră ironică și autoironică, nu ezită să sublinieze: "O! era o poziție cu totul florenească, căci după Telemah, cartea cea mai plăcută pentru noi era Florian. Păstorii lui îmbrăcați în straie de mătăasă, cu peruci cu pudră, purtînd și vara cununi de *rosae centifolia*, vorbind într-o limbă mai corectă decît a filologilor noștri, păstoritele lui cu



rochie de gază și de blondă, cu ciuboștele de prună, cu noduri de cordele cumpărate de la Miculi de pe atunci, povățuind niște miei cu o lână mai delicată decât mătasa, carii mâncau numai lavand, rozmarin și se adăpa numai cu apă de roze și de mille fleurs, îmi părea oamenii cei mai fericiți din lume. Dacă n-aș fi fost amoresul Nicetei, aș fi dat tot în lume ca să fiu Nemorin, amoresul Estelii (aluzie la eroii pastorelei *Estelle* (1788) de Florian – n. n). Așa iubeam pre Florian, acest adevărat poet a naturii, încît la un sfîntul Vasile, cînd tatăl-meu mă întrebă ce daruri vroiam să-mi cumpere, îi răspunsei cu un aer pedant, ca cînd aș fi fost docent în vreo universitate: *Les oeuvres complètes de M. de Florian, mon père!*” (p. 75 - 76). Anume falsul din operele preromanticilor francezi îi desplace tînărului prozator român, care, în plină epocă de afirmare în proza românească a modelului romantic, deconstruiește, cu bună știință, clișeul.

Sensibilitatea vibrantă a romanticului, sentimentul de elogiare a iubitei sunt ironizate ingenios în descrierea de portret, pe care i-o face autorul - narator Nicetei: “Pentru amores, iubita sa este cea mai frumoasă femeie, podoaba naturii, perla lumii. De aceea vă voi spune și eu că niciodată o fință mai frumoasă n-a ieșit din mîinile lui Dumnezeu, niciodată soarele n-a văzut o talie mai grațioasă decît a Nicetii; părul ei blond ca aurul a fost singurul păr blond care am iubit în viața mea; părul castaniu este patima mea. Fața ei rătundă și albă ca puful unei lebede. Comparația îi cam obicinuită, dar mi-ți ierta că alta mai poetică nu-mi vine sub pană. Sprincenile ei era negre și ochii albaștri; judecați, dar, ce minune era. Ce era însă în ea mai fermecător decît toate, era buzele ei mai frumoase decît două frunze de roze. De aș fi Lamartine sau Victor Hugo, tot n-aș fi în stare să vă fac o descriere adevărată de acele buze” [p. 68]. Citatul, parodie a portretului romantic, indică și sursa vizată: scrierile celor doi reprezentanți de vază ai romantismului francez, Alphonse de Lamartine și Victor Hugo, care au influențat cu certitudine tînăra literatură română. Într-o descriere impresionantă, scriitorul român demontează, cu abilitatea-i caracteristică, portretul romantic, la fel cum va proceda mai tîrziu B. P. Hasdeu în nuvela *Micuța* (1874). Autoironic, Kogălniceanu nu se cruță nici pe sine, menționînd că primul său bilet de amor, “*un vinograd epistolar*”, conținea “Toate comparațiile lumii, toate cuvintele tehnice de filozofie, de retorică, de geografie, de istorie, pîn’ și de astronomie” (p. 72). În schimb, atunci cînd procedeele prozei romantice îi apar naive și anacronice, autorul le pastișează, le parodiază, salvîndu-și, astfel, discursul de dulcегării. Însuși finalul scrierii este apogeul acestor demontări, la care recurge mereu autorul. Realitatea, văzută prin prisma utopicului, precum înșusise din operele romantice, i se deschide în culori veridice. Cadoul trimis de Niceta naratorului în dimineața Anului Nou nicidecum nu amintea de semnificațiile vreunui suvenir din romanele îndrăgite (un buchet de flori sau un medalion cu vreo șuviță din părul iubitei), ci se încadrează în zonele ridicolului, căci era “o zaharică, înfățoșînd o inimă învălită în gaz și străpunsă cu două bolduri mari în loc de săgeți” (p. 77). După o puternică zguduire interioară, sentimentalul de odinioară, exaltat de lecturi din scrierile lui Fénelon, Paul de Kock sau din cele ale lui Florian, se trezește vindecăt de iluziile copleșitoare, inoculate sufletului adolescentin de spiritul romantic al liricii și prozei franceze.

Prin nuvela *Iluzii pierdute... Un întâi amor*, Mihail Kogălniceanu avansa, la 1841, o perspectivă epică inedită, care presupunea ironizarea, pastișarea și parodiarea mod-

elelor, ceea ce, în ultimă instanță, a condus la demontarea unor scheme, osificate deja în literatura franceză și preluate rapid de naratorii români. Respingând formula romantică pentru aspectul său clișeizat, autorul *Iluzii-lor...* propune un discurs inedit, plin de vervă, fluxul căruia se ordonează în conformitate cu naturațea expunerii. Atitudinea reticentă a scriitorului român în raport cu idealizarea nejustificată a realității în literatura romantică se conjugă cu resentimentul pe care i-l provoacă automatismele din prozele lui Balzac. Cu toate acestea, peste nouă ani, scriitorul va utiliza modelul epic, impus de prozatorul francez, când își va redacta romanul *Tainele inimii* (1850), abandonat după primul capitol.

Este curios că, în nuvela comentată, autorul apelează la procedeele deconstructivismului, tehnică preferată de prozatorii postmoderni, ceea ce ne permite să afirmăm că Mihail Kogălniceanu, scriitor înzestrat cu un remarcabil talent artistic, a intuit adevărul că, în literatură, întâi de toate, contează firescul, sinceritatea, autenticul, adică, precum susține el însuși, "tipărirea de viu" în textul pe care îl elaborezi. În *Iluzii pierdute... Un întâi amor*, își anunță o relație specială cu modelele occidentale, textul fiind un exemplu de demontare, prin compoziție inedită, ironie și aluzii directe la proza lui Balzac și la cea a lui Paul de Kock, a tiparelor epice, decolorate și banalizate. Astfel, constatăm că intuiția modernă a lui Mihail Kogălniceanu se manifestă chiar de la începutul activității sale de prozator.

### **Bibliografie**

1. Crăciun, Gheorghe, *În căutarea referinței*, Pitești, Editura Paralela 45, 1998.
2. Kogălniceanu, Mihail, *Scrieri*, Texte alese și studiu introductiv de Geo Șerban, București, Editura Tineretului, 1967.
3. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române, I*, ediție revizuită, București, Editura Fundației Culturale Române, 1997.
4. Mincu, Marin, *Textualism și autenticitate*, Constanța, Editura Pontica, 1993.

<sup>1</sup> Aici și în continuare citatele vor fi selectate din ediția Mihail Kogălniceanu, *Scrieri*, Texte alese și studiu introductiv de Geo Șerban, București, Editura Tineretului, 1967.

## Structuri baudelaireiene în poezia lui G. Meniuc

**Timotei ROȘCA**  
**Anatol BURLACU**

*Universitatea pedagogică „Ion Creangă”, Chișinău, Moldova*

Simptomele modernității, apropierii de simbolismul francez, în primul rând, de viziunea și formula artistică a lui Ch. Baudelaire, A. Rimbaud, S. Mallarmé și a altor simbolști francezi, sunt sesizate în poezia basarabeană de acum la poezii din stânga Prutului care își încep activitatea în anii treizeci, unul din reprezentanții cărora este și George Meniuc.

O viziune simptomatică evidentă era, mai întâi de toate, evaziunea din realul mutilator, „refugiul” în ireal, în vis, în „Interior cosmic”, cum își va intitula debutul poetul G. Meniuc la 1930, sau în „Interior răvășit” – alt titlu de poezie. Căci ce să însemne „interiorul cosmic”, „răvășit”, dacă nu un centru al universului, strămutat, „devastat”, dacă nu însuși eul dispersat, pulverizat în infinit, dar „îngemănat cu forțe vii” („Pădurilor”), deci asigurându-și existența, fie și deformată, „risipit celular”. Individualitatea umană ar fi în viziunea poetului G. Meniuc „un interval celular, muzical între îndepărtatul trecut și încă mai îndepărtatul viitor”.

În acest demers vizionar poetul apelează la subconștient – categorie, pe care L. Blaga, în aprecierea lui G. Călinescu, o considera „abisală”. Punerea în abis constituie o limită des atinsă în poezia basarabeană interbelică și are un rol ontologic ca și la Baudelaire. Abisul complică percepționalul. La G. Meniuc această caracteristică e mai pronunțată decât la ceilalți confrați de generație. „Atitudinea filosofică față de realitate”, după aprecierea lui G. Călinescu în „Istoria literaturii române de la origini până în prezent”, era evidentă încă în faza tinereții. Filosoficul, așa cum au observat și alți cercetători din ultima vreme, poate fi considerat ca o vocație a poetului G. Meniuc, „drept o caracteristică nativă”,<sup>1</sup> în sensul sondării misterului. Cu și prin această calitate, poezia lui G. Meniuc se înscrie mai energic în perspectivismul liricii moderne, în limitele prefigurate de simbolismul francez.

Atașamentul va fi exprimat, în modul cel mai răspicat, de însuși poetul basarabean în eseurile sale, de unde aflăm, că „spiritul mușcat de șarpele faustic străbate ca un fulger prin neguri . . . , are viziunea nemaștiută a altui tărâm decât cel cotidian, decât cel real, are viziunea transcendentului către care tinde omul fugind de realitatea centrală, și întruchiează misterul altei vieți”<sup>2</sup> „Melodia grozavă a poemului acesta n-are tărâm” – previne poetul în piesa intitulată sugestiv „Preludii”. Viziunea artisticului, a esteticului coincide cu viziunea poetului asupra lumii și a vieții, cu concepția sa ontologică. Nu există un „tărâm”, unde neliniștea eroului liric s-ar potoli, din primul motiv că lumea se află în veșnică metamorfoză. În acest sens, recunoaștem la G. Meniuc o sensibilitate ființială, dezagregarea, desfășurarea fiind eficientizată cu toate simțurile. „Apusul”, fie în plan social sau în plan filosofic este „recunoscut” până și cu mâinile: „Un corn de brumă, fruntea, prin ploaia mâinilor,/Se-ntreabă tulburată: ne cheamă iarăși zarea?/Tu o mângâi mereu și-n stepă n-auzi zvonul,/Și-mi pare că amurgul a poposit pe mâini”

(„Apus”): Sau: „Scumpesc grădina toată și-n mine –ntâia oară/Mâini albe, așternute spre liniște, tresar...” („Cerc medial”). „Albul mâinilor” exteriorizează, mai degrabă, ca și la Baudelaire, vidul lăuntric, prăpastia sufletească care apropie fiorul morții. Tentația ontologicului manifestată prin acea viziune dialectică, axială la G.Meniuc, aduce cu sine o mobilizare maximă a eului autentic, tradusă prin fervoarea căutărilor, a ținutei lirice, a unei tensionări maxime, în stare să depersonalizeze liricul. Pe această dimensiune el se apropie de una din coordonatele distincte ale poeziei baudelaireiene.

G.Meniuc are și vocația intuiției muzicale, deși diferă de aceea a lui Baudelaire, care mizează pe viziunea sinestezicului, însoțit de senzații olfactive, tactile, sunete, culori, prin care realizează „Legăturile tainice” – astfel se întitulează una din poeziile baudelaireiene din care desprindem versurile: „Sunt proaspete miresme ca fragezii copii,/Ori dulci precum oboiul, sau verzi cum e câmpia, - /Iar altele vicleane, trufașe-n bogății,/Purtând în ele – avântul etern și bucuria,/ Ca smirna, moscul, ambra, tămâia – mbătătoare,/Dând simțurilor noapte și spiritului soare (traducere de Radu Cârnecki)”.

În schimb, avem la G. Meniuc mirajele genezei, ale metamorfozei, spectrul polifonic al polarizării, al trecerii dintr-un regn în altul, care înscrie, de fiecare dată, epopeea destinului și se apropie de ceea ce se cheamă muzica gândului și a sensului. Viziunea filosofică meniuciană are tangențe cu viziunea pitagoriană, cu diferența că la G.Meniuc armonia lumilor nu este doar una a echilibrului, ci este una a zbciumului, „incendiară”, conflictuală, deci baudelaireană, de fiecare dată întipăritoare: „Zorile încearcă strunele luminii,/Dar nu cântă. Hotarul lumii își sfârșea/Arderea zămislirii de demult tot așa:/Încă noaptea limpezimile împleteau petale, pentru crinii.../Prin care incendii a trecut armonia,/Păstrându-se cuminte în tiparele-i de azi, și oricui!” („Cosmogonie”). Eul poetic apare în calitate de ghid, pus în condiția de a descifra enigma „genezei”, instabilitatea lucrurilor, semnele enigmatice ale evoluției: „Noaptea nu-i aceea ce o vedem. E alta./Sălciile despletite lângă râu/Sunt năframa vântului neogoit,/Care vine și plânge cu sughituri, în ele./Satul e numai urma celor plecați de-aici./Au fost oameni ce-au trăit și-au murit/Viața lor s-a destrămat în văzduh ca fumul//Rămânând căsuțele albe și goale.../Cerulea nesfârșit e doar oglinda/Ce-nfățișează tainele pământului:/Sunt osemintele sciților – stelele./E comoara lui Dromichete – luna./Buzele tale sunt altele. Sunt vii./ Jarul lor mă sufocă dureros./Îmbrățișarea asta nu-i patimă, nu-i iubire:/Ea germinează tot viitorul omenirii”(„Geneza”). Personajul liric are (in) conștiința unei „imaginații delirante” („Acestui april”) sau a reprezentării diluate, știe să aprecieze realul ca ireal, să conceapă lucrurile ca realități în mers, ca tensiune existențială metafizicizată, alimentată de cosmogonie și mitofanie, cum s-a putut observa și în versurile citate. Din codurile poeziei adie un aer antropomorfizat, arhaizat, cu accente livești, lăsând impresia unui amalgam genetic impresionist. Imaginația, ca și la Baudelaire, este aceea care „neagă”, „descompune” (ceea ce a fost creat) și zămislește o lume nouă, imaginară, de un alt colorit. Însuși întunericul, „Noaptea nu-i aceea ce o vedem. E alta...”. G.Meniuc se apropie de Baudelaire și prin Bacovia, sesizând procesul de degradare și agonie a materiei. Meniuc aude „vântul neogoit”, tot astfel cum baudelaireanul Bacovia „aude materia plângând” sau același „vânt” însingurat. Prin organicul antinomic, materie-spirit, Baudelaire se revendică și prin T.Arghezi care „corectează” (V.Streinu) baudelaireismul. A dibui în întunericul lumii create, deci în nocturnul tainei,

și a configura spectacolul imaginar indefinit, și încă în mod lucid, este cel mai evident gest ontologic baudelairean „avid de taină și infinit”, cum se exprimă autorul „Florilor răului” în una din poeziile sale intitulată „Imn frumuseții”. Poetica, în cazul dat, seamănă la ambii poeți cu o decodificare discontinuă a realităților încifrate: „noaptea”, „sălciile”, „satul”, „cerul” etc. Descifrarea are loc, bineînțeles, prin transgresare, unde imaginația capătă teren liber. Ceea ce este caracteristic în cazul dat, ambii poeți nu sunt captivați totalmente de spontaneitatea inspirației, de visare, așa cum se întâmplă, mai ales, la romantici. La Baudelaire intervine calmul rațiunii care lucrează asupra tehnicii. Nimic nu e lăsat necontrolat, „nepotrivit”, nerecreat, ceea ce lasă impresia uneori de constructivitate. Un asemenea calm e caracteristic și lui G.Meniuc, din care cauză unii exegeți au ajuns la concluzia că avem de a face cu o poezie intelectuală. Nu cerebral este G.Meniuc, ci echilibrat în trăirea valorii artistice sau estetice, cumpănit, supraveghetor, decizional în momente de grație, de transcendere. Avem în cazul lui G.Meniuc o poezie eseistică, formula care îmbină, ca și la poetul francez, elementul liric propriu-zis cu spiritul critic, apreciativ și coordonator. Corespondența dintre eseistică și lirica propriu-zisă este evidentă în fiecare caz aparte al creației meniuciene. Cât privește structura interioară a viziunii, aceasta are la G.Meniuc un suport mitic, arhaic, decantat printr-o cosmicizare dialectică care năzuiește spre temeiile lumii. În acest sens, criticul E.Lungu în postfața sa, intitulată semnificativ „Poetul armoniilor ascunse”, la volumul „Preludiul bucuriei” (1988) de G.Meniuc, fixase o perspectivă justă în ceea ce privește proveniența ancestrală a viziunii poetului vis-a-vis de opoziția antisimbolistă, la care se referă exegetul, rămâne să clarificăm ce se înțelege prin categoria de „dezumanizare” a poeziei moderniste, în general. „Stilizarea implică dezumanizarea” – spune Hugo Friedrich, dezvoltând ideile lui Ortega J. Gasset din studiul acestuia „Dezumanizarea artei”. Teza se cere înțeleasă ca un act de restructurare a semnului oferit lucrurilor de către om. Prin urmare, „a stiliza înseamnă a deforma realul”, ce poartă semnul impregnat. Altceva e dacă ne referim la ce grad are loc „deformarea realului”. În acest sens, autorul „Structurii liricii moderne” deosebește o „lirică alogică a formelor libere”, vis-a-vis de o „lirică a intelectualității și a austerității formelor”. Una din concluziile la care ajunge savantul german e că cele două perspective acționează și polarizează ca o legitate „generală” a poeziei moderne, ca un principiu caracteristic oricărui autor și oricărei opere. „E polaritatea generală a poeziei moderne ca atare ... între forțele cerebrale și cele arhaice”. Uneori această polaritate este atât de tensională, încât ea devine unitară.

Deci nu este vorba de o „poezie fără om”, ci, mai degrabă, avem de a face, în sensul tensionării la care ne-am referit, cu o poezie a „supraomului”, a potențialității lui sensibile și euristice, creatoare, ce se află dincolo de eul empiric sau de eul autentic istovit.

„Poezia intelectuală – precizează Hugo Friedrich – coincide cu cea alegorică prin evaziunea din registrul uman, prin îndepărtarea de concretețea normală și de sentimentele uzate, prin renunțarea la inteligibilitatea limitativă, în locul căreia acționează o sugestivitate polivalentă, și prin voința de a transforma poemul într-o formație autonomă, cu scop în sine, ale cărei conținut există numai datorită limbajului, fanteziei nelimitate sau jocului ireal, oniric, nu datorită contrafacerii a ceea ce se spune că e lumea, sau exprimării unor sentimente”<sup>3</sup>.

Lirismul meniucian, credem, trebuie apreciat în marginea acestei tensionări.

Exceptând limbajul absolutizat, în sens mallarmean, rimbaldian sau baudelaire-an, poezia lui G.Meniuc se apropie poate mai mult de cele trei dimensiuni ale modernismului francez, adică se manifestă prin fantezia cosmicizantă sau cum metamorfozantă, „nelimitată”, prin jocul ireal oniric, și, poate, mai puțin prin renunțul la trăire, cum just s-a menționat în critica literară. Dispoziția eului poetic este, mai degrabă, una dilematică. El dibuie în „neștire”: atât în plan social-filosofic, cât și în planul intim, al autocunoașterii eului. Teama de sine de-„mine”-le său („Mi-e teamă de mine și nu știu ce vreau”) presupune o agonie, remarcând limita depersonalizării eului, simptomele evadării lui din real și din sinele conformist, tot odată. Poetul se zbuciumă într-un semidelir, între cele două sfere ale întunericii („Afară e noapte, înăuntru noapte”), încearcă să desprindă alte dimensiuni ale inexistenței, cum ar fi „liniștea neliniștei”: „Și liniștea crește în jur cât o neliniște,/De-i auzi imensa călătorie” („Clasa III”). Poetul „delirează” într-un imaginar bizar, trăiește o criză identitară în raport cu fenomenologia cosmogonică, cu „emoțiile universale”, cu „neodihna” și „larma” infinitului, în care nu se poate regăsi. Această criză schimbă și optica asupra realităților imediate, domină Non-eul, dat fiind că eul nu se regăsește în ele la nivel extatic: „Emoții universale de-a valma s-au clintit:/ Atâta neodihna și larmă de nestins!/Crengile au febră ca șerpilor-n asfințit,/Și fulguie Non-eul, bizar, de necuprins”. („Ce vrajă”). Copleșirea de vrajă este, totodată, o cucerire a acestei poezii, o ieșire din sinele ei tradițional.

Arhaicul „material”, surprins în osmoza lui primară, liberă și indefinibilă, e atras într-o disociere dialectică. Moartea, în viziunea lui G.Meniuc, ca și la Baudelaire, e starea sau sentimentul contrapunctic al nestatorniciei. E vremelnicia însăși, e „Irealitatea” în expresia propriei libertăți: „Moartea în crepuscul se plimbă ireală ca-n oglinzi”. Moartea ciclică a materiei se repercutează asupra spiritualului, amenință eul, atentează asupra „visului” anume prin absolutul vremelnicii: „Azi soră cu mierla, mâine pahar de cristal,/Mâine albinele vor strânge polenu-i floral,/Ce-am iubit, servește buzele să bea vin,/Ce-am visat, rămâne miere pentru cineva străin” („Mâine albinele”).

Nu este o contemplare în această cosmogonie, cum s-ar părea la prima impresie, din simplul motiv că „imaginația agonică” a poetului e dincolo de orizontul cunoașterii, unde irealul are ecou „surdinizat” și tronează visul: „Vibrează sunete peste tot, în surdună,/Și ard mocnite flăcări în unghere de pământ./Timpul scrâșnește. Doar visul, urzit din lumină,/Se prăvale genial pe mandolina ce cânt” („În surdină”). Un tablou similar avem și în plan retrospectiv. Priviți în ordine dialectică, noi, sugerează poetului, nu ne aparținem în întregime; suntem o continuitate: „Mâinile noastre sunt mâini străine,/Sunt mâinile morților din câmpie./Umbrele mai vechi sunt umbrele noastre/Și nimic nu-i al nostru, nici o făclie” („Timpul a țâșnit cu limpezimea stelei”).

Poetul trăiește stări abisale sau se cufundă în abis. Simptomele trecerii, metamorfoza caută în imaginația poetului alte expresii: „Gnomi nevăzuți în odaia obscură,/Rătăcind pe pian, iscă frânturi de melodie./A strigat cineva? Da, fluieră tata în vie./Vedenii se-apeacă pe apă? Da, sălciiile sure./Afară nu-i toamnă? Da, latră grivei...” („Tăgăduire”). Se învederează și o viziune a timpului materializat: „Ești aici, vântule? Da, anii cu freamăt de pădure./Acesta e timpul?/E o fereastră, e o culoare, e o melodie...” („Înserare”). Viziunea dialectică, caracteristică lui G.Meniuc, ne amintește întrucâtva de

aceeași falie a structurii baudelaireiene, privind „abandonarea de sine în fascinația destructivului” (H.Friedrich): „Strigoi, ciudat câmpiei, suit pe o prăjină,/Un craniu, altădată hulit și ars de bici,/Visează-n deal amurgul brăzdat de rândunici,/Să-l cheme iar cu mâna, din prag, câte-o mezină” („Oseminte”). E un „aud materia plângând” ca și la G.Bacovia, stând sub semnul negativității: „Ascunsă-n osul rece, e viața-i încropită./ Zăbala n-o mai poartă și orzul nu-l mai știe./Nechez de mână și urmă de țepănă copită/S-au rătăcit cu anii și ploaia în câmpie” („Oseminte”). Ca o continuare a baudelaireanei încercări a eului de a se regăsi în moarte, care e și ultima fază a creației poetului francez, G.Meniuc vine să concretizeze imaginea aceluia eu evadat în moarte: „Și eu am murit, și eu demult am murit./În imaginea omului atârnat în văzduh/Este umbra din roua celui de-al doilea suflet al meu./Și aceasta n-are cântec, n-are vânt, n-are trup” („Pe cărarea cu ghiocci”). Sau a „interiorului” neantic „răvășit”: „Nu-i nimeni să pășească pe vechile poteci/Și sufletul acesta, cu mâini ușoare, reci,/Să-l facă nou. Iubito, nu-i nici un grădinar,/Ca parcul sufletului să-l rânduiască iar” („Interior răvășit”). Expresia dezagregării nu evită emoționalul. Acesta, însă, provine mai mult din direcția fascinației imaginarului de o plasticitate aleasă, decât dinspre palpațiile inimii: „Ți-e frică suflete? Prin grădina miilor de alge/Pași nevăzuți ușor au să calce./Deasupra, bulgări fosforescenți au să cadă/Ca la nunta ciobanului din baladă” („Naufragiu”).

De remarcat și faptul că G.Meniuc utilizează, ca și autorul „Florilor răului”, termenul de „suflet”, care, cum se știe, include alt înțeles și ține de „sensibilitatea fanteziei vizionare”, dar nu de fiorul primar, legat de teama morții sau de sentimentul nostalgiei.

Frigul, ca negație sau chiar anulare a vieții, are de asemenea funcția de a fascina, și nu aceea de a înflora, în sens de eroare sau ofensă existențială. Fenomenul poate fi ilustrat prin mult citatul „Poem” – una din cele mai baudelaireiene creații meniuciene: „Închid ochii. Vom trece prin stepă/Ocârmuită de regele morților./În depărtarea mahrărilor grele de fir/Scrâșnește lupul încătușat.//Unde să mân? Hanul e înghețat./Și sună argintul pe crengi, și sună colinde,/Și noi pribejim într-o mare tăcere./Până unde sfârșesc limpezimile.//Ehei! N-ați rătăcit voi, cai adăpați cu rachiu?/Nu-i sania vis și noaptea nu-i fum?/Clopoței. Clopoței. Clopoței.//Tot vifor, zăpadă, tot crengi închircite pe drum./Tot râde șfichiul zurliu./ Ce vrăbii zglobii de metal! Ce sunet de chei...”.

Baudelairean este în aceste versuri, în primul rând, visul – un vis cu „ochii închiși”, deci hazardant, oniricizat, amintindu-ne de visul estetizant al lui Leonid Dimov. În al doilea rând, visul include imagini sau chiar viziuni bizare, alt component al frumosului baudelairean: „lup încătușat”, „cai adăpați cu rachiu”, „noapte - fum”, „vrăbii zglobii de metal”, „sunet de chei” etc., nemaivorbind de motivul trecerii „spre nu știu unde”, spre infinit, spre absolut, deci tot simbolist, baudelairean. Unii comentatori ai acestei poezii au văzut în imaginile de tipul „lemn de măr”, „cântec al Preludiului”, „A fi bucurie, nu – devastat crepuscul” o răsturnare de concepție, de viziune, un optimism robust, pe când, în principiu, ele se includ în ordinea aceluiași bizarerism, aceluiași „joc”, adus de „bătrânul Crăciun” – simbol al visării, aducător de bucurii trecătoare, ca în orice vis în care se include efemerul vieții. Avem mai degrabă un contrast, sau dacă nu chiar un creștinism în ruine, odată ce este vorba de „grădini”, de „Preludiu” sau de „bătrânul Crăciun”, în opoziție cu imaginile oximoronice de tipul „zarea în otravă” sau „devastat

crepuscul". În orice caz, recunoaștem o fantezie, dacă nu dictatorială, în orice caz, una constructivă, o „fantezie intelectuală”, hibernală, dominând asupra sentimentului primar, constrâns în limitele glacialului. Lumea din „ochiul închis” al poetului este spectacolul iluzoriu care vorbește despre căutarea unei idealități ce irizează înșelător și care duce într-un abis, într-un „gol” fără început și fără sfârșit, până unde „sfârșesc limpezimile”. Eul poetic rămâne doar cu o singură senzație: trecerea, „rătăcirea” în timpul nelimitat.

Este cazna artistului de totdeauna. Conceptul căutării sau tendinței spre absolut, fără a renunța la mijloacele simboliste, îl va preocupa pe G. Meniuc și după o întreprindere de două decenii, în anii șaptezeci, când poezia dobândise anumite libertăți. De data aceasta, poezia reprezintă și un bilanț al destinului de creație, trăit de G. Meniuc. Nu va lipsi fiorul nostalgic, caracteristic oricărui Orfeu întornat, ajuns la vârsta împlinirilor. E și de așteptat să persiste bine cunoscutele motive ale creației sau ale dragostei revenite în actualitate. Mijloacele, însă, vor fi aceleași, despre care am vorbit referitor la poezia sa din anii treizeci. Despre aceasta spune însuși poetul în piesa „Gauguin”: „Nu-i rece armonia din linii drepte, pure?/Și toate chiar sunt drepte și pure-n infinit?/De ce bizari sunt munții și negurile sure?/A fost cândva în lume ceva desăvârșit?

Tentația absolutului persistă și în această etapă a poeziei lui G. Meniuc, care nu se poate lipsi de „genune”, de „banal”, de „asimetrie” etc. Aceeași sete de infinit dictează antiteza dintre satanism și creștinism, deși între aceste două entități există o polaritate: „Îngerul a strigat:/ - Al nostru e! Nu vă atingeți de ele!/Stăteam între îngerul morții și diavol./Lângă pod vameșii se ciondăneau între ei./Diavolul ținea în mână o hârtoagă/Și-mi număra, număra faptele rele./Îngerul citea și el într-o carte albă/Și-mi cerceta, silitor, faptele bune...” („Vămile văzduhului”). Ideea ce rezultă din versurile citate e tot de caracter baudelairean: faptul că într-un caz sau altul domină satanismul, vorbește despre aceea că el nu poate domina decât asupra sacralului, creștinismului și viceversa.

Așadar, G. Meniuc este poate unicul poet din generația „veteranilor” basarabeni, care nu numai că nu a aderat la dogmatismul totalitarist, dar a și cultivat, în mod tacit, modernismul, fiind înrâurit nu numai de simbolismul sau expresionismul românesc. Prin structuri moderniste subtile el s-a apropiat direct de modelul baudelairean, a demonstrat șansele unui stil modern, deformatator al unei realități crude și nedrepte, precum și al unui regim de creație anacronic.

<sup>1</sup> Andrei Langa, *Destinul dramatic al poeziei lui George Meniuc*, în volumul *Literatura română postbelică, Integrări, valorificări, reconsiderări*. - Chișinău: Firma editorială – poligrafică „Tipografia Centrală”, 1998, p.220.

<sup>2</sup> George Meniuc, *Imaginea în artă*. - Chișinău, 1940, p.22.

<sup>3</sup> Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea*. - București: Editura Univers, 1998, p. 141.



## **TADEUSZ KANTOR: TITANUL REBEL,** **promovat prin filiera franceză**

**Larisa TUREA**

*Secția Națională Moldova a Asociației  
Internațională a Criticilor de Teatru*

### **A fi european**

Titan al teatralității ca artă autonomă, faimos prin forța plastică și complexitatea filosofică a creației sale, autor al conceptului de Teatru al Morții, continuator heterodox al avangardelor secolului 20, solitar și singular, spirit universal (regizor, pictor, decorator și scenograf, creator de „ambalaje” și de happeninguri, autor de eseuri, teoretician al teatrului) Tadeusz Kantor a impus Vechiului Continent și celor două Americi experiența artistică, emoțională, intelectuală și psihologică a unui European care, zicea Mrozek, „locuiește la Est de Occident și la Vest de Orient”. Or, „Kantor este un far, – o spune nu altcineva decât Peter Brook, – grație lui, știu cât contează să te simți European”.

În cultura universală Kantor s-a lansat prin filiera franceză – după ce prezintă la Nancy, în 1971, la Poule d’eau (Găinușa de apă, după Witkiewicz), începe cu adevărat cariera sa internațională, continuată apoi cu les Mignon set les Guenons (1973) și apoi cu spectacolul eveniment Clasa Moartă (1975), cea mai cunoscută lucrare a lui Kantor. În 1990, la Avignon, realizează, cu 20 de tineri stagiați, spectacolul O Douce Nuit (Noapte de vis, inspirat de colinda omonimă, foarte populară în Polonia și în toată Europa), reprezentație ce a constituit revelația Festivalului de la Avignon 1990, dar și un mare regret, căci acrost spectacol nu va mai putea fi văzut de nimeni și niciodată. A rămas doar o carte (de câte ori, dintr-un spectacol de teatru nu ne alegem decât cu un rând într-o cronică și câteva emoții!), pe care am găsit – o la mediатеca Alianței Franceze „Les Classes d’Avignon”, cu prefața lui Georges Banu, criticul francez de origine română.

Stigmatul dublei victimizări (fasciste și staliniste) nu-l împiedică să fie, în esență, absolut liber, neînregimentat; caracterul său provocator și intempestiv nu acceptă compromisul: „Nu împărtășesc nici un canon estetic, nu mă simt legat de nici o epocă din trecut, toate îmi sunt necunoscute și nu mă interesează câtuși de puțin. Sunt profund angajat doar de relația cu epoca în care trăiesc, cu cei viețuind alături...”

Într-un interviu acordat în 1982 (în plină glorie și efervescență creatoare!), afirma tranșant: „Artistul este cineva capabil să se trădeze pe sine însuși. În cazul meu, trădarea consistă în a abandona, la un moment dat și într-o manieră imperativă, tot conținutul și toată forma pentru a deschide o fază creatoare radical nouă. Lucru valabil pentru mine atât în pictură, cât și în teatru”. Trădarea aici nu ține de lașitate, ci de extremul curaj – să te desprinzi de solul sigur și plăcut, de o anumită siguranță, de un confort cucerit prin ani de travaliu, plonjând mereu în profunzimi neexplorate. Să planezi în necunoscut, să punctezi cărărușe neumblate, să lansezi idei... către mistere și provocări. Sentimentul irealizabilului îl tentează, îl incită: e irezistibil atras de teme dificile, peste puteri – ten-

siunea imposibilă conferă sens artei sale. Inventivitatea creatoare dinamitează cercul vicios al gustului comun, al „bunului simț” unanim acceptat.

„Illegalitatea”, neînregimentarea teatrului este o condiție a libertății: „Teatrul este liber, pictura este liberă. Excesiv de liberă. Este ridicol să crezi că dacă Puterea decretează Libertatea, e suficient s-o primești din mâinile ei. Pentru a fi cu adevărat liber, trebuie să lupți. Libertatea în plan social – da, sigur că este foarte importantă. Însă aceasta nicidecum nu garantează libertatea creației. Aici, Puterea nu are nimic de a face” – afirma în 1983, la Paris.

Arta? „Arta e o piramidă, un monument în plin deșert. Este amintirea unei culturi, după Apocalipsă. În deșertul istoriei, o piramidă (dacă nu e de sticlă) face un pic de umbră”.

### **Copil în Wielopole**

Născut în Wielopole, voievodatul Cracovia (celebra capitală a regilor polonezi), a copilărit într-un mediu bântuit de legende și taină: „O Piață, iarmarocul și câteva străduțe mizerabile. În piață, se înălța o capelă adăpostind statuia unui sfânt catolic și o fântână în jurul căreia erau jucate, în nopțile cu clar de lună, nunțile evreiești. Pe de o parte o biserică, un presbiteriu și un cimitir, de cealaltă – sinagoga, ulicioarele strâmte și întortocheate, încă un cimitir, însă diferit de primul. Cele două părți conviețuiau în perfectă armonie. Ceremonii catolice spectaculoase, procesiuni cu flamuri, costume folclorice viu colorate, țărani. De cealaltă parte a Pieții, rituri misterioase, cântări fanatice și rugăciuni, bonete stranii, sfeșnice, rabini, strigătele copiilor. Dincolo de viața sa de zi cu zi, acest burg tihnit stătea cu fața spre eternitate.

De cum treceai Piața Centrală, dădeai în câmp deschis: lanuri de grâu, coline, umbrele pădurii în zare și, undeva, mult mai departe, calea fierată.

Tatăl meu, învățător de școală primară, nu s-a întors din război. Mama, sora mea și cu mine, am trecut cu traiul la fratele bunicii. El era preot. Deci, acolo am crescut: biserica era un fel de teatru. Mergeam la mesă pentru a asista la spectacol. De Crăciun, la biserică se înjgheba o creșă cu figurine, de Paște – o grotă cu decoruri; în culise, drepti ca lumânarea, pompieri adevărați cu coifuri de aur.

Imitam toate astea, în proporții minuscule. Am confundat teatrul cu calea ferată pe care o văzusem prima dată după o lungă călătorie cu trăsura. Din cutii de pantofi, am construit diferite scene. Fiecare cutie goală forma o altă scenă. Le cuplam ca pe vagoane, legate cu o sfoară. Apoi le făceam să treacă printr-un uriaș cadru de carton decupat (s-ar putea zice, o deschidere scenică): obțineam astfel schimbarea scenelor. Îmi pare acesta a fost cel mai mare succes înregistrat de mine în materie de teatru...”

O realitate apropiată de cea a Basarabiei interbelice, și ea între fruntarii croite și răscoite, populată de etnii diferite, viețuind în bună înțelegere; un univers al contrastelor, al extremelor convergente, al interpătrunderilor, o lume misterioasă ce l-a marcat și l-a fascinat, însă n-a făcut din el un romantic, ba dimpotrivă:

„... încrustat în mine, crește  
cu cât trece timpul și se înmulțesc experiențele DESTINULUI  
un fel de aviditate  
de REVOLTĂ

și  
de PROTEST..."

### Ucenic la clasici

De pe băncile liceului desenează de istov, influențat de simboțiștii polonezi Wyspianski, Matchevski. La Școala de arte plastice (Cracovia), studiază serios scenografia sub îndrumarea unui renumit decorator de teatru al secolului 20, reformatorul Karol Frycz, discipol și admirator al lui Gordon Craig. De atunci datează pasiunea radicalismului artistic imperativ necesar, ideea artei ca serie de *acte* excluzând orice concesie sau compromis, admirația pentru Tairov, Meyerhold, apoi Piscator, Școala Bauhaus, Oscar Schlemmer cel ce îi inspiră ideea unui teatru de marionete: "o tendință mă domină până în prezent – ideea progresului continuu, a revoluției permanente în artă, conștiința faptului că numai ideile extremiste asigură evoluția". Recunoaște că nu îi este pe plac termenul de „influență”, de preluare mecanică – dimpotrivă, el se consideră fascinat, nutrit vital, de opera marilor artiști unde află ecoul propriilor intuiții și presentimente – iraționalul artistic, simbolismul lui Maeterlink, imaginativul lui E.T.A. Hoffman, universul ermetic al lui Kafka (alt K.!) și, nu în cele din urmă, scriitorii polonezi St. I. Witkiewicz, W. Gombrowicz și Bruno Schulz (scriitor de limbă polonă, născut la Drohobaci, lângă Lvov, autorul *Tratatului despre manechine* și al teoriei *lumii-pubelă*; Kantor vede în el unul din primii creatori ai concepției „realitate degradată”).

În 1942, în Polonia ocupată, Kantor, împreună cu prietenii săi artiști (pictori, scriitori, alți liberi profesioniști cu vârste între 18 și 25 de ani), creează, în catacombele Cracoviei, un teatru clandestin, unde montează primul spectacol experimental în manieră abstracționistă, excluzând din start orice aluzie romantică: *Balladyna* de J. Slowacki. În 6 iunie 1944, concomitent cu debarcarea trupelor aliate în Normandia, Kantor propune „Întoarcerea lui Ulysse” după Wyspianski. Într-o lume nomadizată și fără repere precum a noastră, ce alte referințe mai acaparatoare decât acest spectacol despre Eroul ce pleacă pentru ca, revenind, să nu-și mai afle alean, căci Ithaca nu mai există? O parabolă dură și plină de ironie despre miraje și utopii fără leac, despre iluziile subminând temeliile civilizației...

Ca și în primul său spectacol, Kantor provoacă și scandalizează: reprezentația are loc într-un apartament, confruntarea scenă-sală practic nu există, publicul (circa 40 de persoane) înconjoară „spațiul de joc”, inundat de „materie brută”, praf, mâl, scânduri uzate, sertare colbuite etc. Un afront practicilor seculare, edificiilor tradiționale de teatru, decretate cu mărinimie de către maestru ca fiind „de inutilitate publică”.

Urmează ani de căutări, lucrări de scenografie tratată ca artă independentă, nicidecum complementară, călătoria de studii, absolut determinantă, la Paris. Urmează o stagnare la Vienna, realizări de succes la Varsovia, Cracovia, Lodz, Opole.

### E circ!

În 1955, fondează teatrul „Cricot 2” (o anagramă inspirată, *to circ!* sau totul nu e decât un mare circ, în poloneză), în memoria celui omonim, funcționând în perioada antebelică, în subteranele Galeriei Krzystofory (Cracovia), în imediata vecinătate a Teatrului Național (Stary Teatr).

Realizează aici, literalmente în subterană (*underground*), primele „ambalaje”, publică Manifestul **Teatrul Informal**, urmat de **Teatrul Zero**, **Teatrul Eveniment**, **Teatrul Imposibil**, **Teatrul Morții**.

I se duce faima mai mult din gură în gură, pe șoptite: realizează turnee în Franța, care îl acceptă instantaneu, apoi în Marea Britanie, Germania, Italia.

În 1975, la Cracovia, realizează (*bien sur*, la „Cricot”) spectacolul-fenomen „**Clasa moartă**”, prezentat cu brio la Edinbourg, Nancy, Londra, Amsterdam, New York, Sydney; în 1979, demarează proiectul „**Wielopole, Wielopole**”, prezentat la catedrala Sf. Maria din Florența... Creează, cu mijloace modeste și investiții minime, un nou limbaj teatral, poate cel mai adaptat pentru a exprima neliniștile și alienarea secolului XX, secolul Osvențim-ului și al totalitarismelor. Și totuși, arta sa este profund umană, emoționantă, pătrunzătoare, exploatând cu pasiune mecanismele memoriei, ale puterii și ale violenței, misterul dragostei, al curgerii timpului și, mai presus de toate, actul muririi, al Morții prezente în toate spectacolele sale, Moartea urâtă și iubită, conferind sens și finalitate viețuirii. Arta, scria în unul din Manifeste, se pronunță întotdeauna în favoarea vieții. Însă deoarece este Artă, se apleacă asupra laturii cele mai fascinante – de neimaginat – a vieții. Deci, a morții.

### Spre teatrul modern

Publică eseuri despre teatru ca esență, anti-materie scenică, condiția actorului, scenă (concepută ca „locul unui pasaj secret între lumea de dincolo și cea a ființelor vii”), despre spațiul teatral ca „spațiu comprimat pe care actorul trebuie să-l cucerească de fiecare dată, neapărat cu efort”. Materializează conceptul teatrului neobișnuit, personalizat, transcendent, metafizic. Maestrul însuși este mereu prezent în scenă, reînviind spectrele propriului său trecut (trecut care, obstinant, nu mai trece) – „Sunt în scenă. Acesta nu va fi un joc. Pieticile sărace ale vieții mele devin obiecte de-gata” (*nota traducătorului: **objet tout fait, ready – made** în sens dadaist*). Intenția sa este cea a Teatrului total: „câmpul unei acțiuni autonome... entitate autonomă”.

Pentru Kantor, să montezi un spectacol nu înseamnă să „pui în scenă” o operă literară, ci să declanșezi un proces, să creezi o realitate scenică, să instaurezi un joc: „Eu nu-l joc, pe Witkiewicz, eu joc cu Witkiewicz...” Deci, un parteneriat – ca o partidă de șah. Sau un joc de cărți. Sau – și mai tare, – să profesezi „punerea în scenă ca în mormânt”, deci în eternitate.

Lansează spectacole fascinante și de nedescris, happeningurile, consistând în a fixa surpriza pe care o presupune „aflarea, găsirea obiectului” (obiectul găsit al lui Marcel Duchamp), procedeu artistic paradoxal depășind cadrul artei pure, un teatru la persoana întâi și în direct, unde spectatorii sunt impuși să se implice, să participe (nu doar emoțional, adesea și fizic), pot fi chiar agresați, brutalizați... Și, în ultimă instanță, emoționați, tulburați.

Criticul George Banu i-a intuit exact esența: „Kantor, elaborând mai mult decât un univers, o manieră de a povesti, face apel, după părerea mea, la una din structurile teatrale cele mai vechi, structura **no**. Nu e greș și nici împrumut, ci o echivalență, o întâlnire în care cultura iluminează cultură și tradiția fondează inovația.

Kantor, în felul său, a reinventat teatrul **no – no** de Occident. Fără a-l fi căutat

și cu atât mai mult, fără să-l fi programat. Astfel, din această coincidență structurală provine, cred eu, sentimentul de soliditate ce ți-l procură Teatrul Morții....Trama trecutului personal atinge impersonalitatea unei ordini străvechi, moștenite, cristalizate – ordinea din teatrul **no**”

Orice descriere, cât de analitică și de exactă, orice filmare cât de inspirată a faimoaselor sale spectacole nu poate capta vraja exercitată, experiența subiectivă a fiecărui spectator încercat în profunzimi de această componentă unghiulară a creației kantoriene – frumusețea tragică și terifiantă a Morții. Scena e un univers în mișcare, totul e joc, uluire copilărească, ironie, demistificare, demitizare. O stilistică inconfundabilă în care tăcerea are multe de spus, inefabilul, insesizabilul, inexprimabilul devine, miraculos, palpabil, simțit – o manieră pur antropologică în a scruta funcționarea complexului mecanism zis *Hommo sapiens*, de a face irevocabil apel la imaginarul insului din sală, la propria sa inventivitate și experiență. Ca în **Hamlet**, teatrul kantorian al Morții și al lubirii este cursa de șoareci în care cade conștiința Regelui – a regelui-spectator.

Dincolo de demersul evident, de mesajele transmise explicit, publicul este impus – mai mult sau mai puțin conștient, activ sau reticent, – să-și elaboreze propriile senzații, imagini, reacții. Să realizeze pe viu, pe pielea proprie, trecerea timpului implacabil – precum personajul din *Happeningul-cricotage*, rostind cu obstinație și furie: „Sed pe scaun”. **Clasa moartă** (în băncile de școală, bătrâni scârțâitori purtând atașate, excrescențe stranii, manechinele copiilor ce au fost odinioară) e, de fapt, nemuritoare.

Artistul, afirmă categoric Kantor, „nu transformă realitatea cotidiană, doar o ia, o îmbrățișează. Pur și simplu... Să-i redăm relației **spectator/actor** semnificația esențială. Să reproducem impactul original al clipei în care un om (actorul) a apărut pentru prima oară în fața altor oameni (spectatori), semănând foarte exact cu fiecare dintre noi și în același timp infinit de străin, un Altul, aflat după o barieră de netrecut.”

### Teatrul pictural și pictura-spectacol

Figură emblematică a artelor secolului XX, Tadeusz Kantor și-a trăit viața absolut „dadaistic”. Am avut fericita ocazie să mă conving de aceasta și vizitând expoziția „Tadeusz Kantor. Interiorul imaginației”, la Galeria Zacheta din Varșovia: o secțiune transversală a operei kantoriene (1915-1990) – cinci săli înmagazinând exponate reprezentative, insistând pe happening, desen, sculpturi fascinante, instalații, mașini teatrale, obiecte de decor și rechizite, proiecții video ale celor mai interesante spectacole, dialoguri și interviuri filmate. Un Kantor multimediat, răspunzând exigențelor artistice ale contemporaneității – or, arta modernă nu e doar imagine, film sau spectacol, ci acțiunea conjugată a diferitor componente, dialogul perpetuu cu publicul spectator.

În principiu, Kantor s-a impus prin creația scenică – mai bine ca oricine a reușit să asocieze structurile plastice cu cele teatrale (vizuale sau sonore). Istoria teatrului mondial cunoaște exemple fericite de pictori-scenografi dăruți cu har – la Chișinău, bunăoară, colaborarea Valentinei Rusu-Ciobanu cu **Luceafărul** în plină glorie a ajuns de legendă: cum se înălța cortina, publicul izbucnea în aplauze – era astfel onorat decorul, personaj important... Colaborarea basarabeanului Michel Larionov (născut și format la Tiraspol), cu trupa Baletului Rus de la Paris, cu Diaghilev și Nijinski, sporea,

fără îndoială, prestigiul instituției. Și totuși, Kantor este totalmente altceva, un salt în infinit: el construiește un Univers teatral cu mijloacele și metodele artelor plastice, situându-se permanent „între”, la intersecție, la întretăiere – astfel, pictura devine teatru și teatrul se picturalizează, reinventându-se, recreându-se. O recunoaște el însuși: „E necesar, – scria, – să suprimăm frontierele rigide dintre arte, consacrate prin tradiție... depășirea nu e doar autorizată ci, în unele cazuri dificile, salutabilă chiar”. Astfel, montează spectacolele la fel cum pictează. Fiecare scenă funcționează ca un tablou supus legilor perspectivei și ale armoniei, cu un ritm aparte al liniilor și al volumelor în mișcare – și, în același timp, picturile, instalațiile, sculpturile expuse funcționează aidoma spectacolelor. Nesupuse timpului.

Și în toate – o imensă sfidare, protestul interior magnetizându-ne prin tensiuni și linii de forță – împotriva istoriei oarbe și bezmetice, a intoleranței, a iresponsabilității umane. Cu o vehemență ieșită din comun, își reglează conturile cu martirologul polonez sacrosant, pune în paranteză noțiuni imuabile precum antisemitismul, armata, familia, biserica... Provocarea ca linie de conduită? O mărturisește în unul din manifestele sale din tinerețe :

*„Se prea poate, doar o reacție de apărare în fața lumii, în care nu știu să mă descurc.  
Spiritul ereziei  
și FURIA, originară din Vechiul Testament  
apoi, pentru a nu cădea în ortodoxism plecticos,  
TANDREȚEA, duișia  
și IUBIREA.  
Și, la sfârșit,  
RĂȘUL,  
Moștenire de la DADAȘTI  
și de la Witkacy al nostru.  
Ci, cu adevărat,  
trebuie să ai în tine  
această REVOLTĂ,  
să poți exploda de FURIE,  
să PROTESTEZI  
și apoi  
să IUBEȘTI  
iar la urmă  
să izbucnești în RĂȘ  
să râzi până te podidește plânsul”.*

Renunță la scena clasică, la culise, este mereu prezent în scenă, dirijor dar și descântător, vrăjitor resuscitând morții, în timp ce, într-o imensă și spontană plăcere ludică, actorii vii (reduși la condiția obiectelor de decor, impersonale, instrumente de pictat emoții), supermarionete, schelete și clowni, mașinării sofisticate amintindu-ne „scaunul lup” expus la Centrul Pompidou al lui Victor Brauner – multiplică la infinit

ego-ul autorului. Toate resuscitează aduceri aminte de înainte de a se fi născut, lumini și umbre, locuri imposibile dar absolut reale, fantasme vii ale furtunosului student la arte care deja în perioada antebelică și anteAuschwitz, se înrola *pour toujours* în lupta cu „sfânta abstracțiune și simbolismul excomunicat”. Marele exorcist al Morții, apostolul lubirii și exeget al propriului Subconștient manifesta o vitalitate generoasă și inventivă.

### Continuatori și epigoni

Ecouri explicite ale stilisticii kantoriene străbat vizibil din lucrările celor ce se revendică de la el în linie dreaptă – polonezul Krystian Lupa, dar și ucraineanul Andrei Zoldak, surrealist oniric binecunoscut atât în România, în speță la Sibiu, cât și pe plaiuri basarabene. De fapt, tablourile vivante ale lui Zoldak (**Idiotul, Căsătoria, O lună de iubire** etc), viu colorate, frenetice, deși răsar pe aceeași tulpină, sunt însoțite, translucide, pe când la Kantor „visele” – performanțe sunt sumbre, sufocante, mai curând coșmaruri cutremurătoare, tăindu-ți respirația... O iubire imposibilă, jinduită și căutată neconținut, un rafinament plastic fără egal, personaje complexe care, asemeni marionetelor ce, nefind în stare să taie firele ce le leagă de societate, sunt impuse să moară. Și iarăși, o comunicare misterioasă între arta lui Kantor și cea orientală: în cultura niponă, Moartea și Frumusețea au o relație aparte, indisolubilă. Japonezii admiră cu atât mai mult floarea de cireș cu cât este efemeră, războinicii samurai se aseamănă cireșilor. La fel e și cu frunzele întomnate sau primii fulgi. Conceptul de frumusețe e corolarul dispariției iminente. Cu cât mai muritor, cu atât mai frumos. Paroxismul dragostei e moartea... Permanența obsesională a Morții confirmă valorile vieții pe care vizionarul Kantor le simte tot mai amenințate de dezastrele Istoriei, de prostia umană infinită și fără de leac, de alte năzbătii ale ființelor umane, inapte să tragă învățăminte din propriile greșeli.

### Teatrul – mijloc de a rezista tensiunilor exterioare

Artistul, afirmă categoric Kantor (decedat în 1990, după o furtunoasă repetiție în vederea spectacolului „**Astăzi este ziua mea**”, înțepenit în proiect, imposibil de realizat), pur și simplu, „aduce în prim-plan „realitatea de rang inferior, între veșnicie și pubelă”, protest contestatar împotriva societății de consum – Kantor propune lucrări și opere despuiate de orice valoare materială, de orice semnificație bănească și, prin urmare, imposibil de consumat... Eliberată de orișice funcție practică, REALITATEA DE RANG INFERIOR există, pur și simplu. Estetica sa neobarocă se subordonează unui scop – cel de a-i reda „relației **spectator-actor** semnificația esențială, reproducând impactul original al clipei în care un om (actorul) a apărut pentru prima oară în fața altor oameni (spectatori), semănând foarte exact cu fiecare dintre noi și, în același timp, infinit de străin, un Altul, aflat după o barieră de netrecut.”

Vasta operă a Artistului mistic și demistificator s-a edificat din sine însăși, ca un lujer din mirifica sămânță căzută pe sol fertil. La început, s-a desenat tulpina, apoi ramurile, apoi fiecare ram a dat muguri noi și tot așa mai departe, peste ani și fruntarii lumești.

Primul „mugure” substanțial și remarcat public – happeningul – cricotaj realizat în Polonia, la Varșovia, în Sala Societății Prietenilor Artelor, în decembrie 1965. A durat o oră. Au urmat alte revelații – „Marele ambalaj”, „Scrisoarea”, „Mici operații cosmetice”, „Linia despărțitoare”, „Lecția de anatomie după Rembrandt”, „Happeningul panoramic al mării”.

### **Între veșnicie și pubelă-**

E un generic al artei kantoriene, întotdeauna apropiindu-se cu religiozitate de scenă și de actor. Un sacerdoțiu asumat în numele curajului de a fi însuși, de a nu te conforma: se știe, fie că ești pitic, fie că ești Guliver, ești un altul, prin urmare - vulnerabil. Cu atât mai mult dacă ești histrionic, „diferit în mii de fețe”. O spune și în *Condiția Actorului, din Teatrul Morții*. Actorul este:

- portretul dezgolit al unui om,
- expus primului venit,
- siluetă elastică.
- Actorul
- exhibiționist nerușinat,
- de bălci,
- simulator
- lăcrimând în văzul lumii,
- dându-se în spectacol
- demonstrându-și râsul
- cum îi merge mintea
- cum îi bate inima
- cum îi funcționează toate organele
- corpul său supus tuturor excitațiilor,
- tuturor primejdiilor
- și tuturor surprizelor;
- momeală,
- model artificial al propriei anatomii
- și al spiritului său,
- renunțând la demnitate și prestigiu,
- atrăgând disprețul și zeflemeaua,
- la fel de aproape
- de groapa de gunoi ca și de eternitate,
- respins de ceea ce este normal
- și normativ în societate.

Kantor a revoluționat arta teatrului, a influențat puternic și teatrul francez post-belic. A trasat căi distincte, a sintetizat admirabil experiențele secolului trecut, generând forme și relații originale, perfecte în simplitatea lor. Construiește universuri vrăjite de lumi paralele, cultivând un limbaj propriu, aparent ermetic, poliform, imposibil de decriptat după dispariția sa fizică. Era tipul model de artist total, personaj central și protagonist al montărilor, mereu prezent în scenă ca un geniu bun (sau rău!), im-



primând consistență, savoare și ritm întregii reprezentații – precum astăzi, Josef Nadj, de asemenea filosof, pictor și actor, Directorul Centrului Național de Dans din Orleans, împătimit ca și Kantor însuși de opera lui Bruno Schulz. A profesat un teatru la persoana întâi, mozaic de tablouri vivante, șocante – în acest context, îndrăznesc să întrezăresc niște epigoni ai săi (păstrând proporțiile!) în grotescul absurd și tragic al piesei **Cana cu apă** de pe „Planeta Moldova”. Cu adevărat, de la tragic la ridicol e doar un singur pas...

## Vassilis Alexakis: le passage d'une langue à l'autre

**Elena-Brândușa STEICIUC**

*Université Ștefan cel Mare, Suceava, Roumanie*

Récipiendaire du Prix Médicis en 1995 et du Grand Prix du roman de l'Académie française en 2007, Vassilis Alexakis illustre, par son œuvre de même que par sa biographie, le statut spécial de l'auteur postmoderne, ancré dans plusieurs cultures et faisant de l'interculturel le principal enjeu de sa création. Né en 1943 à Santorin, le futur écrivain débarque en France pour la première fois à 17 ans, pour y étudier le journalisme. Après le coup d'Etat militaire en Grèce (1968), Alexakis s'installe pour une période indéterminée à Paris, où il travaille comme dessinateur humoristique et comme journaliste. Ayant publié un grand nombre de romans, récits et nouvelles, aussi bien en français qu'en grec, pratiquant avec succès l'autotraduction, Vassilis Alexakis est considéré aujourd'hui comme « le porte-drapeau de la littérature franco-phonie grecque de l'après-guerre ».<sup>1</sup>

Tous ceux qui se sont penchés sur l'œuvre de cet Ulysse pris dans un continu va-et-vient entre sa langue maternelle et sa langue d'adoption ont remarqué la présence d'un « dialogue » entre ses deux codes langagiers, entre les deux entités culturelles qui lui servent de point d'ancrage. Dans une étude récente, Maria Orphanidou-Frérís de l'Université Aristote de Thessalonique souligne, entre autres,

*« la profondeur des racines de chaque culture, racines qui ont fini par former son originalité, sa tendance de n'appartenir à nulle part ou bien à un nouveau genre humain issu, formé de la coexistence de deux cultures, de l'Occident et de l'Orient, de deux langues, grecque et française. »*<sup>2</sup>

En effet, son compatriote Alexakis enrichit la longue liste d'auteurs devenus « francophones » par un choix personnel, conjugué avec des événements historiques précis.

À force d'écrire en français, pour se traduire ensuite vers sa langue maternelle, ou bien en grec, assurant lui-même les fonctions de traducteur de ses propres textes vers le français, Alexakis crée un univers dont les deux pôles sont la France et la Grèce, chacune avec son mode de vie particulier, sa vision du monde, sa façon de répondre aux défis contemporains. Il nous semble qu'il résulte de cette appartenance, paradoxalement, un certain distanciellement par rapport aux deux entités culturelles, ce qui engendre un regard critique – parce que lucide –, sur chacune des composantes de son identité.

En nous appuyant sur deux de ses ouvrages parmi les plus connus et qui lui ont valu les prix littéraires susmentionnés – *La langue maternelle* (1995) et *Ap. J.-C.* (2007) – où cet auteur mène sa quête identitaire par le biais d'un jeu de miroirs, nous allons voir de quelle manière se produit l'enrichissement réciproque des deux mondes auxquels il appartient, car le passage d'une culture à l'autre, même s'il est difficile et plein d'embûches, est source d'expériences gratifiantes.

### L'énigme de la langue maternelle

*« La page suivante, je l'ai dédiée à ma langue maternelle, ta ellinika. Il se peut que l'abécédaire que j'ai trouvé à la maison commence par la lettre E parce qu'elle est l'initiale de la langue elle-même. Je croyais que la mort de ma mère m'éloignerait de la Grèce. Elle m'en a rapproché, au contraire. J'espère peut-être que le pays me rendra un peu de la présence de ma mère et que la langue grecque me consolera de son silence. »<sup>3</sup>*

De retour à Athènes après une absence de vingt ans, Pavlos – journaliste et dessinateur à Paris –, renoue petit à petit avec ce côté très important de son identité, les racines. Sa hantise, c'est de noter dans un cahier, sans raison apparente, une quarantaine de mots commençant par la lettre E, qui se lit « epsilon » en grec. C'est la lettre qui figurait sur l'oracle de Delphes, lorsque la Pythie était consultée sur tout événement de la vie, et par conséquent cette lettre – qui prend une valeur existentielle – parvient à structurer aussi bien les déambulations du personnage-narrateur dans son passé et dans l'espace qui l'a engendré.

Ce qui au début semble un projet sans consistance prend contour et petit à petit Pavlos voit d'un œil nouveau son pays natal, qu'il se sent capable de juger en égale mesure en tant que Grec et en tant que Français, car l'exil parisien (provoqué par la dictature des colonels) lui a permis de changer de perspective. Ainsi revoit-il les membres de sa famille (son père, son frère), des amis, des camarades dont la présence lui ouvre la voie vers une nécessaire remontée aux sources. Mais ce n'est pas tout. Son œil enregistre les divers éléments saillants de la société grecque contemporaine – le penchant parfois exagéré vers l'orthodoxie, la xénophobie et le nationalisme cultivés récemment par les politiques et les médias –, qu'il essaie de comprendre après un exil bénéfique pour sa carrière, mais source de pertes au niveau personnel. Rien n'échappe à son œil critique et le parallèle entre les deux cultures s'impose à chaque instant, suggérant au lecteur l'intertextuelle question « comment peut-on être Grec ? » :

*« La société athénienne est exubérante. Elle parle sans cesse, elle exprime intensément ses sentiments, ses points de vue, elle éclate de rire pour un rien, elle mange avec boulimie, elle est toujours disposée à faire la fête comme si le lendemain n'était pas un jour ouvrable et elle a, naturellement, tout le temps besoin de voir du monde. Elle est plus amusante que la société parisienne, perpétuellement préoccupée par l'heure et incapable d'oublier ses obligations. Il n'y a pas d'horloges dans les endroits publics à Athènes. »<sup>4</sup>*

Pavlos entreprend un périple dans le temps, aussi bien que dans l'espace. Il se rappelle son enfance, les figures protectrices du père (encore vivant et devenu un grand fabulateur) et de la mère, dont il n'a pas encore accepté la mort. Mais son voyage à Jannina et à Delphes lui permet de pénétrer dans des couches de plus en plus profondes du passé collectif de son peuple, renouant ainsi avec la pensée grecque de l'Antiquité, avec « les mots homériques qui sont arrivés intacts jusqu'à nous », avec « les mots, les usages, les mythes qui survivent. »<sup>5</sup>

Ce n'est donc pas un hasard si, à Delphes, il trouve une vieille femme qui est prête à lui lire l'avenir dans le marc de café, Pythie d'un temps nouveau où les pèlerins de l'oracle sont remplacés par des milliers de touristes, le « nouveau public » d'Apollon...

Et si l'archéologue français qui lui livre les secrets des stèles est aveugle, c'est que le destin lui aussi l'est bien des fois !

Finalement, le cahier de Pavlos se remplit d'une quarantaine de mots à haute valeur symbolique, par lesquels Vassilis Alexakis lui aussi « se réconcilie avec ses racines grecques, tout en restant au sein de la langue française. »<sup>6</sup> Ce sont autant de repères identitaires, qui en disent long sur la nécessité et sur l'urgence de la quête entreprise par le protagoniste :

*« J'ai ouvert mon cahier et relu les derniers mots : éros, l'amour, ekpatriménos, l'expatrié, érythro, le rouge, élia, l'olivier. J'ai enrichi ma collection de deux mots nouveaux, Enichos, l'Aurige, et eironia, l'ironie. [...] Il ne reste plus que deux pages vides dans mon cahier. J'ai écrit épistrophí, le retour, page 33, et éos, l'aube, page 34. Juste après, j'ai tenu à signaler les étranges craquements qui résonnent dans les maisons des vieillards la nuit et j'ai con-signé le mot éphialtis. [...] La page suivante, je l'ai dédiée à ma langue maternelle, ta ellenika. »<sup>7</sup>*

La liste contient aussi le mot *ainigma*, énigme, qui semble peser sur tout ce voyage initiatique et récupérateur entrepris par un fils qui a perdu sa mère, un Grec qui a perdu sa langue et sa patrie. Il réussira à trancher ce nœud gordien, qui prend bien souvent des allures de *mid age crisis*, en acceptant la douleur de l'absence de sa mère. En découvrant le dernier mot de sa liste, *ellipsi*, manque.

### **Ap. J.-C. : pamphlet anticlérical ou cri d'alarme contre l'intolérance et le fanatisme religieux ?**

*« Les moines ne pensent pas, ils prient »<sup>8</sup>*

Un sujet difficile, une thématique à aborder avec mille précautions dans un pays où certains adeptes de l'orthodoxie poussent un peu loin l'attachement à la religion : le Mont Athos, la communauté de moines qui y vivent et la comparaison qui s'impose entre l'intolérance religieuse contemporaine et la sérénité de la philosophie présocratique. Il faut tout le talent littéraire d'un grand auteur, mais aussi du courage et de l'honnêteté intellectuelle, pour soutenir une thèse qui va à contre-courant. Il faut aussi du distanciellement par rapport à ses racines et Alexakis prouve bien qu'il en a.

Le personnage narrateur du roman *Ap. J.-C.*, étudiant en histoire à l'Université d'Athènes, est chargé par sa logeuse, l'octogénaire Nausicaa Nicoláidis, de faire une enquête sur la communauté athonite. Sur le bureau du jeune homme vont s'entasser des piles de livres, qui se disputeront non seulement l'espace de sa chambre, mais – symboliquement –, l'espace de la pensée de tout un peuple, dans son devenir historique.

Sur le côté gauche : des ouvrages consacrés au Mont Athos, haut lieu de l'orthodoxie mondiale, rédigés par des moines ou par des historiens et des scientifiques ; sur le côté droit : essais, dictionnaires et autres volumes sur la philosophie présocratique, qui éveillent en lui « une certaine angoisse », car il n'est familiarisé avec aucun de ces domaines. Comme il ne manque pas d'humour, ni d'esprit d'observation, le jeune chercheur qui fait en parallèle l'apprentissage de la pensée présocratique, flexible et sereine, et du dogme athonite, fermé et immuable, ne peut s'abstenir de remarquer :

*« Si je devais donner un nom aux deux piles placées devant moi, je nommerais celle de*

*droite "la colline des doutes" et celle de gauche "le mont des certitudes" ».<sup>9</sup>*

L'initiation du narrateur continue tout au long du roman, dont le texte prend des allures de journal intime, notant avec précision toutes les démarches du diariste en ce printemps 2006. Le fil principal est constitué par cette quête entreprise pas seulement dans les bibliothèques, les librairies ou lors de conférences. Les informations que l'étudiant recueille dans son cahier lui sont fournies aussi par des personnages appartenant aux couches les plus diverses de la société grecque : chauffeurs de taxi, réceptionnistes d'hôtel, un journaliste qui voit la messe orthodoxe comme « une œuvre d'art », le patron d'une pâtisserie de sa ville natale, le père d'un camarade d'université, quelques jeunes filles vers lesquelles il se sent attiré. La propre mère du narrateur appartient à cette catégorie et le poids symbolique de ce personnage n'est pas insignifiant (mère = patrie) ; femme bigote, elle « est persuadée de tout connaître mieux que quiconque »<sup>10</sup>, ce qui empêche la communication mère-fils, car « le dialogue ne l'intéresse que dans la mesure où il lui permet d'exprimer ses opinions. »<sup>11</sup>

Cela donne à Alexakis l'occasion de porter, tout comme dans le précédent roman, un regard très critique sur son pays, et de mettre dans la bouche du personnage central un véritable cri d'alarme contre le fanatisme religieux : « La Grèce est deux pays. »<sup>12</sup> En effet, d'une part il y a des gens comme le gros monsieur Kopidakis de Thessalonique, un nationaliste féru d'histoire byzantine et dont le slogan est la phrase :

*« Celui qui n'a pas étudié Byzance et nos textes sacrés ne mérite pas le nom de Grec. »<sup>13</sup>*

Dans la même catégorie, les membres et les sympathisants de l'organisation Zoé, dont l'influence fut considérable dans la vie politique et sociale grecque de l'après-guerre et qui défend une conception très rigoriste de l'enseignement chrétien ; les adeptes des *anasthénaridès*, les « marcheurs sur le feu », qui accomplissent le « miracle » de la marche sur les charbons ardents par un parfait contrôle des fonctions vitales, comme les yogis.

D'autre part, la figure largement paternelle du Professeur Vezirtzis de l'Université d'Athènes, qui incarne en égale mesure l'esprit cartésien et l'esprit présocratique ; des chercheurs et scientifiques comme Théano, jeune professeur de philosophie, comme Paulina Ménaxidou, spécialisée en archéologie sous-marine. N'oublions pas la figure du Français Basile Préaud, archéologue de son état, qui incarne – stéréotypie culturelle oblige ! – le regard extérieur porté sur cette problématique, provenant du pays de la laïcité ! Ces maîtres à penser, auxquels le jeune disciple se sent attaché sur le plan affectif aussi, le guident à la manière des philosophes antiques, dans des épisodes hautement symboliques : entretiens, promenades, repas collectifs, conférences, qui ne sont pas sans rappeler les pratiques pédagogiques de Socrate.

Quant aux moines, ceux-ci forment une catégorie à part. Vivant dans leur péninsule comme à l'intérieur d'une forteresse où le temps semble s'être arrêté, ils jouissent au sein de la Grèce contemporaine de privilèges et d'un statut au-dessus de la loi. Ils ne paient pas d'impôts pour leurs nombreuses propriétés ou pour leurs revenus, ne faisant jamais l'objet d'inspections ou autres formes de contrôle financier. Parmi eux, il y a des défenseurs féroces de l'orthodoxie qui, au début du troisième millénaire, s'op-

posent à l'œcuménisme et proclament : « L'orthodoxie ou la mort »<sup>14</sup>, véritable « cri de guerre » des moines du monastère d'Esphigménou. Il y en a qui rejettent toute trace de l'Antiquité et interdisent les fouilles archéologiques, tenant à distance les scientifiques, ou bien détruisant sciemment les objets déterrés. Comme l'affirme en toute connaissance de cause le personnage Tsapadikis, secrétaire de la Chambre des ingénieurs de la Macédoine centrale, censé s'occuper de la consolidation des églises,

*« leur mémoire est enracinée dans la période située entre le schisme des Églises et la chute de Constantinople... Le drapeau de Byzance n'est nullement désuet pour eux. »<sup>15</sup>*

Mais il y en a aussi qui sont connectés à Internet, qui ont des portables et font des affaires brillantes, tels ce Nectarios, fondateur d'une entreprise de viticulture moderne au cœur de la Grande Lavra, ou bien cet higoumène qui sait tirer profit de la « fascination réelle » qu'exerce la Sainte Montagne sur le prince Charles, sur le président Poutine et autres VIP du monde contemporain...

À la fin de son enquête, devenu plus ou moins détective - car il compte découvrir Dimitrios, le frère de Nausicaa parti s'installer au Mont Athos pendant sa jeunesse -, l'étudiant y rencontrera des moines d'une grande sensibilité, des êtres plus ou moins adaptés au monde, cherchant la paix intérieure dans la solitude et la prière. Parmi eux, le poète péruvien Syméon qui écrit en grec, le moine libraire originaire de Normandie et - point d'orgue de sa démarche -, le vieux moine Daniel/Dimitrios, qui a abandonné une florissante affaire familiale pour se retirer dans un endroit où il peut faire ce qui lui plaît : regarder les fourmis.

Très émouvante, la rencontre du frère et de la sœur après un demi-siècle de silence - la technologie moderne, en l'occurrence le portable du jeune homme fait... des miracles ! - est, peut-être, signe d'une réconciliation entre les deux versants, les deux visages de la Grèce d'aujourd'hui, dont l'identité complexe ne saurait être contenue dans des stéréotypes réducteurs. C'est signe aussi que la mission du narrateur touche à sa fin, ce qui fait naître en lui « la profonde joie que procure aux héros de roman le sentiment du devoir accompli. »<sup>16</sup>

Ce clin d'œil à la fiction, tout comme les références constantes, parsemées le long du roman, à des repères culturels du patrimoine grec et universel (Nausicaa, fille d'Alcynoo, roi des Phéaciens, n'était-elle pas la belle femme qui accueillit Ulysse ? et Saint Nicolas, dont est formé le patronyme Nicolaidis, n'a-t-il pas « endossé le rôle de Poséidon, protecteur des navigateurs »<sup>17</sup>) nous font croire à la justesse du motif de la « chute dans le temps », qui informe le chapitre final du roman. Cette fin ambiguë, semblable aux romans de jeunesse de Mircea Eliade, permet une multitude d'interprétations, et cette polyphonie semble affirmer, elle aussi, la conception esthétique de l'auteur et la préférence accordée au concept d'*opera aperta*. Somme toute, ne serait-ce pas à l'opposé de l'inflexibilité et de l'esprit sectaire qu'il dénonce ?

Partagée entre deux cultures, l'œuvre de Vassilis Alexakis pourrait exemplifier toute seule le concept d'*extraterritorialité* dont parlait George Steiner dans un ouvrage<sup>18</sup> portant sur ces cas spéciaux dans la littérature mondiale, où les auteurs s'expriment dans une langue autre que leur langue maternelle. Comme nous venons de le voir, le

passage d'une langue à une autre est, pour Alexakis, source de questionnements et de réponses qui enrichissent le patrimoine littéraire universel. Il faut lui faire confiance quand il dit :

« en passant d'une langue à l'autre, [...] je ne trahis aucune des deux langues et aucune ne me trahit. »<sup>19</sup>

### BIBLIOGRAPHIE DE VASSILIS ALEXAKIS

1. *Le Sandwich*, Julliard, Paris, 1974
2. *Les Girls du City-Boum-Boum*, Paris, Julliard, 1975
3. *La Tête du chat*, Paris, Le Seuil, 1978, traduit du grec par l'auteur
4. *Contrôle d'identité*, Paris, Le Seuil, 1985
5. *Paris-Athènes*, Paris, Le Seuil, 1989
6. *Avant*, Paris, Le Seuil, 1992, Prix Albert Camus 1993.
7. *La Langue maternelle*, Paris, Fayard, 1995, Prix Médicis 1995.
8. *Le Cœur de Marguerite*, Paris, Stock, 1999
9. *Les Mots étrangers*, Paris, Stock, 2002
10. *Je t'oublierai tous les jours*, Paris, Stock, 2005
11. *Ap. J.-C.*, Paris, Stock, 2007, Grand Prix du roman de l'Académie française 2007

<sup>1</sup> Georges Fréris, « La littérature francophone grecque jadis et aujourd'hui » in *Annales* du Département d'Etudes Françaises de l'Université Aristote de Thessalonique, 1997, période B, v. 3, p. 65-78

<sup>2</sup> Maria Orphanidou-Fréris, « L'identité « apatride » de Vassilis Alexakis », *Francofonia*, 9, 2000, p. 171-185

<sup>3</sup> *La langue maternelle*, Paris, Editions Stock, 2006, p. 354

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 180

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 305

<sup>6</sup> Olympia G. Antoniadou, « L'exil de la langue maternelle à l'époque de la mondialisation », dans *Les Actes du Colloque « Mythe et mondialisation dans les littératures francophones »*, Editions Universitaires de Suceava, 2006, p. 42

<sup>7</sup> *La langue maternelle*, Paris, Editions Stock, 2006, p. 353-354

<sup>8</sup> *Ap. J.-C.*, Paris, Editions Stock, 2007, p. 35

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 23

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 44

<sup>11</sup> *Idem, ibidem*

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 95

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 234

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 239

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 338

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 371

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 48 ; d'ailleurs, le patronyme du protagoniste de *La langue maternelle* est également « Nicolaidis », que l'écrivain semble affectionner tout particulièrement

<sup>18</sup> *L'Extraterritorialité*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Editions Calman-Lévy, 2002

<sup>19</sup> « La Grèce en héritage », entretien avec Thierry Guichard, publié dans *Le Matricule des anges*, N° 85, juillet-août 2007, pp.18-23

## Statutul lingvistic al galicismelor în limba engleză (aspecte diacronice și sincronice)

Ana MIHALACHE  
Inga STOIANOVA

Universitatea Liberă Internațională din Moldova

Limba ca mijloc de comunicare și de contact între popoare se află în continuă dezvoltare și schimbare, grație factorilor interni și externi. Printre factorii externi care contribuie la procesul de evoluție calitativă și cantitativă a unei limbi un loc deosebit îl ocupă împrumuturile. Noțiunea de împrumut prezintă un procedeu, cu ajutorul căruia o limbă primește (împrumută) un element lingvistic (cuvânt, expresie) sau cultural (obicei, tradiție) de la altă limbă, pe care apoi le încorporează în fondul său de bază. Împrumuturile se deosebesc de la o limbă la alta prin denumirea lor pe care o primesc prin analogie de la limba de unde vin (limba-donator). Astfel, împrumuturile din limba franceză se numesc *galicisme*, din limba latină – *latinisme*, din limba italiană - *italienisme*, din limba germană – *germanisme*, din limba rusă - *rusisme* etc.

În prezentul articol ne vom opri la rezultatul contactelor cultural-lingvistice între limba franceză ca limbă-donator și limba engleză ca limbă-recipient. De specificat că, deși ne referim la împrumuturi de origine franceză (*galicisme*), de fapt, majoritatea din ele provin din limba latină. Din atare cauză în rețeaua desfășurată a împrumuturilor limba latină este considerată drept limba-sursă, limba franceză este limbă-intermediară, iar engleza este limbă-recipient: *forestis* (lat.) → *forêt* (fr.) → *forest* (eng.). În acest studiu, însă, atenția noastră este îndreptată la influența limbii franceze asupra limbii engleze, deci, vom apela la limba latină după necesitate.

Problema împrumuturilor în limba engleză a fost obiectul de studiu al multor cercetători (A.Meillet, B.de Courteney, W.Humboldt, L.Șcerba, C.Vatamanu, etc.), care au subliniat că împrumuturile constituie o consecință a contactelor cultural-lingvistice între reprezentanții diferitor popoare, drept urmare, a contactelor dintre diferite limbi și culturi. Într-adevăr, s-a stabilit că numărul cuvintelor autohtone din limba engleză constituie circa 30%. Din aceste motive, mulți cercetători au preamărit importanța împrumuturilor, considerând limba engleză drept limbă romano-germanică și nu germanică.

Limba engleză a traversat numeroase perioade istorice, în timpul cărora un număr impresionant de cuvinte străine a pătruns din altă limbă, adoptându-se și asimilându-se cu cuvintele autohtone. Acele perioade coincid cu perioadele contactelor culturale majore între vorbitorii și non-vorbitorii de limba engleză.

În lingvistica modernă se evidențiază două etape de contact direct între limba engleză și franceză. Prima etapă este marcată de „cucerirea normandă” a Angliei, așa-zisă perioada Anglo-Normandă, care a durat de la momentul invaziei în 1066 pînă la cedarea Normandiei englezilor în timpul domniei Regelui John în 1204<sup>1</sup>. A doua etapă este perioada Renașterii, cînd are loc pătrunderea unui număr de elemente noi din



vocabular francez în limba engleză, deși într-o cantitate mai redusă.

La prima etapă limba vorbită de noii cuceritori și impusă treptat oficialităților din Anglia era franceza normandă, care avea să se vorbească pînă în secolul al XVI-lea în detrimentul englezei. Ultima a încetat să mai fie limbă literară, fiind vorbită doar de țărani. Chiar și aceștia, treptat, au adoptat un număr mare de cuvinte franceze, așa încît la sfîrșitul sec. al XIII-lea, cînd engleza reapare ca limbă literară, ea conține un număr considerabil de cuvinte de origine franceză [3].

Astfel, „fluxul intens” al galicismelor în limba engleză se atestă în sec. al XIII-lea. David Crystal estimează că spre sfîrșitul acestui secol mai mult de 10.000 de cuvinte franceze au îmbogățit vocabularul englez, din care 75% se utilizează și astăzi [2].

Să analizăm particularitățile și rezultatul procesului de împrumutare. Se știe că aproape 300 de ani limba franceză era limba oficială la curte, în justiție, administrație și educație, fiind vorbită de păturile înalte ale societății (nobilimea normandă). Cuvintele franceze se considerau a fi mai „politicoase” și delicate comparativ cu analogiile anglo-saxone (folosite de către țărani), ce a dus la coexistența sinonimelor, precum *swine* (eng.) – *pork* (fr.), *sheep* (eng.) – *mutton/beef* (fr.), *belly* (eng.) – *stomach* (fr.). Drept consecință în limba engleză se formau perechi de sinonime, care, la rîndul lor, se caracterizau printr-o „luptă lingvistică”, rezultatul acesteia fiind diferit. Aici vom menționa trei aspecte semnificative:

- Lupta dintre etimonul englez și cel francez duce la dispariția lexemului autohton. De exemplu, introducerea în engleza medievală a etimonului francez *army* practic a eliminat utilizarea sinonimului său anglo-saxon *hêre*. La fel se întîmplă cu perechile de sinonime *earn* – *poor*, *ja-rivière*, *beorz* – *montagne*.
- Etimonul englez supraviețuiește, iar cel francez dispare. De exemplu, cuvîntul francez *amitié* (provenit de la latinescul *amicus*) este înlocuit de lexemul autohton *friendship*.
- Ambele cuvinte se păstrează în limba-recipient, avînd loc o diferențiere ale semnificațiilor de tip semantic sau stilistic. De exemplu, cuvîntul englez *harvest* cu semnificația de „toamnă” a fost înlocuit de substantivul de origine franceză *autumn* (l'automne), însă s-a păstrat în forma de *harvest* – „roada”. În perechile sus-menționate /*swine* (eng.) – *pork* (fr.), *sheep* (eng.) – *mutton/beef* (fr.)/, etimoanele engleze denotă animale domestice, pe cînd cele franceze – carnea acestora.

Cuvintele franceze împrumutate în această perioadă denotă obiecte și concepte legate de viața și traiul nobilimii normande și reflectă diferite aspecte ale activității umane. În plan cantitativ, numărul împrumuturilor varia cronologic. De exemplu, în secolele al XII-XV se împrumutau mai mult cuvintele ce reflectau starea emoțională a omului (*fatigue*, *retenue*, *miserable*, *tendre*), iar situația social-politică a țării a motivat penetrarea în vocabularul englez a lexicului militar (*general*, *lieutenant*, *werre*).

Secolul al XIV-lea este marcat prin galicisme din sfera educației, învățămîntului și a științei: *lesson*, *library*, *pen*, *pupil*, *pencil*. Amprenta influenței limbii franceze o găsim și în cuvintele ce denotă noțiuni casnice: *dinner*, *supper*, *table*, *plate*, *napkin*, *saucer*, etc.

Spre sfîrșitul sec. al XV-lea se intensifică procesul de împrumutare a cuvintelor din domeniul vieții economice (industrie, comerț) și politice: *gouvernement*, *parlament*,

*machine, engine, fair, market.*

Pe lângă aceasta, lexicul francez a îmbogățit și vocabularul altor domenii, precum (exemplele ce urmează sunt date în ortografia englezei moderne):

- lexicul geografic: *river, valley, frontier, village, estate, mountain, lake, coast;*
- titlurile nobilimii: *emperor, duke, count, baron, noble, gentle, dame;*
- termeni ce denotă divizarea obștească: *peasantry, people, subjects, gentry, chivalry;*
- termeni administrativi: *sovereign, crown, scepter, ruler, power, policy, court, office, treasury, counsel, ambassador, governor, treaty, empire;*
- lexicul juridic: *justice, statute, chief, fraud, trespass, accusation, coroner, plaintiff, claimant, executor, notary, appeal, bail, evidence, decree, exile, arrest;*
- lexicul teologic: *charity, chaplain, dean, friar, confessor, preacher, evangelist, saint, fraternity, chapel, abbey, baptise, procession, parish;*
- lexicul ce denotă diverse meserii: *barber, butcher, carpenter, draper, forester, grocer, mercer, merchant, spicer, painter, tailor, surgeon, physician;*
- lexicul vestimentar: *blouse, chemise, coat, frock, garment, gown, robe, veil, cotton, boot, ornament, brooch, jewel, pearl, button;*
- lexicul culinar: *boil, fry, mince, flour, grease, sugar, spice, vinegar, bacon, veal, venison, sauce, jelly, salad, cabbage, cream, biscuit, fritter, cider, cucumber, onion;*
- lexicul ce denotă relații familiale: *parent, spouse, cousin, uncle, aunt, nephew, niece.*

În secolul al XV-lea, în epoca Restaurației dinastiei Stuart, îndeosebi se împrumută cuvintele legate de viața nobilimii: *restaurant, ballet, rendez-vous, billet-doux, coquette, banquet.* Toate aceste cuvinte își păstrează aspectele fonetice și ortografice ale limbii franceze. Sec. al XIX-lea este dedicat împrumuturilor tehnice: *parachute, chasis, chauffeur, fuselage.* În ultimii 100 de ani, adică pe parcursul sec. al XX-lea, numărul galicismelor în limba engleză s-a redus considerabil, grație situației social-politice și economice a Franței în lume [5; 158]. Sau, are loc împrumutarea unor lexeme selective, precum *corps, en route, carton.*

De menționat că limba franceză deasemenea a servit drept sursă pentru formarea numelor proprii răspândite în limba engleză. De exemplu *Joy, Joyce* provine de la *joie*, iar *Leroy* este, de fapt, *le roi*. La fel avem *Tracey* de la *trait*, *Mabel* de la *ma belle*, *Grant* de la *gr(e)anter*, *Warren* de la *warrant*, *Bruce* de la *Brieuse*, *Neville* reprezintă o îmbinare abreviată a sintagmei *neveua ville*.

Este bine cunoscut faptul că lexemele străine, intrând în sistemul lingvistic al limbii-recipient, sînt deseori supuse procesului de asimilare, ce vizează aspectul fonetic, ortografic, gramatical și lexical. Deci, un cuvînt proaspăt împrumutat adoptă treptat caracteristicile limbii, în care s-a realizat împrumutul, astfel, încît vorbitorii să nu întealnesc probleme de a-l folosi și implementa în sistemul lingvistic al limbii. Cum atestă C.Vatamanu cu cît un cuvînt este folosit mai mult în cadrul limbii-recipient, cu atît mai repede se adaptează limbii respective și se integrează în sistemul limbii – recipient [4]. Astfel, în studierea galicismelor ne vom concentra asupra asimilării lor gramaticale, fonetice și lexicale. Această problemă este destul de vastă, iar dimensiunile articolului dat nu ne permit să dezvoltăm acest subiect detaliat, din atare cauză vom menționa doar cîteva aspecte ale fiecărui tip de asimilare.

**Asimilarea fonetică.** Se știe că din moment ce un cuvînt străin este împrumutat

din altă limbă aspectul fonetic al acestuia este modificat conform legilor limbii – recipient. Printre principalele fenomene ce au afectat lexemele franceze vom menționa modificarea accentului, schimbările sub influența „marii rocade a vocalelor” (The Great Vowel Shift), modificări ortografice.

Pe parcursul timpului accentul final al limbii franceze a fost înlocuit de accentul primar propriu lexemelor autohtone. În unele cuvinte, precum *punish* (fr. pu'nir), *ma'nner*, în care în limba franceză accentul cade pe ultima silabă, în limba engleză modernă accentul este plasat pe prima silabă 'punish, 'manner. Altele, precum *re'vert*, *re'veiw*, *con'duct*, *pre'cede* și-au păstrat accentul pe a doua silabă (silabă de rădăcină).

De menționat că pe parcursul funcționării independente și sub influența proceselor derivate din limba engleză (conversie) categoriile gramaticale ale cuvintelor au început să se evidențieze prin accent: accentul primar este propriu substantivelor, pe când cel final- verbelor: 'convert- to con'vert, 'conduct – to con'duct.

Pe lângă aceasta, accentul englez se caracterizează printr-o intensitate mai mare cu care este rostită silaba accentuată comparativ cu cea neaccentuată, fapt ce împreună cu modificarea accentului a dus la reducerea și dispariția silabelor neaccentuate în galicismele din limba engleză (comparativ cu aceleași cuvinte în limba franceză). De exemplu, grație aferezei (abrevierea silabelor inițiale) în unele cazuri are loc formarea cuvintelor noi ce diferă nu numai fonetic, dar și semantic: *assise* (fr. bază) – *size* (eng. mărime), *défense* (fr. apărare) – *fence* (eng. gard).

Sincopa (abrevierea silabelor și literelor din mijlocul cuvântului) deasemenea și-a adus contribuția în procesul asimilării fonetice. Astăzi avem *capitaine* → *captain*, *chempinee* → *chimney*, *polirimage* (fr. medievală) → *pelirimage*, *conestable* (fr. medievală) → *constable*.

Ortografia englezei moderne este o reflectare veridică a pronunției englezei medievale târzii, însă se atestă cazuri de adoptare a ortografiei franceze. De exemplu, terminația *-e* se atașează la lexemele engleze pentru a arăta că vocala din silaba precedentă este lungă (*ice* comprativ cu *is* din engleza veche). Această „consecvență discontinuă” este larg răspândită în engleza modernă în vederea distingerii grafice a diftongilor și a vocalelor scurte: *pan* – *pane*, *ban* – *bane*. Astăzi, grație mării rocade a vocalelor, atestăm divergențele lor calitative. Marea rocadă a vocalelor, cel mai important eveniment fonetic în istoria limbii engleze, a avut loc în sec. al XIV – XV-lea, în cadrul căreia s-au modificat enorm vocalele lungi. Drept consecință al acestui fenomen în pronunția galicismelor atestăm unele modificări. De exemplu, *blasé* [blæ'zei], suferind modificări ortografice și fonetice, devine *blaser* ['bleizə]. La fel se întâmplă cu *route* [ru:t] și *rout* [raut]. Vocala *i* din a doua silabă accentuată în cuvintele franceze este pronunțată ca [ai]: *ravine* [rə'vi:n] vs *divine* [di'vain].

În ceea ce privește **asimilarea gramaticală** vom preciza doar câteva trăsături morfologice proprii substantivelor, deoarece în procesul de împrumutare ele au prioritate cantitativă. Asimilarea gramaticală a lexemelor franceze a vizat, în primul rând, eliminarea articolelor franceze *la*, *le*, *les*, ce marchează genul și numărul substantivelor, dat fiind faptul că în limba engleză categoria de gen dispăre treptat, iar în engleza modernă nu se atestă. Pe lângă aceasta, cazul genitiv singular și plural se formează prin atașarea terminației *-s/-es* (*hostages*, *oures*, *crunes* – engleza medievală), care mai

tîrziu s-a transformat în apostrof -'s.

Discutînd problema **asimilării lexicale** a cuvintelor împrumutate, ne vom concentra pe următoarele aspecte, precum:

- pierderea de către cuvintele împrumutate a semnificațiilor din limba-donator;
- evoluția împrumuturilor conform legilor limbii-recipient, ce se manifestă prin diferențierea semantică și stilistică a împrumuturilor sub influența lexicului sinonimic al limbii-recipient și apariția la împrumuturi a semnificațiilor secundare;
- evidențierea gradului de compatibilitate a împrumuturilor cu cuvintele autohtone și abilitatea de a forma unități frazeologice;
- dezvoltarea productivității derivate a împrumuturilor în limba-recipient;
- intrarea lexemului împrumutat în lexicul uzual.

În procesul asimilării unele cuvinte franceze își modifică semnificația primară, dobîndind o valoare semantică diferită. De exemplu, cuvîntul *boudoir* provine de la *bouder* (a sta îmbufnat, a țuguia buzele). În Evul Mediu o doamnă, fiind în dispoziție proastă și îmbufnată se retrăgea în budoar. Deci, în realitate acest cuvînt denotă o cameră de relaxare, meditare, un fel de dormitor. Aici depistăm un fel de metonimie semantică, cînd are loc transferul valorii semantice a acțiunii asupra semanticii locului acțiunii.

În domeniul culinar atestăm că cuvîntul *boudin* (salam cu sînge) original denotă o tocană pregătită din amestec de carne și intestine bovine. Pronunția eronată a acestui cuvînt în engleza medievală nu numai a dat naștere la *poding*, *pudding*, dar și a modificat sensul lexemului. Astăzi aceasta prezintă un desert și se numește *pudding*.

Cuvîntul *crustado* (franceza de Provence) inițial denotă o prăjitură. Forma externă a acestui lexem francez treptat s-a modificat în *crustade* (engleza medievală), iar apoi în *custard*. Astăzi *custard* este un fel de cremă din ouă, lapte, zahăr și arome.

În unele cazuri la cuvintele împrumutate forma internă și cea externă sunt apropiate de cele autohtone, ce duc la apariția unui cuvînt nou. De exemplu, *belfray* (fr.veche) cu semnificația de „turn”, în limba engleză în mod eronat a fost asociat cu englezescul *bell* și a devenit „clopotniță”. Verbul *superonder* de origine latină a intrat prin intermediul limbii franceze în limba engleză, unde componentul *ronde* se asocia cu *round*, ce a dus la apariția noului verb *to surround* (a înconjura).

Vorbînd despre abilitatea galicismelor de a participa în procesele derivate în limba engleză, ne vom concentra asupra afixării (hibridizării) și îmbinării.

Procesul de derivare /hibridizare (hybridization) presupune formarea unui cuvînt din rădăcina (**R**) de origine franceză și sufixul (**S**)/terminația(**T**) englez(ă) sau vice versa. Astfel, astăzi avem, de exemplu, cuvinte formate după modelul  $R_{fr} + S/T_{engl}$ : *preaching*, *faintness*, *relationship*, *companionship*, *courtly*, *princely*, *beautiful*, *powerful*, *coourless*, *pitiless*. Se atestă și situații cînd terminația/sufixul francez(ă) se îmbină cu rădăcina engleză ( $R_{engl} + S/T_{fr}$ ): *mileage*, *shortage*, *enlightment*, *endearment*, *likeable*, *loveable*, *provable*. De menționat că îmbinarea sufixelor engleze cu rădăcinile de origine franceză are loc după o anumită perioadă de timp (100-200 de ani) din momentul împrumutării. De exemplu, cuvîntul *peace*, împrumutat în sec. al XII-lea, produce derivate abia în sec. al XIV-lea: *peaceful* -1300, *peaceless* -1522, *peacefulness* -1600. Derivatele cuvîntului *armour* (sec. al XIII-lea) apar spre sfîrșitul sec.al XIV-lea și începutul

secolul al XV-lea (*armourer, armoured, armourless*).

Abilitatea de a forma cuvinte compuse este caracteristică lexemelor franceze împrumutate în secolul al XIV-XV-lea, comparativ cu cele care au fost împrumutate în perioada englezei moderne timpurii. De exemplu, *picnic, etiquette, debut, fete, entrée, souvenir, ensemble, paysage, carbine, envoy, champagne* împrumutate în această perioadă nu participă în procesele derivate ale limbii engleze.

Astfel, concluzionînd cele sus-menționate vom specifica că toate împrumuturile franceze în limba engleză se pot diviza în două grupuri: asimilate și neasimilate.

Cuvintele asimilate au fost supuse modificării semantice, ortografice, morfologice sau fonetice conform sistemului lingvistic englez: *age – âge, literature – littérature, authority – autorité, soldier – soldat, vinegar – vinaigre, comfort – confort, baggage – bagage*.

Grupul cuvintelor neasimilate ce și-au păstrat particularitățile fonetice și morfologice ale limbii franceze include: *adieu, à la carte, apéritif, à propos (de), art déco, avant-garde, bon appetit, bon voyage, c'est la vie, chaise longue, chic, comme il faut, critique, force majeure, maître d'hôtel, petite, rendez-vous, sans, vis-à-vis, touché, voilà, fiancé, chiffonnier, femme fatale, tête-à-tête, au fait, margarine, migraine etc.*

În unele domenii galicismele fac parte din lexicul terminologic. De exemplu, în balet (însăși denumirea acestei ramure a artei este de origine franceză) se întîlnesc *barre, chaîné, chassé, développé, effacé, pas de deux, pirouette, plié, relevé*, iar orice bucătar înțelege perfect ce este *blanch, sauté, fondue, flambée*.

De menționat că unele din galicisme în limba engleză s-au încadrat în alte categorii verbale, dînd naștere unor prieteni falși (*false friends/cognates, faux amis*). Dificultăți majore în perceperea semanticii prezintă galicismele asimilate fonetic și ortografic, dat fiind faptul că vocabularul limbii engleze și a limbii franceze îmbrățișează sute de lexeme, forma externă a cărora coincide totalmente sau este ne semnificativ modificată, iar cea internă diferă.

În caz, cînd cuvîntul francez este preluat în totalitate cu ortografia intactă și pronunția modificată, s-au produs următoarele dihotomii semantice: *le cent* (fr. 100) și *cent* (engl. un cent, 1/100 parte a lirei sterline), *Christian* (fr. nume bărbătesc) și *Christian* (engl. creștin), *le coin* (fr. ungher) și *coin* (engl. monedă), *le bras* (fr. braț) și *bras* (engl. pluralul la bra soutien), *la chair* (fr. carne) și *chair* (engl. scaun), *la robe* (fr. rochie) și *robe* (engl. mantie, veșmînt, costum de ceremonie), *salé* (fr. sărat) și *sale* (engl. vînzare totală), *le type* (fr. tip, formă, model) și *type* (engl. fel, a țapa), *le raisin* (fr. strugure) și *raisin* (engl. stafidă) etc.

Opoziția semantică între cuvîntul francez și cel englez, de asemenea, se atestă drept consecință a modificării formei ortografice a lexemului francez:

- *actuellement* (fr. în prezent – Je travaille actuellement.) și *actually* (engl. de fapt – Actually, I do not know him.);
- *attendre* (fr. a aștepta – Nous avons attendu pendant 2 heures.) și *attend* (engl. a fi prezent, a frecventa – The students attend the conferences.);
- *blessier* (fr. a răni, a jigni – Tu m'as blessé avec tes mots.) și *bless* (engl. a binecuvînta – The priest blessed the parish.);
- *le professeur* (fr. lector, învățător – Il est un professeur de physique.) și *profes-*

sor (engl. profesor- grad didactic- Professor Thompson delivered an interesting lecture.);

- *gentil* (fr. amabil - Il est très gentil.) și *gentle* (engl. fin – Ghe gave him a gentle kiss.);
- *librairie* (fr. librărie – Vouz pouvez acheter ce livre à la librairie.) și *library* (engl. bibliotecă – Students take books from the library.) etc.

Astfel, procesul de împrumutare a lexicului dintr-o altă limbă este o dovadă vie a relațiilor economice, politice, științifice și culturale stabile între două națiuni, un exemplu grăitor în acest domeniu îl constituie numeroasele împrumuturi franceze în limba engleză. Astăzi cuvintele franceze nu sunt percepute ca fiind de origine străină, grație faptului că pe parcursul mai multor secole, ele au fost supuse procesului de asimilare fonetică, gramaticală și semantică, conform legilor lingvistice ale limbii engleze, îmbogățind considerabil vocabularul acesteia.

### Surse bibliografice:

1. Meillet A. , *La méthode comparative en linguistique historique*, Oslo, 1935.
2. Nicholls D. , *False Friend between French and English*, – Med Magazine – issue 9, July 2003.
3. Oblistineanu G. , *Limba engleză – lingua franca în lume* //www. buletin/1\_2002/b10.pdf
4. Vatamanu C. , *Prieteni falși și împrumuturi în limba engleză* // www.Actrus.ro/reviste/ 1\_2006\_ro/a11.pdf
5. Мангушев С.В. , Павлов А.В. *Экстралингвистическая и внутрискруктурная обусловленность языкового контакта*// Вестник ОГУ, №11, Оренбург, ОГУ, 2004.- с. 157-160.
6. Скибина В.И., Битко Н.С. *Проблемы изучения заимствований в контексте языковой эволюции*// Записки з Романо-германської філології, вип.14, Одеса, Фенікс, 2003. – с.159-172.
7. [www.faculty.uml.edu/jgarreau](http://www.faculty.uml.edu/jgarreau)
8. [www.kryssstal.com/wordname\\_french.html](http://www.kryssstal.com/wordname_french.html)
9. [www.uni-essen.de/she/he\\_vicabulary\\_French.htm](http://www.uni-essen.de/she/he_vicabulary_French.htm)

<sup>1</sup> Termenul de *normanzi*, așa cum este folosit astăzi, se referă mai ales la aristocrația militară a populației normande, iar numele de *normanzi* este o adaptare a cuvîntului, indicînd originea nordică a acesteia, „Northmen” ori „Norsemen”. La vremea invaziei Angliei, cea mai mare parte a „normanzilor” timpului erau proveniți din populațiile indigene ale estului Bretaniei și vestului Flandrei, ale căror conducători militari menționau mereu cu mîndrie originea lor vikingă. De fapt, „normazii originari”, care erau vikingi, începuseră să ocupe partea nord-vestică și nordică a Franței în cea de a doua jumătate a sec- al IX-lea, care a devenit ulterior cunoscută ca Normandia. În 911, regele Franței Charles cel Simplu, le-a oferit invadatorilor un loc de așezare, care se găsea în zona cursului inferior al Senei și care s-a extins mereu în timp, devenind ulterior Ducatul Normandiei.

## Semantic change of lexical units and their semantic field

Dumitru MELENCIUC

*Universitate de Stat din Moldova*

Zinaida CAMENEV

*ULIM, Chişinău, Moldova*

The vocabulary of the language is permanently changing under the influence of important extra-linguistic phenomena. Social linguistics deals with causal relations between the way the language works and develops and the facts of social life [1, pp.39-51]. Akhmanova and Marchenco in their work "Основные направления социолингвистики" consider that: "There are three main directions of sociolinguistic researches: 1) Sociolinguistics as a discipline, elaborated on various linguistic materials of languages, reflects such factors as social situation, social-class, age, speakers educational qualification; 2) Sociolinguistics as a science of the "language existence"; 3) Sociolinguistics as a branch of linguistics, dealing with the establishment of the successive correlations between the microlinguistics phenomenon and the features of public life, within a given community"[1, pp.39-51]. Among the linguistic and extralinguistic means of semantic change we could mention: generalization, specialization, amelioration, pejoration or deterioration, metaphorical usage, etc.[2, p.188.].

In this paper we would like to analyze some examples of lexical units developing their semantic structures in different related languages. Let's take the Hindi word „mudaris” – profesor, învățător. „Madrasa” derived from „mudaris” means „school” (this word was borrowed into many regional languages including Arabic) [7] . In French we find „madras” borrowed from Hindi [7] 1) мадрас (лёгкая полушёлковая ткань) 2) большой яркий головной платок 3) женский головной убор “мадрас” [3] and „madrasa” or „médresa” (Moslem religious school).

In the Russian language the related word to „mudaris” is represented by the lexeme „**мудрый**” with a rich semantic structure, the semes of which could be expressed by the units: благоразумный, глубокий, премудрый, светлая голова, светлый ум, семи пядей во лбу, проницательный, прозорливый, дальновидный, обладающий большим умом... also: sapient, мудрый, wise, sage [3]. A number of new derivatives have been formed in the course of history. Thus, „**мудреный**” 1) (трудный) difficult, hard, intricate 2) (странный) fanciful; queer; odd. „**Мудрено**” 1. (под удар. мудрёно) ; от мудреный 2. it is difficult/hard, не мудрено, что — no wonder that, ingeniously, subtly. In case of the adjective „мудрый” the component semes express mainly meliorative meanings. They could be used enantiosemycally in case of unusual situational contexts, and a prosodic structure characteristic to pejorative connotations. In case of „**мудреный**” we detect a considerable shift towards pejoration of meaning. **Мудрить** - **намудрить**, **смудрить** - subtilize; complicate matters unnecessarily. The nouns **мудрость** –wisdom and **мудрствование** - philosophizing, мудрствующий ( usually ironically used). Then, comes **мудрец** - sage, wise man. [3] In the Slavonic language ‘**мудрец**’ had the form of “**mondr**” (**înțelept**), which was borrowed into Romanian

as “**mândru**” and developed a completely different semantic structure. In her article Babina Rusu T. has analyzed the lexical-semantic field of “**mândru**” in Romanian. Having analyzed several dictionaries she singled out 60 units grouped in three paradigms representing the dominant semes “**mulțumit, demn and îngâmfat**” [8, pp.150-155]. In both languages the compared lexemes developed different semantic structures, but what they have in common is the number of semes expressing pejorative meanings, in spite of the fact that the original unit “**mondr**” had a purely meliorative meaning.

The next example represents a case of radiation – the growth of the number of semes of a lexical unit within one language or across a number of languages. Thus, the English lexeme “*starve*” once meant “to die” (cf. Old English *steorfan*, German *sterben* (to die), (ME. *sterven* of hunger)). In most dialects of English now it has a more restricted meaning “to die of hunger” though in the north of England “*He was starving*” can also mean “*He was very cold*” (i.e., “dying” of cold, rather than hunger). *To starve for love* is sometimes used as well. Let’s analyze some examples taken from the rich semantic structure of the verb “*sterben*” in German where it is used in its direct and metaphorical meanings in most combinations: *jung sterben* — to die young; *eines natürlichen Todes sterben* — to die of natural death; *an einer Krankheit sterben* — to die of a disease; *aus Gram sterben* — to die of sorrow; *durch Hand sterben* — killed by sb.; *wir sind vor Lange(r)weile fast gestorben* — we were bored to death; *Hungers [vor Hunger] sterben* — die of hunger; *er stirbt nicht an Herzdrücken* — he is not afraid of telling the truth; *für seine Heimat sterben* — to die for his Motherland; *als sie zurückkamen, waren sie müde und starben vor Hunger* — when they were coming back, they were tired and they were dying of hunger; *er stirbt von Durst, gib ihm zu trinken* — he is dying of thirst, give him to drink; *sie wollte vor Angst fast sterben* — she nearly died of fear [3]. Thus, in the most cases *sterben* corresponds to the English “die” in its direct meaning. “Die of hunger” is in its direct meaning (*Hungers [vor Hunger] sterben* — die of hunger), in the second case the meaning is completely changed it is used to intensify the fact of being very hungry. The same intensification is observed in the examples *dying of thirst, dying of fear*. In both languages we observe a gradual change of meaning. In Romanian and Russian we find some equivalents for the German “*sterben*”: **stârv**, – *hoit, mortăciune* (corpse) (**Sl.struvo**) [9, p.1018]; **știrb** (**Sl. ștrubu**), **a știrbi, stirbitură, știrbenie, știrbit, știrbire**; [9, p.1062], **târfă** (damned wretch, stinker, shit, prostitute); **стервенеть** – *a turba de furie/mânie, a-și ieși din fire* (to get extremely furious, etc.): **стерва** – **stârv/târfă**, *ticălos, nemernic, стервец* - *ticălos, nemernic*; **стервоза** - *ticăloasă, nemernică: стервятника* – *hoit* (corpse); **стервятник** - *hoitar* (zool. Egyptian vulture; carrion-crow), *avioane de bombardament* - *bombers* (*стервятники бомбили...*); **остервенелый** – *înverșunat, furios, остервенеть* - *a se înverșuna, a deveni furios, остервенение* – *înverșunare, furie, остервенением* – *cu înverșunare, cu furie*. In Romanian and Russian the etymological equivalents are less restricted. Here you can find verbs, nouns adjectives and even adverbs (especially in Russian) going back to the same origin as **sterben**. See also words like **a știrbi, a strivi** (sl. **sutruvati**), **a sterge** (Lat. *extergere*) de pe fața pământului in Romanian and the Russian **истреблять, истребление**; – **стереть** с лица земли, translated as *to raze to the ground, to wipe smb. off the face of the earth; стереть козол. в порошок* — *to grind smb. into dust, to make mincemeat of smb* [3]. We can conclude



that the multitude of various equivalents in the three languages go back to a common source unit in the Indo-European parent language [2, p.188-191].

**Amelioration of meaning.** Nice – goes back to the Latin *nescius* - ignorant → then foolish → foolishly precise → pedantically precise → precise in a good way. Also borrowed: *nescience*, ignorance, lack of knowledge. *Nescient*: agnostic, not knowing.

A relative amelioration we have in such Romanian words like **sărac** (indirect borrowing from Turkish via Bulgarian and Serbian - *sirac*) and **sărman** (indirect borrowing from Turkish via Bulgarian and Serbian - **siromah**). It is interesting to observe that in Arabic both “*sarac*” and “*sarman*” have the meaning of **tâlhar (thief)**. The lexeme “*sărac*” possesses in Modern Romanian a well-developed semantic field with seven subgroups with more than 30 semes used in various fields of activity. *Sărman* is partially synonymous to *sărac* and possesses several semes used to express sympathy with people in distress, etc.

**Pejoration.** Change of a meliorative meaning into a pejorative one. Thus, the word ‘*silly*’ originally meant ‘*happy, blessed, punctual*’; then it changed to ‘*deserving pity, helpless*’ and now it means ‘*foolish, stupid, absurd, feeble, frail, weak, insignificant, trifling, feeble-minded, imbecile*’. The verb *to silly* means: *stupefy, stun, fool about*. The OE *cnafa* (boy: cf. German *Knabe*) became in ME *knave* (sb. dishonest). It also developed the meaning of *boy-servant*. The synonyms of *knave* at present are *scoundrel, swindler, cheat, jack*. Some additional meanings have been registered: *слуга* (servant), *лакей* (footman, man-servant; lackey, flunkey), *прислужник* (servant; fawner, menial, servitor, underling). The Latin *villanus* (a farm servant) turned into *vilain/vilein* (a semi-independent serf) in the Middle English, then in the ME *villain* acquired the meaning of *scoundrel* or *criminal*. Now it means *scoundrel, swindler, cheat, jack* [2, p.188-191].

**Metaphoric use.** A metaphor is a transfer of name based on the association of similarity and thus is actually a hidden comparison. It presents a method of description that likens one thing to another by referring to it as if it were some other one [5, pp.133-136]. A cunning person for instance is referred to as a *fox*. The *poetic metaphor* is the fruit of the author’s creative imagination, as for example when Shakespeare (in King Richard II) calls England *this precious stone set in the river sea*. Metaphors may be based upon very different types of similarity, for instance, the similarity of shape: *head of cabbage, the teeth of a saw*. This similarity of shape may be supported by a similarity of function. The transferred meaning is easily recognized from the context: *The head of the school, the key to a mystery*. The word *whip* “a lash used to urge horses on” is metaphorically transferred to an official in the British Parliament appointed by a political party to see that their members are present to debates, especially when a vote is taken, to check the voting and also to advise the members on the policy of the respective party [2, p.188-191].

**Narrowing of meaning** [4, p.61]. The lexical units “**deer, fowel, hound**” in English narrowed their meanings while in German the corresponding words “**Tier, Vogel, Hund**” have preserved their general meanings of “animal, bird, dog”. The word “meat” originally meant food in general and now denotes the flesh of an animal treated as food. Thus, *meat* originally referred to “any type of food”, but came to mean “the

*flesh of animals as opposed to the flesh of fish*". The original sense of *meat* is still found in terms like *mincemeat*, "chopped apples and spices used as a pie filling"; *sweetmeat*, "candy"; and *nutmeat*, "the edible portion of a nut" [2, p.188-191].

**Widening of meaning** is the use of a word in a broader meaning semantic structure than it originally possessed, often referring to all items in a class [4, p.62]. A diachronic analysis of the semantic structure of a lexeme demonstrates the fact that, as a rule, it is expanding, constantly developing, growing and changing in dependence of the tempo of development of the speaking community. The general or central meaning of the lexeme is related to a considerable number of specialized or contextual denotations [2, p.188-191]. Let's take the lexeme **crack** (having a sound imitation origin) with the initial meaning of the *cracking sound* being preserved. A complex semantic structure with a multitude of sub-meanings has developed, far from being onomatopoeic. Still, in many cases the presence of the sound can still be attested: *There was heard so loud a crack, as if heaven had split asunder. The crack of doom*, (in this case a loud sound is usually followed by an impressing lightning cracking the sky). *The ice cracked as I was walking across the river* (breaking without dividing into separate parts and producing a cracking sound). *He cracked a nut* (to break open or into pieces with a simultaneous specific sound). *You hit him an awful crack! He was cracked on the head with a stick* (he was **hit** and, in the case of a powerful **blow**, there may appear a fissure or a splitting). *I mean to carry you off for a crack at the rabbits* (hunting, shooting – the sound of a rifle). *After the earthquake there were many cracks in the walls and even on the roads* (a breaking or splitting – no sound is present, here with the exception of the moment of the quake, when some sounds may be produced). *He spoke in a voice cracking with emotions* (the voice changes in depth, volume, tone, range, etc.). There are many cases when *crack* is used figuratively or metaphorically: *the crack of dawn* (very early in the morning), *the crack of day*, *The cracks (faults) in the government's economic policy are already beginning to show. Many of them were cracking under the difficult working conditions. Many businesses are cracking because of unfair competition* (no longer able to function normally). *They had questioned him for a long time before he cracked* (tell some secrets, or information). *They worked hard at the project and managed to crack all the problems* (find solution). *They managed to crack all the codes* (decodify). *The Scientist managed to create a vaccine in order to crack the bird flu* (to stop the pandemia). *At the birthday party they cracked a bottle of wine and they also cracked some jokes* (open the bottle, drink the wine and tell jokes). *She hopes to have another crack at the world record this year* (attempt). *He's a person who enjoys a drink and a bit of crack* (conversation). In an unabridged dictionary you could find hundreds of meanings, which have drifted far away from the original cracking sound. More than 130 technical terminological units contain the unit "crack" mainly in the meaning of splitting, breaking, narrow space opening. Examples of synonyms of *crack*: *breach, chink, cleft, crevice, fissure, fracture*. *Crack* may be used in the meaning of: *flaw, deficiency, failing, unsoundness, cracking voice, attempt; drug, cocaine, boaster, liar, braggart, firecracker, crusher, nutcracker, narrow space or opening, a sudden loud noise, a sharp blow that can be heard, expert and highly*

*trained; accurate and excellent at sth* etc [Lingvo 10]. **Crack** is regularly used in idiomatic expressions both in informal and formal speech: **get cracking** (informal speech) - to begin immediately and work quickly; **to be cracked up** - to be not as good as people say; **crack down (on sb/sth)** - to try harder to prevent an illegal activity, severely with people who are caught doing it; **crack on (with sth)** - to work hard at sth to finish, pass or continue quickly; **crack up** - to become ill, either physically or mentally, because of pressure; to start laughing a lot; **crack sb up** - to make sb laugh a lot (crack troops, to be a crack shot) [10]. Compound words like **crackajack** (syn. *remarkable, outstanding*) are used in colloquial speech in a meaning quite distant from the central one. Conversion is also actively used: **Crackdown** (actions to restrict sbs activities) may be used as a verb **to crackdown** (to take measures to restrict sbs activities). Derivation: **cracker** – biscuit; in the word combination it has the meaning of petard (Christmas cracker). Technical terms: clam cracker, mussel crackers, - air-lift catalytic cracker - cat cracker - kitten cracker, airlift catalytic cracker - boulder cracker - cat cracker - kitten cracker - rope cracker [2, p.188-191].

Analyzing related languages like Romanian, Russian, French, Spanish, Italian and Hindi we observe that certain combinations of letters corresponding to practically identical sounds are available and in most cases have a common origin. Thus, the Romanian **a crăpa, a trosni, trosnitură, crăpătură**, the Russian **треск, трещать, треснуть, трещина**, the French: **craquement; fracas** (грохот); pétitement, **crépitation** (of fire); **crépitement** (of fire arms), **grondement** (thunder, guns), the Italian: **cric** (of glass or ice) of falling tree; **fracasso**, rumore (di che si rompe, si spezza); **crepitare** (-epito), **stridere, strepitare**; scoppiare; the Spanish: **crujido** 1) скрип, скрипение; треск; хруст; **estrépito, estruendo** (грохот); **crepitación**, chisporroteo (дров); **chasquido, explosiones** (chasquidos) del motor [3]. German. **Krach** -(e), -e and **Kräche** 1) треск, грохот, шум; помеха; 2) скандал, ссора mit Krach bekommen [haben, kriegen] — поссориться, поскандальить с кем-л. 3) банкротство, крах der Krach an der Börse 4) обвал, обрушение (выработка) krachen; a) трещать, грохотать es kracht im Ge-bälk b) лопаться- das Kleid kracht in allen Nähten) [2, p.188-191].

Some examples from **Hindi** would help us better understand the evolution of the basic Indo-European vocabulary. Quite a number of words can still be recognized even in distantly related languages: 1. **tarāc** – с треском, быстро; **tarac** – трещина, щель; **tarackna** - трескаться. 2. **Carac** – треск, удар грома; **car-car** – sound imitation удар грома, треск; **Carcarānā** – греметь, грохотать, трещать [7]. Analyzing the examples coming from related languages in Europe and a very distantly related one like Hindi, to our surprise we find enough material to recognize common characteristic features: **tarac – tresc – trosnire: carac – crack – a crăpa, треск, трещать, треснуть, трещина, craquement; fracas, crépitation, crépitement, cric, fracasso, crepitare, stridere, strepitare, crujido, estrépito, estruendo, crepitación, Krach-** both forms and meanings are recognizable [3]. Some more examples connected with the terms of kinship taken from a Hindi - Russian dictionary: **pardada, dada, prapitamah** - прадед по отцовской линии; **pardadi, dadi** - прабабушка по отцовской линии; **parnana** - прадед по материнской линии, **parnani** - прабабушка по материнской линии); **parpota; prapautra** – правнук,

**parpoti, prapautri** – правнучка; **nar I** – человек, мужчина, муж; люди, народ; **нар II** м. особь мужского пола, самец; **abba, pitri, pita** – отец, **nata** – родство; **natin** – внучка, **nati** – внук, **nana** – дед по материнской линии, **nanarup, nani** – бабушка по материнской линии; **nam** – имя; **мадар** – мать, **мадарватан** – родина, **мадарй** – материнский; **мама** – дядя по материнской линии, **мама - 1**) мать; 2) мать, матушка (обращение); **3**) служанка, **mami** – тётка (жена брата матери; **пот** – детёныш; **пота** – внук (сын сына), **потй** – внучка (дочь сына)[3]. Analysing the kinship terms and their translation into Russian we can single out some terms close to the terms in the target language like **pardada, dada**. Some terms are polisemantic: **мама** – дядя, and **мама - 1**) мать; 2) мать, матушка; **mami** – тётка.

Hindi during several centuries has undergone a strong influence of the English language. Tens of thousands of words have been borrowed. Still there exist thousands and thousands of lexemes which have recognizable equivalents in the European languages. Let's take some examples: The Latin *Oculus - oculi*; Romanian *ochi – ochii*, Spanish - *ojos*, German - *Auge,-n (Augenarzt)*; French – *œil, des yeux*, Russian - *око-очи, очки, очкаристый, очковтирательство, околдовывать, окошко, окною, окулист*. **Hindi : Akh – akṣi – akṣan** [7]. We can state that the Hindi equivalents are very close in form and sound to many European languages. The Latin - *dies*, Romanian, *zi – ziua* (in colloquial speech one can still hear **buna ziua**), *ziar, diurne, cotidian*; Spanish - *dia în buenos dias*, Italian - *Bon giorno, giornata, giornale de bordo, cotidian, quotidianità*, French - *jour, journal*, Russian - *deni, dni, jurnal*; **Hindi – dīa - zi, adīa** - *azi (today)* [7]. Let us give some equivalents of Hindi words: *araba - haraba, ab - apā, abi- acvatic, udic – acvatic, водный (udic is related to the Romanian ud, udeală, umed, umiditate*; Russian - *вода, водный*, German – *Wasser*, English – *water, humidity, ambār – ambar, hambar, rezerve*; *amar- nemuritor, amaran – nemurire*; *sater, satra – şatră, casă; tava - tava, tigeaie; şorba – supă (ciorbă), abba- tată, папа in rusă amma . mamă, Ag, a:gni,- огонь, агнеа - огневой, kamlo – cămilă, hamal- hamal, kamar – chimir, kamiz – cămaşă, Kanu:n – lege, kanon, gul - гул, шум, kaif – кайф, plăcere*; *Krur – crud, strict, Krurta-cruzime, tobra – torbă; zava:l – rus. завал... cădere, kapal – capul, craniu, khabar - news, information ( habar nam), kha:rbuza: - zămos, gri:va: - задняя часть шеи, djug – para, ceta, djua - jug, toran – (German) Tor (poartă, gate)[7]. In case of relation names we discover that there are unusual recognizable coincidences and discrepancies.*

There are many more examples of this kind. Of course, besides the mentioned coincidences, there are meanings which have been created during the centuries by the given speaking communities, but what we are interested in here is also what has remained common, and what kind of lexemes have still preserved similarity of form and content. In the present article we have analyzed a number of means of semantic change of lexical units in English with occasional examples taken from other languages in order to prove the fact that the general linguistic phenomenon of semantic change is a common general linguistic phenomenon common to most languages.

---

**References:**

1. Melenciuc, D. *Comparativistics*. – CE USM, 2003
2. Melenciuc, D. *Linguistic Units in a Process of Continuous Semantic Change* (in *Studia Universitatis* Nr.4, *Studii Umanistice*, pp.188-191), Chişinău, CEP USM, 2007.
3. Lingvo 10. *Multilingul Electronic Dictionary*.
4. Arnold, I.V. *The English Word*. - M., 1973, p.61.
5. Melenciuc, D. *A Reader in English Stylistics*. Chisinau, 2005, pp.133-136.
6. Melenciuc, D. *A Reader in English Lexicology*. Chisinau, 2005, pp.177.
7. Бескровный В.М. (составитель) *Хинди-русский словарь*. – Москва, 1959.
8. Babin-Rusu Tatiana. *Rolul analizei contextuale în studiul lexical*. (in *Studia Universitatis* Nr.4, *Studii Umanistice*, pp.150-155), Chişinău, CEP USM, 2007.
9. *Dicţionarul explicativ al limbii române*. – Bucureşti, Univers enciclopedic, 1996.

## **Sur quelques lettres adressées par le sculpteur Paul Albert Bartholomé (1848-1928) au collectionneur roumain Alexandre Callimaki (1866-1918)<sup>1</sup>**

**Ioana BELDIMAN**

*Université Nationale des Arts, Bucarest, Roumanie*

Je remercie vivement Monsieur et Madame Dumitru Scarlat Callimachi (Bucarest) pour avoir mis gentiment à ma disposition, dans le but de la recherche, les lettres autographes du sculpteur Paul Albert Bartholomé.

i.b.

A la veille de et pendant la Grande Guerre, en tant que pays latin situé à l'Est de l'Europe, une Roumanie francophone et francophile vivait intensément ce phénomène décisif pour son identité intellectuelle et politique moderne. C'est de cette époque même, des années 1916-1917, - y compris le moment de l'entrée en guerre de la Roumanie à côté des Alliés - que date la correspondance qui constitue le sujet de cette intervention.

Notre communication s'arrêtera sur un fonds de 16 lettres et billet écrits par le sculpteur parisien, conservés aujourd'hui à Bucarest, dans les archives privées de la famille Dumitru Scarlat Callimaki, journaliste, petit-fils du destinataire.

On pourrait retracer et réécrire l'histoire moderne de notre pays ou l'histoire de la vie quotidienne dans la Roumanie de cette période, si l'on faisait appel uniquement aux lettres rédigées en français, conservées dans les archives et les grandes bibliothèques du pays. Depuis le début du XIXe siècle les lettres des boyards et la correspondance des chancelleries princières valaque et moldave étaient rédigées surtout en français.

La langue française fut jusqu'à la seconde guerre mondiale, pour les boyards d'abord et ensuite pour leurs descendants, pour la bourgeoisie intellectuelle, le passeur prestigieux et incontournable et d'un savoir vivre et d'un savoir faire. Ce fut aussi à cette contamination culturelle que, dans un pays qui gagna son indépendance de l'Empire Ottoman à peine en 1878, est dû l'éclaircissement de la conscience nationale, processus qui eut lieu tout au long du XIXème siècle et jusqu'à la première guerre mondiale, et qui se nourrissait d'une idéologie que les Roumains apprirent essentiellement en France, dès 1848.

Vers 1880-1900, à Bucarest, capitale appelée "le petit Paris de l'Orient", où le bilinguisme franco-roumain s'imposait comme règle, et où de nombreux édifices et hôtels particuliers étaient conçus dans le style Beaux-Arts par des architectes français ou roumains formés à Paris, le goût pour l'art français allait s'instaurer d'une manière bien naturelle.

Dans les années 1860 a lieu le début des commandes adressées à des sculpteurs français par des Roumains, phénomène cohérent, à identifier non dans le pays, mais en

Europe occidentale. Il faut préciser qu'une école roumaine de sculpture à l'occidentale n'existait pas à l'époque car, pendant des siècles, le dogme de l'église orthodoxe avait défendu les portraits sculptés, vus comme des idoles préchrétiennes. La fondation en 1864 des écoles des beaux-arts, d'après les modèles français à Bucarest et allemand à Iassy, changea le statut de l'art de la sculpture dans les Principautés Danubiennes. Dans les quelques cas des premières commandes surgissant dans la 7ème décennie, il faut remarquer la haute position sociale des sollicitants, qui en fait, vivant à Paris, se font élever au Cimetière du Père-Lachaise<sup>2</sup> ou à Baden-Baden des tombes familiales ornées de sculptures en marbre et en bronze. Georges Dem. Bibesco (1843-1848) et Michel Stourdza (1834-1848), anciens princes régnants, le premier de Valachie, le second de Moldavie, Marie de Katargi-Béclard (1839-1867), fille du premier ministre des Principautés Unies en 1862, sont les auteurs de ces premières commandes. L'exemple de ces tombes va déclencher l'intérêt des boyards pour la sculpture française et italienne en l'absence d'une école roumaine, comme on l'a déjà mentionné. Des tombes aux statues-portraits, aux statues-allégories, aux reliefs accompagnés d'inscriptions seront dès cette période sollicitées à des sculpteurs étrangers par les familles princières Ghyska, Bibesco, Stirbey, Racowitza, Callimaki, de même que par des boyards comme Falcoyano, Don, Casimir, Bengesco, Vorvoreanu, Poroieneanu, pour Bucarest, Iassy, Craiova etc. La signification de ces commandes était sans doute la volonté d'intégration dans l'Europe, par l'adoption d'un fait de société, celui de faire élever des tombes ornées de sculptures qui puissent perpétuer la mémoire des chers disparus, personnages liés à l'histoire récente de ces pays. La haute société roumaine désirait être reconnue en tant que telle par l'aristocratie occidentale.

Quand les époux Alexandre et Maria Callimaki (1867-1947) s'adressent vers 1910 au sculpteur parisien Paul Albert Bartholomé, pour solliciter de lui une sculpture en marbre qui devait orner la tombe du ministre George Vernesco (1829-1900, le père de Marie)<sup>3</sup>, à Bucarest, au Cimetière Bellu et dans l'église Domnita Balasha, il y avait déjà des sculptures funéraires, exécutées par des artistes français - Auguste Prévault (1873), Pierre Granet (1877), Jules Roulleau (1895).

La correspondance qui fait le sujet de cette communication met en relief autant la personnalité du sculpteur Paul Albert Bartholomé, artiste bien connu, que celle d'Alexandre Callimachi<sup>4</sup>, homme politique roumain, descendant d'une famille de grands boyards, qui comptait dans son ascendance quatre princes ayant régné dans la province de Moldavie aux XVIIIe et XIXe siècles. Comme d'autres jeunes Moldaves de l'époque, il avait passé son bac en Suisse pour suivre ensuite les cours de la Faculté de Droit à Paris. Vers 1900, il partageait sa vie entre Bucarest, ses terres de Moldavie - à Stâncești, dans les environs de Botoshani - et Paris.

Alexandre avait hérité de son père, le diplomate Théodore Callimaki (1836-1894), la passion de collectionner documents et livres anciens, armures et instruments musicaux, tableaux hollandais et sculptures, le goût de vivre chez soi dans l'ambiance d'une maison-musée. Dans leur demeure bucarestois<sup>5</sup> (5, rue Batiștei, construite vers 1890-1900), les époux Callimaki avaient rapporté tableaux, livres, armures de leur manoir romantique de Stâncești<sup>6</sup>, afin de créer une ambiance qui n'était pas sans rappeler l'atmosphère du Musée Federico Stibbert de Florence, qui venait d'ouvrir à la même

période, en 1906. Le portrait grandeur nature du maître de maison, réalisé au pastel par Pierre Carrier-Belleuse (1851-1932), deux sculptures d'Albert Bartholomé - un nu en marbre blanc (une fontaine) et le pied en marbre rose de la Princesse - des gravures de Félicien Rops (1833-1898), apportées de Paris à la fin de la Grande Guerre<sup>7</sup>, s'y ajoutèrent, afin de compléter le caractère éclectique de l'intérieur qu'on vient d'évoquer. Bibliophile comme son père, Alexandre fut au début du siècle le Mécène de l'impression d'un livre concernant l'histoire de la littérature roumaine au XVIIIe siècle<sup>8</sup> et d'un autre rassemblant les documents de la famille Callimaki<sup>9</sup>, deux ouvrages signés par l'historien Nicolae Iorga. Alexandre Callimaki ajouta à tout cela le goût de la commande artistique, dans la mesure de ses possibilités et du temps qu'il lui restait encore à vivre (malade d'un cancer, il mourra en 1918).

Bien que restée au second plan dans la correspondance, Maria, femme d'Alexandre et fille de Georges Vernesco (celui-ci docteur en droit de la Sorbonne, auteur du code civil roumain), est évoquée par l'artiste parisien dans chaque lettre au moins une fois. Bartholomé devait apprécier sans doute son tempérament et sa volonté d'agir, la maîtrise du piano témoignée par cette ancienne élève, très douée, d'Antoine-François Marmontel (1816-1898), professeur au Conservatoire de Paris.

On ne retrouve pas dans ces lettres de références à l'activité intense que Maria déployait à Paris à l'époque, dans le cadre de la Croix Rouge Française<sup>10</sup>. Mais on pourrait supposer que le relief de Bartholomé figurant l'allégorie de la Chirurgie (Faculté de Médecine, Paris), datant des mêmes années, soit en rapport avec Maria Callimaki, celle qui lui avait passé vers 1910 la commande du marbre intitulé *Pleureuse au pied d'une croix*, destiné au tombeau bucarestois de son père.

L'échange épistolaire entre le sculpteur parisien et l'amateur d'art arrivant de Bucarest sous-entend un dialogue qui doit être interprété autant comme l'expression d'intenses affinités et relations culturelles entre les deux pays, la France et la Roumanie, que comme lien privé, établi entre l'artiste et l'admirateur du maître, ce dernier désirant obtenir une œuvre signée par celui-là, parfois indiquant lui même le thème. *Les relations si charmantes que nous avons eues toujours* (lettre du 23 mai 1916), c'est la définition que Bartholomé donna de leurs rapports commencés six ou sept années auparavant.

Si leur relation débuta vers 1910, date inscrite sur le marbre *Pleureuse au pied d'une croix*, les témoignages écrits de ces liens d'artiste au commanditaire appartiennent à une période ultérieure. L'échange épistolaire se situe entre le 23 mai 1916 et le 28 déc. 1917. Il s'agit de 16 lettres et billets pneumatiques envoyés par Paul Albert Bartholomé au Prince Alexandre Callimaki, celui-ci se trouvant établi avec sa femme à Paris, Hôtel Bristol, Place Vendôme.

Dans ses lettres, Bartholomé évoque les sculptures sollicitées par Alexandre Callimaki, dans la période 1916-1917, quatre ouvrages que l'artiste est en train d'envisager ou d'exécuter. Tout d'abord il s'agit d'un monument probablement funéraire, d'une certaine ampleur, qui devait être réalisé en marbre de Seravezza; deuxièmement, d'une fontaine-encoignure, nu de femme, en marbre blanc; en troisième lieu du "Pied de la princesse" en marbre rose; enfin d'un buste, probablement celui de Théodore Callimaki, père d'Alexandre. Une seule fois le sculpteur fait référence à la *Pleureuse* exécutée six



années plus tôt à la demande de Maria pour la tombe de son père. L'artiste s'exprime d'une manière allusive, nous renseignant quand même sur la forme de cette première demande des Callimaki: *Les relations si charmantes que nous avons eues toujours me semblent très préférables à une commande*. Sans doute s'agit-il de la *Pleureuse*. On peut donc en déduire qu'il n'y a pas eu de contrat écrit à cette occasion en 1910 (c'est-à-dire une commande proprement dite) entre Maria et l'artiste, ni peut-être plus tard, pour les œuvres évoquées dans la correspondance, demandées par Alexandre Callimaki.

Il faut préciser que l'autre versant de cette correspondance, celle reçue par le sculpteur, n'a pas été localisé et que la consultation des Fonds Bartholomé (févr.2007) se trouvant à Paris aux Archives Nationales n'a rien donné pour le moment.

Parcourir les lettres de Bartholomé ne signifie pas seulement le plaisir de reconnaître dans ces lignes les traits particuliers de la personnalité de l'artiste - l'humour par exemple -, ou parfois des traces de sa vie privée (comme le détail des vacances passées en août 1916 dans une station des Alpes maritimes), ou parfois un détail de la vie artistique du moment; ces documents nous offrent surtout le privilège de découvrir la genèse des œuvres que l'artiste conçoit pour Callimaki. D'une parfaite politesse, marqué parfois d'une pointe d'humour, le style élégant de Bartholomé (je me permets d'ajouter que son orthographe est sans faille) dévoile l'homme du monde qui sait garder une certaine discrétion sur ses relations privées, fussent-elles des commandes.

Nous ne connaissons pas l'identité de la personne qui a pu mettre en relation le couple roumain avec le sculpteur français, mais on pourrait éventuellement supposer que ce soit quelqu'un de l'entourage du peintre Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), artiste admiré par les princes roumains vivant à Paris - les Bibesco, les Cantacuzène, les Stourza - qui avaient envisagé à un moment donné de lui passer la commande de la fresque de l'Athénée bucarestois.

En ce qui les concerne, en respectant leur statut social, les époux Maria et Alexandre Callimaki s'étaient proposé de s'adresser au plus apprécié des sculpteurs funéraires parisiens pour la réalisation des tombes de leurs familles; de même, pour d'autres œuvres moins ambitieuses, qui devaient décorer les intérieurs de leur maison bucarestoise et leurs manoirs de famille, celui d'Alexandre à Stâncești en Moldavie et celui de Maria, à Tunari, près de Bucarest, un héritage de son père.

A l'époque où il fréquente l'atelier de Bartholomé (1, rue Raffet, dans le XVème), Alexandre est depuis quelques années le chef de la maison Callimaki, comme l'indique le livre de Xenopol, traitant de la généalogie de cette famille<sup>11</sup>. Il assume alors la responsabilité d'un projet pour la nécropole familiale, car plusieurs décès récents de ses proches et la maladie implacable dont il est la proie (il traite son cancer à Paris, et c'est probablement pour cette raison qu'il est en France pour des séjours prolongés) exigeaient une construction définitive, y compris les pierres tombales sculptées qui devaient illustrer l'orgueil du descendant des princes régnants, et garder la mémoire des défunts anciens et futurs. A l'aube du XXème siècle, en Roumanie, l'exemple des chapelles monumentales ou des tombes à sculptures en marbre surtout, commandées par les Cantacuzène, les Bibesco, les Stirbey, fut sans doute décisif dans la démarche des Callimaki d'orner leurs tombes familiales. D'ailleurs, dans le Cimetière Bellu à Bucarest, sur la tombe Callimaki-Vernesco, *La Pleureuse* de Bartholomé se trouve à

côté de la fière chapelle des Cantacuzène (architecte Ion Minco), les deux monuments ayant été élevés à peu près à la même époque, la sculpture en marbre et l'édifice se faisant concurrence tout comme, durant leur vie, les deux hommes politiques, Georges Vernesco et Georges Grégoire Cantacuzène (1832 - 1913) .

Le choix du marbre comme matériau (on le désire de la meilleure qualité, du blanc le plus éclatant) extrait de Monte Altissimo, à Versilia (Toscane)<sup>12</sup>, est l'expression du goût tardif de ce boyard de la Moldavie lointaine, nourrissant encore pendant la Grande Guerre la nostalgie d'un XIX<sup>ème</sup> siècle néoclassique et romantique.

Dans les lettres que Bartholomé envoie à Callimaki, le sculpteur fait plusieurs fois des références sommaires à un projet assez ample (correspondant à des plans qui lui ont été confiés), projet mariant "le haut-relief au bas-relief", le tout exécuté dans "le plus beau Carrare". Il s'exprime hermétiquement tout en mentionnant idées et solutions, mais sans nous fournir les détails qu'on voudrait connaître.

Le 21 mai 1916, le sculpteur invite à l'atelier les deux époux afin de leur présenter une première variante, probablement une maquette: *Ne vous attendez pas à voir une chose définitive, tout au contraire comme ce projet demandera un long travail avant de le continuer j'aimerais savoir s'il vous plaît. Mais il est arrêté dans les grandes lignes.*

Bartholomé ne dévoile pas la destination de ces reliefs qu'on devait sans doute intégrer dans la crypte de la Chapelle Callimaki se trouvant à Stâncești, sur les anciennes terres de la famille. Construite dans le style néoclassique en 1837 par Aleco, le grand-père du personnage qui nous intéresse, la petite église Saint Théodore était située à côté du romantique manoir détruit en 1950 par les paysans, au moment de la nationalisation des propriétés terriennes.

Sans fournir une image de la composition, sans la nommer ou la détailler, le sculpteur parle de "l'idée" du futur monument. Il en indique sommairement quelques données, précise le stade de son travail et les prix des travaux. Il évoque en particulier le problème de la qualité du marbre, celle exigée par le commanditaire et le sculpteur à la fois:

*Je viens donc vous assurer que le travail fait n'est rien auprès du travail considérable qu'exigera l'exécution en marbre de ce projet principalement dans la partie bas-relief et que vous êtes entièrement libre de m'avouer que vous auriez préféré une autre conception. Celle-ci m'avait séduit par son entière nouveauté au point de vue idée et au point de vue: mariage du haut-relief avec le bas-relief.*

*[...] au point de vue budgétaire je vois, tout bien examiné, que ce projet exécuté dans le plus beau Carrare (de Seravezza) reviendra à 29.000 livrés à Paris (le 23 mai 1916).*

Dans les lettres qui vont suivre, l'artiste avoue sa préoccupation pour se procurer le marbre le plus fin qui arriva de Toscane en juin 1917, faisant par sa beauté la joie du sculpteur:

*Je n'avais pas jusqu'à ce jour pu obtenir de Carrare le marbre absolument beau et pur que je voulais pour le bas-relief. Ces jours derniers encore j'avais refusé un bloc qu'on m'avait assuré devoir me convenir.*

*Il y a 8 jours un bloc énorme est arrivé de la qualité désirée. J'ai commandé hier qu'il y soit fait un sciage qui donnera je crois un résultat magnifique.*

*Au surplus voici un échantillon de la montagne. Il vient de Serravezza [sic] et on le*

*nomme altissimo car cette région est encore dans la neige actuellement* (lettre du 16 juin 1917).

A partir de ce moment nous ne détenons plus de renseignements écrits concernant la destinée du projet. Par contre, quatre plaques carrées en marbre (bas-reliefs) se trouvant dans la crypte de la chapelle Saint Théodore attestent le résultat final, un ouvrage bien plus simple que celui commenté par l'artiste dans sa lettre du 23 mai 1916. La qualité exceptionnelle du marbre, sa blancheur absolue pourrait être un argument pour y identifier le marbre extrait de Monte Altissimo, sollicité par Bartholomé aux entreprises de Seravezza. Si trois de ces plaques sont plutôt des reliefs funéraires décorés à l'italienne (vocabulaire décoratif de la Renaissance et armoiries des Callimaki), le quatrième bas-relief, qui correspond à la tombe de Maria (qui a dû sans doute conclure la commande après le décès de son mari), reprend le motif cher à Bartholomé, celui de la pleureuse embrassant la croix. Bien que la signature du sculpteur ne figure pas en dessous de la plaque, nous estimons qu'on ne peut attribuer cette quatrième plaque tombale qu'à Albert Bartholomé.

Les lettres de l'artiste sont plus explicites sur deux autres sculptures sollicitées par Alexandre Callimaki pour sa maison de Bucarest : une *Fontaine* en marbre blanc, conçue en encoignure, variante du thème du nu féminin vu de dos (en haut-relief), et *Le pied de la Princesse*, marbre réalisé d'après un moulage pris sur le modèle. Pour ce qui est de la fontaine (marbre se trouvant toujours en possession de la famille Callimaki), le sculpteur nous dévoile le moment où, le travail une fois fini, l'œuvre est envoyée chez les propriétaires :

*Prince, C'est ce matin que j'attends mes bardeurs - à la fin de la journée vers 5 h ½ ils arriveront place Vendôme avec le petit marbre. Votre bien dévoué A. Bartholomé* (lettre du 16 nov. 1917).

L'artiste ne décrit pas le marbre, mais il indique d'une manière bien précise sa conception concernant la modalité de présentation de l'œuvre qui doit être installée, selon son goût qui est celui du temps, sur une selle évoquant l'ambiance dans laquelle cette sculpture a été créée. Il nous fait savoir aussi les adresses des boutiques parisiennes où l'on pouvait trouver à l'époque des meubles pour des ateliers d'artistes :

*Vous seriez bien aimables de me prévenir dès que vous aurez une selle qui puisse la supporter afin qu'on vous la mette directement en place - Le plateau supérieur de la selle devrait avoir 40 centimètres de côté - Vous en trouveriez de solides chez Hiolle, 17, rue d'Austerlitz, chez Boussany, 21 rue de Seine et aussi rue des Beaux-Arts* (le 15 nov. 1917).

De toute cette correspondance, les renseignements les plus incitants parlent d'une sculpture appelée par Bartholomé *Le pied de la Princesse*. Callimaki avait demandé à Bartholomé une sculpture en marbre, à réaliser d'après un moulage pris sur le vif, sur le pied de Marie. C'était un témoignage d'amour.

La lettre du 5 7bre 1917 nous fournit des données sur la genèse de cet ouvrage, autant pour ce qui est de la personnalité du solliciteur, qui, cette fois, indique concrètement, les détails de l'œuvre désirée, que pour ce qui est de la partie invention due à l'artiste.

Celui-ci se trouve dans une situation inconfortable et inhabituelle, n'ayant pas, comme normalement, le dernier mot. Mais il trouve la solution compositionnelle,

s'inspirant d'un marbre antique ou d'une interprétation contemporaine de l'idée de la sculpture/fragment:

*Je chercherai pour ce pied une situation marmoréenne qui s'explique et qui soit jolie. Peut-être un bout de draperie qui tout en l'accompagnant le soutiendrait.*

Le commanditaire propose à l'artiste que le marbre soit rose, pareil à une peau délicate sous laquelle on devine la couleur du sang. Pour ce qui est des nuances du marbre veiné, il indique même une source d'inspiration littéraire, le poème d'Alfred de Musset *Sur trois marches de marbre rose*:

[...] Mais vous souvient-il, mon ami,  
Des marches de marbre rose,  
En allant à la pièce d'eau  
Du côté de l'Orangerie,  
A gauche, en sortant du château?[...]  
- Avec quel charme est nuancée  
cette dalle à moitié cassée!  
Voyez-vous ces veines d'azur,  
Légères, fines et polies,  
Courant, sous les roses palies,  
Dans la blancheur d'un marbre pur ? [...]  
O mon Dieu! Dans si peu de choses  
Que de grâce et que de beauté!

L'exemplaire du volume de Musset, *Poésies Nouvelles, 1836 à 1852*, appartenant à Alexandre Callimaki fut offert au sculpteur, le 16 juin 1917. Voici la réponse de Bartholomé:

*Je garderai précieusement ce petit volume de Musset avec votre autographe et le drapeau roumain que Musset aurait chanté dans ses vers.*

J'ajoute qu'il s'agissait probablement d'un signet de livre en guise de petit drapeau, détail qui n'était pas sans rappeler la présence de l'armée roumaine à côté des Alliés, à côté de la France, et le fait que les deux pays traversaient ensemble un moment assez dur.

Chargées par le prestige du château de Versailles, les trois marches de marbre rose deviennent la référence esthétique absolue pour le commanditaire et un repère pour l'artiste. Bartholomé réagit ironiquement, car chercher dans une carrière un filon de marbre qui ressemble à celui décrit par Musset était une excentricité. Voici la réplique de l'artiste:

*Quand Musset vous a fait aimer ces marches de marbre rose de Versailles, il ne vous a pas dit que ce marbre avait bien des taches qui ne sont pas un agrément sur des marches mais qui en manqueraient totalement sur un pied. Est-il possible de trouver une tache rose assez grande pour y faire la sculpture? J'en doute même pour un petit pied. Car le faire en partie rose et en partie blanc il n'y faut pas songer. J'ai écrit pour qu'on fasse des recherches, un absurde scrupule m'interdisant d'aller par une nuit sombre enlever une marche dans le parc de Louis XIV.*

Depuis toujours présent dans l'histoire de la sculpture, très à la mode au

XIX<sup>ème</sup> siècle, fascinant par son naturalisme, le moulage d'après nature était à la fois modalité de travail de l'artiste et souvenir-fétiche d'une personne aimée. Transposé en matériau noble, le détail du corps devenait une œuvre en soi, dans le cas présent le mari amoureux désirant que ses sentiments passent dans l'éternité<sup>13</sup>.

Réalisé par Bartholomé pendant la période sept.-déc. 1917, d'après le moulage pris par le plâtrier Renucci (nous avons son adresse: 7, rue Fermat, v. le billet du 5 août), le marbre fut transporté chez les Callimaki, Place Vendôme, à la veille du nouvel an 1918. Les lignes qui accompagnaient l'œuvre contenaient des suggestions pour l'installation du marbre devant la fenêtre, afin qu'on puisse admirer les irisations :

*Voici le Pied de la Princesse*

*Vous ferez bien je crois de le mettre sur une petite selle tournante près de la fenêtre pour profiter de toutes les colorations de ce marbre.*

Enfin, Bartholomé évoque une quatrième sculpture, probablement non réalisée, et qui devait être la commande des deux frères Callimaki, Alexandre et Jean<sup>14</sup>. Il s'agit toujours d'un marbre, buste d'homme, probablement le portrait de Théodore Callimaki, le père d'Alexandre et de Jean:

*Prince*

*Je vais vous paraître mettre peu d'empressement à vous répondre mais avant de le faire j'ai voulu consulter le marbre d'Asie [...]. En conservant la totalité du bloc on pourrait obtenir un buste avec les bras. Mais je crois avoir compris que vous n'y tenez pas. Naturellement c'est un grand surcroît de travail. Sans les bras le buste coûterait 19.000 f. et avec les bras 20.000 f.*

Jalouses de leur mystère, ne dévoilant qu'à demi les faits de l'époque, les lettres du sculpteur Bartholomé témoignent toujours d'un temps où la Roumanie se construisait en tant que pays européen moderne en relation avec l'art français.

## Bibliographie

1. **Ioana Beldiman**, *Sculptura franceză în România (1848 -1931). Gust artistic, modă, fapt de societate*, București, Ed. Simetria, 2005.
2. **Gheoghe Bezviconi**, *Necropola Capitalei. Dicționar enciclopedic*, ediția a II-a revăzută și completată, Chișinău, Ed. Museum, 1997.
3. **Frédéric Damé**, *Bucarest en 1906*, Bucarest, Socec&Cie, 1907.
4. **Andrea Folli**, Gisella Merello, *Garnier e la Riviera*, Genova, Erga Edizioni, 2000.
5. **Narcis Dorin Ion**, *Castele, palate și conace din România*, vol. I, București, Ed. Fundației Culturale Române, 2001.
6. **Grigore Ionescu**, *București, ghid istoric și artistic*, București, Fundația pentru literatură și artă "Regele Carol II", 1938.
7. **N. Iorga**, *Orizonturile mele. O viață de om așa cum a fost*, ediție îngrijită de Valeriu și Sanda Râpeanu, studiu introductiv, note, comentarii, indice de Valeriu Râpeanu, București, Ed. Minerva, 1972.
8. **H.W. Janson**, *19-th Century Sculpture*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1985.
9. **Octav-George Lecca**, *Familii boierești române. Istoric și genealogie (după izvoare autentice), cu adnotări, completări și desene de Mateiu Caragiale*, ed. de Alexandru

Condeescu, București, Ed.Libra-Muzeul Literaturii Române, 2000.

10. **Antoinette** Le Normand-Romain, *Mémoire de marbre. La sculpture funéraire en France, 1804-1914*, Paris, Mairie de Paris-Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1995.
11. **Alfred de Musset**, *Poésies Nouvelles, 1836 à 1852*, nouvelle édition, Paris, Eugène Fasquelle Editeur, 1905.
12. **N. Petrașcu**, *Ioan Mincu*, București, Cultura Națională, 1928.
13. **Lucian Predescu**, *Enciclopedia României Cugetarea. Material românesc, Oameni și înfăptuiri*, ediție anastatică, București, Ed. Saeculum I.O.-Ed. Vestala, 1999.
14. **A. D. Xenopol**, *Istoria și genealogia Casei Callimachi*, Bucuresci, Tipografia Curții Regale F.Göbl Fiii, 1897.

### Studii în cataloage de expoziții

1. Thérèse Burollet, « La Commande. Le monument à Jean-Jacques Rousseau pour le Panthéon », in *La sculpture française au XIXe siècle*, Galeries Nationales du Grand Palais, 10 avril-28 juillet 1986, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1986, p.228-243.
2. Edouard Papet, « A fleur de peau. Le moulage sur nature au XIXe siècle », in *A fleur de peau. Le moulage sur nature au XIXe siècle*, Musée d'Orsay, 29 oct.2001-27 janv.2002, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 16-44.

<sup>1</sup> Cette communication reprend et développe un sujet intégré dans le livre de l'auteur, traitant de la sculpture française en Roumanie, v. Beldiman 2005, p. 289-292, 351-357.

<sup>2</sup> Pour ces aspects voir Beldiman 2005, p. 244 -257.

<sup>3</sup> Predescu 1999, p. 894 -895.

<sup>4</sup> Un portrait d'Alexandre Callimachi, dans Iorga 1972, p. 299.

<sup>5</sup> Voir la photographie de la demeure, dans Damé 1907, ill. p. 181.

<sup>6</sup> Iorga 1972, p. 299-300.

<sup>7</sup> Renseignement communiqué par M. Dimitrie Callimachi, août 2006.

<sup>8</sup> Nicolae Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688-1821), carte tipărită cu cheltuiala d-lui Alexandru Callimachi, vol.I, Epoca lui Dimitrie Cantemir - Epoca lui Chesarie de Rîmnic*, București, Institutul de arte grafice și Editura Minerva, 1901.

<sup>9</sup> Nicolae Iorga, *Documente privitoare la Familia Callimachi*, I-II, Bucuresti, 1902-1903.

<sup>10</sup> Biblioteca Națională, Bucarest, Fonds manuscrits- Bratianou.

<sup>11</sup> Xenopol 1897.

<sup>12</sup> Pour ce qui est de l'esthétique du marbre dans la vision du XIXème siècle, voir l'opinion de l'architecte Charles Garnier, dans Andrea Folli, Gisella Merello 2000, p. 227.

<sup>13</sup> Pour les significations du moulage sur nature au XIXe siècle, voir Edouard Papet 2001.

<sup>14</sup> Jean est désigné par la formule *monsieur le Prince, votre frère*.

## Cultural differences in the workplace – managing diversity and combating stereotypes

**Gerhard OHRBAND**

*Free International University of Moldova*

Labor markets in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century have undergone tremendous changes with a trend for increasing employee diversity. This means not only cultural diversity (e.g., integrating members of ethnic minority groups, immigrants) but also management of individuals differing in regard to sex, sexual orientation, age or physical and mental health (e.g., handicapped workers). This trend can be explained both by changing demographics – for example, the unequal growth of colored and white population in the United States or the negative birth rate in some Western European countries, the latter leading to an increasing awareness of reintegrating old people again into the work place, as in the last years in Denmark, for example.

Integrating members from different social and cultural backgrounds into an organization poses a serious challenge for how to manage diversity. Almost all countries have devised some kind of anti-discrimination legislation aimed at preventing and remedying cases of injustice against minority employees. There are examples of these attempts in Britain

- 1976 Race Relations Act
- 1984 Equal Pay Act
- 1986 Sex Discrimination Act
- 1996 Disability discrimination Act

Germany has introduced a modified anti-discrimination law in 2006 (*Allgemeines Gleichstellungsgesetz*, AGG) after a heated public debate with concerns on the side of employers who feared to fall prey of an increasing number of discrimination trials.

Before we examine measures – both on the legislative and on the organizational level – to counteract discrimination, let us take a look on the impact of multicultural work settings on management. Key areas represent

- recruitment and selection of new employees,
- performance appraisal,
- motivating employees, and
- team work.

### **Recruitment and selection of new employees**

One can distinguish two main perspectives of viewing the selection process. A predictivist perspective which is the (traditional) view adopts as the main goal in recruiting choosing the person most appropriated for the job (person-job fit) – decisions being made only by the organization

According to a constructivist perspective candidates make decisions, too, with

the goal of mutually determining person-team and person-organization fit. Selection is viewed as a process containing social encounters for reciprocal information exchange in which both sides make decisions. This view is increasingly adopted by companies who take great care to design the entire selection process in a way that candidates feel treated fairly. As recruitment and selection is a costly process – depending also on the target positions –, a case where the ideal candidate (from the organization's perspective) declines the work offer in the last phase (the entire procedure lasting often many months) because he/she feels a mismatch between himself/herself and the organizational culture, is an (expensive) expression of management failure.

Research indicates that a candidate's perceptions of selection justice have an impact on three important outcomes (Gilliland, 1993):

- applicant's reactions and decisions during hiring; for example, to which extent he/she will recommend the organization to others (Smither et al., 1993; Gilliland, 1994) and decisions on whether to pursue discrimination cases (Gilliland, 1993);
- attitudes and behavior after hiring; for example, organizational commitment, intention to leave and work performance (Konovsky and Cropanzano, 1991; Robertson et al., 1991; Gilliland and Honig, 1994; Anderson and Ostroff, 1997);
- applicant's self-perceptions, such as self-esteem and self-efficacy (Robertson and Smith, 1989; Gilliland, 1994).

Selection is almost always based on an evaluation of a candidate's knowledge, skills and other qualities. Organizations have a variety of assessment tools at their disposition: job interviews (ranging from unstructured to structured), bio-data, references, work samples, assessment centers (AC), intelligence tests, personality inventories etc. The problem is, not all are equally reliable (giving stable results over time) and valid (measuring really the domains which they are intended to do). And, some techniques favor systematically members of one cultural community over others. An example are intelligence (IQ) tests which contain items linked to shared cultural knowledge in a specific community as in scales having knowledge items. A (hypothetic) knowledge scale in a German intelligence inventory with items like "Who were the three last German foreign ministers?" or "Who was Till Eulenspiegel?" would accurately assess knowledge in German individuals, but recently immigrated Africans would get lower IQ points than their actual intelligence would merit.

A test measuring attention, *D2*, asks participants to mark target items hidden in a large number of rows as fast as they can. Individuals from cultures where one writes from the right to the left or in columns from the top to the bottom would probably be slower than individuals accustomed to writing and solving problems from the left to the right.

Also familiarity with and attitudes towards test-taking varies across cultures, making members of certain cultures who are more experienced in regular testing also more efficient in problem-solving. This thinking has led first to experiments of trying to construct 'culture-free' tests, that is, tests which do not contain items relevant to a specific culture; the term being changed to 'culture-fair' upon realizing that no test can



be completely exempt of culture-related material. Examples are the elaboration of intelligence tests containing non-verbal items or personality inventories using pictures as testing materials.

Schmitt (1989) argues that assessment centers and work samples represent both valid and fair techniques. In both techniques applicants are asked to demonstrate how they work and solve challenging situations.

### **Performance appraisal**

Giving feedback and receiving it differs from culture to culture. Imagine the example of a multinational company which introduces 360-degree feedback (a work appraisal method where an individual is rated by subordinates, peers, superiors – and sometimes – clients). How would a Chinese manager react upon being rated by his subordinates? And would the subordinates themselves be able / willing to give their supervisor feedback?

### **Motivating employees**

A definition of motivation could be in explaining three features of why people act: direction, effort and persistence. Work motivation can vary significantly from one culture to another. According to McGregor's (1960) distinction, managers hold one of two alternative ideologies about worker motivation: Theory X – workers are inherently lazy, dislike work and have to be forced and controlled by a combination of rewards and penalties; Theory Y - workers are inherently motivated to work, achieve and have responsibility (Foster, 2000).

Comparing Germany and Moldova one could say that more Moldovan managers (and teachers) adopt Theory Y, relying heavily on control with contingent reward and – often – punishment. A Western European employee in Moldova would probably feel that people at work are extremely unfriendly, intrusive and suspicious, always supposing that the employee is somehow trying to cheat on the organization. The other way round, students from the former Soviet Union countries often report difficulties in adapting to German university life, feeling no clear orientation as control is mainly missing.

### **Team work**

Research on the effectiveness of multicultural teams is very much mixed, one tenor being that whether multicultural work groups have a positive impact or do not depend on a variety of factors: the nature of the task, the maturity and professional background of the workers and the organizational context.

On the positive side multicultural teams are often more efficient in problem solving due to a wider array of perspectives. Advantages might be increased innovation, potential productivity, and the reduction of 'groupthink' (Lawthorn, 2000).

On the other hand, diversity can bring about conflict due to multiple meanings (Prasad and Mills, 1997), which may result in stress, turnover, communication prob-

lems and decreased interpersonal attraction (Lawthom, 2000).

Whether or not cultural conflicts will arise depends much on whether members construe their social identity with the whole team or only the team members from the same culture as their *in-group*.

### **How to prevent stereotyping and discrimination?**

Modern anti-discrimination legislation does not permit unfair discrimination on the basis of sex, race and disability, but makes legal action dependent on the initiative of the affected individual (Lawthom, 2000). This places a great financial risk on the victim.

According to the German 'General Equal Rights Law' (*Allgemeines Gleichstellungsgesetz, AGG*) a company has to declare the selection criteria for a job opening if accused of discrimination, also in its more subtle forms. Writing "absolved military service" in the candidate's profile of a recruitment advertisement a company would thus be fined, because this formulation implicitly excludes women (at least in Germany, where military service after school is not obligatory for women).

Another way of reducing discrimination is affirmative action with established quotas for minority members. While affirmative action is widespread in the US, for example, one can also find examples in Europe. In Germany companies not employing a certain quota of handicapped workers get fined. Interestingly, many companies prefer to pay the fine regularly, to avoid the risk of employing a worker who is not effective enough at work and thus creates much greater costs (also for health-related expenses).

Legislative attempts have the disadvantage that many forms of discrimination pass unnoticed and without detectable traces – often also for the victims who are not aware that they fell prey of unjust selection procedures.

But, often organizational decision-makers act under stereotypes unwillingly. Many of them express a desire not to be prejudiced. This may partly be explained by the wish to be perceived as 'politically correct' by others, but also following a growing understanding that organizations lose a great potential in human resources by categorically denying minority members opportunities to prove their abilities. For example, in the last years Germany tried – with mixed success – to attract Indian computer specialists due to a lack of native experts.

Just trying to suppress stereotypes has paradoxically the effect of judging more prejudiced as without the effort of suppressing them (Ohrband and Römer, 2006).

In an experiment by Bodenhausen and colleagues (Macrae et al., 1994) participants had to write a story about a day in the life of a person presented to them on a photograph, which for all was that of a skinhead. Half of the group was instructed to suppress stereotypes in their writings. After that participants were told that they would then meet the person from the photograph in the next room. The instructor led the participant to the next room and asked him or her to take a seat. The room was empty, but a chair with 'typical' accessories of a skinhead on one chair indicated that he apparently left the room for a short time.

Individuals in the group with the instruction to suppress stereotypes did use fewer words associated with stereotypes of skinhead, but they chose their seat significantly farther away from the skinhead than individuals from the group without instructions to suppress stereotypes.

Thus, trying to suppress stereotypes may lead to less use of stereotypes in the short run but these may return more powerfully when the individual is not anymore aware of them (*stereotype rebound*). Another effect is that people may in turn stereotype in the positive direction.

In a study at Hamburg University in May/June 2006 (Ohrband and Römer, 2006) participants were asked to evaluate a person of which only their CV was known according to personality criteria like "independent vs. dependent". The group which got the instruction to suppress stereotypes did rate persons from minority groups (e.g., a Turkish women with 4 children) on all dimensions more positively than without the instruction.

A more effective method to decrease stereotyping seems to make people aware of their prejudice and let them discuss them consciously (Devine, 1989).

### **Conclusion**

The increasing mixture of cultures at work results in many challenges for management: in the recruitment and selection process, for job appraisal and in motivating workers. These need the conscious development and implementation of appropriate management strategies. Difficulties can be that many companies have their own, rigid organizational culture which is incompatible with major allowances in diversity, and that many decision makers lack the awareness that diversity needs new ways of handling it. Trying to suppress stereotypes often has the opposite effect, while creating greater awareness for one's own prejudices and discussing them consciously actually leads to stereotype reduction.

### **References:**

1. Anderson, N., and Ostroff, C. (1997). Selection as socialisation. In N. Anderson and P. Herriot (Eds.), *International Handbook of Selection and Assessment*. Chichester: Wiley.
2. Devine, P.G. (1989). Stereotypes and prejudice: Their automatic and controlled components. *Journal of Personality and Social Psychology*, 56, 5-18.
3. Foster, J.J. (2000). Motivation in the workplace. In N. Chmiel (Ed.), *Introduction to Work and Organizational Psychology*, pp. 302-326. Oxford: Blackwell.
4. Gilliland, S.W. (1993). The perceived fairness of selection systems; an organizational justice perspective. *Academy of Management Review*, 18, 696-734.
5. Gilliland, S.W. (1994). Effects of procedural and distributive justice on reactions to a selection system. *Journal of Applied Psychology*, 79, 691-701.
6. Gilliland, S.W., and Honig, H. (1994). The perceived fairness of employee selection systems as a predictor of attitudes and self-concept. In S.W. Gilliland (Chair), *Se-*

*lection from the Applicant's Perspective: Justice and Employee Selection Procedures.* Symposium presented at the ninth annual conference of the Society for Industrial and Organizational Psychology, Nashville, TN, April.

7. Konovsky, M.A., and Cropanzano, R. (1991). Perceived fairness of employee drug testing as a predictor of employee attitudes and job performance. *Journal of Applied Psychology*, 76, 698-707.
8. Lawthom, R. (2000). Against all odds: managing diversity. In N. Chmiel (Ed.), *Introduction to Work and Organizational Psychology*, pp. 387-406. Oxford: Blackwell.
9. Macrae, C. N., Bodenhausen, G. V., Milne, A. B., and Jetten, J. (1994). Out of mind but back in sight: Stereotypes on the rebound. *Journal of Personality and Social Psychology*, 67, 808-817.
10. McGregor, D. (1960). *The Human Side of Enterprise*. New York: McGraw-Hill.
11. Ohrband, G., and Römer, T. (2006). Achtung Vorurteile – zum Stereotype rebound-Effekt in der Personalauswahl. Hamburg: TR.
12. Prasad, P., and Mills, A.J. (1997). From showcase to shadow: understanding the dilemmas of workplace diversity. In P. Prasad, A.J. Mills, M. Elmes and A. Prasad (Eds.), *Managing the organizational melting pot: dilemmas of workplace diversity*. Newbury Park, CA: Sage.
13. Robertson, I.T., Iles, P.A., Gratton, L., and Sharpley, D. (1991). The impact of personnel selection and assessment methods on candidates. *Human Relations*, 44, 693-982.
14. Robertson, I.T., and Smith, J.M. (1989). Personnel selection. J.M. Smith and I.T. Robertson (Eds.), *Advances in Selection and Assessment*. Chichester: John Wiley.
15. Schmitt, N. (1989). Fairness in employment. In M. Smith and I.T. Robertson (Eds.), *Advances in Selection and Assessment*. Chichester: John Wiley.
16. Smither, J.W., Reilly, R.R., Millsap, R.E., Pearlman, K., and Stoffey, R.W. (1993). Applicants reactions to selection procedures. *Personnel Psychology*, 46, 49-76.

# ÉTUDES



# Le locuteur et la diversité linguistique / quelques réflexions à partir d'une linguistique du locuteur

**Sanda-Maria ARDELEANU**

*Université Ștefan cel Mare, Suceava, Roumanie*

## I. Du sujet parlant au locuteur

Les années 70-80 ont marqué « le retour du sujet » dans la recherche linguistique avec les analyses de l'énonciation, de l'argumentation, auxquelles s'ajoute l'intérêt pour la psychanalyse. Cela fait apparaître un contexte épistémologique qui motive et favorise le déroulement de toute une série de travaux de recherche, menant vers la question du rôle des langues en situation d'écrit ou d'oral dans la définition des participants à l'acte de communication.

Dans ses *Eléments de linguistique générale* [1960], André Martinet proposait une nouvelle définition de la langue :

*« Une langue est un instrument de communication selon lequel l'expérience humaine s'analyse différemment dans chaque langue, dans chaque communauté, en unités douées d'un contenu sémantique et d'une expression phonique ».*

Les deux volets de la définition de la langue en émergent clairement : la langue en tant qu'instrument de communication où le terme *communication* n'implique pas nécessairement et toujours une transmission d'information ; la langue en tant qu'expérience humaine, où le mot expérience désigne tout ce que « l'homme peut sentir et percevoir ». [A. Martinet, 1985]

La langue est tout un monde en son devenir car l'expérience humaine change, ce qui entraîne des changements dans l'expérience linguistique.

L'année 1997 [D. le Berre et le Dû, 1997] apporte des précisions sur le rôle du social sur les usages et de la langue sur le social :

*« L'interaction causale a donc lieu dans les deux sens et non dans un seul comme le fait apparaître la surdétermination sociologique des sociolinguistes, allant jusqu'à définir pour objet la société. Ce qui manifeste, ce me semble, une conception linguistique subordonnée à une théorisation sociologique – la langue comme reflet des conflits socio-économiques, comme marché langagier – négligeant le fait qu'une personne n'est pas strictement réductible à son appartenance groupale ou à son histoire sociale ».*

La Langue chez Ferdinand de Saussure implique l'autonomie de la parole du sujet. Mais un grand pas en avant dans la reconnaissance à haute voix d'une linguistique centrée sur le locuteur et ses représentations sur la langue est fait à partir d'une thèse de doctorat consacrée à la description des variétés du français oral suite à laquelle Anne-Marie Houdebine-Gravaud proclame :

*« Quelles que soient les contraintes sociales, socio-historiques, un être humain est toujours libre de sa parole non sans risques, certes, parfois de sa vie même » [1997].*

## II. Autour de la linguistique de la parole

Ce qu'on nomme « linguistique de la parole » inscrit dans son histoire une vieille, voire classique déjà confusion : l'idée que la notion de *discours* est une catégorie absente de la pensée de Saussure. L'avènement de la notion de *discours* dans les années 70 était fondé sur le dualisme de la langue et de la parole, où, selon des auteurs, le *Cours de linguistique générale* aurait enfermé la pensée du langage.

Rien de moins vrai. Jean Starobinski [1971 : 14] découvre en fait que la notion de *discours* était une vraie préoccupation de Saussure :

*« La langue n'est créée qu'en vue du discours, mais qu'est-ce qui sépare le discours de la langue, ou qu'est-ce qui, à un certain moment, permet de dire que la langue entre en action comme discours ? »*

La doxa linguistique des années 70 dont Emile Benveniste représente sans doute le chef de file de « l'école de l'énonciation » se propose de combler une soi-disant absence de la pensée du sujet dans le langage. Dans les *Problèmes de linguistique générale* [1966 : 66], Emile Benveniste propose de « dépasser la notion saussurienne du signe comme principe unique, dont dépendrait à la fois la structure et le fonctionnement de la langue ». Il suggère alors d'ouvrir « une nouvelle approche de la signification, celle du discours que nous appelons sémantique, désormais distincte de celle qui est liée au signe et qui sera sémiotique ». [E. Benveniste, *op. cit.*, p. 93]

Benveniste insiste sur la différence entre parole et discours, situant la première du côté de l'énoncé et le second du côté de l'énonciation :

*« Le discours, dira-t-on, qui est produit chaque fois qu'on parle, cette manifestation de l'énonciation, n'est-ce pas simplement de la 'parole' ? Il faut prendre garde à la condition spécifique de l'énonciation : c'est l'acte même de produire un énoncé et non le texte de l'énoncé qui est notre objet [II, p. 80] ».*

La notion de parole relève, dans cette perspective, d'une approche discursive étant pensée comme une activité de subjectivation [cf. G. Dessons, 2006] :

*« Du seul fait de l'allocation, celui qui parle de lui-même installe l'autre en soi et, par là, se saisit lui-même, se confronte, s'instaure tel qu'il aspire à être et finalement s'historise en cette histoire incomplète et falsifiée ». [E. Benveniste, 1966 : 77]*

La pensée du discours se développe, à partir de Benveniste, comme une réelle théorie du langage et de la langue où la langue est conçue à partir de l'activité des locuteurs.

Roland Barthes [1984] a commenté la conception de la subjectivité d'Emile Benveniste, en l'assignant au paradigme de « la mort du sujet ». C'est alors qu'il réactualise le sujet parlant sous la forme du *locuteur* :

*« Le sujet n'est pas antérieur au langage ; il ne devient sujet que pour autant qu'il parle ; en somme, il n'y a pas de 'sujets' (et, partant, point de 'subjectivité') il n'y a que des locuteurs ». [R. Barthes, 1984 : 209]*



### III. Représentations et éthos

La question de l'identité du sujet passe par des représentations sociales :

« *il n'y a d'autre réalité du sujet parlant que celle que permettent les représentations qui circulent dans un groupe social donné, représentations configurées en 'imaginaires discursifs'* ». [P. Charaudeau, 2005 : 90]

Dans la mesure où les savoirs, en tant que représentations sociales, construisent le réel en univers de signification, selon un principe de cohérence, on parlera d'*imaginaires*. Dans la mesure où ces imaginaires sont repérables par des énoncés langagiers qui sont produits sous différentes formes, mais sémantiquement regroupables, on les appellera des *imaginaires discursifs*. Et dans la mesure, enfin, où ceux-ci circulent à l'intérieur d'un groupe social, s'instituant en normes de référence pour ses membres, on parlera d'*imaginaires socio-discursifs* [op.cit., p. 157]. Cette nouvelle perspective sur l'imaginaire comme image de la réalité mène à l'idée que la réalité ne peut être appréhendée en tant que telle et que c'est cette image qui la fait entrer dans un univers de signification :

« *... la réalité en elle-même existe mais ne signifie pas. La signification de la réalité procède d'une double relation : la relation que l'homme entretient vis-à-vis de la réalité via son expérience, et la relation qu'il établit avec les autres pour aboutir à un consensus de signification. La réalité a donc besoin d'être perçue par l'homme pour signifier, et c'est cette activité de perception signifiante qui produit les imaginaires, lesquels en retour donnent sens à cette réalité* ». [idem, p. 158]

Voilà l'actualité de l'une des questions fondamentales qui ont contribué à la grande ouverture des sciences du langage et qui porte sur le rôle joué par le langage et la langue dans la définition de l'homme, transformée en réponse sur ce que l'homme apporte indéniablement dans la naissance des significations produites par la réalité environnante. On comprend mieux cette 'liberté' du langage qui est de nous permettre, à chaque énonciation, de construire ou de reconstruire des univers d'objets, des situations, des *représentations* effectivement, puisque le terme signifie à la fois « image, figure, signe, évocation » et « le fait même de représenter ». [cf. *Le Petit Robert*]

Cela aboutit, sans nul doute, à une autre réalité déjà démontrée : les compétences langagières et encyclopédiques des locuteurs donnent une représentation du monde mais aussi une image de la réalité, tout en contribuant à la construction d'une image / représentation de leur personne. L'acte de produire un énoncé renvoie nécessairement au locuteur qui fait fonctionner la langue justement par un acte de son utilisation.

Si la construction des significations à partir de la réalité mène au concept d'*imaginaires*, la présence du locuteur dans l'énoncé fait naître la réflexion sur l'éthos en tant que manière de perception à travers les représentations sociales : « Les idées sont construites par des manières de dire qui passent par des manières d'être », dit Dominique Maingueneau dans une conférence tenue au Gram, en 2001. Mais, comme on l'a déjà montré, la réciproque est toujours valable, à savoir que les façons d'être commandent la manière de dire et donc les idées. [cf. P. Charaudeau, op. cit.]

Dans l'analyse du discours, l'élaboration de la notion d'éthos comme construc-

tion d'une image de soi appartient à Dominique Maingueneau qui, dans *Genèses du Discours* [1984], intègre parmi les dimensions du discours celle de l'énonciateur. A partir de 1998, la notion d'éthos est développée en relation avec la scène d'énonciation : « Si chaque type de discours comporte une distribution préétablie des rôles le locuteur peut y choisir plus ou moins librement sa scénographie », dit Ruth Amossy [1999 : 18]. La façon de parler contribue à la création de cette image de soi qui contribue à l'établissement d'une interrelation entre le locuteur et son partenaire.

La notion d'éthos est aussi reliée au statut du locuteur et à sa légitimité dans le discours. Par exemple, dans le discours politique surtout, l'éthos et les idées vont ensemble, les dernières n'ayant de valeur que par le sujet qui les porte.

On ne peut pas dire qu'il y ait des marques spécifiques de l'éthos, car celui-ci se laisse entrevoir à travers la manière de parler du locuteur, le ton de sa voix, les gestes, mais également à travers le contenu de ses propos :

« Il ne faut pas séparer l'éthos des idées, car la façon de poser celles-ci peut être constructeur d'image ». [P. Charaudeau, *op. cit.*, p. 91]

#### IV. Le locuteur et la diversité linguistique

La langue n'est que diversité, car elle est un objet véhiculé par un nombre infini de locuteurs. Qu'il y ait une dynamique linguistique, c'est déjà démontré [cf. W. Labov, A. Martinet]. Mais, lorsqu'on parle d'une langue, même si l'on reconnaît sa diversité, on a néanmoins en vue une seule variété, de référence, sélectionnée parmi d'autres pour être la plus représentative. Quand on parle du français, par exemple, on envisage la *langue standard*, ce français-objet construit par les linguistes à partir de ce qu'ils nomment *Norme*, en tant que facteur d'homogénéité de la langue.

La prescriptivité de la langue standard est inculquée par l'école ou bien par la littérature, mais combien de fois la langue ne trahit-elle pas le locuteur prescriptif quand elle fait vaciller son discours ? Les normes prescriptives elles-mêmes varient, témoignage de l'évolution de la langue, les nouvelles formes pouvant devenir majoritaires, tout en reflétant les usages convergents

« L'Imaginaire linguistique alors s'étend et le fantasme individuel se faufile tandis que le bord de la langue et par là sa consistance même, se profile » [Anne-Marie Houdebine-Gravaud, 1993].

L'analyse des *Imaginaires linguistiques* a permis, d'une part, de mettre à jour la prescription liée à l'écrit de la langue française, d'autre part, de saisir le « fantasme » de la *langue unique*, de la *langue idéale*, et d'avancer, de la sorte, le concept de l'*Unes langue*. D'ici le rôle de telle ou telle variété de langue dans l'intégration sociale de l'homme, voire le rôle identitaire des parlers : *langue d'origine*, *langue de famille*, *langue d'ethnie*, *langue de naissance*, « *langue du père* »...

La théorie a permis, aussi, de constater une augmentation de l'instabilité attitudinale des Français face à leur langue. Le milieu socio-économique et le parcours intellectuel du locuteur exercent une influence certaine sur son parler et le locuteur est devenu conscient de l'existence des *registres*, des *variations linguistiques* qui oscillent entre le maintien d'une *norme prescriptive* et l'extension de la *norme fonctionnelle* ou

communicationnelle.

L'existence de *variations* et de *structures hétérogènes* dans les communautés linguistiques étudiées est une réalité bien établie. C'est plutôt l'existence d'un autre type de communauté linguistique qu'il convient de mettre en doute. Il y a profondément enfouie chez les linguistes une espèce de légende qui veut que, avant leur apparition sur la scène, il ait existé un groupe homogène et uniforme qui *parlait vraiment la langue*.

« Les chercheurs ont le sentiment d'une corruption du modèle normal de leur communauté, due au contact avec d'autres langues, aux effets de l'éducation et à la pression de la langue standard, ou encore aux tabous et à l'admission de dialectes ou de jargons spécialisés. Mais, depuis quelques années, nous en sommes venus à reconnaître qu'une telle situation est normale, que non seulement l'hétérogénéité est courante, mais qu'elle constitue le résultat naturel des facteurs linguistiques fondamentaux. Nous soutenons que c'est l'absence de permutations stylistiques et de communication stratifiées qui se révélerait dysfonctionnelle. » [W. Labov, 1976 : 283]

Le registre employé peut, dès lors, donner des indications sur l'origine sociale, l'âge, la profession, le sexe du locuteur :

- un garagiste ne parlera pas la même langue qu'un académicien ou une princesse ;
- on ne parle pas de la même façon à 20, 40, 60 ans ;
- une femme peut être reconnue souvent d'après la langue qu'elle parle.

Depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, les grammairiens ont remarqué qu'en ce qui concerne le français, les femmes se distinguent linguistiquement des hommes. Certains les considèrent comme plus conservatrices et plus réticentes à l'égard des innovations – W. Von Wartburg, par exemple – d'autres les tiennent pour plus progressistes et plus sensibles aux changements dus à la mode. Selon les documents d'époque, les femmes auraient encore prononcé au XVII<sup>e</sup> siècle la consonne nasale dans *vin*, *destin* et le *r* final des infinitifs en *-er* (*chanter*, *aller*). D'autre part, les observations de la langue aux XVI<sup>e</sup> XVII<sup>e</sup> siècles rendent les femmes responsables de la prononciation (-èr-) à la place de (*ar*) (*Pèris* pour *Paris*, *Mèrie* pour *Marie*).

Cependant, en interaction verbale, le locuteur, quels que soient son origine sociale, son sexe, sa profession, etc., peut être amené à choisir, parmi les différents registres, celui qui lui paraît le plus approprié pour atteindre ses objectifs dans l'échange communicationnel. De même, la situation de communication et le contexte dans lesquels l'échange prend place déterminent le choix du registre utilisé : on parlera différemment selon que l'on se trouve sur son lieu de travail, en famille ou encore dans une séance académique. La communication orale ou écrite impose des différences de registres, sans pour autant pouvoir affirmer l'existence d'un lien strict entre registre et support / type de communication. En effet, certains discours oraux sont d'un langage éminemment soutenu (par exemple, les *discours funèbres*), tandis que nombre de textes écrits reproduisent le registre populaire, voire vulgaire (les *San Antonio*, par exemple).

Reconnaître très précisément les registres de langue et pouvoir y avoir recours

de la manière la plus appropriée font partie de la compétence linguistique des locuteurs. La théorie a permis de constater que peu de sujets parlants reconnaissent leur variété de langue dans la langue standard. On parle même de *niveaux de langue* comme si l'un d'entre eux était supérieur aux autres. Sous l'influence des défenseurs de la Norme, des « puristes », on rejette presque systématiquement les néologismes, ainsi que le recours aux emprunts comme les anglicismes. On privilégie encore le français parisien de la moyenne bourgeoisie ou des universitaires. [cf. G. Siouffi, *op. cit.*]

Cette situation conduit à l'appréhension de nouvelles catégories descriptives du sujet parlant, à savoir :

- *Stabilité /vs/ instabilité évaluative ;*
- *Parité /vs/ disparité linguistique ;*
- *Sécurité /vs/ insécurité linguistique (évaluative).*

Selon Louis-Jean Calvet [1993 : 50] la *sécurité linguistique* définit la situation dans laquelle « pour des raisons sociales variées, les locuteurs ne se sentent pas mis en question dans leur façon de parler, lorsqu'ils considèrent *leur* norme comme *la* norme ». L'autre terme du couple va recevoir l'explication contraire : « il y a insécurité linguistique lorsque les locuteurs considèrent leur façon de parler comme peu valorisante et ont en tête un autre modèle, plus prestigieux, mais qu'ils ne pratiquent pas ». L'existence de l'insécurité linguistique est responsable du phénomène de l'*hypercorrection* chez les locuteurs, celui-ci apparaissant justement dans les situations où ils sentent que les autres jugent leurs productions langagières (*interview d'embauche, examen, conférence*, etc). Pour une présentation détaillée du phénomène, voir Louis-Jean Calvet [*op. cit.*], ou bien Henri Boyer [1991 : 29].

Mais comment définir le *registre* de langue ou les *registres* dans une langue, alors que la plupart des dictionnaires « offrent » un choix assez large de *niveaux, registres* ou *marques stylistiques*, tout en l'appliquant à un grand nombre de mots :

- Le *Grand Larousse Encyclopédique* distingue la *langue soignée* de la *langue soutenue* ;
  - Le *Petit Larousse* différencie *populaire, populaire et vulgaire, vulgaire et très vulgaire* ;
  - Le *Dictionnaire du français contemporain* distingue *familier* de *populaire* ;
- mais
- Le *Petit Robert* classe certains lexèmes du côté du *familier, très familier* ou du *populaire*.

Le concept de *registre de langue* est, sans doute, en rapport avec d'autres termes issus également de la sociolinguistique : *type de langue* et *variété des usages*.

La typologie linguistique se donne pour objet de décrire des phénomènes qui constituent une langue et de comparer ensuite les langues entre elles. Les critères à partir desquels cette comparaison s'effectue furent tour à tour morphologiques, notionnels, syntaxiques. Le but de la typologie est de délimiter des sous-ensembles linguistiques différents, à l'intérieur desquels on trouve des langues structurellement proches.

La *variation* est un concept récent et majeur de la sociolinguistique (W. Labov)

qui s'oppose à la vision structurale des langues : on parle de *variation d'usage* dès qu'on observe des écarts entre des manières comparables de s'exprimer. On a proposé de parler de :

- variation diachronique (par rapport au temps) ;
- variation diatopique (par rapport à l'espace) ;
- variation diastratique (par rapport aux registres).

La notion de *variation* porte sur les réalisations phonétiques, sur le lexique, mais aussi sur la syntaxe où le locuteur dispose de plusieurs tournures syntaxiques pour dire la même chose. Le concept de *variation* nous fait surprendre à quel point toute langue est un ensemble hétérogène et dynamique.

« *Le type de langue que l'on utilise à un même moment et dans un même lieu peut varier en fonction des situations de parole. Ces différents types de langue sont appelés des registres de langue* ». [G. Siouffi, 1999 : 98]

Il n'est pas facile de tracer des frontières nettes entre eux, néanmoins on en reconnaît quatre en français :

- le registre *soutenu* ;
- le registre *moyen* (ou *non marqué*) ;
- le registre *populaire* ;
- le registre *vulgaire*.

Mais alors, que faire de l'argot, où le classer ? Est-ce qu'on peut avoir un diagnostic incontournable au point de vue 'registre' pour tel ou tel discours ou les différentes structures langagières ?

## V. Tout n'est qu'usage et locuteur(s)

L'étude linguistique se développe dans une *synchronie dynamique* [cf. A. Martinet], en ce que cette étude décrit et interprète la langue dans son *épaisseur synchronique*. Les interactions discursives ou les échanges communicationnels font émerger les variétés des usages qui, tous, participent à la co-construction de la langue.

« Le locuteur parle sa propre langue ». Cet énoncé produit par la théorie de l'Imaginaire Linguistique pourrait paraître un truisme s'il ne contenait l'expression du sujet à la langue [cf. Sanda-Maria Ardeleanu, 2000 : 24].

« *Il est démontré que les « sentiments » ou attitudes linguistiques ne sont pas strictement déterminés par la position sociale du sujet. Ces attitudes relèvent des causalités internes, linguistiques et subjectives qui entraînent le 'jeu' métalinguistique et des causalités externes, certains des usagers de la langue mettant en marche le principe de la hiérarchisation (culturelle sociale)* ».

D'où la dite « *idéalisation fantasmatique* de la langue... » [idem, p. 26] que la société utilise pour légitimer certains usages. [cf. Anne-Marie Houdebine-Gravaud]

A partir des paroles des locuteurs, les linguistes dégagent moins une langue qu'une diversité d'usages, structurés avec des zones de convergences et de divergences. Ce sont les comportements langagiers communs aux interlocuteurs ou différents à l'intérieur d'un groupe de locuteurs. Il y en a d'autres, appelés 'périphériques', parce qu'ils conservent des traits d'âge ou d'appartenance géographique ou sociale, et qui

sont utilisés par un petit nombre de sujets.

A travers la langue passe une information mais c'est également la langue le lieu où les productions linguistiques nous aident à identifier et classer les sujets parlants. Les traits du discours (construction des séquences, emploi de certains actes de langage, argumentation et cohérence discursive) favorisent l'identification de l'identité du locuteur. C'est une identité projetée sur le sexe, le milieu social ou professionnel, la zone géographique que l'interlocuteur construit au fur et à mesure que le discours se produit.

« Ce n'est pas du français ! ». La stigmatisation claque ! Vous voilà devenu(e) barbare ou mêtèque d'avoir voulu désigner une femme selon sa fonction sociale. Ce mot que vous osiez « n'est pas dans le dictionnaire ». Et vous en l'employant qui êtes-vous puisqu'il n'est pas « du français »? La question se pose insidieusement sinon ouvertement. Vous l'entendez pour peu que cela vous arrive plusieurs fois par jour avec des « c'est mal dit », « dis ça mieux », « parle mieux , c'est du mauvais français ». [Anne-Marie Houdebine-Gravaud]

On le sait, certains sujets parlants sont du fait de leur milieu ou de leur itinéraire scolaire insécurisés linguistiquement, quasi-dépossédés de leur parole et de leur langue, lieu de leur subjectivité où la pression sociale aurait pu être plus légère. Alors certains ne peuvent plus tenir leur rôle de sujet parlant contribuant à la perte de la créativité polymorphe de la langue que seule l'oralité non contrôlée peut (re)déployer.

On peut conjuguer des remarques dans une des hypothèses les plus connues des sciences du langage : le sens qui naît de tout acte de langage est le résultat de la rencontre entre un sujet qui énonce et un sujet qui interprète, chacun en fonction de ce qu'il imagine de l'autre. Patrick Charaudeau [2005 : 5] va même au-delà, en disant que :

*« L'identité de ces sujets n'est jamais que l'image co-construite qui résulte de la rencontre entre un locuteur et un interlocuteur. Ainsi, chacun n'est pour l'autre qu'une image, non point une image fausse, une image d'apparence trompeuse, mais une image qui est l'être lui-même dans la variété de l'échange. »*

## **Bibliographie**

1. ADAM, J.-M., 1984, *Le récit*, PUF, Paris
2. ADAM, J.-M., 1987, « Types de séquences textuelles élémentaires », *Pratiques*, no.56
3. AMOSSY, Ruth, 1999, « L'éthos dans l'analyse du discours de Dominique Maingueneau », in *Images de soi dans le discours*, Delachaux et Niestlé
4. ARDELEANU, Sanda-Maria, 2000, *Dynamique de la langue et imaginaire linguistique*, Demiurg, Iași
5. ARDELEANU, Sanda-Maria et alii, 2002, *Analyse du discours. Eléments de théorie et pratique sur la discursivité*, Editura Universității, Suceava
6. ARDELEANU, Sanda-Maria et alii, 2005, *Eléments de syntaxe du français parlé*, Institutul European, Iași
7. ARDELEANU, Sanda-Maria et alii, 2007, *Perspectives discursives : concepts et corpus*, Casa editorială Demiurg, Iași

8. BARTHES, R., 1984, *Le Bruissement de la langue*, Seuil, Paris
9. BENVENISTE, E. 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris
10. BOYER, H., 1991, *Éléments de sociolinguistique*, Dunod, Paris
11. CALVET, L.-J., 1993, *La sociolinguistique*, PUF, Paris
12. CHARAUDEAU, P., 2005, *Le discours politique. Les masques du pouvoir*, Vuibert, Paris
13. CHARAUDEAU, P., MAINGUENEAU, D., (éds.), 2002, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris
14. COŞERIU, E., 1967, *Teoria del lenguaje y linguistica general*, Grédos, Madrid
15. DESSONS, G., 2006, *Emile Benveniste, l'invention du discours*, In Press, Paris
16. HOUDEBINE, Anne-Marie, 1985, « Pour une linguistique synchronique dynamique », in *La Linguistique*, PUF, Paris, p. 7-36
17. HOUDEBINE-GARAVAUD, Anne-Marie, 1997, « Dynamique et imaginaire linguistique », in *Des noms et des usages. Education, Langage et Société. Approche plurielle*, L'Harmattan, Paris
18. JAKOBSON, R., 1963, *Essais de linguistique générale*, Ed. de Minuit
19. LABOV, W., 1976, *Sociolinguistique*, Minuit, Paris
20. Le BERRE et le DU, 1997, « Faits de langue, faits de société », in *Travaux de linguistique*, p. 65-74
21. *Le Petit Robert*, 2001, *Dictionnaire de la langue française*
22. MAINGUENEAU, D., 1984, *Genèses du discours*, Mardaga, Liège
23. MAINGUENEAU, D., 1998, *Analyser les textes de communication*, Dunod, Paris
24. MARTINET, A., 1960, *Éléments de linguistique générale*, Colin, Paris
25. MARTINET, A., 1985, *Syntaxe générale*, Colin, Paris
26. SAUSSURE, F. de, 1974, *Cours de linguistique générale*, Payot
27. SIOUFFI, Van Raemdonck, 1999, *100 fiches pour comprendre la linguistique*, Bréal, Paris
28. STAROBINSKI, J., 1971, *Les mots sur les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Gallimard, Paris

## Réflexions théoriques sur la formation de l'interprète de conférence

**Angelica VĂLCU**

*Université Dunărea de Jos, Galați, Roumanie*

L'élargissement de l'Union Européenne, la mondialisation et les répercussions qu'elle provoque, la prise de conscience de la richesse des valeurs culturelles qui existent partout dans le monde, sont à l'origine de beaucoup d'événements internationaux qui réclament échange, écoute et compréhension.

Ces événements demandent la multiplication des rencontres entre ceux qui prennent des décisions et entre citoyens, représentants des gouvernements, hommes de science et d'affaires, media, société civile, etc. C'est ainsi qu'il en résulte un besoin accru d'interprètes de conférence « acteurs et témoins privilégiés des événements les plus marquants de l'actualité politique, scientifique, technologique et culturelle »<sup>1</sup>.

Dans un de ses articles D. Gile considère que l'interprétation de conférence « *correspond en principe à la substitution d'un discours de haut niveau formel et conceptuel en langue de départ par un discours en langue d'arrivée qui le restitue dans son intégralité au même niveau* »<sup>2</sup>. La réussite de l'opération d'interprétation dépend du professionnalisme de l'interprète, d'une excellente connaissance du contexte extra-verbal et des facteurs objectifs tels que les caractéristiques du discours de l'orateur, qualité du son, caractéristiques de l'environnement. L'analyse de tous ces facteurs aide à mieux comprendre les conditions de la réussite ou de l'échec de l'interprétation et à établir les limites de la responsabilité professionnelle de l'interprète qui n'a rien à faire avec un certain nombre de facteurs objectifs indépendants de sa volonté et de sa compétence.

Les interprètes de conférence, en plus d'une maîtrise excellente de leurs langues de travail, doivent posséder une vaste culture générale, un esprit d'analyse rapide et aigu, une curiosité élevée et « *une probité intellectuelle absolue ainsi qu'une capacité de concentration et d'adaptation, une endurance physique et nerveuse, et une mémoire instantanée peu communes* »<sup>3</sup>.

Ces aptitudes intellectuelles spécifiques, mentionnées souvent comme condition nécessaire à l'accomplissement de l'acte d'interprétation au niveau professionnel, ne sont pas des qualités individuelles du sujet (souvent difficiles à définir et à évaluer avec précision) mais un ensemble de mécanismes de l'interprétation et des facteurs objectifs qui conditionnent la réalisation de l'acte d'interprétation par un professionnel compétent.

L'interprète de conférence est considéré l'indispensable maillon des réunions internationales, celui sans lequel les représentants des gouvernements, les chefs d'état, les hommes de sciences et d'affaires du monde entier ne pourraient se comprendre.

La pratique du métier d'interprète, tout comme celui de traducteur, est obliga-



toirement fondée sur un savoir linguistique, un savoir thématique et un savoir social, auxquels s'ajoute graduellement un savoir-faire.

Interpréter ne veut pas dire transposer mot à mot, mais reproduire un discours avec toute sa charge sémantique, affective et esthétique dans une autre langue à l'aide d'expressions différentes. Donc, interpréter signifie, premièrement, comprendre exactement le message pour pouvoir le dissocier des mots qui le composent et, après, le restituer avec toutes ses nuances dans une autre langue. « *C'est un va-et-vient entre mentalités et univers culturels* »<sup>4</sup>.

Pour trouver des informations sur la formation des traducteurs et des interprètes de conférences nous avons consulté, entre autres, les sites de l'AIC (Association Internationale des Interprètes de Conférence), de l'ESIT (Ecole Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs) et de l'ISIT (Institut Supérieur d'Interprétariat et de Traduction).

L'activité d'interprétation peut se dérouler selon diverses manières : on fait la distinction, à un premier niveau, entre l'interprétation de conférences et l'interprétation de terrain ou de liaison. Sur un autre niveau, il existe une catégorie particulière de l'interprétation communautaire qui recouvre l'interprétation judiciaire et l'interprétation en langue des signes.

I. Il existe deux modes d'interprétation de conférences : le mode simultané et le mode consécutif. Complémentairement, l'interprétation (simultanée ou consécutive) peut se faire en chuchotage.

**a) L'interprétation simultanée :** c'est le cas de l'interprète installé dans une cabine devant un microphone, interprète qui entend un discours dans une langue A et transmet, en même temps, le message de ce discours à l'auditeur dans une langue B. Ce type d'interprétation suppose un processus intensif de traitement de l'information.

La préparation du discours de l'interprète dans l'interprétation simultanée est restreinte à la préparation ou programmation (voir la référence 10) d'une courte phrase ou d'un segment de phrase, son rythme devant suivre de très près celui de l'orateur. L'interprétation se fait au moment où l'attention de l'interprète est partagée entre l'écoute de l'orateur, l'analyse, la programmation de l'énoncé en langue d'arrivée, l'énonciation et l'écoute de son « discours » en langue d'arrivée. C'est la raison pour laquelle l'effort de production du discours en langue B est très soutenu, d'où l'importance de l'automatisation de certaines opérations qui aide à la production du discours en langue B.

**b) L'interprétation consécutive :** c'est le cas de l'interprète qui est assis à la table de conférence et qui écoute, en prenant des notes, le discours d'un orateur dans une langue A et le reproduit immédiatement après (consécutivement) dans une langue B, sans rien oublier comme si le discours était le sien. L'interprète reformule souvent des informations nouvelles en étant asservi au principe de fidélité.

La préparation du discours de l'interprète dans l'interprétation consécutive se réalise pendant l'intervention de l'orateur au moment où l'attention de l'interprète est réclamée aussi par l'écoute, l'analyse et la prise de notes. Selon D. Gile<sup>5</sup>, pendant l'énonciation de l'interprétation, l'attention de l'interprète est partagée entre l'énonciation proprement dite et la lecture des notes et c'est pourquoi l'effort de mé-

moire et l'effort de production du discours en langue B sont très intenses.

Les connaissances de l'interprète (en consécutive ou en simultanée) concernant le contenu du sujet et la terminologie sont, le plus souvent, inférieures à celles de l'orateur et de l'auditeur.

Ce qui rend plus difficile l'interprétation consécutive c'est la dépendance de l'interprète vis-à-vis du débit de l'orateur, et de la lenteur relative de l'écriture (par rapport à l'élocution). C'est la raison pour laquelle, probablement, l'interprétation consécutive est plus vulnérable à des discours rapides ou denses que l'interprétation simultanée.

Selon la présentation de la profession d'interprète<sup>6</sup> l'interprétation simultanée est exigée pour des réunions se tenant en plusieurs langues et réunissant un grand nombre de participants et à la télévision et l'interprétation consécutive est recommandée pour des réunions plus restreintes à caractère technique ou confidentiel, pour les événements publics tels que les visites officielles, les agapes, etc. où l'on parle deux ou trois langues.

**c) L'interprétation chuchotée<sup>7</sup>** est une interprétation simultanée ou consécutive faite à voix basse pour une ou deux personnes. Le chuchotage ne peut convenir que pour des publics extrêmement restreints.

**II. L'interprétation de liaison** est une forme d'interprétation « de terrain ». Dans ce cas l'interprète traduit « *dans les deux sens les propos de deux individus ou de deux groupes présents sur un même site et généralement engagés dans une tâche ou une transaction particulière. L'interprétation se fait à voix haute (parfois même en criant pour couvrir le bruit des machines) et doit se concentrer exclusivement sur l'efficacité du message, sachant que l'interprète peut se permettre tous les aménagements, toutes les répétitions, toutes les explications, et tous les retours qu'il juge nécessaires* »<sup>8</sup>.

### **III. L'interprétation « communautaire » inclut :**

a) l'interprétation judiciaire qui réunit toutes les formes d'interprétation officiellement requises par les forces de police et par la justice dans l'intérêt de leurs missions ;

b) l'interprétation en langue des signes qui est la traduction d'un discours oral en langue des signes ou inversement d'un discours en langue des signes en un discours oral. Ce type d'interprétation est destiné aux sourds et aux malentendants.

Au commencement du cours de traduction et d'interprétation de conférence, l'apprenant maîtrise déjà les futures langues de travail. Il possède aussi une culture générale solide. D. Gile<sup>9</sup> soutient que l'apprentissage de l'interprétation est, théoriquement, l'apprentissage d'un savoir-faire d'abord et, accessoirement, d'un complément de savoir.

L'apprentissage d'un complément de savoir suppose l'enrichissement du lexique, surtout du lexique des langues de spécialité, l'enrichissement des connaissances par domaines thématiques : connaissances sur les institutions européennes et internationales, sur l'économie, sur le droit international, sur l'énergie et le pétrole, etc.

L'accumulation des connaissances thématiques peut se faire par des cursus

universitaires, surtout en matière d'institutions internationales, d'économie, de santé publique, etc.

L'enrichissement dans le domaine du linguistique (notamment du lexique) appartient aux efforts individuels des étudiants dans les écoles de traduction et d'interprétation. Les progrès réalisés par l'apprenant dans l'enrichissement du lexique ne peuvent pas être vérifiés à tout moment mais ils seront évalués à l'occasion de l'évaluation de la performance de l'étudiant dans son ensemble.

L'évaluation du futur traducteur-interprète est de plusieurs types :

- a) une évaluation faite à l'occasion de l'admission de l'apprenant (évaluation qui a, soit une valeur de sélection, soit une valeur d'état des lieux) ;
- b) une évaluation en fin de formation à la suite de laquelle l'étudiant est ou non capable, apte à entrer sur le marché du travail ;
- c) une évaluation en cours d'apprentissage qui a une fonction de sélection mais surtout une fonction d'état des lieux et d'orientation pour les enseignants.

Dans l'article cité, D. Gile propose trois composantes de l'apprentissage de l'interprétation de conférence qui sont :

- ✱ la composante « cognitive » ;
- ✱ la composante linguistique ;
- ✱ la composante méthodologico-stratégique.

Nous allons analyser en quelques mots chacune de ces composantes de la formation du futur traducteur et interprète de conférence.

I. La première composante porte sur le fait que l'interprétation est un ensemble complexe sur le plan cognitif. Les opérations de compréhension et de reformulation des discours en langue A et respectivement en langue B, l'établissement des stratégies à suivre lorsqu'on rencontre des difficultés doivent être faits simultanément (en interprétation simultanée) et consécutivement (mais très rapidement, en quelques minutes) en interprétation consécutive.

Mais le temps de traitement de l'information par l'interprète est limité et les efforts de mémoire sont soutenus ce qui peut, parfois, conduire à des faiblesses et à des erreurs même chez les interprètes professionnels les plus exercés. C'est pourquoi dans les cours de formation les apprentis-interprètes acquièrent des habiletés cognitives qui leur assureront la capacité d'affronter la complexité et l'imprévu de l'interprétation.

Ces habiletés cognitives concernent les mécanismes spécifiques mis en œuvre pendant le processus d'interprétation : « *l'anticipation du message de l'orateur – prévision des probabilités –, techniques de compréhension, « prédicat-sens » du message dans l'esprit de l'interprète, utilisation de certaines opérations « automatisées » grâce aux expériences précédentes, « pré-réglage », ou programmation de l'énoncé verbal et autres* »<sup>10</sup>.

II. La composante linguistique inclut les connaissances, surtout lexicales, de l'étudiant en interprétation. Il s'agit des structures et règles de phonologie, grammaticales, stylistiques et pragmatiques. Il s'agit aussi de la compétence de séparer la langue de départ de la langue d'arrivée et éviter, ainsi, les interférences linguistiques.

Il est très important pour la formation de l'interprète de posséder les compétences de créer des phrases grammaticalement correctes et cohérentes dans une situation d'attention distribuée, d'établir instantanément les stratégies de déviation linguistique des difficultés et les « *stratégies d'atermoiement par des débuts de phrases laissant de vastes possibilités de continuation, stratégies d'ambiguïté volontaire, de paraphrase pour remplacer un terme inconnu en langue d'arrivée, etc.* »<sup>11</sup>

III. La composante méthodologico-stratégique suppose la compétence de prendre des décisions et d'établir des stratégies *ad hoc* lors des difficultés qui marquent, à tout moment, le discours de l'orateur : discours trop rapide, équivoque, inexact sur le fond, culturellement inadapté à l'auditoire, mais aussi incertitude de l'interprète concernant le sens d'un mot ou d'une phrase, inaptitude à trouver un équivalent approprié en langue cible, etc.

Savoir interpréter signifie tenir compte de certaines normes et règles. Les normes et les règles diffèrent selon les types d'interprétation : de conférence, communautaire ou de liaison.

Cette composante inclut, également, l'apprentissage des techniques de prise de notes en interprétation consécutive, la préparation des conférences, l'assimilation des éléments d'information nouveaux, le repérage des éléments stockés dans la mémoire à long terme et l'utilisation du matériel en simultanée (lecture générale, exploitation des documents de la conférence, préparation des glossaires, etc.)

En guise de conclusion nous soutenons qu'une formation universitaire ou équivalente est absolument nécessaire pour un interprète de conférence car l'habitude du travail intellectuel et l'expérimentation que confère ce type de formation représentent la meilleure préparation pour l'exercice du métier d'interprète de conférence. Un véritable interprète se superpose intimement sur la personnalité de l'orateur qu'il interprète et « vole », pour quelque temps, la manière de voir les choses et de sentir de celui-ci. « *La meilleure récompense de l'interprète, c'est de voir les auditeurs qui dépendent de lui pour comprendre l'orateur rire de ses bons mots, réagir avec vivacité, faire un mouvement de tête en signe d'assentiment ou de désaccord, en un mot se comporter comme si orateur et interprète ne faisaient qu'un* ».

### **Bibliographie sélective**

1. Keiser, Walter, « L'interprétation de conférence en tant que profession et les précurseurs de l'Association Internationale des Interprètes de Conférence (AIIC) 1918-1953 », *Meta*, volume 49, no. 3, 2004
- a. Lederer, M., *La Traduction simultanée, fondements théoriques*, Paris, Minard, Lettres Modernes, 1981
2. Seleskovitch, D., *L'interprète dans les conférences internationales*, Paris, Minard, Lettres Modernes, 1968
3. Seleskovitch, D., et M. Lederer, *Interpréter pour traduire*, Paris, Didier Erudition, 1984

4. Thiery, Christopher, « La responsabilité de l'interprète de conférence professionnel ou pourquoi nous ne pouvons pas écrire nos mémoires », *Méta*, vol. 30, no. 1, 1985

### Sitographie

1. <http://www.erudit.org/revue/meta/>
2. <http://www.ffsb.be/divers/Saint-Laurent.pdf>
3. [http://w3.umh.ac.be/linguistique/programme/#\\_Toc67881412](http://w3.umh.ac.be/linguistique/programme/#_Toc67881412)
4. <http://www.isit-paris.fr/>
5. Les sites de : l'Association Internationale des Interprètes de Conférence (AIIC), de l'École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs (ESIT) et de l'Institut Supérieur d'Interprétariat et de Traduction (ISIT)

<sup>1</sup> <http://www.aiic.net/ViewPage.cfm/page2838>

<sup>2</sup> Gile D., 1995 (b) - *Regards sur la recherche en interprétation de conférence*, Lille, Presses universitaires de Lille, [http://rescif.risc.cnrs.fr/Ecole/interpretation\\_conf.html](http://rescif.risc.cnrs.fr/Ecole/interpretation_conf.html)

<sup>3</sup> *ibidem*

<sup>4</sup> <http://www.isit-paris.fr/> « L'interprétation de conférence : présentation de la profession », ISIT, septembre 2007

<sup>5</sup> Gile D., 1995 (b) - *Regards sur la recherche en interprétation de conférence*, Lille, Presses universitaires de Lille

<sup>6</sup> <http://www.isit-paris.fr/> « L'interprétation de conférence : présentation de la profession », ISIT, septembre 2007

<sup>7</sup> [http://www.faire-traduire.net/panorama/gen\\_41.h](http://www.faire-traduire.net/panorama/gen_41.h), AVANT-PROPOS - PANORAMA GENERAL

<sup>8</sup> *ibidem*

<sup>9</sup> Gile, D., L'évaluation de la qualité de l'interprétation en cours de formation, *Méta*, XLVI, 2, 2001, p.382

<sup>10</sup> Voir l'article de D. Gile *Regards sur la recherche en interprétation de conférence*, Presses universitaires de Lille et ses références à G.V. Chernov, *Kommunikativnaya situatsia sinkhronnogo pierievoda i izbytochnost' soobshenia*, dans : *Tietradi pierievodchika*, 1973 et à B. Steier, *O mekhanizmie sinkhronnogo pierievoda*, dans *Tietradi pierievodchika*, 1973

<sup>11</sup> Gile, D., L'évaluation de la qualité de l'interprétation en cours de formation, *Méta*, XLVI, 2, 2001, p.383

## **Stratégies de traduction des signes socioculturels phraséologiques et parémiques.**

**Elena DRĂGAN  
Dorina PĂDUREAC**

*Université Alecu Russo, Bălți, Moldova*

Les proverbes, les dictons et les autres parémies constituent un élément très important de l'expression et apparaissent pratiquement dans tous les styles et dans toutes les formes de la communication. Mais c'est surtout dans la langue parlée que les parémies se distinguent par le changement de l'intonation. On a l'impression que celui qui parle quitte de bon gré sa voix ordinaire, en la modulant pour prononcer un segment de langage qui, au fond, ne lui appartient pas, mais qu'il cite.

On pourrait affirmer qu'un proverbe ou un dicton se présente comme un élément d'un code particulier, intercalé dans les messages échangés entre les locuteurs, et par là les signes parémiques par nature sont des signes sociaux.

C'est la sociolinguistique actuelle qui prête attention au contexte social du vocabulaire d'un peuple. Tyler rappelle l'existence de variantes du mot à l'intérieur d'une culture en remarquant qu'il existe, au sein du même groupe, des variations d'un individu à l'autre ou d'un contexte à l'autre [Tyler, 1969 : 22]. Hymes, de son côté, souligne la nécessité d'une étude systématique des rapports entre la langue et la vie socioculturelle. Insistant sur le caractère dynamique de la communication, Hymes pense que l'ethno-sémantique tend à voir l'intégration de la langue et de la culture sous forme d'un code intégré dont la description se fait par des méthodes qui ne tiennent pas compte du comportement ; l'ethnographie de la parole se soucie entre autres choses du déroulement de l'action, au cours duquel la structure et le sens naissent des rapports entre les codes et les circonstances [Hymes, 1974 : 48]. Ces variantes des unités langagières ont souvent aussi un effet sociologique.

Les variantes phonologiques se manifestent en général dans la conversation où l'effet sonore du langage revêt souvent un sens sociologique. Cet effet est tout à fait évident surtout pendant l'opération traduisante sur des poèmes.

Les variantes grammaticales semblent marquer la classe sociale du sujet parlant : les Noirs américains ont l'habitude d'omettre le prédicat ou de ne pas mettre le « s » aux noms pluriels.

Les variantes lexicales donnent des indications sur des éléments sociaux d'une manière plus sensible. R. Queneau dit à ce propos qu'un événement ordinaire peut être raconté de mille et une manières, avec un vocabulaire différent et une prosodie contrastée [Queneau, 1982 : 71].

Toutes ces choses sont très évidentes dans le cas de la conversion des signes d'une langue dans une autre langue, dans ce cas le problème est bien compliqué. Vu la différence dans la vie sociale, les signes linguistiques des deux langues, souvent, ne couvrent pas le même champ sémantique ; les éléments lexicaux ne trouvent pas les

mêmes référents d'une langue à l'autre, au niveau des mots.

Ainsi les signes de signification qui fournissent des « indices » socioculturels constituent des obstacles à la communication. La langue n'est pas un élément passif dans la société, elle présente une pluralité d'intersections entre les groupes biologiques, psychologiques et sociaux, d'où la nécessité de réaliser des ensembles de mots utilisés par une communauté linguistique donnée et ayant une existence historique et culturelle comme sont les parémies conçues en unités inséparables. On ne peut trouver que globalement leurs équivalents dans une autre langue.

La confrontation de deux langues n'est pas si facile qu'il nous semble. On s' imagine qu'à l'aide de « certaines » connaissances en grammaire et en lexique on peut résoudre tous les problèmes. On propose ici d'aborder le problème de la traduction des parémies dans la perspective de la théorie interprétative.

La traduction est une opération complexe dont la problématique se manifeste sous divers aspects. Grâce à la linguistique moderne et surtout à la sociolinguistique, on a pu bénéficier de nouvelles acquisitions dans la recherche : un grand nombre de problèmes surgis dans l'activité traduisante ont trouvé des solutions relativement satisfaisantes. Toutefois, certains aspects de la traduction semblent plus ou moins négligés jusqu'ici, ou traités d'une manière superficielle. On entend par là que les éléments socioculturels du texte n'ont pas encore pris une place convenable dans les préoccupations des traducteurs. En ce sens, une approche des signes sociaux dans le cadre de la traduction devient nécessaire.

Comme pour tout processus de traduction, la traduction des proverbes demande la compréhension du sens et la réexpression de ce sens dans la langue d'arrivée.

Pour cerner le sens du proverbe, on examine d'abord les trois niveaux sémantiques de celui-ci : le sens propositionnel, le sens référentiel, le sens fonctionnel et immédiatement après le sens général inhérent du proverbe, c'est-à-dire le sens d'une implication entre deux situations humaines.

Une fois saisi le sens du proverbe aussi bien que le vouloir dire du locuteur de celui-ci, moyennant les connaissances linguistiques et extralinguistiques nécessaires, on doit réexprimer ce qu'on a compris, en se servant de la langue d'arrivée et en s'efforçant de reproduire sur le récepteur des effets identiques à ceux produits sur les récepteurs du proverbe original.

On retient quatre composantes de la charge communicative du proverbe qui doivent réapparaître dans le proverbe d'arrivée pour reproduire les mêmes effets : la composante informative, la composante hiérarchique, la composante proverbiale et la composante de conformité. Ces quatre éléments obligatoires déterminent l'équivalence entre le proverbe original et celui d'arrivée. Cela semble être le moyen le plus adéquat de recherche de l'équivalence du proverbe dans la traduction comme composante communicative [Condrea, 1998 : 47].

Dans la pratique de la traduction, les expressions du système parémique et les autres constructions stéréotypées occupent, on peut dire, la première place d'après le degré de difficulté. Le spécifique de ces formules consiste en ce que le sens de l'expression ne résulte pas de la totalité des mots qui la constituent. Un bon traducteur doit posséder des connaissances dans le domaine de la parémiologie pour pouvoir

identifier l'expression idiomatique dans la langue-source et ensuite savoir comment en trouver l'équivalent dans la langue-cible. Il a à suivre différentes stratégies traduisantes, parmi lesquelles :

- *l'équivalent sémantique* qui présuppose une expression ayant la même signification dans la langue-cible et, chose importante, une nuance stylistique similaire ; c'est-à-dire qu'avec cette stratégie on garde le sens aussi bien que la connotation stylistique.

Cf. :

- *Œil un autre œil voit , et non soi* (R. Rolland Collas Breugnon :48) / *Vezi numai paiul din ochiul altuia* (trad. Ion Oarcășu).

- *Il ne faut pas péter plus haut que son cul.* (R. Rolland, Collas Breugnon :63) / *Nu trebuie să ne întindem mai mult decât ne e plapuma* (trad. Ion Oarcășu).

- *Comme on fait son lit, on se couche* / *Cum îți vei așterne, așa vei dormi* (trad. Andrei: 23).

Le facteur qui dicte l'utilisation de l'équivalent sémantique c'est le contexte, car il y a des expressions qui contiennent des mots concernant les réalités concrètes d'une culture - des noms ayant un caractère ethnographique, historique ou des toponymes qui peuvent être équivalents du point de vue sémantique, mais ils ne pourront pas être utilisés dans un texte écrit dans une langue qui appartient à une autre culture.

Cf.:

- *Ma maison est mon Louvre et mon Fontainebleau.*

Ce proverbe peut avoir comme équivalent sémantique en roumain l'expression:

- *Pretutindeni e bine, dar acasă e mai bine.*

*Le Louvre et Fontainebleau* sont des réalités purement françaises et ne peuvent pas être transposés en roumain.

Comme on le voit, les expressions parémiques sont très liées à la langue et au milieu où elle sont apparues. Voilà pourquoi dans des langues différentes la même signification est transposée à l'aide de méthodes appropriées aux situations et aux expériences d'une certaine culture, à ses traditions et ses visions diverses.

- Il y a des cas où *l'équivalence* entre les unités des deux langues n'est pas seulement *sémantique*, mais *structurale* aussi et alors les parémies sont construites pratiquement avec les mêmes mots et ont la même structure.

Cf. :

- *Qui a bu boira, qui a aimé aimera.* (Guy de Maupassant, La Rempailleuse : 93) / *Cine a băut va mai bea, cine a iubit va mai iubi* (trad. T. Moraru: 93).

- *La parole est d'argent, le silence est d'or* / - *Vorba-i de argint, tăcerea-i de aur* (trad. Ranga : 162).

- Les parémies qui se rapportent aux situations identiques ou semblables créent un champ entier d'*analogies* parémiques. Par exemple, si l'on parle du destin, de la fortune, les langues différentes utilisent divers moyens expressifs, métaphoriques, pour transposer le sens des parémies dans la langue d'arrivée.

Cf. :

- *Fiecare pentru sine este croitor de piine.* (Ion Creangă, Harap Alb : 7) / *Chacun est*



*l'artisan de sa fortune* (trad. Vasile Syrgui : 7).

- *Barbe bien étuvée, est à demi rasée / Lucrul bine început, e pe jumătate făcut* (trad. Andrei : 22).

- A l'aide de la *traduction descriptive* on peut obtenir dans la langue d'arrivée un texte neutre du point de vue stylistique par rapport à la valeur stylistique de l'original.

Cf.:

- *M-oiu mai sluji și eu singur cum oi pute* (Ion Creangă, Harap-Alb : 13) / *On n'est jamais mieux servi que par soi-même* (trad. Vasile Syrgui : 17).

L'œuvre de Ion Creangă écrite dans un langage populaire est beaucoup plus expressive tandis que le texte français est neutre.

- Le calque représente un procédé lorsque dans le processus de la traduction on garde fidèlement le sens et la forme de l'expression de l'original. D'habitude les expressions calquées sont artificielles ; elles perdent en expressivité et en signification. Ce ne sont pas seulement les traducteurs qui recourent souvent au calque, mais aussi les parlants qui habitent un milieu bilingue. Dans le cas des parémies la fidélité dans la traduction devient très souvent un piège dangereux, notamment dans la communication interculturelle.

Une bonne traduction des unités du système parémiologique prévoit la mise en valeur de la motivation extralinguistique des unités linguistiques ; celle-ci reflète le rapport entre la langue et la société, tenant compte de ses institutions socio-culturelles, des traditions à travers les siècles et de l'histoire du peuple à qui la langue sert de moyen de communication. De là une série d'unités du vocabulaire qui ont un caractère dénominatif différent, possèdent une motivation linguistique différente. Ces unités ont à leur origine des moments concrets de l'histoire du peuple ou reflètent certaines de ses traditions. En roumain aussi bien qu'en français il y a beaucoup de parémies liées directement à certaines traditions ou coutumes, le plus souvent vieilles, désuètes, de ces peuples. Le sens de ces expressions est historiquement motivé et il est très difficile de le déchiffrer sans avoir des connaissances dans le domaine de l'histoire, de l'ethnographie etc. Par exemple, le proverbe français *On n'a de rien peur quand on a du foin dans ses bottes*, qui actuellement signifie, au sens figuré : *être riche, avoir beaucoup d'argent, posséder une grande richesse* (Nazarian, 1978: 80), comporte une motivation extralinguistique, étant liée à l'origine d'une réalité de la société française : à une époque donnée, la hauteur des bottes était un indice de la prospérité matérielle : si les bottes étaient très hautes, cela signifiait que leur propriétaire était très riche. Et parce que ces bottes ne s'arrangeaient pas très bien sur le pied, rendant la marche difficile, le propriétaire était obligé de les remplir avec du foin pour les rendre utilisables. Évidemment, si la personne était très riche, alors les bottes étaient très grandes et il y avait beaucoup de foin dedans.

Comme cela *le foin* devient un indice d'un bon état matériel des personnes qui possédaient ces bottes. Le sens actuel de ce proverbe a à sa base une métonymie linguistique, et la connaissance de la signification culturelle originelle de ce proverbe permettant de déchiffrer ses valences sémantiques contemporaines. En roumain

l'équivalent de ce proverbe est : *A avea seu la rărunchi* (Dicționar de expresii și locuțiuni românești, 1997: 30).

Le proverbe français *La chèvre est la vache du pauvre* tire ses origines des régions montagneuses de France qui sont connues par l'élevage des chèvres. Ce proverbe exprime une tradition ethnique. Son équivalent roumain serait : *Dacă n-ai papuci, sunt bune și opincile*. En France celui qui avait une vache était considéré plus riche que celui qui avait une chèvre. En Roumanie celui qui portait des chaussures était considéré plus riche que celui qui portait des „opinci” - réalité roumaine qui ne peut pas être traduite en français.

Donc en conclusion on pourrait affirmer que la transposition des expressions du système parémique de la langue-source dans la langue-cible est un processus très difficile qui exige beaucoup de connaissances et habiletés dans la manipulation des moyens d'expression.

### **Sources bibliographiques:**

1. Andrei Al., *Proverbe, zicători, ghicitori*, Chișinău: Regis, 1998-141 p.
2. Condrea I., *Comunicarea prin traducere*, Chișinău: Lumina, 1998-122p.
3. Dicționar de expresii și locuțiuni românești, Chișinău: Litera, 1997-380p.
4. Hymes D., *Anthropology and Sociology Current Trends in Linguistics*, vol.12, La Haye: Mouton, 1974-186p.
5. Queneau R., *Exercices de style*, Paris: Gallimard, 1982-216p
6. Ranga L., *Manuel de français*, Chișinău: Știința, 1998-317p.
7. Tyler, *Cognitive Anthropology*, New York, Montreal: Holt Rineheart and Winston, 1969-280 p.

## Panorama des usages langagiers actuels des jeunes Français. Une perspective sociolinguistique

Constantin-Ioan MLADIN

*Université 1 Decembrie 1918, Alba-Iulia, Roumanie*

§ 1. Poussée par deux forces antagonistes, puisqu'elles ont des parcours sociaux et culturels très différents – les classes sociales populaires (promotrices du renouvellement langagier dans tous les sens) et l'élite intellectuelle (adepte d'une langue soutenue et conservatrice) – toute langue vivante se trouve en constante évolution, plus évidente à l'oral et moins évidente à l'écrit. Cette dynamique s'est considérablement élargie actuellement, puisque la langue populaire, même celle parlée par le peuple des bas-fonds, acquiert plus d'influence sur la langue normée, grâce à l'épanouissement des technologies communicationnelles (principalement en milieu urbain) et à la libération sans précédent de la libre circulation de l'information et des individus.

La diversité et la variabilité sont communes à toutes les langues, cette altérité linguistique étant l'expression d'une naturelle liberté langagière. À côté du français littéraire, officiel, familial, courant, usuel, populaire, dialectal, argotique, on peut distinguer aussi deux espèces de date relativement récente – un français branché et un français banlieusard<sup>1</sup>. Cette dernière dénomination, ainsi que les syntagmes synonymes (argot de banlieue, argot des cités, langage des cités, langage des jeunes, parler jeune, parlures locales, parler banlieue) dissimulent le fait que sont concernés essentiellement certains jeunes, majoritairement défavorisés et immigrés<sup>2</sup>. À vrai dire, ce registre de parole n'est pas forcément utilisé par tous les jeunes des quartiers populaires<sup>3</sup> mais seulement par certains d'entre eux, à savoir ceux qui ne réussissent pas toujours à intérioriser les valeurs et les normes de la culture dominante, ceux qui se confrontent souvent à l'échec scolaire. D'ailleurs tous les jeunes locuteurs des cités périurbaines ne rejettent pas d'emblée l'usage du français normé, puisqu'ils voient une complémentarité indéniable entre ces deux codes.

Globalement, on peut donc parler d'un nouveau type de langage, cantonné au milieu jeune des grands quartiers populaires, parce qu'il cumule un nombre assez significatif de traits qui le rend opposable à toutes les autres variétés du français, citées ci-dessus. Cela n'empêche que le parler banlieusard éprouve: **(1)** une certaine hétérogénéité d'une cité à l'autre qui permet aux jeunes de s'identifier géographiquement (c'est une sorte d'**interlangue**, une **langue inter-cités**) et **(2)** une grande instabilité, son dynamisme allant de pair avec les excentricités du comportement communicatif et l'inconstance émotionnelle de ses utilisateurs (et créateurs en même temps): des (pré)adolescents en quête d'identité. Par ailleurs, c'est ainsi que le langage semble être perpétuellement réinventé ou au moins reconstruit par chaque nouvelle génération.

Si les jeunes «parlent banlieue» d'une façon tout à fait naturelle et décoincée, cette modalité d'expression reste pourtant confinée dans des contextes bien précis. Les jeunes locuteurs des cités semblent s'acclimater sans aucune difficulté aux

changements de situation communicative en se mettant tout à coup en mode langage de cité entre amis ou au sein d'un groupe de proximité et en mode français académique devant les enseignants, dans le cadre du travail ou de la recherche d'emploi, etc. Et puis, les pratiquants de droit du langage banlieusard relèvent qu'ils apprécient les adultes qui tentent leur langage pour autant que ces personnes ne fassent pas partie de leurs... enseignants.

D'autre part, on peut remarquer que cette nouvelle façon de parler se disperse en dehors des quartiers populaires. Nombre de personnes jeunes ou moins jeunes hors milieu<sup>4</sup>, françaises de souche ou issues de l'immigration, non-conformistes et ouvertes d'esprit, ont pris l'habitude de s'adonner de temps en temps à des pratiques langagières périphériques soit pour «faire peuple», soit pour «faire jeune». C'est ainsi que ce nouveau langage est véhiculé aujourd'hui aussi par de nombreux jeunes de la bourgeoisie moyenne et qu'il est assumé parfois, bien que dans une moindre mesure, même par des représentants des générations plus âgées. D'ailleurs, certains mots (*teuf, keum, keuf, beur / beurette* etc.) qui ont réussi à franchir la barrière du langage courant se sont confortablement installés dans les dictionnaires.

**§ 2.** Le langage parlé par les jeunes des cités est largement soutenu dans la société française, hypermédiatisée, par: **(1)** des quotidiens ou des magazines à grand tirage (comme *Libération, Le Nouvel Observateur, Le Monde*), **(2)** des émissions de radio ou de télévision<sup>5</sup> (notamment *Star Academy, Loft Story, Les Guignols de l'info*), **(3)** la publicité (voir le slogan *Dassault, 50 ans d'audace*, où *audace* est la forme verlanisée de *Dassault*).

Mais c'est avant tout le hard rock et le rap qui se sont approprié le langage parlé par les jeunes des cités et qui le diffusent à grande échelle. Ce mouvement, déclenché en 1978 par la parution de l'album *Laisse béton !* du chanteur Renaud, est illustré à présent par des groupes de rap français qui jouissent d'une grande popularité (tels *113* ou *Mafia K'1Fry, NTM, Sages Poètes de la Rue, Assassin*) ou bien par des artistes indépendants (comme Michaël Youn avec son tube *J'aime trop ton boule*, par exemple)<sup>6</sup>.

Quelques expériences cinématographiques (*L'Esquive*, du réalisateur Abdellatif Kechiche<sup>7</sup>) et quelques performances littéraires (le livre de Faïza Guène, *Kiffe kiffe demain*<sup>8</sup>) ont réussi à populariser aussi bien la **sous-culture** (ou **contre-culture** ?) des cités que le français banlieusard.

**§ 3.** Dans les lignes suivantes nous allons faire un survol rapide des contorsions les plus importantes que les jeunes locuteurs des cités ont fait subir à la langue française.

**§ 3. 1.** Sur le **plan phonique** on remarque: **(1)** au niveau **suprasegmental**: **(a)** un tempo presque toujours accéléré, sans le souci de beaucoup articuler, **(b)** la tendance à emphatiser de nombreuses consonnes, **(c)** le déplacement fréquent de l'accent tonique sur l'avant-dernière syllabe et **(2)** au niveau **segmental**: **(a)** une amplification du mouvement qui tend à faire disparaître l'opposition entre /é/ et /è/<sup>9</sup>, possible influence des parlers issus de l'immigration, où cette distinction n'est pas pertinente et **(b)** la

palatalisation du /d/ en /dz/ et du /t/ en /ts/, prononciation caricaturée par ceux qui parlent du langage «djeune», toujours une possible influence allogène.

À part ces phénomènes on doit ajouter les nombreuses altérations phonétiques par suppression (qui diminuent le corps sonore des mots – troncation), par addition (qui augmentent le corps sonore – redoublement) et parfois par substitution ou permutation.

Utilisée assez anarchiquement par rapport aux règles lexicologiques générales, la **troncation** (qui consiste à ôter une partie au mot – phonème ou syllabe) opère aussi bien sur des mots français qu'étrangers et donne naissance à des unités inattendues ou très osées. Les techniques les plus usuelles pour tronquer les mots sont: **(1)** l'aphérèse, **(2)** l'apocope et **(3)** la syncope.

**§ 3. 1. 1. L'aphérèse** (troncation d'une ou plusieurs syllabes initiales d'un mot): *avec* > *vec*, *algérien* > *rien*, *contrôleur* > *leur*, *indicateur (de police)* > *dic*, *heureusement* > *reus'ment*, *inspecteur (de police)* > *teur*, *manouche* > *nouche*, *musique* > *zic*, *prison* > *zon*, *problème* > *blème*, *sandwich* > *dwich*, *tunisien* > *zien*, *vachement* > *achement*.

**§ 3. 1. 2. L'apocope** (amuïssement d'un ou plusieurs phonèmes en fin d'un mot) se manifeste sous plusieurs formes: **(1)** l'apocope de la consonne finale d'un groupe consonantique (*maît(re)*, *possib(le)*), **(2)** l'apocope de la voyelle finale<sup>10</sup>, que ce soit une élision proprement dite ou non (*défonc(é)*, *énerv(é)*, *meuf(a)*, *reuch(é)*, *rigol(er)*), **(3)** l'apocope d'un seul monème (entier ou partiel) dans un lexème complexe (*examen*) partiel, *chef de fab(rication)*, *cold(-wave)*, *nec (plus ultra)*, *Nouvel Observateur* > *Nouvel Obs'*, *skin(-head)*, *socio-cul(turel)*), **(4)** l'apocope successive de deux monèmes (*math(ématiques) élém(entaires) / sup(érieures)*), **(5)** l'apocope sur un mot qui a déjà subi une apocope (*cradingue* «sale» > *crado* > *crade*).

En fonction de la terminaison du mot apocopé on fait distinction entre: **(1)** des apocopés en consonnes ou groupes de consonnes: *appart(ement)*, *assoc(iation)*, *bourge(ois)*, *exam(en)*, *fric(ot)*, *loub(s)*, *mag(azine)*, *mat(in)*, *perf(usion)*, *petit déj(euner)*, *pote(au)*, *provoc(ation)*, *pub(licité)*, *redif(fusion)*, *scénar(io)*, *tox(icomane)*, *transf(ormation)* et **(2)** des apocopés en voyelles: *ado(lescent)*, *bio(logique)*, *cata(strophe)*, *collabo(rateur)*, *cré(atif)*, *déqueu(lasse)*, *écolo(gique)*, *expo(sition)*, *fraca(sse)*, *giga(ntesque)*, *labo(ratoire)*, *négo(ciation)*, *parano(ïaque)*, *pédé(raste)*, *philo(sophie)*, *psy(chologue)*, *psycho(logie)*, *récré(ation)*, *réu(nion)*, *sécu(rité)*, *sympa(thique)*.

**§ 3. 1. 3. La syncope** (amuïssement d'un phonème ou plus à l'intérieur d'un mot): *je m'en fous* > *j'm'fous*, *je lui dis* > *j'ui dis*, *cette* > *c'te*, *peut-être* > *p't'être*, *puis* > *pi*, *pauvres mecs* > *pauv'mecs*.

**§ 3. 1. 4. Le redoublement** est presque toujours muni d'une valeur hypocoristique: **(1)** soit on répète la partie initiale (consonne + voyelle) d'un mot (*bière* > *bibine*, *gobeur* «individu naïf et crédule» > *gogo*); **(2)** soit on répète une syllabe qui n'existe pas à l'état indépendant et ne possède pas de signification en propre: **(a)** mots enfantins (*caca* «sale, pas bon»), **(b)** mots onomatopéiques (*boui-boui* «pièce sordide», chez

Renaud), **(c)** mots appartenant au langage familier ou argotique (*flonflons* «accords bruyants de certains morceaux de musique populaire»); **(3)** soit on répète une unité lexicale indépendante: **(a)** qu'elle soit intégrée à la langue (l'arabe *kif* > *kif-kif* «pareil», *rif* «bagarre» > *riffi*), ou **(b)** qu'elle constitue la syllabe finale restée après aphérèse (*af-ricain* > *cain* > *caincain*, *argent* > *gen* > *gengen*, *contrôleur* > *leur* > *leurleur*, *enfant* > *fan* > *fanfan*, *indicateur (de police)* > *dic* > *dicdic*, *musique* > *zic* > *ziczic*, *prison* > *zon* > *zonzon*).

**§ 3. 2.** Sur le **plan morphologique**, la caractéristique la plus saisissante du langage des jeunes, bien que loin d'être systématique, reste la tendance à simplifier ou même à supprimer le paradigme verbal, à savoir transformer les verbes en mots invariables qui échappent à la conjugaison (*je les ai têtj* «je les ai jetés»<sup>11</sup>). Ce penchant de renoncer aux marques désinentielles verbales est renforcé par l'emploi de plus en plus massif des verbes d'origine tzigane, qui ne se conjuguent pas (*bébar* «voler», «mentir», *béflan* «crâner, frimer», *bicrav* «vendre», *marav* «battre; tuer», *pécho / peucho / peuoch* «attraper; voler; draguer; frapper», *péfli* «avoir très peur», *pillav* «boire», *poucav* «dénoncer, balancer»).

**§ 3. 3.** Sur le **plan syntaxique** les jeunes locuteurs banlieusards manifestent une forte disposition à l'invariabilité qui se concrétise par: **(1)** l'effacement de l'opposition style direct vs style indirect (*Je ne sais pas qu'est-ce qu'il a fait* au lieu de ...*ce qu'il a fait*); **(2)** la modification morphosyntaxique par changement de classe morpho-lexicale: **(a)** des adjectifs sont utilisés à la place des adverbes (*Je le kiffe grave* «Je l'aime beaucoup»<sup>12</sup>; *Ça chauffe terrible*; *Ça dégage méchant !*), **(b)** des noms sont employés comme adjectifs (*Il est classe / canon*), **(c)** certaines prépositions acquièrent un comportement adverbial (*Je suis pour*; *Je sors jamais sans*; *Ça va avec*); **(3)** le remplacement de plus en plus courant du pronom *nous* par le pronom *on*; **(4)** l'omission systématique de la négation *ne* (*Je n'en veux pas* > *J'en veux pas*); **(5)** la substitution du pronom relatif *que* aux prépositions *où* et *dont* (*C'est une chose que tu peux être fier*); **(6)** la préférence pour la préposition *à* qui tend à remplacer: **(a)** la préposition *de*, lorsqu'on indique la possession (*Le vélo de ma sœur* > *Le vélo à ma sœur*), **(b)** la préposition *chez*, lorsqu'on indique le rapprochement (*Je vais chez le dentiste* > *Je vais au dentiste*); **(7)** le renoncement au futur de l'indicatif en faveur du futur immédiat ou du présent.

Cette invariabilité, qui correspond à une simplification paradigmatique, est partiellement contredite par la tendance à pronominaliser certains verbes, modification qui introduit cependant un changement sémantique ou aspectuel (*Je me plante* «je fais une erreur»; *Il s'est ramassé* «il a échoué»).

**§ 3. 4.** C'est sur le **plan sémantico-lexical** que les innovations langagières sont toujours les plus nombreuses et les plus frappantes. Car les jeunes cherchent continuellement à renouveler le vocabulaire pour pouvoir en être les uniques détenteurs. C'est ainsi que de nombreux mots tombent rapidement en désuétude et que d'autres sont vite créés.

Les divers procédés de manipulation lexicologique peuvent être classés essen-

tiellement en deux grandes catégories: **(1)** ceux qui sont à l'origine de la **néologie de forme** – composition, dérivation (préfixation, suffixation et re-suffixation), troncation (apocope, aphérèse), siglaison, redoublement et **(2)** ceux qui sont responsables de la **néologie de sens** – métaphore, métonymie-synecdoque, synonymie, polysémie<sup>13</sup>.

Les manœuvres langagières de nature sémantico-lexicale les plus appréciées par les utilisateurs du langage banlieusard peuvent revêtir les formes suivantes: **(1)** la composition, **(2)** la dérivation, **(3)** la siglaison, **(4)** le recours à l'emprunt, **(5)** le jeu de la synonymie et de la polysémie, **(6)** l'utilisation des tropes, **(7)** l'emploi des argots à clef.

**§ 3. 4. 1.** En ce qui concerne la **composition**, on peut répertorier dans le langage des jeunes: **(1)** des composés qui jouent avec l'analogie grammaticale (*chamal / chamaux, dical / dicos*); **(2)** des composés sur noms propres ou assimilés à ceux-ci (*tonton-maniaque < Tonton*, surnom de François Mitterrand, *micoumaniaque < Michel Rocard*, *Gorbymania < Gorbatchev*, *Reaganmania < Reagan*); **(3)** des composés d'abréviation (*le docu-télé*); **(4)** des composés par répétition (*dur-dur, limite-limite*); **(5)** des composés à rallonge – des unités figées de la langue: **(a)** par juxtaposition (*politico-culturel, économique-socio-culturel*), **(b)** par juxtaposition (*anti-sèche, la blonde-tueuse-égérie-pasionaria*), **(c)** par subordination (*le m'as-tu vu, l'être-non-femme, l'entre-deux-tours, des trop-sous-tous-rapports*); **(6)** des mots-valises (*fanzine < fanatique + magazine*).

**§ 3. 4. 2.** Trois modalités entrent en jeu lorsqu'il s'agit de la **dérivation**, le moyen interne privilégié en ce qui concerne l'enrichissement du vocabulaire: **(1)** la préfixation, **(2)** la suffixation et **(3)** la re-suffixation.

**§ 3. 4. 2. 1.** Les mots à **préfixes**, surtout dans des formations parasyntétiques, abondent dans le langage des jeunes. On peut constater de ce point de vue l'emploi abondant et / ou inusité: **(1)** des préfixes ordinaires: *dé-* (*débiner* «prendre la fuite» < *biner*, *débouler* «démarrer rapidement» < *bouler*, *déconner* «faire l'imbécile» < *con*, *connerie*, *déconstruire*, *défoncé* «consommer des substances interdites / dangereuses» < *foncé*, *dégueulasser* «salir» < *gueule*, *dégueuler* «vomir» < *gueule*, *déjanté* «qui vit en dehors des normes, qui a perdu la tête» < *jante*, *démariage* < *mariage*, *démarié* < *marié*, *se recentrer* «se concentrer»), *em-* (*emboucaner* «emmerder, se faire embrouiller» < *bouc*, *emmerder* «s'ennuyer» < *merde*), *en-* (*enchrister* «arrêter, emprisonner» < *Christ*, *enculé* «insulte» < *cul*, *engueuler* «se disputer» < *gueule*), *re-* (*reluquer* «regarder» < *lucher*, *retape* (*faire la ~*) «racoler» < *tape*); **(2)** des **préfixes parasites (suffixation gratuite, suffixation ludique, pseudo-dérivation, dérivation formelle)**, souvent arbitrairement créés, servant à opacifier un mot court (*cave > bécave, pris > tepris*); **(3)** des pseudo-préfixes superlatifs (*anti-*, *archi-*, *extra-*, *giga-*, *hyper-*, *hypra-*, *méga-*, *néo-*, *pro-*, *super-*, *supra-*, *sur-*, *télé-*): **(a)** soit comme préfixes (*archi-nul, giga-faux, hyper-rare, maxi-parano, méga-fan, néo-cynique, super-potes, télé-crise, télé-marchandise, ultra-mode*), parfois dans des agglomérations (*archi méga hyper super cool, cheveux super hypra long, le blog de l'année 200% archi méga super trop génial, un super méga mardi*), **(b)** soit comme des éléments de composition (*mégagénial, hyperbeau*); **(4)** des préfixes privatifs *in-* et *non-*, toujours en concurrence (*incontournable / noncontour-*

nable, incommunicabilité / noncommunicabilité), ce dernier semblant être particulièrement attractif (*non-amour, non-crime, non-désir, non-inauguration, non-star*).

§ 3. 4. 2. 2. La **suffixation**<sup>14</sup> est encore plus productive que la préfixation, surtout lorsqu'on veut altérer la forme des mots sans en changer le sens (**suffixation parasitaire**), soit pour redonner une nouvelle jeunesse à des mots usés, soit pour les rendre difficilement compréhensibles aux non initiés: *-acher* (*amouracher* «tomber amoureux» < *amour*), *-aille* (*flicaille* «police» < *flic*), *-ard* (*soiffard* «qui boit beaucoup et avec plaisir» < *soiffer*, *peinard* «tranquille» < *peine*, *trouillard* «peureux» < *trouille*), *-asse*: *bidasse* «soldat, militaire» < *bide*, *blondasse* «d'un vilain blond» < *blonde*, *connasse* «imbécile, nul» < *con*), *-bac* (*colbac* «cou» < *col*), *-iche* (*boniche* «femme de ménage, bonne à tout faire» < *bon*), *-oche* (*baloche* «bal de banlieue» < *bal*), *-os* (*craignos* «mauvais» < *craindre*, *tranquillos* «tranquille(ment)» < *tranquille*), *-ouze* (*partouze* «séance collective de relations sexuelles» < *partie*). Cette hétéroclite déformation suffixale<sup>15</sup> qui est sémantiquement inutile devient fonctionnellement identificatoire, dans le sens que, même si l'emploi de certains suffixes n'ajoute rien à la signification de l'unité lexicale ainsi formée par allongement, ils permettent au locuteur y ayant recours de signaler à son interlocuteur une appartenance à une certaine confrérie linguistique, une sorte de solidarité générationnelle, limitée cependant.

§ 3. 4. 2. 3. Ce qui caractérise pourtant mieux la dérivation dans le langage des jeunes c'est avant tout la **re-suffixation**, l'ajout de certains suffixes populaires à des dérivés ou bien à des mots tronqués par apocope (**suffixation de substitution**) – noms, adjectifs, adverbes: *-aga* (*pastaga* < *pastis*), *-ard* (*connard* < *con*, *nibard(s)* «poitrine» < *nichon*, *vicelard* < *vicieux*), *-asse* (*caillasse* < *cailloux*, *connasse*, *godasse* «chaussure» < *godillot*, *pétasse* «femme vulgaire» < *péteux*), *-av* (*pourav* < *pourri*), *-ax* (*bombax* «fille très belle» < *bombe*, *furax* < *furieux*), *-du* (*chômdu* < *chômage*), *-got* (*parigot* < *parisien*), *-iche* (*cibiche* < *cigarette*), *-lo* (*dirlo* < *directeur*, *travelo* < *travesti*), *-o* (*alcoolo* < *alcoolique*, *clodo* < *clochard*, *facho* < *fasciste*, *proxo* < *proxénète*, *biscotos* < *biceps*, *écolos* < *écologiste*), *-oche* (*catastroche* < *catastrophe*, *cinoche* «être mythomane» < *cinéma*), *-on(ne)* (*troufion* «soldat» < *troupier*, *paxonne* < *paquet*), *-oque* (*cradoque* «très sale» < *crasseux*), *-os* (*crados* < *crad*, *gratos* < *gratuitement*, *pakos* < *pakistanaï*), *-tron* (*pochtron* «ivrogne» < *pochard*).

§ 3. 4. 3. Les nouvelles technologies de communication (le cellulaire et l'Internet) ont réussi en un très court laps de temps à engendrer de nouveaux rites de communication et à encourager des pratiques langagières très bizarres. C'est ce milieu «texto», un discours concis et délirant du point de vue orthographique (mi-écrit et mi-parlé), qui a favorisé l'utilisation abondante de la **siglaison**. La forme épelée de l'écriture est graphiée par les majuscules, les minuscules se prononçant normalement et l'emprunt à l'anglais permet d'utiliser des nombres à la place des lettres (*BCBG* = *bon chic bon genre*, remplacé un temps par *NAP* = *Neuilly-Auteuil-Passy*, *JT* = *journal télévisé*, *LP* = *disque 33 tours*, *PO* = *putain officielle*, *PPDA* = *Patrick Poivre d'Arvor*, *TDC* = *tombé du camion* «volé», *Ma a KC tout C pouP* / ou / *Ma a KC 2t C pouP* = Emma a cassé toutes



ses poupées). Le procédé peut être doublé par la composition (*la S.202, le R + 1* – pour nommer salles et étages d'un établissement).

**§ 3. 4. 4.** L'emprunt est de deux types: **(1) l'emprunt interne** (aux langages spécialisés et aux variétés diatopiques et diachroniques) et **(2) l'emprunt externe** (aux autres langues avec lesquelles le français entre en contact).

**§ 3. 4. 4. 1.** Les emprunts aux technoclectes s'intéressent par-dessus tout: **(1)** au vocabulaire de la drogue (termes anglais: *junkie, se shooter, trip* «état hallucinatoire causé par une prise de drogue»; termes français: *accro, planer* «synonyme de *trip*», *poudre*), **(2)** au vocabulaire de la psychologie et de la psychanalyse (*hystéro, investir, jouir, jouissance, jouissif* «qui procure beaucoup de plaisir», *maso, sado, somatiser* «transformer des troubles psychiques en troubles somatiques»), **(3)** au vocabulaire des affaires (*marché porteur* «qui est promis à un développement certain, qui est riche de possibilités», *terrain, produit*), **(4)** au vocabulaire de l'informatique (*initialiser, finaliser, traiter des données*), **(5)** au vocabulaire du sport (*leader, rouler*), **(6)** au vocabulaire militaire (*campagne, cible, créneau, se positionner, stratégie*), **(7)** au vocabulaire du show-business (*cadrage, starité*), **(8)** au vocabulaire technique (*bétonner* «travailler avec acharnement», *pomper* «copier»).

**§ 3. 4. 4. 2.** La réhabilitation d'expressions désuètes et anciennes (*bouffon, bâtard, moyenner* «négocier, marchander»), ainsi que de mots provenant des parler locaux (*engatse* «problème, ennui», *gasier* «gars», *panouille* «abrutit, poltron», *Raymond* «contrôleur») est une caractéristique assez surprenante du langage banlieusard, vu que ses promoteurs sont pour la plupart des immigrés ou des descendants d'immigrés.

**§ 3. 4. 4. 3.** Les parlers des cités sont très ouverts à la pratique du métissage langagier qui fournit de nombreux néologismes de sens et de forme. Les emprunts lexicaux aux langues étrangères constituent un moyen efficace et transparent pour les jeunes immigrants (du Maghreb, d'Afrique Noire, des Antilles ou de pays d'Asie) de garder et d'exprimer une partie de leur propre culture. Le parler banlieusard est truffé de mots qui viennent<sup>16</sup>: **(1)** des langues africaines (*go / gorette* «fille, jeune femme»), **(2)** de l'arabe (arabe littéraire, arabe maghrébin) ou berbère (*arhnouch* «policier», *bled* «pays», *bzazei* «sein», *casbah* «maison», *dahka* «le rire», *haram* «péché», *hassoul* «voilà», *hralouf* «porc», *kif* «poudre de haschisch mêlée de tabac», *maboul* «fou», *shzitan* «diable», *toubab* «Européen, Blanc», «Africain ayant adopté le mode de vie européen», *zetla* «haschisch», *zouz* «fille, femme»), **(3)** des parlers antillais (*macoumé* «homosexuel»), **(4)** du tzigane<sup>17</sup> (*bédo* «cigarette de haschisch», *choucard* «bien, bon, chouette», *chourav* «dérober, voler», *gadji* «fille, femme», *gadjo* «gars, homme», *gavali* «fille, jeune femme», *marave* «(se) battre», *racli* «fille, femme», *raclo* «gars, jeune homme», *rodav* «regarder», *schmitt* «policier»).

L'emprunt au slang anglo-américain<sup>18</sup> continue cependant d'être très important (*black, bitch / biatch / iatchbi / tchébi / tcheubi* «garce», *boss* «chef de bande», *dealer* «revendeur de drogue», *destroy* «frapper», *job* «travail», *joint* «cigarette de haschisch»,

looker / keulou / keul «regarder», shit «drogue», sniffer «renifler», speed «vitesse»).

§ 3. 4. 5. Un usage ingénieux des relations internes existant entre les unités du vocabulaire peut avoir des effets d'une grande efficacité et subtilité. La **synonymie**, par exemple, est fortement exploitée pour illustrer quelques thèmes bien représentés dans cet univers (la drogue, le sexe, etc. ). C'est ainsi qu'une notion comme l'«argent» peut être désignée par des termes tels: *artiche, as, aspine, aubert, avoine, balles, beurre, biftons, blanquette, blé, boules, braise, bulle, caire, carbure, carme, chels, craisbi, douille, fafots, fifrelins, flouze, fourrage, fraîche, fric, galette, galtouse, ganot, gibe, graisse, grisbi, japonais, love, maille, mornifle, némo, os, oseille, osier, pépètes, pèse, picailons, pimpions, plâtre, pognon, radis, rafia, ronds, sauce, soudure, talbins, trêfle, thune...*

Pour ce qui est de la **polysémie**, on peut remarquer que le langage des jeunes attribue quelquefois des sens contradictoires à un même mot (*C'est trop* peut signifier à la fois un jugement positif ou négatif; même opposition dans *Un verre ça va, trois verres **bonjour** les dégâts ! / Avec la grippe, **bonjour** les vacances !*).

§ 3. 4. 6. Comme le langage banlieusard se veut très expressif, il est absolument normal qu'il fasse appel de façon massive aux figures de rhétorique: (1) l'antiphrase, (2) la prétéition, (3) l'euphémisme, (4) la métonymie, (5) la synecdoque.

§ 3. 4. 6. 1. L'**antiphrase** (figure ironique qui consiste à dire le contraire de ce que l'on pense): *Jean est une bête* au lieu de dire *Jean est à la fois remarquablement travailleur et intelligent*; on dit *Ça va faire mal* pour montrer qu'on s'achemine vers un grand succès; au lieu de dire *crapule*, on dit *brave*.

§ 3. 4. 6. 2. La **prétéition** (parler de quelque chose après avoir annoncé que l'on ne va pas en parler lorsque le locuteur ne veut pas prendre l'entière responsabilité de ses propos ou lorsqu'il veut éveiller l'attention de son interlocuteur ou attiser sa curiosité): *j'te dis pas* ou *j'te dis rien* «je suis prêt à te révéler des informations de grand intérêt».

§ 3. 4. 6. 3. L'**euphémisme** (*c'était pas triste* «c'était gai», *ce n'est pas évident* «c'est difficile à faire», *c'est pas dégueu* «c'est particulièrement intéressant»).

§ 3. 4. 6. 4. Les acrobaties **métaphoriques** et **synecdotiques** semblent être particulièrement prisées. La production de figures de type métaphore est souvent liée à la publicité contemporaine ou à des faits récents (*airbags* «seins», *amphi* «cours», *ananas* «seins», *belette* «fille», *boîte de 6* «fourgon de police», *bleu / casquette / képi* «policier», *bombe / bombax* «fille très belle», *bounty* «un noir volant ressembler à un blanc», *ca-goule* «préservatif», *caisse* «voiture», *casser* «voler», *déjanté* «fou», *fauve* «examineur», *frégate* «bicorne – chapeau d'uniforme», *lame* «couteau», *rate / ratière* «prison», *fax* ou *findus* «fille particulièrement maigre, sans poitrine», *fouetter* «sentir mauvais», *galère* «situation matérielle difficile», *gazelle* «fille», *turf* «travail des prostitués»).

**§ 3. 4. 7.** La dimension **cryptonymique** du français contemporain des cités est en train de devenir une fonction très importante en vertu des raisons suivantes: **(1)** ce langage se travestit pour limiter la compréhensibilité du message à un groupe socio-culturel donné et la refuser aux non-initiés, **(2)** ce langage doit accomplir une fonction identitaire, bref, il marque simultanément l'appartenance à un groupe socioculturel déterminé et il assure la reconnaissance mutuelle des membres du groupe et la démonstration de leur séparation de la société. Il apparaît que l'argot contemporain est un marqueur social plutôt qu'un facteur d'exclusion en tant que tel, c'est-à-dire qu'il fonctionne en tant que marqueur des valeurs de compagnonnage pour les membres d'une communauté socioculturelle.

On ne peut pas ignorer non plus le fait que l'argot dispose aussi d'une forte visée ludique et jubilatoire. Les calembours et les cocasseries qu'il met en œuvre le chargent d'une force poétique et évocatrice qui n'est pas à négliger et qui peut apporter des épices à la langue commune. En fait, le nouveau français parlé dans les banlieues des grandes villes ne se caractérise pas seulement par l'emploi surdimensionné des formes relâchées, familières, grossières, mais également par une certaine imagerie et richesse poétique.

L'emploi des parures argotiques est devenu une règle presque générale dans le français parlé dans les cités. En fait, la ré-apparition de l'argot contemporain semble concomitante avec l'urbanisation massive des banlieues dans les années '70 du siècle dernier, et la création de grands quartiers populaires destinés à loger des immigrés. On assiste donc à un emprunt massif de mots argotiques issus du vieil argot français, parfois verlanisés (*artiche(s)* «argent», *baston* «bagarre», *baveux* «avocat», *blé* «argent», *caisse* «voiture», *cinoche* «cinéma», *clope* «cigarette», *condé* «policier», *crécher* «habiter quelque part», *flag* «flagrant délit», *placard* «prison», etc. ).

L'utilisation de l'argot, tout comme le langage familial, est également une façon de contourner les tabous instaurés par la société, ces codes alternatifs permettant de désigner les réalités par un langage détourné, dénué des connotations immédiates liées aux mots du registre habituel. Ce phénomène devient particulièrement important chez les jeunes, précisément à l'heure où se forge leur personnalité, où ils commencent à prendre leurs propres repères dans la société.

Il y a deux pratiques langagières de nature cryptonymique valorisées par le langage des jeunes des cités<sup>19</sup>: **(1)** le **langage du «f»** (on ajoute un *f* après chaque syllabe en y mettant le dernier son entendu: *salut, ça va ?* > *safa lufu, çafa vafa ?*) et **(2)** le **verlan**.

La spécificité du verlan consiste dans l'inversion syllabique, sa forme basique se manifestant dans les mots composés de deux syllabes. Lorsque les mots sont monosyllabiques, l'inversion a lieu au niveau des phonèmes composant la syllabe (*ça* > *aç*). Si les mots comportent trois syllabes ou plus, plusieurs autres règles de formation interviennent: **(1)** rotation – uniquement pour les mots composés d'un nombre impair de syllabes, la syllabe centrale gardant sa position initiale (*carnaval* > *valnacar*), **(2)** fusion syllabique, si la rotation produit une sonorité désagréable (*voiture* > *turvoi*), **(3)** inversion subjective, pour obtenir une meilleure sonorité et pour faciliter la prononciation (*cigarette* > *garet'ci*), **(4)** inversion objective ou totale, lorsque toutes les syllabes sont

inversées (*arnaque* > *qu'arna*)<sup>20</sup>.

C'est comme cela que le vocabulaire des jeunes s'enrichit avec: **(1) des noms communs** (*argent* > *genar*, *bière* > *reb*, *bite* > *teub*, *bouche* > *chebou*, *chien* > *ienche*, *cigarette* > *garetc*, *cul* > *uc*, *disque* > *skeud*, *femme* > *meuf*, *fête* > *teuf*, *frère* > *reuf*, *joint* > *oinj*, *mec* > *keum*, *mère* > *reum*, *méto* > *tromé / trom*, *mouche* > *chemou*, *musique* > *zicmu / zic*, *nez* > *zen*, *parents* > *rempps*, *père* > *reup*, *photo* > *tof*, *sœur* > *reus*, *soirée* > *ressoi*, *truc* > *keutru*, *voiture* > *turvoi*), **(2) des noms propres** (*David* > *Vida*, *Guillaume* > *Yomgui*, *Jacques* > *Keuja*, *Vincent* > *120*), **(3) des pronoms** (*moi* > *ouam*, *toi* > *ouat*), **(4) des adjectifs** (*bête* > *teube*, *bizarre* > *zarbi / zarb*, *branché* > *chebran*, *chaud* > *auch*, *cher* > *reuch*, *dingue* > *guedin*, *énervé* > *vener*, *fou* > *ouf*, *gentil* > *tigen*, *louche* > *chelou*, *lourd* > *relou*, *méchant* > *chanme*, *moche* > *cheum*, *petit* > *tipeu*, *pourri* > *ripou*), **(5) des verbes** (*chopper* > *pecho*, *fumer* > *mefu*, *manger* > *geman*, *mater* > *tema*, *rigoler* > *golri*, *triper* > *petri*), **(6) des adverbes** (*aps*, «pas»), **(7) des expressions / syntagmes diverses** (*ce soir* > *soirce*, *comme ça* > *ça-comme*, *je ne sais pas* > *che ap*, *vas-y* > *zyva*).

Un même mot / une même expression peut avoir plusieurs équivalents en verlan (*comme ça* > *comme aç / ça comme / açmeuk*, *bitch* «putain» > *iatchbi / tchébi / tche bi / tchiab*, *ma mère* > *ma reumé / ma reum*).

La reprise de termes argotiques éclipsés un temps ne se fait pas toujours telle quelle mais elle est soumise à un nouveau codage par verlanisation récursive ou plutôt par une **néo-verlanisation (verlanisation du verlan, double verlan)**, souvent approximative (*arabe* > *beur* – verlan<sub>1</sub> > *rebeu / reubeu* – verlan<sub>2</sub>, *femme* > *meuf* – verlan<sub>1</sub> > *feumeu* – verlan<sub>2</sub>, *mère* > *reum* – verlan<sub>1</sub> > *meureu* – verlan<sub>2</sub>).

**§ 4.** Principalement, il y a un rapport dialectique entre la variété normée d'une langue (**langue de référence**) et toutes ses variétés (**langue circulante**), dans le sens que leur logique d'ensemble est bien la même et qu'elles utilisent une mécanique homogène: **(1)** les innovations apportées par la langue circulante, qui doivent être cohérentes entre elles, représentent une variation de la langue de référence, **(2)** la langue de référence essaie de stopper ou du moins limiter la créativité de la langue circulante – dans un mouvement centrifuge, avec le soutien de quelques institutions, **(3)** la langue circulante réussit dans un bon nombre de situations à inoculer à la langue de référence quelques-unes de ses créations – dans un mouvement centripète.

Assurément, dans un délai assez court, les parlers des quartiers de banlieue ont pris corps et se sont vite développés pour se déverser ensuite largement dans le français familial puis dans le français courant.

Il est vrai que des sociolectes spécifiques aux jeunes ont été signalés dans toutes les langues et le français ne fait pas exception. Ce qui attise néanmoins les nombreuses controverses déclanchées dans le paysage culturel français par ce sujet ce sont les faits suivants: **(1)** la rapidité avec laquelle le français standard a été contaminé par le parler banlieusard, alors que cette langue se réjouissait d'être un modèle exemplaire de langue normalisée, **(2)** l'impression presque générale que le français standard a été touché jusque dans sa structure. Des débats parfois ardues autour de ce phénomène ont réussi à diviser les spécialistes (ethnologues, sociologues, linguistes) en deux groupes. Un premier groupe qui invoque deux raisons pour s'inquiéter: **(1)** le

risque que la langue française académique, dominante et légitimée, ne se détériore et ne s'appauvrisse sous l'influence agressive et croissante qu'elle doit subir de la part du français des jeunes générations d'aujourd'hui (langage stigmatisé comme étant dégradé, rudimentaire et stéréotypé, turbulent et iconoclaste, grossier<sup>21</sup> et agressif<sup>22</sup>), (2) le danger de voir se créer une fracture sociolinguistique et de voir finalement une partie de la jeunesse s'enfermer dans une sorte de ghetto linguistique. Un autre groupe, tout en voyant dans ce langage une forme de mouvement libérateur des interdits et tabous sociaux<sup>23</sup>, ainsi que l'expression explosive du contournement programmatique du français académique (ressenti comme la langue du pouvoir et de l'autorité), considère que ces craintes sont infondées et se laisse séduire par le côté créatif, expressif, spontané, exotique, plaisant et drôle de ce langage qui serait en mesure d'apporter un souffle nouveau à la langue socialement normée qui est devenue trop figée, voire décrépite.

### Éléments bibliographiques

1. \*\*\**Jeune, dis-moi comment qu'tu causes !*, «Le Ligueur», [user.skynet.be], (10 mars 2004)
2. \*\*\**Lexik des cités illustré*, Ed. Fleuve Noir, 2007 [ouvrage collectif]
3. Bachman, Christian, Luc Basier, *Le verlan: argot d'école ou langue des Keums ?*, «Mots», n° 8, 1984, p. 169-187
4. Bensimon-Choukroun, Georgette, «*Les mots de connivence des jeunes en institution scolaire: entre argot urbuesque et argot commun*», «Langue Française», n° 90, 1991, p. 80-94
5. Boyer, Henri, *Le français des jeunes vécu / vu par les étudiants. Enquête à Montpellier, Paris, Lille*, «Langage & Société», n° 95, 2001, p. 75-87
6. Calvet, Louis-Jean, *Les voix de la ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Payot, Paris, 1994
7. Calvet, Louis-Jean, *L'Argot*, [PUF, Paris, 1993]
8. Calvet, Louis-Jean, *L'argot comme variation diastratique, diatopique et diachronique*, «Langue Française», n° 90, 1991, p. 40-52
9. Calvet, Louis-Jean, *L'argot et la «langue des linguistes». Des origines de l'argotologie aux silences de la linguistique*, «Marges linguistiques», n° 6, novembre 2003
10. Caradec, François, *Dictionnaire du français argotique et populaire*, Larousse, Paris, [1998]
11. Caron, André H., Letizia Caronia, *Culture mobile: Les nouvelles pratiques de communication*, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2006
12. Colin, Jean-Paul et Agnès Carnel, *Argot, dicos, tombeaux ?*, «Langue Française», n° 90, 1991, p. 28-39
13. Dauzat, Albert, *Les Argots. Caractères – évolution – influence*, Librairie Delagrave, Paris, 1929
14. Décugis Jean-Michel & Zemouri Aziz, *Paroles de banlieues*, Plon, Paris, 1995
15. Delaplace, Denis, *Les mots des groupes dans les recueils d'argot*, «Langage & Société», n° 92, 2000, p. 5-24

16. Duc, Céline, *Confidences de jeunes sur leur langage* [ordp.vsnet.ch/fr/resonance]
17. Esnault, G., *Dictionnaire historique des argots*, Larousse, Paris, 1965
18. François-Geiger, D., *Panorama des argots contemporains*, «Langue française», n° 90, 1991, p. 5- 9
19. Goudaillier, J. - P., *Les mots de la fracture linguistique*, «La Revue des deux mondes», mars 1996, p. 115-123
20. Goudaillier, Jean-Pierre, *Argotolâtrie et argotophobie*, «Langue Française», n°, 90, 1991, p. 10-12
21. Goudaillier, Jean-Pierre, *Comment tu tchatches. Dictionnaire du français contemporain des cités*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2001
22. Guiraud Pierre, *L'Argot*, PUF, [Paris, 1985<sup>9</sup>]
23. Guiraud, Pierre, *Les gros mots*, [PUF, Paris, 1975<sup>3</sup>]
24. Haddad, Jean-David, *Le langage verbal des jeunes des cités*, «La revue des sciences économiques et sociales», n° 111, mars 1998
25. Labov, William, *Sociolinguistique*, Minuit, Paris, 1976
26. Lepoutre, David, *Cœur de banlieue: Codes, rites et langages*, Odile Jacob, Paris, 1997
27. Mallaval, Catherine, «Lexik», le guide pour «capter» la cité, «Quotidien», 11 octobre 2007
28. Mandelbaum-Reiner, Françoise, *Suffixation gratuite et signalétique textuelle d'argot*, «Langue Française», n°, 90, 1991, p. 106-112
29. Marso, Phil, *Pa SAGE à TaBa vo SMS*, Polar Livre, [2004]
30. Méla, V., *Le verlan ou le langage du miroir*, «Langages», n° 101, 1991, p. 73-94
31. Méla, V., *Parler verlan: règles et usages*, «Langage et société», n° 45, 1988, p. 47-72
32. Merle, P., *Dictionnaire du français branché*, Paris, Seuil, 1986
33. Merle, Pierre, *Nouveau dictionnaire de la langue verte. Le français argotique et familier au XXe siècle*, Denoël, 2007
34. Mladin, Constantin-Ioan, *Aspects du français d'aujourd'hui. Quelques notes sur les tendances dans les conduites langagières des jeunes*, Annales Universitatis Apulensis, Series Philologica, VI, Tom 1, 2005, p. 139-144
35. Mladin, Constantin-Ioan, *Chasteté et vulgarité – deux antinomies internes et complémentaires du style littéraire*, Annales Universitatis Apulensis, Series Philologica, 4, 2003, p. 105-112
36. Payet, Laurent, *L'Argot*, Marabout [Aleur – Belgique, 1992]
37. Pierre-Adolphe, Philippe, Max Mamoud et Georges Olivier Tzanos, *Tchatte de banlieue. Suivi de l'argot de la police*, Mille et une nuits, 1998
38. Schifres, A., *Le jeune tel qu'on le parle*, «Le Nouvel Observateur», 4 décembre 1982, p. 60-62
39. Seguin, Boris et Frédéric Teillard, *Les Céfrancs parlent aux Français. Chronique de la langue des cités*, Calmann-Lévy, Paris, 1996
40. Sourdot, Marc, *La dynamique du français des jeunes: 7 ans de mouvement à travers deux enquêtes*, «Langue française», n° 114, juin 1997, p. 56-81
41. Sourdot, M., *Argot, jargon, jargot*, «Langue française», n° 90, mai 1991, p. 13-27
42. Starley, *Dédibrako. Il était une fois la cité*, Hachette Littératures, 2003

43. Verdelhan-Bourgade, Michèle, *Procédés sémantiques et lexicaux en français branché*, «Langue Française», n° 90, 1991, p. 65-79
44. Vigoureux, Elsa, *La tchatche des cités «J'kiffe trop ma karbichounette»*, «Le Nouvel Observateur», 19 mai 2005
45. Walter, H., *L'innovation lexicale chez les jeunes Parisiens*, «La linguistique», vol. 20, fasc. 2, 1984, p. 69-84
46. Walter, Henriette, *Le lexique des très jeunes*, «Langue française», n° 114, 1997, p. 41-55
47. Walter, Henriette, *Où commencent les innovations lexicales ?*, «Langue Française», n° 90, 1991, p. 53-64

<sup>1</sup> Dans ces pages notre attention se focalisera seulement sur cette dernière variété.

<sup>2</sup> Les périphéries des grandes villes comptent actuellement approximativement 12 millions de personnes issues de l'immigration.

<sup>3</sup> Une étude relativement récente montre que 12 % à 15% de la population jeune utiliserait aujourd'hui exclusivement ce langage.

<sup>4</sup> Collégiens, étudiants, «intellos», professionnels de la politique, de la publicité et des médias, etc.

<sup>5</sup> Le verlan beur est tellement ancré dans la société française qu'il existe actuellement deux chaînes communautaires destinées aux maghrébins vivants en France, une chaîne de télévision (*Beur TV*) et une station de radio (*Beur FM*).

<sup>6</sup> Ayant d'illustres prédécesseurs, comme Aristide Bruant ou, plus près de nos jours, Jacques Dutronc qui relança dans les années '70 du siècle dernier le verlan (avec le tube *J'avais la cervelle qui faisait des vagues*).

<sup>7</sup> Continuant une prestigieuse filiation (*Circonstances atténuantes* – 1939, dialoguiste: Yves Mirande, avec Arletty et Michel Simon; *Le pacha* – 1968, dialoguiste: Michel Audiard, avec Jean Gabin et Dany Carel; *Les ripoux* – 1984, de Claude Zidi).

<sup>8</sup> Un vrai carton traduit en vingt-deux langues. Ouvrage qui s'inscrit dans une longue et féconde tradition de valorisation de l'argot, dont les vecteurs les plus connus étaient: l'ex-bagnard Vidocq (*Mémoires*), Eugène Sue (*Les Mystères de Paris*), Victor Hugo (*Le dernier jour d'un condamné*), Alexandre Dumas (*Les Mohicans de Paris*), Émile Zola (*L'Assommoir*), Francis Carco (*Traduit de l'argot*), Edouard Bourdet (*Amant et voleur, Fric-Frac*), Robert Desnos (*A la caille – Six sonnets argotiques*), etc.

<sup>9</sup> Et cela même à Paris où elle semblait pourtant bien fixée.

<sup>10</sup> Mais l'inverse est aussi possible; sur certains mots un /-e/ a été ajouté (*cher* > *chèreu*, *bled* > *blèdeu*, *flic* > *flikeu*).

<sup>11</sup> Mais *je les ais téjeu* est aussi rencontré.

<sup>12</sup> Emploi rapidement étendu dans la langue commune et même officialisé dans le *Nouveau Petit Robert* 2002.

<sup>13</sup> C'est ainsi que le syntème *œil-de-bœuf* a pris ces dernières années la signification de «judas», au détriment, chez les plus jeunes, du sens de «petite lucarne ronde ou ovale».

<sup>14</sup> Le processus inverse (dérivation régressive) est aussi possible (*bidouiller* > *la bidouille*, *truander* > *la truande*, *picoler* > *la picole*).

<sup>15</sup> Suffixation substantivale, adjectivale, verbale, avec ou sans changement de classe grammaticale. Il est courant d'ajouter le suffixe *-er* aux formes verbales importées de l'anglais (*briefe* «informer», *collapser* «s'écrouler», *flasher* «ressentir une sensation vive», *se shooter* «s'injecter de la drogue dans le sang», *shooteuse* «seringue du drogué»).

<sup>16</sup> Une statistique effectuée sur un corpus de 729 mots a relevé que, 69% du vocabulaire banlieusard est le résultat de la création, 18% du verlan, 3, 5% du tzigane, 3, 5% de l'arabe et 2, 5% de l'anglo-américain.

<sup>17</sup> La plupart des mots avec une terminaison en *-av(e)* sont d'origine tzigane. Mais il y a aussi de faux mots tsiganes (*bédav* «fumer», *couillav* «tromper quelqu'un», *graillav* «manger», *pourav* «sentir mauvais», *tirav* «voler»).

<sup>18</sup> Les mots anglais sont pris tels quels, dans leur forme et dans leur sens (*gay*, *dreadlocks*, *too much*, *chum*,

*deal, rock, showbiz, shooter, tagger*). Parfois la forme est adaptée aux règles françaises par composition (*top-niveau, vidéodisque* – le deuxième terme est français ou francisé, *disque compact* – c'est l'ordre des termes qui a été francisé). D'autres fois c'est le sens qui subit une modification dans le passage au français (*stress*).

19 A l'instar des **argots à clef** classiques (des systèmes d'encodage artificiels et compliqués qui camouflent des mots existants en les modifiant suivant des règles assez rigoureuses): le **cadogan** (il consiste dans l'infixation du groupe consonantique *-dg-* après chaque voyelle et dans le redoublement de celle-ci: *cadogan* > *cadgadodgogandgan*); le **javanais** (il insère les syllabes *-av-*, *-va-* ou *-aj-* entre consonnes et voyelles: *beau* > *baveau*, *bonjour* > *bavonjavour*, *chatte* > *chagatte*, *grosse* > *gravosse*); le **largonji** ou **largonji des louchébems** «jargon des bouchers» (si la première lettre du mot est une consonne, elle est doublée par un *l-* prothétique, puis l'initiale glisse par métathèse en finale, étant complétée par quelques sons – à l'aspect de suffixe argotique – choisis par une sorte d'harmonie phonique: *bonjour* > *lonjourbème*, *boucher* > *loucherbem*, *cher* > *lerchem*, *fou* > *loufoque*, *gigôt* > *ligogem*, *jargon* > *largonji*, *quarante* > *larantequem*, *quatre* > *latrequem*, *tabac* > *abatem*; si le mot commence déjà par un *l-*, c'est la consonne de la syllabe suivante qui est remplacée: à *poil* > à *loilpé*); le **largonjem** (il utilise l'encodage du largonji mais seulement avec le suffixe invariable *-em*: *bon* > *lonbem*, *boucher* > *louchébem*).

<sup>20</sup> Evidemment on ne peut pas tout inverser et les cas irréguliers abondent (à *poil* «tout nu» > à *wal-pé* / à *walp*, *n'importe quoi* > *porte-nin wak* / *portnawak*, *nawak*).

<sup>21</sup> La grossièreté, ainsi que la virilité ostentatoire, la misogynie ou l'ethnicisme, autres attributs évidents du langage des jeunes des cités, ne sont, paraît-il, que d'autres modalités, très théâtrales, de sublimer quantité de frustrations à travers le langage.

<sup>22</sup> Bien que cette agressivité puisse être seulement de façade, une modalité langagière pour dissimuler de la pudeur et bien souvent une certaine fragilité.

<sup>23</sup> En tant que réaction d'autodéfense sur le fond du sentiment quasi-général de marginalisation, de rejet, d'exclusion dans la société actuelle où on a du mal à se plier aux règles établies par d'autres.



---

## Efectul problematizării cunoștințelor în procesul învățării limbii franceze

**Angela SOLCAN**

*Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”, Chișinău*

Într-o lume supusă unei singure legi, paradoxal stabile - cea a schimbării - învățământul nu poate face excepție. Metodele, modelele, componentele sau strategiile de învățare a limbilor străine sunt în continuă dezvoltare.

Un mod de a conferi deschidere muncii noastre este atingerea reușitei comunicaționale în limba franceză prin folosirea problematizării cunoștințelor. Discursul în limba străină, ar avea ca nivel superior de comandă sarcina didactică ce ține tot timpul activă puterea creatoare a gândirii studenților, fapt care generează o exprimare mai eficientă în limba pe care o achiziționează. Când acțiunea este generată de o gândire puternică, discursul este clar. Credem că eficiența în comunicare apare atunci când există talentul, cultivat prin activitate, de a ajunge de la discursul cotidian, problematizat la cel didactic fără efort și în mod natural, înzestrându-l pe student cu instrumente cognitive, încât să poată opera constructiv, și dezvoltându-i competențe comunicative, expuneri semnificative și inteligibile, care să fie centrate pe activitatea mentală și să genereze conștiințe.

Când suntem introduși într-o situație-problemă și confrunțați cu un mesaj semnificativ, cu importanță și valoare pentru propria persoană, facem mai mult decât să ascultăm de dragul de a achiziționa informații. Noi gândim asupra celor transmise, le analizăm avantajele și dezavantajele, le înțelegem semnificațiile și sensurile, reflectăm cu atenție asupra conținutului mesajului, anticipăm consecințele și contextul interacțiunii dintre noi și sursa de informații. În calitate de receptori, subiecții comunicării sunt motivați, critici, selectivi și reflexivi, manifestă atitudini favorabile în gândirea și interpretarea mesajului, iar reacția lor de răspuns depinde de conținutul informațional și problematizat al acestuia. Asemenea condiții psihosociale, de interacțiune conștientă și rațională a receptorului cu informația, mesajele stimulează elaborarea favorabilă de argumente și contraargumente. De asemenea, mesajele bine argumentate logic și psihologic sunt mai convingătoare decât cele inconsistente și produc un impact mai puternic asupra atitudinii receptorilor de învățare a limbii străine și de înțelegere a conținuturilor informaționale.

Este necesar să se creeze un climat psihologic de încredere pentru a combate o anumită opoziție la studentul care începe să învețe limba franceză. După Charles Bouton, aceasta se poate realiza prin introducerea lui din start în limba secundară și prin stabilirea unei ierarhii psihologice a dificultăților după o metodă progresivă care trezește în mod constant motivații. Așadar, trebuie de la bun început de a-l introduce pe student în situație comunicativă, de a folosi fraze complete, creându-i în așa fel o puternică motivație. Posibilitatea oferită studentului de a aplica imediat elementele lingvistice asimilate constituie un puternic stimulent pentru noi progrese.

Dacă studentul audiază și înțelege un mesaj în limba franceză și dacă el este pus

în situația de a vorbi această limbă, el o va învăța foarte repede și cu multă plăcere, căci există comprehensiune și motivație. Și, dimpotrivă, dacă el este pus din start în fața unui text cu un lexic neclar, aceasta ar însemna să-l plasăm în fața unui număr enorm de dificultăți care nu pot fi depășite și duc în sfârșit la o inhibare de protecție, făcându-l să refuze colaborarea.

Audiența este influențată de multiple elemente ale procesului de comunicare, însă, ceea ce are importanță este faptul dacă prin procesul de comunicare noi reușim să fim receptați, acceptați, înțeleși de interlocutor. Pentru realizarea acestor obiective este necesar ca emițătorul și receptorul să cunoască codul mesajelor verbale în limba străină și să-i confere aceeași semnificație.

Inteligibilitatea mesajului depinde nu numai de lungimea, banalitatea, originalitatea sau dificultatea mesajului, ci și de capacitatea cognitivă de comprehensiune a receptorului. Cu cât un mesaj este mai încărcat cu elemente prea multe, imprevizibile și originale, cu atât inteligibilitatea mesajului se diminuează și procesul comunicării devine mai puțin eficient. De aceea, sporul de date, cantitatea de informații originale și dificultatea problemelor prezentate în timpul comunicării trebuie să fie judicios dozate și raportate la gradul de inteligibilitate, cunoaștere și înțelegere al receptorilor [9, p. 123 - 205].

Uneori inteligibilitatea poate fi sporită nu numai prin adăugarea de noi elemente, argumente sau surse, ci și prin repetarea aceluiași mesaj de mai multe ori de către sursa emițătoare; în general, cu cât receptorii sunt mai des expuși la un mesaj, cu atât acesta îi atrage și le place mai mult, dar numai până la un punct [13, p. 251 - 175].

Așadar, dacă există o doză de neînțelegere a mesajului, nu se poate vorbi despre introducerea situației-problemă, căci aceasta ar duce la un blocaj psihologic și la o diminuare a motivației. În acest sens, este foarte binevenit de a recurge la metodologia audio-orală și audio-vizuală. Ea ne dă posibilitatea de a repeta secvențele audiate sau vizionate cu scopul unei înțelegeri mai sigure a mesajului [4].

Metodologia aceasta se bazează pe necesitatea studenților de a reacționa în studii de comunicare din viața cotidiană [11].

Dialogul în situație este purtătorul oricărui conținut lingvistic nou; el este punctul de plecare și nu încheierea învățării.

În demersul audio-vizual situația-problemă este centrul tuturor etapelor [1, p.35].

- în dialogul inițial;
- în exerciții de sintetizare;
- în activitatea de evaluare.

Din toate activitățile metodologiei audiovizuale, activitatea de exprimare liberă nu va atinge nivelul proiectat datorită faptului că este strâmtorată de activitățile lingvistice și pseudo-comunicative, cărora li se acordă mult spațiu și în al doilea rând lipsește motivația intrinsecă a subiecților către o comunicare autentică.

Uneori, subiecții comunicării nu sunt dispuși să depună un efort de gândire și analiză rațională a mesajului problematizat, de a înțelege semnificația și valoarea acestuia, ci preferă să-l evalueze pe baza unor factori superficiali, aparenti; în acest caz ei utilizează ruta periferică în comunicarea mesajului, concentrându-se asupra elementelor nesemnificative ale mesajului [10]. Urmând calea periferică, subiecții înclină adesea

să evalueze o comunicare prin folosirea unei euristici simple. Astfel, dacă un mesaj conține numeroase argumente sau date statistice care impresionează audiența, atunci destinatarul are tendința de a presupune că mesajul este corect, nefiind în stare să se concentreze asupra elementelor esențiale, să se motiveze cognitiv și să gândească conținutul informațional, el se ghidează după aparența fondului mesajului, iar calitatea argumentelor nu are legătură cu veridicitatea acestuia.

Subiecții comunicării pot fi, sau nu, de acord cu un mesaj problematizat în funcție de dispoziția afectivă pe care acesta o provoacă. Studenții aflați într-o stare emoțională bună au tendința de a accepta mai ușor un mesaj decât cei aflați într-o stare de indispoziție. În acest sens, cercetările efectuate susțin faptul că orice stimul care îi face pe oameni să se simtă bine, să trăiască emoții pozitive, le mărește capacitatea de recepție sau bunăvoința de a accepta o comunicare [6, p.1206 - 1217].

În concluzie, în unele situații de comunicare problematizată, subiecții educației sunt influențați de factori relevanți, calitativi, de conținut, iar în alte situații ei sunt influențați de factori ne semnificativi, aparenti și conjuncturali.

În această ordine de idei, putem deduce că e nevoie de respectarea unei anumite măsuri în exercitarea problematizării în comunicare. Ca o regulă generală, cercetările de psihologie socială evidențiază tendința manifestării unui compromis între adoptarea unei poziții radicale în transmiterea unui mesaj discrepant, prea diferit în raport cu opiniile audienței, și reușita unei comunicări. Astfel, până la un punct, cu cât mai discrepant este mesajul, cu atât mai mare este posibilitatea formării competențelor comunicative la studenții care învață o limbă străină, dar este un punct dincolo de care discrepanța ridicată reduce comunicarea eficientă. Studiind această relație, ajungem la concluzia că eficientizarea vorbirii se mărește o dată cu creșterea contradicției mesajului până la un punct care depinde de credibilitatea scăzută sau înaltă a sursei - după care ea scade. Competențele comunicative ale receptorului (studentului) sunt mai scăzute în cazul comunicării mesajului discrepant de către o sursă foarte puțin experimentată și mai înalte în cazul sursei expert (profesor).

Problematizarea trezește motivări profunde, creând autodisciplina necesară în perfecționarea competențelor comunicative, indispensabile performanțelor superioare. Implicând studenții, ea are și o valoare educativă foarte importantă. Prin problematizare îi introducem pe subiecți în situații reale, făcându-i să-și folosească competențele pentru a se descurca.

Celor mai avansați trebuie să le fie sugerate situații de utilizare a limbii, care să fie cât mai apropiate unor situații comunicative reale, recurgând la exerciții de simulare, care, după M. Brăescu, au patru etape distincte:

1. **Crearea situației** cu ajutorul unui material simplu (desen, obiect, fotografie);
2. **Înțelegerea situației** – realizată prin întrebări simple adresate cu scopul de a se asigura că studenții au înțeles situația;
3. **Introducerea construcției cheie;**
4. **Fixarea unei noi construcții prin dramatizare.**

Remarcăm că această metodă are avantajul de a permite studenților să participe activ la o comunicare foarte apropiată de realitate. Achiziționarea vorbirii situative este unul din principiile metodologice de bază ale renovării învățământului problema-

tizat de limbi străine.

Importanța învățării problematizate în scopul dezvoltării competențelor comunicative constă în antrenarea gândirii subiecților, stimularea spiritului de observație, capacitatea de a elabora ipoteze, puterea de analiză, capacitatea de a găsi rezolvări ingenioase, pe bază de raționamente deductive, de a generaliza, de a realiza aplicarea cunoștințelor [5, p. 52].

Două lucrări de sinteză: *La construction de l'intelligence dans l'interaction sociale* (1979) de Anne Nelly Perret-Clermont [8] și *Le développement sociale de l'intelligence* (1981) de Willem Doise și Gabriel Mugny [2] explică așa zisa „teorie a echilibrului”, care consideră că toate schimbările cognitive relevă un proces de restructurare ce influențează în mod inevitabil și procesul de comunicare. Schimbarea poate fi indusă prin coordonare inter-individuală. Imitația e un simplu proces de asimilare, pe când interacțiunea creează noutate, provoacă „perturbații”, „dezechilibre” care trebuie depășite în scopul achiziționării abilităților comunicative și cognitive. Diferite modalități de interacțiune socială nasc *conflicte socio-cognitive*.

Controlul eficient al conflictului reclamă utilizarea tehnicilor analitice și de comunicare. O dificultate majoră în unele conflicte constă în aceea că părțile implicate nu comunică bine. Pentru a comunica eficient, părțile trebuie să se angajeze într-o comunicare precaută și chibzuită.

Comunicarea este un element esențial atât în conflict, cât și în soluționarea lui. Totuși, acest din urmă punct duce adeseori la o înțelegere greșită, în vreme ce rezolvarea reclamă comunicare; nu tot atât de adevărat este că o bună comunicare duce în mod garantat la rezolvare. De fapt, un conflict „bun” este tot atât de dependent de comunicare, ca și rezolvarea în sine [12, p. 190].

Nu orice fel de interacțiune are ca efect progresul vizibil de comunicare și de cunoaștere, ci doar acela care obligă partenerii să elaboreze instrumente cognitive și comunicative care să le permită să rezolve situația cu care se confruntă. Numai o confruntare între soluții divergente și între grupuri de studenți cu nivele cognitive diferite poate conduce la progrese substanțiale, la un proces de construcție, de elaborare de răspunsuri noi. Conflictul nu e doar între soluții divergente, ci între indivizi, grupuri, el are natură socială. Ideea de bază este aceea că confruntarea punctelor de vedere diferite sau antagoniste, adaptate de actorii unei interacțiuni sociale, naște progres sau o originalitate de procese cognitive și comunicative la participanți [2].

Cercetările de psihologie arată că impactul comunicării și strategiile de prezentare a unui mesaj depind de caracteristicile individuale ale receptorului. Există deosebiri privind personalitatea, expectanția motivația, gândirea, afectivitatea receptorilor care influențează mai mult sau mai puțin eficacitatea unui mesaj. Indivizii diferă în funcție de cât de mult le place efortul cognitiv sau cât de dezvoltată este nevoia lor de cunoaștere. Subiecților cu o înaltă motivație cognitivă le place să caute soluții la problemele dificile și complexe, să analizeze situațiile informaționale și să facă distincții precise între elementele semnificative și irelevante.

Trebuința de cunoaștere are implicații importante în prelucrarea conținutului informațional al mesajului comunicat și în realizarea convingerii receptorului. Teoretic, studenții cu o nevoie cognitivă ridicată trebuie să primească o comunicare bazată pe argumente raționale consistente, iar cei cu o nevoie de cunoaștere scăzută trebuie

să primească mesaje mai puțin raționalizate și argumentate logic. Literatura de specialitate confirmă ipoteza privind existența unei legături între nevoia de cunoaștere a subiecților și consistența argumentelor unui mesaj. Așadar, cu cât nevoia cognitivă este mai mare, cu atât subiecții gândesc mai mult asupra conținutului mesajului, îl actualizează mai bine și sunt convingși de puterea argumentelor sale.

Prin urmare, subiecții cu o scăzută nevoie de cunoaștere, care nu sunt dispuși la eforturi intelectuale, sunt convingși să analizeze informația nu de calitate și puterea argumentelor mesajului, ci se lasă mult influențați de competența vorbitorului [9].

Când subiecții receptori știu că se va adopta o poziție opusă lor, ei adesea generează contraargumente pentru a combate expunerea emițătorului.

Aflat într-o activitate socializată, care presupune comunicarea cu ceilalți parteneri, gândirea studentului se restructurează în grupări flexibile după a celorlalți. Respectiv, individul caută să evite contradicțiile. Obiectivitatea, nevoia de verificare, necesitatea de a păstra sensul cuvintelor și ideilor sunt obligații sociale, cât și condiții ale gândirii operatorii. Deci, ca să poată participa activ la discutarea și rezolvarea unor probleme comune de învățare a limbii străine, studenții trebuie să dispună de competențe comunicative, cognitive și structuri operaționale vii, care sunt atât produse ale acțiunii proprii, individuale, cât și efecte ale interacțiunii sociale și ale cooperării interpersonale.

În condițiile aflării într-o situație-problemă și a conștientizării stării de incertitudine cognitivă, studenții intensifică actele de comunicare a informațiilor pentru a câștiga: sporuri noi de cunoaștere a lexicului străin; posibilități de decodificare și rezolvare a sarcinii; încredere în corectitudinea cunoștințelor lingvistice, metodelor și soluțiilor adoptate; acordul de a participa activ la realizarea unui climat de muncă favorabil obținerii performanței.

În cadrul discuțiilor inițiate, studenții sunt determinați să explice, să demonstreze și să-și argumenteze susținerile. Pentru a veni în întâmpinarea contraargumentelor, într-o intervenție argumentativă polemică, ei trebuie să-și structureze mesajul în așa fel încât să se ajungă la un acord, condiție necesară a oricărui act de argumentare. Informațiile nu se transmit simplu, printr-un mecanism de emiterere-receptare. Au loc confruntări și se pun în evidență limitele unuia sau altuia dintre punctele de vedere afirmate.

Pentru ca randamentul activității de dezvoltare a competențelor comunicative să fie mai mare este necesar să se manifeste în conștiința studentului un conflict între cunoștințe: ideile, strategiile sale intelectuale și emoțiile, dispozițiile, sentimentele personale. Această confruntare dintre procesele cognitive și cele afective trebuie să se realizeze la un nivel optim de intensitate într-un mediu lingvistic străin, pentru a se putea depăși starea de indiferență sau de disconfort psihic și a stimula motivația participării în comunicare, capacitatea studentului în rezolvarea sarcinii-problemă.

Conceptul de *conflict socio-cognitiv* domină acest demers științific. Perspectiva este interacționistă și constructivistă, în același timp: plecând de la experiențe cumulative și progresive, studenții elaborează noi instrumente cognitive și comunicative, prin intermediul interacțiunilor în care ei au un rol activ. Ei nu pot progresa, decât dacă dispun de cunoștințe de limbă care să le permită să participe efectiv la aceste schimburi cu ceilalți. Este, însă, o condiție ca subiecții să fie de nivele cognitive diferite. Studentul

se implică profund în relația „conflictuală”, el participă cu întreaga personalitate. Conflictul este o sursă de elaborare a unor răspunsuri noi, exprimări inedite într-un context social dat. Iată de ce noi acordăm o importanță deosebită dimensiunii sociale a conflictului în predarea-învățarea limbii franceze.

Dezvoltarea cognitivă a individului, eficientizarea comunicării lui în limba străină are loc mai ales atunci când acesta participă la interacțiuni sociale, răspunsuri între parteneri. Sunt de reținut aici trei idei complementare:

a) pe de o parte, interacțiunea socială organizează, structurează activitatea cognitivă a partenerilor care pot ajunge la o „construcție”, uneori operă comună;

b) pe de altă parte, aceste noi coordonări presupun, în prealabil, ca indivizii să fie angajați într-un conflict socio-cognitiv, determinat de posibilitatea de a înregistra răspunsuri eterogene la problemele ivite în activitatea de învățare a limbii;

c) în cele din urmă, conlucrarea studenților într-un conflict socio-cognitiv, căutarea și elucidarea răspunsurilor necesare pentru rezolvarea problemelor duce în mod inevitabil la dezvoltarea competențelor comunicative.

Uneori, diferite implicații sociale ale conflictului pot contracara dezvoltarea cognitivă. Nu orice conflict socio-cognitiv poate elabora instrumente comunicative și cognitive noi. Acesta are loc mai ales dacă subiecții se găsesc pe trepte diferite de dezvoltare intelectuală. Diferențele între studenți sunt „motorul social” al interacțiunii și emulației. Condiția apariției conflictului este organizarea activității didactice de o manieră care să stimuleze o situație de opoziție (contradicție, chiar competiție). Această determină o relație de comunicare, schimb de informații, stimulare reciprocă. Un conflict sociocognitiv se poate obține și dacă mai mulți indivizi prezintă un mod de raționament identic, dar ocupându-se de puncte de vedere diferite sau opuse. Are loc atunci „o întâlnire” interindividuală care conduce la progres cognitiv și comunicativ, cu condiția să avem o opoziție socială de răspunsuri la puncte de vedere diferite, determinate de o sarcină comună.

După Moscovici, Mugny, Doise studenții, aflați în diferite situații-problemă, sunt nevoiți să interacționeze sociocognitiv, în special sub formă de comunicare interpersonală. Intrând în relații de cooperare sau competitive, ei trebuie să-și depășească statutul de simplu membru al grupului și să devină agenți activi ai grupului, întreținând raporturi de cunoaștere, conducere, organizare, de comunicare sociocognitivă și socioafectivă reciprocă. Aceasta va contribui la structurarea noilor cunoștințe, informații, operații intelectuale, reacții comportamentale, reelaborări conceptuale, reorganizări motivaționale, emoționale și atitudinale, contribuind astfel la dezvoltarea lor cognitivă și socială. Dar, pentru ca subiecții să-și modifice comportamentul verbal și implicit atitudinile, convingerile personale în urma receptării și prelucrării informațiilor mesajelor, ei trebuie să fie motivați, să se afle într-o stare de tensiune cognitivă și afectivă care să-i conducă la acțiune.

L. Festinger afirmă că, fiecare subiect uman are anumite cunoștințe, opinii, convingeri despre sine și despre lumea din jur care pot coexista, se află în concordanță sau, uneori, se pot ciocni, aflându-se în dezacord ori în conflict [3]. În anumite condiții, nepotrivirea dintre convingeri, atitudini, cunoștințe și comportamente poate produce o stare psihică de disconfort sau tensiune numită disonanță cognitivă. Dar nu întotdeauna inconsistența sau discrepanța dintre acele elemente generează disonanță

cognitivă sau afectivă. Ceea ce îi afectează negativ și le produce disonanță este ca subiecții educației să știe că au avut un comportament discrepant față de atitudinile lor personale, să fie conștienți de acest lucru, fără să fie forțați de cineva și să cunoască consecințele acțiunilor lor. Numai în aceste condiții apare și se manifestă fenomenul disonanței cognitive, iar subiecții, aflați în situația de comunicare/învățare a unor mesaje cu conținuturi problematizate, devin motivați pentru a o reduce la un nivel optim.

Conflictul cognitiv, care definește intelectual o problemă, trebuie să fie realizat într-un mod dramatic, profesorul nefiind numai regizorul, ci și actorul, care poate să se exprime amplu, impresionant, fără a cădea în exagerări, un actor care joacă un rol cu valențe cognitive și pragmatice. Paradigma minimală consistă în confruntarea punctelor de vedere diferite într-o interacțiune în care cel puțin unul dintre participanți este non-conservator. În caz contrar, și acest gest ne interesează cu precădere, grupul poate să-și redefiniească granițele, excluzându-l pe deviant.

Noțiunea cheie - în abordarea procesului de dezvoltare mentală și lingvistică - este deci aceea de conflict, într-o accepțiune generală, *conflictul socio-cognitiv* fiind considerat drept o condiție necesară (dar nu suficientă) a progresului cognitiv-comunicativ. Conflictul este conceput ca o sursă de schimbare a individului și a sistemului în care acesta evoluează. El nu este doar o sursă de dezechilibru și tensiune. Conflictul studentului cu propria gândire nu este posibil decât prin interacțiune cu alte discursuri sau alte acțiuni. Monteil acordă conflictului socio-cognitiv rolul de a accelera formarea structurilor operatorii și de a trezi interesul subiectului pentru interacțiune. Bineînțeles, totul e în funcție de priceperea profesorului de a inventa situații de confruntări socio-cognitive. El scrie: „Nu trebuie să ezităm să vorbim aici de montaj pedagogic, în sensul în care se vorbește de montaj experimental ...Este necesar să optimizăm regia pedagogică pentru a permite individului să câștige ceva din confruntarea socio-cognitivă” [7].

În acord cu alți autori, noi credem că orice comportament de învățare, de interacțiune comunicativă în situația-problemă constituie de fapt o problemă de cunoaștere și comunicare interpersonală, care are la bază diferite motive, atitudini și stări afective.

Relațiile de cunoaștere, comunicare, cooperare și competiție interpersonală privind rezolvarea sarcinii și obținerea performanței depind în mare măsură de competența comunicativ-cognitivă și structura motivațional-atitudinală a membrilor grupului studențesc. La rândul lor, competențele și atitudinile condiționează gradul de asumare a sarcinii, de acceptare a obiectivului de a fi realizat prin cooperare sau acțiune individuală, prin comunicări cu sine, interpersonale ori de grup.

Pentru M. Zlate relațiile interpersonale „reprezintă mijlocul și prilejul folosit de fiecare pentru a învăța sa-și dezvolte capacitatea de a comunica, de a stabili contacte favorabile cu ceilalți, de a se integra în grup, de a fi sociabil, de a-și asuma roluri, de a coopera, de a acționa împreună cu alții”. [14, p. 259]

În relațiile socioeducative, profesorul și studenții au capacitatea de a-și restrutura atitudinile, cunoștințele, punctele de vedere, motivația, comportamentele pentru a nu se ajunge la bariere comunicaționale.

Noi considerăm foarte important de a transfera aceste idei în domeniul

predării/învățării unei limbi străine, a dezvoltării cognitive, care impune și dezvoltarea competențelor comunicative. Când există discordanță între opiniile membrilor grupului, presiunile spre uniformitate determină acte de comunicare îndreptate spre reducerea disensiunii. În general, prin comunicare se izbuteste reinstaurarea consensului. Prin urmare există o conexiune între predarea/învățarea problematizată, rezolvarea situațiilor-problemă, a conflictelor socio-cognitive și dezvoltarea competențelor comunicative.

Problematizarea cunoștințelor oferă studenților posibilitatea de a demonstra ce știu, dar, mai ales, ceea ce știu să facă, adică să le pună în valoare anumite capacități. Realitatea practicii noastre profesionale ne învață că ea nu se poate aplica nici permanent, nici pretutindeni, dar utilizarea ei dă frumusețe și viață învățării limbii, fiind și posibilă, și necesară.

### Referințe bibliografice:

1. Brăescu, M., *Méthodologie de l'enseignement du français*, București, EDP, 1979, p. 35, - p. 456.
2. Doise, W.; Mugny, G., *Le développement sociale de l'intelligence*, Paris, Inéredition, 1981, - p. 279.
3. Festinger, L., *A theory of cognitive dissonance*, Stanford University Press, 1957.
4. Girard, D., *Méthode directe et méthodes audio-visuelles (essai de définition d'une pédagogie audiovisuelle des langues vivantes)*, Paris, BELC, 1987, - p. 296.
5. Goguelin, P., *La formation continue des adultes*, Paris, P.U.F., 1972, p.52,- p.317.
6. Isen, A. M. și Daubman, K. A. (1984), *The influence of affect on categorization*, *Journal of Personality and Social Psychology*, 47, p. 1206-1217.
7. Monteil, J.M., *Educație și formare, Perspective psihosociale*, Iași, Polirom, 1997, traducere din limba franceză, - p. 200.
8. Perret-Clermont, Anne Nelly, *La construction de l'intelligence dans l'interaction sociale*, Berne, Peter Lang, 1979, - p. 267.
9. Petty, R. E. și Cacioppo, J. T., 1985, *The elaboration likelihood model of persuasion*, In L. Berkowitz (Ed.), *Advances in experimental social psychology*, vol. 19, p. 123-205, New York: Academic Press, - p. 501.
10. Petty, R. E. și Cacioppo, J. T., *Communication and persuasion: Central and peripheral routes to attitude change*, New York: Springer-Verlag, 1986, - p. 348.
11. Rivers, W., *Psihologul și profesorul de limbi străine, traducere de Noveanu, ș. a.*, București, EDP, 1971, - p. 264.
12. Stoica-Constantin, A., Neculau, A., *Psihologia rezolvării conflictului*, Ed. Polirom, 1998, p.190, - p. 288.
13. Zajonc, R. B., *Feeling and thinking : Preferences need no inferences*, *American Psychologist*, 1980, p. 35, - p. 251. Rivers, W., *Psihologul și profesorul de limbi străine, traducere de Noveanu, ș. a.*, București, EDP, 1971, - p. 264.
14. Zlate, M., *Omul față în față cu lumea*, București, Editura Albatros, 1988, p. 259.



---

## Abordarea gramaticii din perspectivă funcțională

Zinaida TĂRIȚĂ,

Universitatea de Stat „A.Russo” din Bălți, Moldova

Crearea unui sistem educațional universitar modern, adecvat cerințelor unei lumi dinamice, determină conturarea întregului demers, de la obiective pînă la evaluare, în funcție de solicitările societății pe care o servește. Pe de altă parte, se știe că în activitatea de pregătire a celor supuși procesului educațional, pentru a face față necesităților actuale și viitoare ale societății, prioritare nu sînt informațiile pe care le pot achiziționa aceștia, ci capacitățile cu valențe formative. De aceea, pregătirea viitorilor specialiști din această perspectivă are serioase implicații în formularea obiectivelor educaționale, în stabilirea conținuturilor instruirii, în metodologia și tehnologia utilizată.

Limba, fiind în esență o formațiune funcțională, este folosită în societatea umană drept instrument al cunoașterii și al exteriorizării gândirii umane în procesul comunicării, iar știința despre limbă, ca disciplină de studiu, este printre cele de importanță majoră pentru acțiunea de modelare a personalității umane, pentru ceea ce filozoful Constantin Noica numea *devenirea întru ființă a omului*.

În contextul dinamic al procesului educațional, obiectivele, conținuturile și metodologia studierii limbii au valențe preponderent formative, cu implicații majore în dezvoltarea unor *competențe* și *capacități* cu valențe atît intensive, cît și extensive, pe întregul parcurs al formării personalității umane, nu numai în anii de studii, dar și în procesul integrării socio-profesionale și în cel de adaptare și readaptare continuă la schimbările ce au loc în societatea contemporană.

Raportate la particularitățile relevante ale didacticii moderne, ce privilegiază competențele funcționale și globale în opoziție cu achizițiile noționale și cunoștințele fragmentare, finalitățile curriculare ale studierii limbii sînt concepute prin prisma dimensiunii funcționale și a celei pragmatice.

Sub aspect funcțional, aceste finalități reclamă o serie de cerințe, printre care deplasarea accentului dinspre limba literară ca sistem unitar de reguli spre limba ca ansamblu al elementelor de construcție a comunicării.

Dimensiunea pragmatică, vizînd structurarea unui sistem axiologic coerent, fundament al formării unei personalități autonome și independente, integrate dinamic în societate, reliefează însușirea strategiilor, metodelor, tehnicilor riguroase de studiu și de activitate independentă, relevînd natura intențională și rațională a comunicării verbale – strategii comunicativă.

Strategia didactică de studiere a tuturor compartimentelor limbii, la toate treptele sistemului de învățămînt, inclusiv în învățămîntul superior, derivată din aceste argumente, se axează pe paradigma funcțional – comunicativă, care are la bază anumite principii specifice, printre care: atribuirea unui caracter flexibil și actual procesului de studiere a limbii, prin conectarea sa mai organică la realitățile vieții cotidiene; adoptarea unei perspective consecvent-comunicative, în cadrul căreia accentul să fie

plasat pe aspecte concrete ale utilizării fenomenelor limbii.

În încercarea de a depăși metodele simpliste ale abordării tradiționale (*descriere, echivalare, analiză*), dat fiind contextul social în care ne aflăm și tendința clară de reformare a procesului de predare a limbilor, considerăm definitorie abordarea funcțională integrată care întrupește atenția adecvată pentru cunoașterea și însușirea regulilor (*abordare cognitivă*), circumspecție maximă pentru universul afectiv al educabilului (*abordare afectiv-umanistă*), asigurarea procesului de achiziție lingvistică prin înțelegerea corectă a sensului mesajului (*abordare comprehensivă*). Astfel, cel supus procesului educațional, fiind privit și apreciat ca cineva care gîndește, simte, învață și are ceva de spus (intenție comunicativă), devine subiect al propriei învățări [Mind-er,15].

Se cere menționat și faptul că perspectiva funcțională în studierea fiecărui compartiment al limbii, presupunînd formarea unei competențe comunicative sau pragmatice, care guvernează adecvarea situațională și stilistică a mesajului, vizează și formarea unei competențe lingvistice menite să asigure corectitudinea exprimării.

Privit în liniile cele mai generale, obiectivul gramaticii, ce reprezintă structurarea limbii și studiul structurii și funcționării de ansamblu a ei, cadrează cu stabilirea inventarului de unități ce constituie sistemul limbii și descrierea modului de funcționare a acestora în text, în vorbire, concept susținut și de reprezentanții Școlii funcționale franceze care consideră că „sarcina unei gramatici constă în analiza raporturilor sistemice în limbă și a realizării lor în vorbire”.

În așa mod, studiul gramaticii va stabili comportamentul în actul comunicativ al unităților limbii dotate cu formă și conținut, urmînd ca acestea (unitățile) să fie examinate din perspectiva semnificației gramaticale; desigur, ne referim la descrierea „comportamentului în actul comunicativ al claselor de unități privite din perspectivă generală” [Dirul,19].

Relevînd interdependența formă-conținut în studiul unităților gramaticale, Iorgu Iordan atenționează că „este imposibil totuși să despărțim o formă gramaticală de înțelesul ei nu numai pentru că în conștiința noastră, a vorbitorilor, cele două elemente sînt inseparabile, ci chiar din punct de vedere practic sau metodic”. Astfel, abordarea funcțională a gramaticii implică examinarea efectelor diverselor componente ale contextului asupra producerii și receptării enunțurilor atît sub aspectul structurii, cît și al semnificației acestora – perspectiva pragmatică.

Abordarea gramaticii din perspectivă funcțională face uz de procedee bazate, în esență, pe principiul „de la conținut spre formă”, principiu ce prevede o prezentare a faptelor de limbă de pe poziția vorbitorului și se opune, într-un fel, descrierii după principiul „de la formă spre conținut”, descriere ce reflectă poziția ascultătorului, proprie gramaticii tradiționale. Examinarea structurii gramaticale de pe poziția vorbitorului, pornind de la sens, înlesnește expunerea mai transparentă a modul de corelare între diferite clase și subclase de cuvinte, conturînd mai explicit rolul unor grupe de unități lexicale.

Relevant pentru abordarea funcțională a gramaticii, care presupune o tratare a fiecărui fenomen gramatical pornind de la funcția lui în actul comunicativ spre forma necesară în vederea realizării acestui act, este algoritmul însușirii fenomenului gram-

atical, eșalonat în următoarea succesiune :

- examinarea situației de comunicare în care apare fenomenul gramatical ce urmează a fi însușit – crearea motivației pentru învățare;
- stabilirea condițiilor de utilizare a fenomenului gramatical examinat;
- analiza paradigmei de declinare/conjugare ;
- exersarea (oral/în scris) la nivel de operații și de context.

Orientarea generală a demersului didactic spre aspectele funcționale ale unităților gramaticale – folosirea materialului studiat în situații de comunicare – determină caracterul și conținutul exercițiilor de antrenare a structurilor gramaticale, formulate ca sarcini de vorbire. În corespundere cu abordarea comunicativă a studierii unei limbi materne sau nematerne, abordare ce avansează în prim plan atât viziunea asupra studierii limbii ca un sistem de comunicare, cât și a apropierii maxime a procesului de predare/învățare de procesul comunicării reale, structurile gramaticale însușite vor fi folosite în diferite situații comunicative.

Exigențele didactice și psiholingvistice față de formarea abilităților de utilizare a elementelor gramaticale în contexte comunicative impun respectarea succesiunii următoarelor etape: recepție, imitare, substituie, transformare, reproducere, combinare.

*Recepția* prevede identificarea și înțelegerea formelor respective în enunțurile conlocutorilor.

*Imitarea* solicită utilizarea în enunțuri proprii a structurilor lingvistice nemodificate.

Prin exercițiile de *substituie* se vor forma abilități de includere a unor noi unități lexicale în structura gramaticală însușită, creînd premise pentru ca inventarul gramatical să se includă ulterior în structura comunicării.

Condițiile exercițiilor de *transformare* reclamă modificarea formei unităților lexicale în replicile propuse.

În baza *reproducerii* se fixează deprinderile practice de vorbire, cei supuși procesului educațional selectează singuri formele gramaticale și elementele lexicale de care au nevoie pentru a asigura structurile gramaticale. Fiind modele de comunicare reală, asemenea exerciții urmăresc asigurarea unei intenții comunicative

La etapa de *combinare* este oportun să se recurgă la diverse variante ale exercițiilor de vorbire, care sînt apropiate maximal de condițiile reale ale practicii de comunicare.

Exercițiile de vorbire, solicitînd racordarea fenomenelor gramaticale însușite la diferite contexte comunicative asigură utilizarea creativă a structurilor gramaticale achiziționate, în scopul realizării unor discursuri concepute ca “un ansamblu de strategii corelate cu o anumită situație de comunicare” [Tușescu,74].

Abordarea funcțională a gramaticii, pentru care pledăm, avînd la bază o serie de principii sau considerații determinate, în primul rînd, de sistemul de valori promovate și de necesitățile utilizatorilor, asigură motivarea și necesitatea învățării limbii în scopul comunicării. Se realizează, în felul acesta, unitatea dintre limbă (analiza posibilităților comunicative ale fenomenelor gramaticale) și instruire (condițiile concrete și continutul de audienți).

În structura demersului didactic se respectă algoritmul acțional: necesitățile comunicative → situațiile tipice de comunicare → intențiile comunicative → mijloacele de verbalizare a intențiilor comunicative → structurile morfo-sintactice fundamentale → vocabularul fundamental.

Un aspect important al acestui demers îl constituie stabilirea mijloacelor de verbalizare a intențiilor comunicative din care fac parte vocabularul fundamental și structurile morfo-sintactice fundamentale. Structurile morfo-sintactice fundamentale vor fi selectate riguros conform anumitor criterii metodice: importanța comunicativă a fenomenelor gramaticale, indicele de frecvență al acestora, caracterul tipic al fenomenelor morfo-sintactice, diapazonul utilizării și gradul accesibilității categoriilor gramaticale, capacitatea combinatorie a logoformelor, condiție ce asigură motivarea și necesitatea învățării limbii în scopul comunicării.

Opțiunea pentru abordarea funcțională a gramaticii la facultate se bazează și pe principiile învățării adulților [Vințanu,17]: învățarea depinde de: (a) motivație, (b) de capacitatea de a învăța, (c) de experiența trecută și curentă, (d) de implicarea activă în actul învățării, (e) de climatul psihologic bazat pe respect și confort, (f) de încercarea de a rezolva probleme, (g) de intenția adultului de a-și autoregla propria activitate de învățare.

Algoritmul propus va fi raportat atât la includerea în structurile gramaticale a unităților lexicale consacrate, cât și a „inovațiilor lexicale”. Dezvoltarea societății impune îmbogățirea lexicului cu unități lexicale care să acopere noile realități lingvistice. În procesul de înnoire, limba face uz de diferite procedee ale neologiei formale, unul dintre cele mai active, la etapa actuală, fiind abrevierea. Precizia de care dispun unitățile lexicale formate prin abreviere și avantajul de a substitui unitățile polilexicale, contribuind la o mare economie de limbaj (în baza legii minimumului de efort), constituie un motiv concludent pentru acceptarea lor (a se compara abrevierile și bazele lor derivate: AGEPI < Agenția pentru Protecția Proprietății Intelectuale, ULIM < Universitatea Liberă Internațională din Moldova). Dar, întrucât „doriința de a inova depășește (unori) limitele necesității”, procesul de stabilire a valențelor combinatorii ale unităților lexicale neologice, inclusiv ale celor abreviate, implică și referințe la utilizarea lor din punctul de vedere al corectitudinii limbii. Or în crearea oricărui tip de neologism, rolul decisiv îi revine sistemului lingvistic. Prin urmare, procesul de încadrare a abrevierilor în sistemul gramatical al limbi presupune parcurgerea următoarelor operații: descompunerea întregului în părți componente, stabilirea funcției lor în actul de vorbire dat, stabilirea raportului cu celelalte părți componente, constatarea conformității lor cu normele limbii literare.

În scopul antrenării competenței verbale, sarcinile de învățare vor viza o abordare a tuturor unităților lexicale în cadrul structurilor gramaticale din triplă perspectivă - descriptivă, funcțională și normativă, întrucât mai importantă decât acceptarea sau respingerea unor neologisme este asimilarea corectă a acestora [Guilbert , 31].

Demersul didactic propus în abordarea funcțională a gramaticii, axat pe activism verbal și cognitiv, situativitate comunicativă, funcționalitate și noutate, oferă motivație învățării, realizând un progres constant al însușirii, întrucât profilează un șir

---

de avantaje:

- prioritatea metodelor activizate, în special a exercițiilor de tip analitic (recunoaștere, grupare, motivare, diferențiere) și de tip sintetic (modificare, completare, construcție);
- evitarea formalismului în sensul că nu gimnastica gratuită a memoriei trebuie urmărită ci gândirea prospectivă și creatoare;
- studierea diferitelor elemente componente ale sistemului limbii în interdependența lor, deoarece limba este un sistem de sisteme;
- perfecționarea vorbirii, transformând-o în vorbire gramaticalizată – conformă cu normele limbii literare însușite în mod conștient.

### **Referințe bibliografice:**

1. A. Dîrul, *Schițe de gramatică funcțional-semantică a limbii române*, Chișinău, 2002.
2. L. Guilbert, *La creativité lexicale*, Paris, 1975.
3. M. Minder, *Didactica funcțională. Obiective, strategii, evaluare*, Chișinău, 2003.
4. Л. Пассов, *Коммуникативный метод обучения иноязычному говорению*, Москва, 1991.
5. M. Tuțescu, *L'argumentation. Introduction à l'étude du discours*, București, 1998.
6. N. Vințanu., *Educația adulților*, București, 1998 .

## **La France et la francophonie dans la classe de français langue étrangère : de la théorie à la pratique**

**Simona Aida MANOLACHE**

**Mariana ȘOVEA**

*Université Dunărea de Jos, Galați, Roumanie*

C'est un fait bien acquis que l'une des idées fondamentales promues par la francophonie est l'ouverture vers d'autres cultures que la sienne, ce qui implique la reconnaissance de la diversité humaine et la tolérance par rapport aux différences ethniques, culturelles et religieuses.

En enseignant la didactique du français, on explique aux étudiants, dès le premier cours, que l'apprentissage de toute langue, et spécialement du français-langue de la francophonie, doit être envisagé comme un moyen de concilier identité et altérité, de s'ouvrir vers la convivialité et la solidarité, d'éviter la dérive ethniciste. Par conséquent, donner aux élèves des informations d'ordre culturel pendant la classe de français et les faire réfléchir aux différences et aux ressemblances entre leur propre culture et les cultures des autres, cela ne constitue pas seulement une stratégie accidentelle de détente, mais une obligation constante ayant un impact à long terme. En ce qui nous concerne, nous ne cessons pas de répéter à nos étudiants, futurs enseignants, que c'est essentiel de ne pas quitter la salle de classe avant d'avoir ouvert des fenêtres vers d'autres horizons, à savoir civilisations, puisque l'enseignement/apprentissage d'une langue étrangère est étroitement lié à l'acquisition d'informations sur la civilisation qui correspond à celle-ci.

Des raisons historiques et culturelles évidentes expliquent la connexion indestructible entre l'enseignement/apprentissage du français et l'acquisition de savoirs sur la France et les Français. On ne peut pas imaginer une classe de français réussie qui ne profite pas des données fournies par la politique, la littérature, la musique, la gastronomie, le cinéma, la vie quotidienne des Français. Mais notre conviction ferme est que, de nos jours, l'enseignant de français langue étrangère doit franchir les frontières de la France afin de faciliter l'accès de ses élèves à d'autres espaces francophones, en Europe (Belgique, Suisse, Luxembourg, Monaco) et en dehors de l'Europe (Canada, Algérie, Tunisie, Madagascar, etc.). Nous recommandons vivement à nos étudiants de choisir des thèmes, des documents et des stratégies didactiques qui mettent en évidence les valeurs essentielles de ces espaces.

Cependant, grâce à un projet particulièrement utile, stimulant et enrichissant – le projet CECA – nous avons constaté qu'il y a un certain écart entre ce que nous recommandons à nos étudiants, à l'université, et ce qui se passe en réalité dans les classes faites dans les écoles.

### **Le projet CECA**

En 2007, la FIPF (Fédération internationale des professeurs de français), le

CRAPEL (Centre de Recherche et d'Applications Pédagogiques En Langues, Université de Nancy 2) et l'AUF (Agence universitaire de la Francophonie) ont initié un projet international intitulé *Langue française, diversité culturelle et linguistique : culture d'enseignement, culture d'apprentissage* (CECA). L'objectif principal de ce projet est d'observer et d'enregistrer sur le vif les modalités locales, collectives et individuelles, d'appropriation du *Français Langue Etrangère* et du *Français Langue Seconde* en milieu institutionnel et ensuite d'analyser les traits constants de ces modalités à l'intérieur des sociétés et de déceler les caractéristiques des différentes cultures d'enseignement et d'apprentissage du français.

Actuellement, 22 équipes du monde entier, dont l'équipe de Suceava est fière de faire partie, participent à ce projet. Le protocole de recherche, le même pour toutes les équipes, prévoit plusieurs étapes, dont les premières se sont déjà déroulées.

Tout d'abord, après avoir formé les équipes de recherche, chaque équipe a choisi trois écoles à observer. L'équipe de Suceava, coordonnée par Sanda-Maria Ardeleanu, est composée de 11 personnes, dont six enseignants de français (trois enseignants-chercheurs de l'Université « Ștefan cel Mare » de Suceava et les trois enseignants des écoles visées), trois enseignants spécialistes en sociologie, psychologie et anthropologie, et deux ingénieurs. Les trois écoles visées par l'équipe roumaine sont différentes de maints points de vue :

- L'école n° 3 de Suceava est perçue comme une école de haut niveau dans l'enseignement des langues étrangères, dans une ville de plus de 120.000 habitants.
- L'école de Costîna (village de Todirești) se trouve à 30 km de la ville de Suceava, dans la zone défavorisée du Département de Suceava.
- L'école de Brodina de Sus (village d'Izvoarele Sucevei, à la frontière entre Roumanie et Ukraine) est située dans un petit village perdu dans la montagne ; pour y arriver certains élèves font des kilomètres à pied. La plupart des élèves sont des houtzouli, dont la langue maternelle est donc un dialecte de l'ukrainien.

Ensuite, dans une deuxième étape, on a fait enregistrer sur dvd six classes de français (deuxième année d'études) dans chacune des écoles choisies. À Costîna et à Brodina de Sus, le français est la première langue étrangère étudiée en milieu institutionnel, tandis que dans l'école de Suceava, le français est la deuxième langue étrangère, après l'anglais.

En même temps, on a demandé aux élèves (environ 130 élèves), à des parents et à des enseignants, de remplir plusieurs questionnaires concernant le statut de l'enseignant dans l'école, les langues utilisées à l'école et chez soi, le rapport entre l'oral et l'écrit dans la classe de français, le rôle de l'enseignant et le rôle de l'élève, les représentations du français et les manuels. Les réponses aux questionnaires ont été dûment analysées et synthétisées.

Dans une quatrième étape, les membres de l'équipe de Suceava se sont réunis et ont analysé ensemble les deux dernières classes enregistrées dans chaque école. On a eu en vue la disposition spatiale dans la salle de classe, les tâches des élèves, les techniques de l'enseignant, les échanges entre l'enseignant et l'élève/les élèves, le

maintien de l'ordre dans la salle de classe, etc. Les analyses et les enregistrements ont été remis au comité scientifique du projet.

La cinquième étape prévoit l'interprétation des données et de leur analyse par les autres équipes, de manière à mettre en place une collaboration interprétative : chaque équipe aura ainsi la possibilité de réagir aux données et aux vidéos des autres équipes, et à leurs interprétations locales. Ensuite, il y aura un retour à l'équipe locale qui réagira à l'interprétation de ses propres données par les autres équipes, et formulera, peut-être, d'autres explications.

Jusqu'à ce moment, le projet CECA nous a permis, d'une part, d'observer la façon dont les classes se déroulent dans les écoles roumaines, et, d'autre part, de mieux saisir et comprendre les représentations des élèves roumains sur le français, l'apprentissage du français et la francophonie.

### Les questionnaires

Les membres de l'équipe CECA de Suceava ont demandé aux élèves de remplir plusieurs questionnaires. Certaines questions visaient strictement le rapport des élèves avec la langue française. Voici ci-dessous quelques questions et les réponses reçues :

*Quelle est la langue étrangère qui vous semble la plus belle?*

	Costîna	Brodina de Sus	Suceava	Total
Français	8	7	28	43 (37,4%)
Anglais	5	7	31	43 (37,4%)
Espagnol	3	4	5	12 (10,4%)
Italien	3	5	4	12 (10,4%)
Allemand	1		2	3 (2,6%)
Grec			3	3 (2,6%)
Russe		1		1 (0,9%)

*Est-ce que vous aimez parler en français? Pourquoi?*

École	Oui	Non	Comme ci, comme ça	Pas de réponse
Costîna	17	12	-	1
Brodina de Sus	10	17	-	-
Suceava	42	2	2	2
Total	69 (65,7%)	31 (29,5%)	2 (1,9%)	2 (1,9%)

La plupart des élèves considèrent que la langue française est *belle, intéressante, mélodieuse, harmonieuse, raffinée* (44 élèves des trois écoles). 5 élèves considèrent que c'est une langue *utile*. 1 élève aime le français parce que l'enseignante est gentille. 10 élèves aiment le français parce que c'est facile à apprendre et parce qu'ils connaissent cette langue.



15 élèves affirment que le français est une langue *difficile*, 1 élève qu'elle est *ennuyeuse*, 2 élèves n'aiment pas l'accent français et 1 élève n'aime pas cette langue parce qu'il ne la comprend pas du tout.

Il faut observer que le pourcentage des élèves qui considèrent le français leur langue étrangère favorite est égal au pourcentage des élèves qui préfèrent l'anglais (malgré l'impression qu'on a actuellement que la langue anglaise est devenue la championne incontestable dans les préférences des enfants roumains).

Il faut souligner une autre question dont les réponses expriment l'attitude des élèves par rapport aux langues étrangères :

*Quelle est la langue étrangère que vous aimeriez apprendre? Pourquoi?*

	Costina	Brodina de Sus	Suceava	Total
Anglais	12	9	6	27 (23,5%)
Italien	3	3	12	18 (15,6%)
Allemand	1	1	15	17 (14,8%)
Espagnol	2	3	9	14 (12,1%)
Français	2	6	3	11 (9,6%)
Chinois			8	8 (6,9%)
Espéranto		5		5 (4,3%)
Russe		2	2	4 (3,5%)
Grec			4	4 (3,5%)
Arabe			2	2 (1,7%)
Japonais			2	2 (1,7%)
Latin			1	1 (0,9%)

Les élèves de Suceava, qui apprennent trois langues étrangères (anglais, français et allemand), sont plus « perméables », plus désireux de s'ouvrir vers des langues très différentes de leur langue maternelle.

Un autre questionnaire (rempli par 128 élèves, dont 68 élèves de l'École n° 3 de Suceava, 30 élèves de l'École de Costina et 30 élèves de l'École de Brodina de Sus) concernait les représentations des élèves sur le français, l'apprentissage du français et la francophonie. Voici ci-dessous les questions et les réponses qui nous ont paru révélatrices :

*Écrivez cinq mots ou expressions qui vous viennent à l'esprit quand vous entendez les syntagmes suivants:*

- *Apprendre le français*

Premiers 5 mots/ expressions (de 299)	17 plaisir, plaisant(e) 16 facile 13 intéressant 13 parler en français 12 difficile/effort
Catégories thématiques positives +	203: plaisir/plaisant(e) (17), facile (16), intéressant(e) (13), gai(e), gaieté (10), utile (9)...
Catégories thématiques négatives -	47: difficile/effort (12), perte de temps (3), trop de travail (2)
Catégories thématiques neutres 0	49: parler en français (13), lire (10), écrire (8), traduire (5), chanter (4)...

• Enseigner le français

Premiers 5 mots/ expressions (de 221)	28 difficile/effort 17 plaisir/plaisant 16 facile 15 enseigner le français 14 savoir la leçon
Catégories thématiques positives +	109: plaisir/ plaisant(e) (17), facile (16), intéressant(e) (13), éprouver de la joie (8), avoir de la patience (9), gai/amusant/plaisanter (9)...
Catégories thématiques négatives -	53: difficile/effort (28), peu intéressant (5), ennuyeux (5), trop de travail (4).
Catégories thématiques neutres 0	49: enseigner le français (15), savoir la leçon (14), transmettre du savoir (10), traduire (7), livres, craie, bureau du professeur, catalogue (5)...

*Comment vous sentez-vous pendant la classe de français:*

*a) content, b) de bonne humeur, c) ennuyé, d) inquiet, e) effrayé.*

content	42
de bonne humeur	82
ennuyé	17
inquiet	6
effrayé	4

*Si vous deviez choisir un seul mot pour décrire la langue française, celui-ci serait .....* ?

Premiers 5 mots/ expressions (de 121)	26 belle 17 difficile à apprendre 10 intéressante 8 facile 6 mélodieuse
Catégories thématiques positives +	70: belle (27), intéressante (10), facile (8), mélodieuse/musicale (6), amusante, gaie (5)...
Catégories thématiques négatives -	23: difficile à apprendre (17), laide (6),
Catégories thématiques neutres 0	18: paix, romantisme, mélancolie, liberté (4), drapeau (3), emblème (3)

*Quel est le premier pays auquel vous pensez quand vous entendez parler (de) la langue française?*

À cette question, 114 élèves ont répondu *France*, 8 *Suisse* (la plupart des élèves qui ont donné cette réponse étaient des élèves de Brodina de Sus, village jumelé à Maracon, village suisse du canton de Vaud), 6 *Belgique*, 3 *Luxembourg*, 1 *Monaco*. Les autres élèves ont donné des noms de pays dont la langue officielle n'est pas le français. Aucun élève n'a désigné le Canada ou quelque pays africain.

*Quel est le symbole que vous choisiriez pour représenter la langue française? Et la langue anglaise? Et pour l'allemand?*

24 élèves ont répondu la *Tour Eiffel*, 18 le *drapeau français*, 7 la *fleur de lys*, 6 *Paris* et 5 un *emblème*. Les autres réponses ont été des plus diverses : un *cœur* (4 réponses) une *tête de bœuf* (peut-être à cause de *La Vache qui rit*), une *crêpe* (2 réponses), un *visage souriant près du coq gaulois*, un *petit bonhomme joyeux*, une *princesse habillée d'une robe blanche*, une *portée musicale*, une *statue la main sur le cœur*, *Zinedine Zidane*, un *papillon volant*, un *oiseau qui chante*, un *livre*. Seulement 2 élèves ont donné une réponse marquée négativement – un *enfant ennuyé*.

Il faut préciser que les symboles choisis pour représenter la langue anglaise ont été moins variés (*La Tour de Londres* et *Big Ben* constituant les réponses les plus fréquentes), la raison étant peut-être le thème du questionnaire. Pour l'allemand, peu d'enfants se sont arrêtés au même symbole; il y en a beaucoup qui ont avoué leur ignorance (11 enfants). *Le drapeau*, *Berlin*, *le paysage montagneux* et *la chope de bière* ont été les seuls symboles choisis par plusieurs enfants. L'«image» de l'allemand a pour certains élèves des contours agressifs (ils ont choisi comme symboles possibles une *sorcière méchante*, la *svastika*, un *soldat*, une *épée*, une *hache*), par rapport au français ou à l'anglais. Beaucoup d'élèves ont indiqué des symboles au hasard, sans trop y réfléchir.

En analysant les réponses données aux questions, nous avons donc constaté que le français reste en Roumanie la langue étrangère dont les élèves ont les représentations les plus claires. Ces représentations sont strictement liées à la France (les élèves

n'ont choisi aucun symbole représentatif qui provienne d'un autre espace culturel). La langue française occupe encore l'une des premières places dans l'ordre de préférence des élèves roumains. C'est sa grammaire qui irrite les élèves, mais qui, en même temps, leur donne une sensation de sécurité linguistique qui est, en fait, l'une des raisons de leur amour pour cette langue.

En d'autres mots, en Roumanie le français a quelques atouts que les enseignants devraient savoir utiliser. Élargir l'espace francophone est, à notre avis, l'une des stratégies d'un jeu intelligent.

### **Les pratiques de classe**

Tout d'abord, il faudrait que les enseignants utilisent dans la classe des supports et des stratégies didactiques qui stimulent l'intérêt des élèves pour les diverses cultures francophones.

Les classes de français que nous avons enregistrées dans le cadre du projet CECA témoignent de la préoccupation permanente des enseignants pour l'amélioration de la compétence ethno-culturelle<sup>1</sup> de leurs élèves. Chanter des chansons est l'activité la plus fréquente qui familiarise les élèves roumains, de façon implicite, avec le patrimoine national-identitaire des Français. Pendant toutes les dernières six séances enregistrées et analysées dans les trois écoles roumaines, les élèves ont chanté des chansons françaises (*Alouette, Sur le pont d'Avignon, etc.*). Parler des monuments et des régions touristiques de France – à partir de textes ou d'images – est une autre activité fréquente qui contribue à l'acquisition d'informations culturelles. Présenter aux élèves des coutumes et pratiques spécifiques – comme celle de deviner les sentiments de quelqu'un en enlevant les pétales d'une marguerite (*il m'aime un peu, beaucoup, passionnément*) – constitue un autre type d'activité destinée à enrichir le savoir culturel des élèves. Parfois, les enseignants recourent à des stratégies très efficaces : par exemple, Doina Ciobanu, l'enseignante de l'école de Suceava, a demandé à une élève de porter pendant la classe de français un costume breton.

Cependant, nous déplorons le fait que ce ne soit que la culture française qui soit présentée aux élèves. Nous croyons que l'une des causes de cet « appauvrissement » est le trop grand respect des manuels.

### **Les manuels**

Le projet CECA nous a permis d'entrer en contact avec 3 manuels de français (deuxième année d'études) appartenant à trois maisons d'éditions différentes<sup>2</sup>, ce qui nous a aidés à faire des corrélations entre les représentations véhiculées par les élèves (et mises en évidence lors des enquêtes) et celles identifiées dans les manuels. Tout d'abord, nous avons remarqué le nombre réduit de références culturelles et de documents authentiques choisis par les auteurs pour illustrer les thèmes traités, les trois manuels analysés étant centrés plutôt sur la culture de l'apprenant. Même dans les cas où il y avait des renvois à la culture étrangère il s'agissait, dans la plupart des cas, de la France, les autres pays étant peu ou pas du tout représentés.

Le manuel utilisé par les élèves de Brodina (éditions Hatier-Didier) situe l'apprenant dans un univers coupé de la réalité environnante : les personnages sont

des animaux (un lapin, un éléphant, une souris, etc.) qu'on ne peut pas identifier culturellement tout comme l'espace où ils vivent et qui pourrait être placé n'importe où en Europe. Il y a certains clins d'œil culturels au niveau des dessins (la baguette, le croissant, le bol de café), mais qui passent inaperçus par les élèves. Par l'absence de tout élément étranger, le manuel renvoie plutôt à la culture maternelle des élèves, parfois de manière très explicite : dans la leçon sur les vacances, les destinations des personnages ne sont pas des villes françaises, mais des villes roumaines (Sibiu, Brasov, etc.).

Le deuxième manuel, celui choisi par l'enseignante de Costina (éditions Niculescu), comprend des références culturelles assez nombreuses : de la première unité (*C'est la rentrée !*) jusqu'à la dernière (*Enfin, les grandes vacances!*) plusieurs enfants présentent leurs expériences ou leurs projets concernant la France<sup>3</sup>. Cependant le manuel ne prévoit pas de rubrique particulière destinée à offrir plus de détails sur ces renvois culturels : c'est au professeur de fournir des renseignements concernant les villes françaises ou les monuments cités. Les mots France et Paris apparaissent souvent dans les 12 unités du livre, aussi bien dans le texte de la leçon que dans des exercices de grammaire, de lexique, d'expression orale ou d'expression écrite. Aucun autre pays francophone n'est mentionné.

Le troisième manuel (éditions Aramis), utilisé par les élèves de l'école de Suceava, est le seul livre où l'on déclare, dès la première page (dans *l'Avertissement aux élèves*), la préoccupation des auteurs pour les aspects culturels liés à la France : « Je veux t'aider à perfectionner ton français et à découvrir la France ». La couverture du manuel est significative de cette prise de position, car elle présente les photos de quelques monuments parisiens très connus, associés souvent à la France (le Louvre, la Cathédrale Notre-Dame, le Sacré-Cœur, etc.). Malgré son orientation déclarée vers la culture française, le manuel essaie une ouverture timide vers d'autres pays francophones par le choix des personnages que les élèves rencontreront dans les 10 unités du livre : à côté du personnage Passepartout qui est français, ils feront la connaissance de Claude qui est canadien et d'Abdul qui est marocain. La présence de ces deux personnages francophones n'influence pas cependant le contenu des références culturelles existant dans le manuel qui restent exclusivement françaises.

Les éléments de civilisation française présentés sont très divers : l'arbre généalogique de Louis XIV, l'emploi du temps d'un élève français, le système d'enseignement français, une recette de pâtisserie française, etc. Parfois les renseignements donnés sont actuels et pratiques (comment téléphoner en France, quel est l'indicatif de Paris, etc.), d'autres fois ils renvoient à une époque très éloignée dans le temps (l'arbre généalogique de Louis XIV).

Au niveau de l'illustration nous devons souligner la qualité assez faible des photos et des images présentées dans les deux derniers manuels et, souvent, l'absence de tout lien logique entre le texte et l'image qui l'accompagne (une image neutre, dépourvue de toute charge culturelle). Dans le manuel des éditions Niculescu, la leçon appelée *Enfin, les grandes vacances!* (un dialogue entre les élèves d'une classe de IV<sup>ème</sup> qui présentent leurs projets de vacances) est illustrée par l'image d'une fillette qui marche dans une rue anonyme, une image qui n'a aucun rapport avec le contenu

de la leçon. De même, dans le manuel des éditions Aramis, la recette du flan aux pommes - « une délicieuse pâtisserie française » - n'est pas accompagnée par une photo de la pâtisserie (les élèves seraient peut-être curieux de voir à quoi peut ressembler ce flan aux pommes !) mais par l'image d'une souris habillée en cuisinier. On observe une évidente discordance entre la charge culturelle du texte et la neutralité des illustrations qui devraient expliquer et même enrichir la partie linguistique.

### Conclusions

Le projet a confirmé l'existence de toute une série de représentations positives liées à la France et a mis en évidence certains stéréotypes véhiculés dans l'enseignement roumain du français langue étrangère. Les élèves continuent à associer la France à Paris et à ses monuments et ils mettent souvent un signe d'égalité entre France et francophonie. Cette confusion est entretenue aussi bien par les enseignants (qui ne s'éloignent que très rarement du manuel et du programme scolaire) que par les manuels où les références à d'autres espaces francophones sont pratiquement inexistantes. Dans ce contexte, une plus grande ouverture vers l'espace francophone serait très enrichissante mais elle ne pourrait pas s'effectuer sans l'aide des institutions concernées, sans une actualisation des programmes et des manuels scolaires.

<sup>1</sup> Nous utilisons ce syntagme avec le sens que lui donnent Henri Boyer, Michelle Butzbach et Michèle Pendaux (1990, *Nouvelle introduction à la didactique du FLE*, CLE International). La compétence ethnoculturelle intègre au moins quatre ensembles de **représentations** collectives:

- les représentations du patrimoine historico-culturel, les grands mythes: les grandes œuvres, les grands artistes, les grands événements, les « hauts lieux », etc.;
- les représentations du patrimoine national-identitaire: les emblèmes (Marianne, le coq, l'Hexagone, etc.) et les autres signes d'identité (mots, devises, personnages, objets);
- les grandes images du vécu communautaire: de la vie, de la mort, de l'argent, du corps, de la nature, les mythologies « populaires », etc.;
- les attitudes et évaluations plus ou moins dominantes, durant une certaine période, sur le marché culturel, et dont la circulation est réglée pour une large part par des « leaders d'opinion » avec la complicité des médias.

<sup>2</sup> Apostoiu, Svetlana, Popa, Mariana, Soare, Angela - *Limba franceza*, manual pentru clasa a IIIa, Hatier-Didier, 1993;

Cristofir, Janeta-Ramona - *Limba franceza*, manual pentru clasa a IVa, Niculescu, 2006;

Grosu, Jana, Dignoire, Claude - *Méthode Passepartout*, Limba franceza pentru clasa a VI-a, Aramis, 2004.

<sup>3</sup> «Adeline: - Moi, j'ai passé mes vacances en France, chez mon amie Laurine.» (p.11)

«Sophie: - Cet été, j'ai visité Paris avec mon amie Odette. J'ai vu pour la première fois la Tour Eiffel et le Louvre.

Amélie: - Moi, j'ai passé le 14 juillet à Paris [...] Le 14 juillet, c'est la fête nationale de la France. J'ai assisté aux feux d'artifices sur la place de la Bastille et au défilé sur l'avenue des Champs-Élysées.» (p.17)

«Cécile: - Oui, j'aime la capitale et ses monuments. Je veux monter dans la Tour Eiffel et visiter la Cathédrale Notre-Dame.» (p.81)

## Alain Resnais: filmul de artă sau o estetică a interpretării

Dumitru OLĂRESCU

Academia de Științe a Moldovei

Cultura – expresie a civilizației spirituale a unui popor – este un domeniu vast, ce cuprinde toate cunoștințele și activitățile umane în cele mai diverse dimensiuni, rămânând a fi mereu un indiciu important în ierarhia componentelor nivelului spiritual al unei societăți.

Noțiunea de *cultură* este un termen încărcat de valori diverse și este interpretat foarte variat. Conform investigațiilor esteticianului francez Abraham A. Moles, există peste două sute cincizeci de definiții. Dar în mod special Abraham A. Moles se oprește la definiția filosofului german Albert Schweitzer, ca fiind una dintre cele mai integre și totuși departe de a fi exhaustivă: „*Cultura este suma tuturor progreselor omului și ale umanității în toate domeniile și din toate punctele de vedere, în măsura în care aceste progrese contribuie la desăvârșirea spirituală a individului și la progresul însuși al poporului*” [Abraham A. Moles, p.57]. În accepția esteticianului francez, gândirea se naște și se hrănește din cultură, din simbioza elementelor cunoașterii aflate deja în memoria fiecărui individ.

Noțiunea de cultură, în concepția filosofilor contemporani, integrează trăsăturile dominante de origine sociologică, psihologică, axiologică, metafizică ș.a. Conform opiniei filozofului Lucian Blaga, autorul cunoscutului studiu *Trilogia culturii*, cultura reprezintă „*expresia unui anume mod de existență a omului*”. Astfel, cultura este organic legată de condiția existențială a omului și ține de orizontul ontologic. Prin cultură se adâncesc înseși dimensiunile existențiale ale omului. Numai omul este creator de cultură, el aflându-se în epicentrul culturii de la origini și până la ieșirea din univers. În felul acesta se integrează omul și cultura, ca mod specific de existență umană, într-un ansamblu cosmic infinit, ce cuprinde în sine semne ale existenței telurice, dar și spațiul transcendentului – repere ale artei ca „*valoare supremă*” a culturii sau ca „*rodnicie în domeniul culturii*”, capabilă de o „*declanșare de mari consecințe*” (Lucian Blaga). E vorba de cel mai important compartiment al culturii – arta, unde abstractul simț al frumosului se află la baza activității artistice a creatorului, a artistului care, trecut prin toate vicisitudinile vieții, ajunge la o etapă ce, după criticul de artă Herbert Read, începe atunci când „*organizarea percepțiilor este făcută să corespundă unor emoții ori sentimente pre-existente. Într-un asemenea caz spunem că emoțiilor sau sentimentelor li se dă expresie. În acest sens suntem îndreptățiți să afirmăm că arta este expresie*” [Read Herbert, p.31]. Și această definiție, ca și cea a culturii, e doar una dintre cele câteva sute existente.

Arta și cultura, având mereu în centru misterul și psihologia actului de creație și ființa umană – creatorul și consumatorul acestora – au fost mereu în atenția cineaștilor, impunându-se ca subiecte complexe pentru diverse investigații cinematografice și ocupând un loc aparte în evoluția cinematografului de ficțiune și de nonficțiune.

Vrem să menționăm că numeroasele definiții despre care am vorbit mai sus denotă într-o anumită măsură și dificultatea și complexitatea abordării tematicii respective, dar și investigarea lucrărilor cinematografice ale căror subiecte constituie arta și cultura. E vorba de o sinteză complexă a artelor, fiindcă, în afară de faptul că artele tradiționale (literatura, teatrul, muzica, pictura), ce s-au impus în fondul genetic al artei cinematografice, în cazul filmului despre artă și cultură se declanșează un proces complex de asimilare, de transpunere în limbaj cinematografic a diverselor genuri de artă (teatru, coregrafie, arte plastice), devenite subiecte de investigații („materie primă”). Dar operele de artă deja finisate nu sunt transferate automat pe pelicula de cinema sau pe suport video. Aceste opere, fiind supuse diverselor procedee și modalități de expresie cinematografică, cum ar fi viteza ralenti, unghiulația, cadrajul, mișcarea inversă a imaginii, anșeneul, travlingul, supraimpresiunea, diverse mișcări ale camerei de filmat, se structurează într-o compoziție dinamică. Prin montaj, efecte sonore, partituri muzicale, operele originale „topite” în structurile filmice sunt interpretate, re-create, obținând noi dimensiuni, noi valori. Astfel se creează o nouă operă – filmul de artă – cu statut artistic și estetic de existență autonomă.

Desigur că aceste caracteristici se referă la un model ideal al filmului de artă, dar în evoluția filmului de nonficțiune depistăm multe filme despre artă și cultură, filme ce au servit acest domeniu, susținându-l și popularizându-i virtuțile sociale, cognitive și artistice.

În Europa anilor '20-'30, apariția filmelor despre artă și cultură, mai ales în plan istoric, devine tot mai frecventă. În atenția cineaștilor se află artele plastice: *Pictorii noștri* (regizor Gaston Schoukens, 1926), *Antichități egiptene de la Luvru* (regizor Henri Menbre, 1927), *Ideea* (regizor B. Bartosch, 1934) – Franța; *Mont Saint – Michel* (regizor Maurice Cloche, 1936), *Rubens și epoca sa* (regizor Rene Huyghe, 1938), *Priviri asupra Belgiei* (regizor Henri Storck, 1936), *Teme de inspirație* (regizor Gh. Debeukelaire, 1938), *Memling* (regizor A. Cauvin, 1939) – Belgia; *Minuni de piatră la Nürnberg* (regizor R. Ramberger și Curt Oetl, 1935), *Lumina* (regizor Karl Lamb, 1936) – Germania.

O treaptă în evoluția filmului despre artă ține de creația cineaștilor italieni Luciano Emmer, care a activat în colaborare cu Enrico Gras: *Povestiri despre o frescă* (1941), *Paradisul terestru* (1948). Mai târziu – *Leonardo da Vinci* (1953), *Pablo Picasso* (1956).

Ciclul de fresce *Viața Sfintei Ursula* se află la baza unui film dedicat creației artistului plastic Vittore Carpaccio. Stilul de nuvelist al plasticianului, variațiile de la poezia intimă la exotism se lasă ușor depistate și în discursul cinematografic.

Acești doi cineaști – L. Emmer și E. Gras – supun viziunii lor cinematografice și lucrarea controversată *Paradisul terestru* sau *Grădina desfătărilor* a pictorului olandez Hieronymus Bosch – un fenomen ireductibil în evoluția artelor plastice universale.

Succesele cineaștilor italieni L. Emmer și E. Gras îl face pe filmologul francez André Bazin să declare filmele acestora drept o etapă revoluționară în evoluția filmului de artă. După lansarea lor apare o vădită varietate a acestui gen cinematografic, se lărgeste considerabil diapazonul tematic al filmelor, se caută noi modalități de investigare prin film a tuturor genurilor de artă.

Regizorii belgieni Henri Storck și Paul Haesaerts, spre exemplu, în filmul *Rubens* (1948) încearcă să prezinte lucrările marelui artist în toate dimensiunile lor, analizându-



le detaliat din punct de vedere arhitectonic și compozițional. Prin metoda comparativă, regizorul P. Haesaerts, în filmul *De la Renoir la Picasso* (1949), confruntă figurile feminine ale lui Auguste Renoir cu cele ale lui Georges Seurt și ale lui Pablo Picasso.

Artele plastice (sculptura, pictura, gravura), arhitectura, goblenul devin tot mai frecvent materia de investigații pentru cineaștii documentariști: *Desenele lui Leonardo* (regizor Adrian de Pottier, 1949), *Dürer* (regizor A. Stummer, 1949), *Goblenuri vechi* (regizor Pierre Kast, 1949) ș. a.

Pentru prima dată într-un film de artă – *Farmecele existenței* (1950) – se vorbește ironic, pe alocuri chiar sarcastic, despre unele opere plastice. Regizorii francezi Jean Gremillon și Pierre Kast ironizează cu mult har caracterul academic, lipsit de viață al operelor oficiale.

Cu totul alte modalități de expresie, alte tonalități propun acești doi cineaști în filmul *Goya* (1949) în care evocă dezastrele războiului prin operele pictorului Francisco de Goya – figură simbolică pentru Spania. Acel care a dat glas durerii și mâniei poporului spaniol în războiul pentru independență. Lucrările *Dezastrele războiului*, *Răscoala de la 2 mai 1808 din Madrid* și, mai ales, *Execuția răzvrătiților din noaptea de 3 mai 1808* sunt, prin tragica lor sălbătăcie, cel mai teribil strigăt al Spaniei, alături de *Guernica* lui Pablo Picasso – lucrare plastică care mai târziu va deveni foarte populară și prin filmul vestitului regizor francez Alain Resnais.

Până a se afirma ca una dintre cele mai marcante personalități în domeniul filmului documentar de artă, adică până la primul său film *Van Gogh* (1948), regizorul Alain Resnais petrece timp îndelungat în atelierelor mai multor pictori, studiind specificul artei plastice, diverse tehnici, spectre cromatice și alte aspecte din domeniul esteticii și practicii acestei arte. Caută echivalente și ambianțe cinematografice pentru primele sale reportaje cinematografice, adunate sub genericul *Vizite*, cu imaginea lucrărilor plasticienilor Felix Labisse, Lucien Coutand, Henri Goetz ș.a.

Prima versiune a filmului *Van Gogh* A. Resnais o face pe peliculă de 16 mm – suport utilizat mai mult de cineaștii amatori, dar producătorul Pierre Braunberger, frapat de virtuțile artistice ale filmului, insistă ca acesta să fie transpus exact în varianta respectivă pe peliculă profesionistă de 35 mm. Astăzi această operație ar fi realizată foarte simplu printr-o transpunere optică, atunci, însă, regizorul Resnais turnează tot filmul din nou, păstrând exact aceleași lungimi de planuri cinematografice, aceleași alternanțe, același montaj și aceeași coloană sonoră.

Comparativ cu predecesorii săi – cineaștii italieni Luciano Emmer și Enrico Gras Resnais utilizează cu mai multă intrepiditate procedeele și modalitățile de expresie cinematografică: mișcările de aparat, durata planurilor cinematografice (numărul de planuri atinge cantitatea unui film de lung metraj), cadrajul, accente prin apropierea sau îndepărtarea imaginii ș.a. Spectatorul devine martorul unui proces de re-creare a operelor plastice, unde acestea își dezvăluie virtuțile sale artistice printr-un nou limbaj – cel cinematografic, deosebindu-se radical de ceea ce se făcea în filmele anterioare printr-o simplă fotografiere și aranjare a tablourilor în ordinea lor cronologică. După experiența sa obținută la filmul *Van Gogh* regizorul Resnais se va destăinui: „*Era vorba, de fapt, de a afla dacă arbori pictați, personaje pictate, case pictate, pot, datorită montajului, să joace în cadrul unei povestiri rolul unor obiecte reale, și dacă, în acest caz, e posibil*

– pentru spectator și aproape fără ca el să știe – să substituie lumii, așa cum o relevă fotografia, viața interioară a unui artist. Această experiență de ordin dramatic și cinematografic nu are deci nimic comun cu critica de artă, și încă mai puțin cu biografia științifică. Am sacrificat voit exactitatea istorică în favoarea mitului lui Van Gogh. Am substituit adeseori evoluției vieții sale, evoluția operei” [Barna Ion, p.608].

Prin aceste idei cineastul Resnais și-a expus într-un mod concepția sa vis-a-vis de filmul de artă, care pentru el e o interpretare a unei realități deja interpretate de autorul operei originale – Van Gogh.

Interpretarea, viziunea proprie devin principiul primordial al filmelor regizorului Resnais, impunându-se cu pregnanță și în estetica filmului de artă contemporan.

În cazul respectiv cineastul Resnais efectuează o dramatizare a destinului marelui artist Van Gogh prin lucrările acestuia, pe când regizorul L. Emmer dramatiza conținutul pânzei, elementele sale formale. Dar și în primul și în al doilea caz e vorba de o sinteză organică prin însăși esența sa. Opera plastică este asimilată de structurile filmice și supusă unui alt limbaj, compunându-se astfel o nouă operă – cinematografică, care conform opiniei teoreticianului de film André Bazin „...nu vine să slujească sau să trădeze pictura, ci să-i adauge un fel de a fi” [André Bazin, p.136]. Aceasta ar fi nu numai definiția corelațiilor filmic ↔ pictural, dar și una din condițiile primordiale a filmului de artă.

Printr-un limbaj cinematografic sobru (filmul despre acest mare colorist este realizat în alb/negru, fiindcă în opinia lui Resnais în felul acesta „va fi mai expresivă arhitectura tragică a picturii lui Van Gogh”) cineastul elucidează fondul ideatic, amplifică stările dramatice. Prin universul operelor plastice Resnais investighează căutările pictorului Van Gogh, începând cu lucrările din Olanda și până la cele din Paris. Căutări în care se proiecta destinul, condițiile existențiale și spirituale ale artistului Van Gogh. Camera de filmat (operator A. Ferran) creează senzația unei lumi reale, apropiindu-se liber de un tablou sau de altul, mișcându-se pe orizontală, pe verticală sau uneori chiar pe diagonală, „surprinzând” în gros-plan din compoziția generală a lucrărilor plastice detalii, gesturi, priviri. „În acest film regizorul a tratat ansamblul operei pictorului ca un singur și imens tablou, unde aparatul are aceeași libertate de mișcare ca în orice film documentar”- va menționa André Bazin [André Bazin, p.134].

Toate peregrinările, căutările, urcușurile și căderile, chiar și nebunia artistului la azilul de alienați Saint Rémy, fiind depistate de către Resnais în tablourile plasticianului și elucidate prin limbaj cinematografic, constituie conceptul filmului prin care regizorul reușește să ne convingă că nu subiectele, conținutul tablourilor sunt dramatice ci imaginația, modul artistului Van Gogh de a concepe lumea și de a o re-crea sau „maniera de a vedea și a picta” conform expresiei esteticianului de film Jean Mitry, care a apreciat filmul *Van Gogh „drept o capodoperă a genului”* [Jean Mitry, p.423]. Cadru cu cadru în fața spectatorului se cristalizează tabloul integral al destinului dramatic al marelui artist Van Gogh. Resnais a reușit să impună toate componentele filmului (montaj, comentariul literar, partitura muzicală) să asimileze opera plastică pentru a dezvălui drama unei vieți. „Meritul lui Resnais este că a știut să păstreze în expresia acestei vieți exaltate o sobrietate care se extinde și asupra comentariului și a muzicii. Filmul a fost premiat în mai multe țări. El înnoia filmul de artă, asigurându-i ceea ce este totuși

*indispensabil unui spectacol de cinema, un interes dramatic și nu numai unul documentar. Era vorba efectiv de o interpretare a lui Van Gogh, efectuată cu minimum de infidelitate posibilă, pentru că era făcută prin însăși imaginile pânzelor sale*" [Lepronhon Pierre, p. 465]. Întrădevăr filmul *Van Gogh* a avut priză la spectator, învrednicindu-se de „Premiul pentru cel mai bun film de artă” la Festivalul Internațional din Veneția (1948) și prestigiosul Oscar al Academiei Cinematografice Americane (1950), dar principalul constă în faptul că filmul *Van Gogh* s-a impus pe plan mondial ca o importantă piesă de reinnoire a filmului de artă.

Spre regret, acea sinteză organică dintre creație și avatarurile destinului din *Van Gogh* nu i-a reușit lui Resnais în următorul său film *Gauguin* (1950). Ideea abandonării civilizației și retragerii artistului pe plaiuri exotice a fost prea puțin pentru un film. Și dacă Paul Gauguin s-a străduit să evite facilitățile și luxurianța exotismului naturii și a amazoanelor din Bretania, Panama sau Tahiti, impunându-se prin picturalul și poezia sa specifică, apoi regizorul Resnais, în filmul său, s-a lăsat pe alocuri sedus de ispitoarele subiecte ale lui Gauguin și de pitorescul mediului ambiant, evidențiindu-le prin limbajul cinematografic. Filmul cuprinde unele dintre cele mai importante lucrări, date curioase din călătoriile lui Gauguin, comentariul literar e compus din scrisorile pictorului, dar regizorul n-a izbutit să pătrundă în lumea interioară a acestui artist a cărui viață, după cum afirmă exegeții biografiei și creației lui, era plină de zbucium, revoltă și suferință. Toate acestea generau o stare psihologică tensionată, marcând profund destinul artistului – ceea ce în film n-a fost exploatat.

Dacă în pelicula *Van Gogh* regizorul Resnais s-a străduit să exprime drama artistului, apoi în cel de al treilea film al său *Guernica* (1950), el își impune în prim-plan propria viziune, dramatizând prin limbaj cinematografic opera unui alt mare artist – pictorul Pablo Picasso.

După ce în noaptea de 26 aprilie 1937 legiunea aeriană Condor – cadoul lui Adolf Hitler pentru Francisco Franco – șterge de pe fața pământului orașelul spaniol Guernica (două mii de morți, bombardamentul avea drept scop experimentarea efectelor pe care le au asupra populației civile combinarea bombelor explozive cu cele incendiare) – tradiționala capitală a bascilor, Pablo Picasso creează una din cele mai sfâșietoare compoziții inspirate cândva de război – fresca *Guernica*, o sinteză supremă a artei sale, un patetic protest contra fascismului. *Guernica* rămâne a fi primul tablou din istoria artei ce a dezvoltat oarecum provocată de un eveniment ce se petrecuse pentru prima dată în istoria lumii: distrugerea programată de către avioane militare a unui oraș de oameni pașnici.

Picturile *Guernica*, *Femeia care plânge* și alte lucrări create tot în aceiași ani conțin un colorit dureros, o grafică crudă, de linii frânte, zguduitoare. Artistul Picasso lupta, lua atitudine. Tocmai în acea perioadă pictorul Henri Matisse cu o anumită invidie propunea: „Nu încetați să-l admirați, el pictează cu propriul sânge...”. Numit și *memoria vizuală a secolului*, Picasso făcea totul din mare iubire față de oameni, fiindcă, după o sublimă observație a remarcabilului scriitor spaniol Camilio José Cela, artistul Picasso înțelege prin iubire binele suprem, începutul și sfârșitul tuturor lucrurilor. Ecuația iubire = Dumnezeu sau, ceea ce este același lucru, ecuația iubire = Origini și Destin.

Specificul creației lui Picasso – artistul care „are o sută de mii de ochi în doi ochi”

(Rafael Alberti) – din acea perioadă de la finele anilor '30, mai ales a compoziției *Guernica*, definit printr-un limbaj dur, acut, dominat, mai întâi, de elementele formale și apoi de cele cromatice, printr-un dinamism exacerbat și un temperament exploziv, a influențat stilul, ritmul și structura imaginilor artistice, compoziția generală a filmului. Toate acestea l-au inspirat, l-au influențat pe cineastul Resnais – lucru firesc, dar nu l-au dominat. Fapt interesant că exegeții creației și activității sociale ale artistului Picasso menționau voința enormă a acestuia de a domina: „În adevăr, tot ce atingea Picasso, ființă umană, obiect sau operă a altui artist, trebuie neapărat să le și transforme, să facă din ele un lucru care să-i aparțină doar lui, care fără el n-ar exista și care îi învederează în egală măsură puterea creatoare, dar și nonconformismul, orgoliul, neliniștea și nepotolirea lui este setea de necunoscut” [Muller I. E, p. 287]. Tocmai majoritatea acestor trăsături, fiind specifice și modului de a fi al artistului Resnais, îl fac să nu să se limiteze doar la o transpunere pe pelicula de celuloid a lucrării *Guernica* a lui Picasso.

Filmul *Guernica* se impune prin structura și tehnica sa nouă, ce a depășit legătura cu fotografia în mișcare, legătură specifică filmelor despre arta plastică ale altor regizori. Resnais refuză experiențe deja percepute și face ca filmul să acționeze ca un catalizator al percepțiilor emotive, „o încercare de a explora lumea inconștientului” (opinia îi aparține lui Resnais vis-a-vis de creația sa), creând o stare intensă de dinamism psihic, ce contaminează profund spectatorul. De aceea putem afirma cu certitudine că, dacă la apariția *Guernicii* lui Picasso Hitler n-a reacționat, apoi Resnais cu filmul său risca cu viața, dacă apărea în timpurile când fiurerul visa la dominarea Europei.

Conștient de forța mobilizatoare a filmului său, A. Resnais își exprimă mai târziu într-un interviu (jurnalul *Prémier plan*, 1961, nr. 18) regretul despre faptul că această lucrare n-a apărut până la declanșarea războiului al doilea mondial.

Printr-un montaj asociativ, cu un ritm nervos regizorul Resnais, împreună cu scenaristul Robert Hessens, își compun narațiunea cinematografică din imaginile tablourile și schițele lui Picasso, ce sugerează, sau chiar formează stări contrastante: după imaginile cu orașul Guernica în ruine, cu fețe de bărbați frumoși și femei cu copii în brațe apar imagini de clovni, saltimbanci, arlechini, bufoni – toți tragici prin însăși esența lor – vin să trădeze, să tortureze, să distrugă o civilizație. Pe fundalul acestor reproduceri se aude vocea gravă a vestitei actrițe Maria Casares (renumită prin rolurile create în filmele regizorilor cu nume notorii în cinematografia mondială: Marcel Carné, Robert Bresson, André Cayatte, Jean Cocteau ș.a.), recitând versurile pline de revoltă și durere ale poetului Paul Éluard:

*„Încercate chipuri de foc, încercate chipuri de frig,  
Încercate de opreliști și de noapte, și de batjocură, și de lovituri,  
Chipuri bune la toate,  
Iată-vă acum față-n față cu vidul  
Biete chipuri sacrificate,  
V-au silit să plătiți pâinea vieții  
Cu viața noastră,  
V-au silit să plătiți cerul, pământul, apa și somnul  
Ba încă și mizeria.  
Chipuri naive, atât de triste și totuși atât de blânde*

*Eroi al unei veșnice drame*

*Voi n-ați gândit moartea*

*n-ați gândit teama ori curajul de-a trăi, de-a muri,*

*n-ați gândit moartea atât de grea și totuși atât de ușoară..."*

Ultimele versuri cad pe imaginea în gros-plan a unei mâni ridicate în sus a disperare, a ajutorare sau, poate a începutului unui sfârșit apocaliptic: undeva în Europa o legiune de asasini strivește furnicarul omenesc. Și cât de greu ne închipuim un copil cu măruntaiele revărsate, o femeie decapitată, un bărbat, vărsându-și dintr-odată tot sângele. Undeva în civilizata Europă la mijloc de secol XX...

Pe ecran se perindă – foarte ritmate – imaginile unor portrete de oameni ciuruite de gloanțe. Zgomotele mitralierelor și a bombardierelor în picaj creează tabloul auditiv al acestei atmosfere infernale.

Montaj de fețe îndurerate (pictate de Picasso până la apariția cubismului) ritmat prin imaginea unui bec electric, poate, unicul semn de viață, de speranță în bezna acestui infern.

Vocea din off a tragedienii M. Casares continuă să aducă pe ecran cu mai multă fervență stările contrastante din poemele lui Éluard:

*„Și când te gândești că au fost cândva și lacrimi de bucurie*

*Și că bărbatul în brațele-i strânge femeia îndrăgită*

*Și că, mângâiați, copii printre lacrimi zâmbeau...*

*Ochii de mort au acum masivitatea teroarei*

*Ochii de mort au transparența pământurilor sterpe,*

*Victimele și-au sorbit lacrimile*

*Ca pe o otravă..."*

Momentul culminant al filmului Resnais îl construiește pe baza imaginilor din compoziția *Guernica* și a schițelor realizate pentru această lucrare.

Planuri scurte și foarte scurte cu imagini de fețe monstruoase, lamentabil deformatate – mărturii impresionante ale grozăviilor îndurate în acei ani, alternează cu imaginile deformatate ale unor animale (tauri, cai) furioase de durerea rănilor sângerânde. Apegeul emoțional al acestui moment incandescent Resnais l-a compus din alternanțele acelorași planuri cinematografice cu imagini animate de capete de tauri și de cai în agonie, de fețe umane crispate de durere și spaimă. Prin animare și sonorizare aceste imagini prind viață, devin tulburătoare, iar versurile lui P. Éluard le face să emoționeze, să evadeze în alte orbite:

*„Frați ai mei, preschimbați în leșuri*

*Și în schelete sfărâmate...*

*Căci moartea a venit să tulbure*

*Mersul măsurat al timpului*

*Astăzi sunteți dați viermilor și corbilor*

*Ieri ați fost însăși speranța noastră fremătătoare..."*

Acest proces de o complexă sinteză audiovizuală l-a descris sugestiv filmologul Pierre Leprohon, care în acest caz a depistat, „...un fel de echivalență cu ceea ce reprezintă în alte domenii oratoriul sau baletul, cu alte cuvinte, imaginea animată și sunetul joacă aici rolul coregrafiei sau al recitativului față de muzica oratorului sau a baletului. Și la fel cu

**Van Gogh, Guernica** dramatiza opera în fața publicului, făcând-o mai accesibilă" [Lep-rohon Pierre, p. 465].

După punctul culminant Resnais, prin toate componentele filmului, creează un moment de reculegere sau tăcere: Soarele se stinge. Inimile toate s-au stins. Pământul e rece ca un mort. A fost ora apocalipsei...

Regizorul Resnais face ca mesajul filmului să treacă limitele ideatice ale *Guernicii* lui Picasso, acordându-i rezonanțe apocaliptice cu tragedia de la Hiroshima și Nagasaki.

Pe orizontala ecranului – imagini de corpuri solidificate de oameni cu groaza morții sculptată pe față – statuile de ceramică ale lui Picasso. Operatorii filmului A. Dumaitre și W. Novik evidențiază printr-un plonjeu panoramic statuia unui bărbat cu un miel în brațe (sculptura lui Picasso), apoi fața adusă până în prim-plan a acestei statui scăldate de ploaie... Din off se aude vocea M. Casares cu o tonalitate mai liniștită: sub stejarul mort din *Guernica*, pe ruinele din *Guernica* s-a întors un om, purtând în brațe un miel, iar în inimă – un porumbel. Un om cântă, un om speră...

Resnais face ca acordul final al filmului să sugereze omenirii o speranță, dar concommitent să evidențieze în caracterul creației artistului Picasso, care a fost numit „o algebră a speranței” secolului său.

Astfel montajul asociativ, sacadat; mișcarea camerei de filmat pe liniile unei geometrii intuitive sau emotive; disecarea pe verticală și pe orizontală a lucrărilor lui Picasso; accentuarea (prin montaj, partitura muzicală – compozitor Guy Bernard, comentariu literar – poemele trăite de P. Eluard și re-trăite de M. Casares, efecte sonore) unor fragmente, linii, detalii atât din planul întâi, cât și din celelalte planuri ale compoziției plastice; jocul de lumini și umbre; animarea unor imagini – toate acestea compun acel limbaj cinematografic, prin care s-a asimilat opera plasticianului, prin care regizorul Resnais și-a compus propria sa operă – filmul *Guernica*.

Dar pentru faptul că filmul „distruge” unitatea operei de bază, creând o nouă operă de sinteză – cea cinematografică – cineștii sunt învinuiți de către unii critici de trădare a operelor originale. Din punctul nostru de vedere, André Bazin le-a răspuns acestora foarte corect: „În loc de a se reproșa cinematografului neputința sa de a ne restitui fidel pictura, n-ar trebui oare, dimpotrivă, să ne minunăm că s-a găsit în sfârșit cheia miraculoasă care va deschide pentru milioane de spectatori poarta capodoperelor” [André Bazin, p. 134].

Referindu-se la o serie de filme devenite antologice la categoria filmelor de artă (scurtmetrajele regizorului italian Luciano Emmer *Paradisul terestru* și *Leonardo da Vinci*; *Van Gogh*, *Gauguin* și *Guernica* ale regizorului francez Alain Resnais; *Goya* de Pierre Kast și a.), teoreticianul André Bazin va conchide: „Denaturând opera, spărgând cadrul ei, atacând însăși esența ei, filmul o constrânge să dezvăluie anumite virtualități secrete pe care ea le conține” [André Bazin, p. 136].

Jean Mitry sesizează în filmele despre pictură o „dramatizare a picturii”: fragmentarea și ordonarea în timp a unor elemente (prin montaj), aparența de mișcare a eroilor operei plastice (prin mișcarea aparatului de filmat), învierea sau personificarea acestora (prin efecte sonore, partituri muzicale, monologuri verbale și a.), dar nu este de acord cu poziția lui André Bazin, contrazicându-se și pe el însuși, afirmând că

este grav atunci, când „...cineastul utilizează o realitate care a fost interpretată anterior, fiind elaborată în vederea unui sens precis. El se servește de un *qualia* estetic, din care ia elemente care posedă dinainte, prin ele însele, o valoare de semn. Și chiar dezagregate și dezorientate, ele nu rămân mai puțin semne – și anume create pentru o semnificație care este alta decât cea în care vrem să le introducem. Cineastul nu numai că-și construiește opera „sa” cu opera altuia, ci o construiește cu frânturile unei opere demolate, însușindu-și posibilitățile și valorile ei fundamentale” [Jean Mitry, p.425]. Credem că opinia lui Jean Mitry e prea categorică, ținând cont de faptul că la data apariției studiului său (1963) filmul de artă era deja afirmat ca să se poată convinge cu argumente concrete că cinematografia conferă celorlalte arte noi valori. Picturii, spre exemplu, îi creează cea de a patra dimensiune – ceea ce până la cinematografie n-a reușit s-o facă nici o altă artă.

În opoziție cu opinia lui Mitry criticul de artă, omul de cultură, Andrei Pleșu, depistează o funcție nouă a filmului de artă, referindu-se la paradoxul obținerii formei prin descompunere mai mult decât prin sinteză: „*Filmul are capacitatea de a izola și exalta detalii plastice, care, în mod obișnuit, se percep numai topite în mari ansambluri compoziționale. Am descoperit nu odată amănunte semnificative contemplând nu imaginea globală a unui tablou (care trăiește dinaintea noastră prin însăși globalitatea sa), ci contemplând imaginea sa bine filmată. Pentru a descoperi pictura filmul o des-face, recompunând-o după o rețetă proprie. Așa lucra Picasso: găsea efectul optim la capătul unor succesive „distrugeri”, căuta expresivitatea lucrurilor, dezarticulându-le. Aceeași libertate și-o poate lua – față de opera de artă - aparatul de filmat. El o explorează tăcut, pe dinăuntru, și în definitiv vede mai mult din alcătuirea ei decât ochiul uman*” [Andrei Pleșu, p.72].

Comparativ cu filmul de nonficțiune obișnuit, în cel de artă sistemul de imagini artistice e mai complex, apar diverse corelații între construcțiile figurilor de stil și cele arhetipale aflate în operele de artă originale cu cele din imaginea filmică. În unele cazuri se desfășoară un proces de amplificare a semnificațiilor rezultată din aceste corelații, în altele – diminuarea sau dezintegrarea semnificațiilor din opera primară, fiind asimilate total de componentele filmului sau expulzate din structurile acestuia.

În filmul *Guernica* Resnais, afară că supune iscusit concepției sale viziunile a mai multor monștri sacri – Pablo Picasso, Paul Eluard, Maria Casares – face ca în structurile filmice să se întâlnească diverse motive mitologice și simboluri ancestrale. La începutul și în finalul filmului nu întâmplător se vorbește despre un stejar, știindu-se că la basci acesta este un simbol al tradițiilor și al libertății, dar și el a fost distrus. Astfel, tragedia a luat proporții profunde...

În secvențele prin care Resnais își compune starea culminantă a filmului depistăm imaginile reper: Omul, Calul, Taurul. O simplă abordare hermeneutică ne permite să ne dăm seama de valențele conotative ale acestor imagini.

Calul – acest animal arhetipal, *cea mai nobilă cucerire a omului* – este deopotrivă purtătorul vieții și al morții, fiind legat de natură și de veșnica ei reînoire. Profund marcat de fidelitatea sa, la unele popoare Calul celui mort este sacrificat pentru ca sufletul său să-l slujească pe cel al răposatului. Dar, după cum atestă mai mulți specialiști, Calul, mai întâi, este un simbol al măreției, al frumuseții desăvârșite. În film îl vedem răpus la pământ, chinându-se în agonie. Imaginea obține alte conotații...

Imaginea Taurului – simbol al forței creatoare, al spiritului combativ – sugerează ideea de forță uriașă chiar dacă în cazul respectiv și Picasso, și Resnais i-au atribuit rolul negativ, adică o forță distructivă.

Resnais integrează (prin accentuare) în componentele filmului și imaginea altor simboluri, poate secundare pentru opera lui Picasso, dar foarte importante prin semnificațiile lor pentru acest film: Floarea, spre exemplu, e un simbol al dragostei și armoniei, al perfecțiunii sufletești, al speranței la o nouă viață. În film vedem imaginea unei flori strivite...

Imaginile Lumânării și a Lămpii sunt apropiate prin semnificațiile sale, simbolizând ieșirea din beznă, sfințenia, cunoașterea, adevărul și speranța...

Omul din finalul filmului vine prin ploaie spre noi cu un miel în brațe și cu un porumbel în suflet. Mielul fiind aici ființa fără de prihană, simbol al sacrificiului în numele vieții, de aceea numit și Agnus Dei (Mielul Sfânt), iar Porumbelul îl substituie pe Sfântul Duh, fiind și un simbol al purității, al inocenței, și exprimă credința, dragostea și speranța.

Amplasarea acestor simboluri (cu semnificații luminoase, optimiste) în contextul unei realități tragice, sângeroase și absurde prin criminalitatea ei declanșează un scurt circuit în jurul căruia se formează o stare de înaltă tensiune emotivă, conferind fenomenului respectiv și noi conotații, și noi dimensiuni, fiindcă, chiar ținând cont de limitele interpretării despre care s-a pronunțat semioticianul italian Umberto Eco, nu putem să nu-l susținem pe hermeneutul francez Paul Ricoeur, care afirmă că „...tocmai pe fondalul reinterpretării creatoare a moștenirilor culturale omul își poate proiecta emanciparea și poate anticipa o comunicare fără obstacole și fără limite” [Paul Ricoeur, p. 269].

Filmul *Guernica*, devenind un eveniment în contextul social-cultural de atunci, l-a interesat și pe cunoscutul filmolog Georges Sadoul: „*Guernica* a depășit cadrul unui film de artă. În această simfonie plastică Resnais face să se îmbine într-un torent unic multiple evenimente eterogene: „perioadele” lui Picasso, picturi, fragmente de articole din ziare, sculpturi, fotografii din reviste – toate acestea alternează în afara oricărei logici cronologice.

...*Ea nu este atât instructivă, cât lirică, este un cânt admirabil în imagini vizuale*” [Georges Sadoul, p. 8].

Astfel *Guernica*, afară că este un veritabil film de artă (Grand Prix Pentru cel mai reușit film de artă, la Festivalul Internațional din Punta del Este, Uruguay, 1952), datorită mesajului său pronunțat, se impune la același nivel și ca un film antirăzboinic. Aceste două teme vor domina creația cinematografică a regizorului Alain Resnais.

O a doua temă a altui film despre artă – *Și statuile mor* (1953), semnat de A. Resnais și Chris Marker, a declanșat mari probleme. Comitetul african pentru cultură a comandat producerea acestui film despre arta sculpturii negritene. După mai multe călătorii prin Africa, după studierea mai profundă a tradițiilor artei popoarelor africane, acești doi cinești nu s-au lăsat seduși de primitivismul și naivismul specific creației africane și foarte ispititoare pentru ecran. Ei au depistat fenomene imprevizibile, și pentru comandarii filmului și pentru cenzura statelor imperiale. Cu lux de argumente audiovizuale ei au dovedit că în numele unor profituri procesul de colonizare corupe



conștiința, manifestă o forță distructivă asupra tradițiilor, asupra lumii spirituale a băștinașilor. Arta adevărată degradează și *statuile mor*, fiind substituite de diverse surrogate și kitshuri pentru o lume turistică occidentală.

A. Resnais și Ch. Markes opun rezistență cenzurii, care a interzis filmul pe un timp nedeterminat, fiind învinuiți de antirasism și anticolonialism. Lor li s-au alăturat mulți cinești și cinefili, care ulterior au fondat cluburi întru susținerea veritabilelor opere de artă, opunându-se pseudoartei comerciale. Filmului *Și statuile mor* i se decernează premiul Jean Vigo – ceea ce n-a avut nici o influență asupra cenzurii, care tocmai după cinci ani a permis o re-montare a unei variante pentru ecran, excluzând aproape o jumătate din originalul filmului și fiind interzis să participe la Festivalul Internațional de la Cannes. După acest film A. Resnais este nevoit să se dezică de regie și muncește o bucată de timp în calitate de montajor, ajutându-și camarazii de idei și colegii mai tineri, perfecționându-și totodată măiestria montajului. Mai târziu au urmat lungmetrajele de ficțiune *Hiroshima, dragostea mea, Ultima noapte la Marienbad, Războiul s-a sfârșit* ș.a. care i-au adus o faimă internațională, dar, în linii generale, rămâne fidel, totuși, temelor sale preferate.

Infernul din filmul *Guernica* are rezonanțe cu ororile fascismului din documentarul *Noapte și ceață* (1956) și cu asocierile apocaliptice din filmul de ficțiune *Hiroshima, dragostea mea*, semnate de A. Resnais.

Nici filmului *Noapte și ceață* nu i s-a permis să participe la Festivalul Internațional de la Cannes (1956). De menționat că acest film a avut o influență considerabilă asupra concepției și stilisticii filmului *Fascism obișnuit* al regizorului Mihail Romm, apărut peste zece ani, și care a constituit o etapă în evoluția filmului documentar, impunându-se, mai ales, în estetica filmului de montaj.

Spre sfârșitul anilor '50, cineastul A. Resnais se adresează culturii mondiale prin filmul de nonficțiune *Toată memoria lumii* (1957) – despre capitalul spiritual aflat în Biblioteca Națională a Franței. Artei plastice îi dedică filmul *Misterul atelierului cincisprezece*. Și, cum menționa filmologul Pierr Leprohon, aceste filme constituie o creație concepută și exprimată cu luciditate, o totalitate de semnificații remarcabile. Mai târziu, A. Resnais, în filmul de ficțiune *Providența* (1977), va reveni la problemele creației, dezvoltând unele idei abordate în filmele sale de nonficțiune dedicate artei. Condiția omului de artă, locul acestuia în societate, rolul artei în viața spirituală a civilizației sunt unele din aspectele ce l-au interesat pe regizor în lungmetrajul său *Providența*.

De menționat că filmul *Guernica* a exercitat anumite influențe ideatice și formale asupra teatrului și cinematografului europene. Spre exemplu, în 1961 de mare succes s-a bucurat trupa de artiști Schlosstheater din Spania, care a prezentat la Paris, în cadrul Teatrului Națiunilor, piesa *Guernica* scrisă de cunoscutul dramaturg și cineast spaniol Fernando Arrabal.

În sobrietatea atmosferei, în ritmul acțiunii, obținut adesea din alternarea mizanscenelor cu imaginea tablourilor lui Picasso (laimotiv din stop-cadre), dar, mai ales, în coloana sonoră ușor se depistează influențele filmului lui Alain Resnais.

Mai târziu acest subiect a inspirat și autori de filme de ficțiune. Regizorul ungar Ferenc Kósa, Laureat al Festivalului de la Cannes pentru regia filmului *Zece mii de sori*, se lansează în 1982 cu filmul *Guernica*, unde de asemenea se sesizează unele influențe

conceptuale și stilistice resnaisiene.

De forța sinergetică a artelor supuse limbajului cinematografic A. Resnais își dă seama în timpul creării filmelor *Van Gogh* și *Guernica*, devenind conștient de faptul că filmul de artă atinge nivelul unei opere veritabile numai atunci când, în urma sintezei valorilor operelor plastice și turnarea lor în formule audiovizuale cât mai originale, se creează acel produs ce e în stare să depășească sincretismul obișnuit printr-o nouă interpretare în numele unor noi valori. Iar tendința lui Resnais de a explora lumea inconștientului, face ca opera să neglijeze totalmente canoanele narațiunii filmice tradiționale, să reînnoiască limbajul cinematografic cu noi procedee și modalități de expresie audiovizuală, impunând noi principii în estetica filmului european despre artă și cultură.

Mai târziu, cineastul A. Resnais avea să se destăinue: „*Se știe că eu atribui o importanță primordială sondării reacțiilor psihicului omenesc. Dar pentru mine psihologia înseamnă, în primul rând, memoria, memoria care înmagazinează imagini demult uitate sau proiectează lumini neașteptate spre viitor. În fiecare film închin o liturghie memoriei umane*” [Cristian Popișteanu, p.69].

Liturghii ale memoriei, ale frumosului, ale omenescului pot fi numite toate filmele regizorului Alain Resnais, dar, în primul rând, cele dedicate creației și omului de artă.

### **Referințe bibliografice:**

1. Abraham A. Moles, *Sociodinamica culturii*, București, Editura Științifică, 1974.
2. Read Herbert, *Semnificația artei*, București, Editura Meridiane, 1969.
3. Barna Ion, *Lumea filmului*, București, Editura Minerva, 1971.
4. Bazin André, *Ce este cinematograful?*, București, Editura Meridiane, 1968.
5. Mitry Jean, *Despre pictura filmată în: A șaptea artă*, Editura Meridiane, București, 1966.
6. Leprohon Pierre. *Maeștrii filmului francez*, București, Editura Meridiane, 1969.
7. Andrei Pleșu, *Dăscăleala ucide emoția în: Almanahul Cinema*, București, 1982.
8. Ricoeur Paul, *Eseuri de hermeneutică*, București, Editura Humanitas, 1995.
9. Cristian Popișteanu, *Întâlniri în lumea filmului*, București, Editura Meridiane, 1970.
10. George Sadoul, *Lumea și picătura de rouă*, Lettres francaises, 1959, nr. 778.

## Relația autor-narator-personaj în proza exilului românesc

Diana VRABIE

Universitatea de Stat „Alec Russo”, Bălți, Moldova

Problema exilului românesc a fost și rămâne piatra de hotar în numeroasele dezbateri literare, fiind discutată din multiple perspective de interpretare și trezind deopotrivă admirație și reticență. Cei de azi par împărțiți în două categorii distincte și chiar antinomice: unii, rarisimi, pentru care tot ce ține de exil este excepțional, alții - mai numeroși - nedispuși să-l ia în seamă și să-i confere sens și valoare. În contextul actual, chestiunea în cauză depășește cadrul domeniului pur sociologic și revine în atenția mai multor arii de cercetare, căpătând un caracter interdisciplinar prin esența sa. Deși în literatură se vorbește exorbitant de relația autor-narator-personaj, am fost tentați să urmărim cum se conturează acest aspect în proza exilului și să observăm dacă el comportă o anumită specificitate în raport cu literatura scrisă în țară.

Astăzi, când literatura scrisă în exil s-a topit cu totul în cea din care, în mod nefast, a fost silită să se rupă, iar literatura diasporei a fost integrată natural în corpusul literaturii-mamă, tot mai frecvent se pune în discuție însăși motivația conceptului pe care, din inerție, ne-am obișnuit să-l numim *literatură a exilului*, realitate ce nu are totuși o coerență proprie, un sistem de dezvoltare firească. Când vorbim de literatura exilului, nu vorbim de o altă literatură, care ar înregistra propria sa evoluție, ci de aceeași literatură, dar scrisă în afara granițelor țării. Nefiind legitimat decât politic, exilul a oferit scriitorilor români o posibilitate de a exprima ceea ce în țară era de necrezut să materializezi verbal (deși unii au făcut-o, asumându-și cu temeritate riscurile), dar și o șansă în plus de a se afirma în mediul literar, calitatea de disident oferind cu generozitate drum deschis chiar și autorilor mai puțin talentați. Se cunosc problemele legate de evaluarea acestor texte, care de cele mai multe ori sunt estimate prin prisma criteriilor extraliterare, registrul moral devenind un reper esențial al evaluării. Or, unicul criteriu valabil pentru evaluarea oricărei opere este cel estetic. Așa cum observă Nicolae Crețu „rezistă timpului și schimbărilor aduse de el acele pagini de literatură – indiferent dacă au fost sau nu dense implicații politice și moral-politice – scrise cu autentică artă” [Crețu, p. 435].

Având în vedere că la ora actuală procesul de revizuire și recuperare a scriitorilor retrași în exil relativ s-a limpezit, numeroase creații câștigându-și dreptul la existență, alături de alte opere din epocă, problemele receptării s-au nuanțat. Discuțiile vizează acum validitatea valorică a operelor concrete, făcându-se abstracție de criteriile *est-etice* sau *politice*, adică, ne vom permite să spunem, se intră în normalitate. Pornind de la faptul că numeroși scriitori s-au retras în exil pentru a putea spune adevărurilor pe nume, operele lor fiind în mod frecvent receptate ca *non-fiction* (cazul lui Goma), ne-am întrebat cum a funcționat raportul *autor-narator-personaj* în unele texte de mărturisire din literatura exilului și în ce măsură corespund acestea unuia dintre dezideratele esențiale ale oricărei lucrări de mărturisire, cum este cel al sincerității. În acest scop, am apelat la două texte care transcend două lumi diferite, cea a Parisului

și cea a Bucureștiului postbelic: **La Apa Vavilonului** de Monica Lovinescu și **Ochuirile rețelei** de Sorana Gurian. Celor două autoare, refugiate în exil, li s-au întretăiat la Paris destinele: ambele au colaborat la postul de radio „Europa liberă” cu materiale demascatoare asupra situației din România. Exilul le-a apropiat, unindu-le destinele, într-o prietenie sinceră și durabilă. Ulterior, presimțind inevitabilul final, Sorana Gurian o va numi pe Monica Lovinescu, alături de Manès Sperber, drept legatară prin testament, păstrând probabil amintirea vie a cenaclului „Sburătorul”.

**La Apa Vavilonului** a apărut în anul 1999, la Editura Humanitas, în Colecția „Memorii/jurnale/convorbiri”, constituind fresca autentică a exilului politico-literar românesc și mărturia uneia dintre personalitățile centrale ale perioadei postbelice.

Fiiică a mentorului modernist al cenaclului Sburătorul, verișoară a lui Anton Holban și a lui Horia Lovinescu, studentă a lui Tudor Vianu și Basil Munteanu, asistentă a lui Camil Petrescu la Seminarul său de artă dramatică, colegă și prietenă cu figuri celebre ale anilor bucureșteni '40, Monica Lovinescu poartă cu sine amintirea în detalii a exilului românesc de după al doilea război, cu iluziile și cu dramele lui, cu grandoaarea și ridicolul între care s-au consumat multe destine, fiind beneficiara unui punct de observație privilegiat, din care a putut avea o perspectivă fascinantă atât asupra vieții din țară, cât și asupra celei a confrăților evadați în lumea largă.

După instaurarea regimului comunist în România, Monica Lovinescu se refugiază în Franța, în septembrie 1947, ca bursieră a statului francez, iar în primele zile ale anului 1948 cere azil politic. Colaborează aici cu articole și studii despre literatura română și despre ideologia comunistă care aservise România, publicând în revistele: „East Europe”, „Kontinent”, „Preuves”, „L'Alternative”, „Les Cahiers de l'Est”, „Temoignages”. Colaborează la revistele românești din exil: „Luceafărul”, „Caiete de dor”, „Ființa românească”, „Ethos”, „Contrapunct”, „Dialog” etc. Din anul 1951 și până în 1974, colaborează la emisiunea în limba română a Radiodifuziunii Franceze, ca și la redacția centrală a emisiunilor pentru Europa răsăriteană. Începând din anii 60, colaborează la Radio Europa Liberă unde avea două emisiuni săptămânale: „Actualitatea culturală românească” și „Teze și Antiteze la Paris”, care au avut o puternică influență în viața culturală a României, privată de informații asupra evenimentelor culturale și politice din Occident. Comentariile sale de la Radio Europa Liberă au însoțit decenii la rând mersul culturii române: cu adevărat dezinvolve, beneficiind de avantajul că puteau transmite lucruri care n-aveau cum să fie formulate explicit în articolele colegilor din țară, aflați sub vizorul cenzurii unei societăți totalitare. O parte din cronicile literare difuzate de Monica Lovinescu au apărut în volumul **Unde scurte** (Ed. Limite, Madrid, 1978). Apoi, de-a lungul anilor '90, după căderea regimului comunist, operațiunea a continuat, primul volum devenind capul de serie al unui întreg ciclu: **Seismograme. Unde scurte**, II (1993), **Posteritatea contemporană. Unde scurte**, III (1994), **Est-et-ice. Unde scurte**, IV (1994), **Pragul. Unde scurte**, V (1995) și **Insula șerpilor. Unde scurte**, VI (1996), toate apărute la Editura Humanitas. Transcris, completat și comentat la distanță de aproximativ 30 de ani, topind evenimente de un sfert de secol, de la începutul anilor '40 și până în 1964, volumul **La apa Vavilonului** vine să completeze această galerie autentică de amintiri, idei și reflecții, oferindu-ne șansa duratei dincolo de efemeritatea regimurilor.

Refuzând mult timp să-și dedice scrisul genului memorialistic, impunându-și

o severă regulă de discreție în legătură cu viața sa personală, Monica Lovinescu face pasul către genul memorialistic prin această carte, care nu este totuși una de memorialistică obișnuită, fiind mai degrabă un extrem de interesant hibrid între varii genuri. Într-un interviu dat Doinei Jelea, Monica Lovinescu mărturisește că a fost tentată să-și intituleze scrierea „Jurnalul unui Jurnal”, oferind astfel cea mai elegantă formulă de caracterizare a textului: „Nu e jurnal, deoarece cotidianul nu e respectat. Nu sunt „memorii”, deoarece cotidianul se impune totuși în filigran pe marginea comentariului asupra lui. Nu cred că există vreo formulă care să epuizeze această încercare de privire critică asupra trecutului personal. Sunt însă aproape sigură că, izvorât din dorința de a-mi corecta existența – sau firea -, această notație sau rememorare critică a sfârșit prin a avea prioritar un alt țel. Exilul e spațiul cel mai cedat uitării. Cum spuneam mai sus, el reprezintă și un fenomen până acum unic din istoria noastră. N-am scris o istorie a lui, dar mi s-a părut nedrept ca atâtea ființe să-și fi consumat aici eșecurile și ratarea fără ca să lase vreo dâră pentru viitor. Noi, ultimii lor contemporani, îl mai știm încă. Suntem datori să le trimitem fie doar umbra ca să se poată înscrie în marele catalog al „oamenilor care au fost”. Am încercat să populez pata albă a istoriei cu niște siluete a căror amintire să nu dispară o dată cu ultimii ei depozitari printre care mă număr” [Jelea, p.1].

Pornind de la acest deziderat, Monica Lovinescu nu va rememora pur și simplu, ci va reconstitui cu ajutorul unui jurnal din care citează eșantioane, dar pe care nu-l vom cunoaște în întregime niciodată, căci e distrus pe măsură ce e recitat. Volumul demarează cu aprecieri asupra unor caiete cu însemnări datând din iunie 1941. Le deschide „în anii '90”, probabil după ce se hotărăște să depășească bariera psihologică din cauza căreia refuzase până atunci să-și povestească viața. Se lasă sedusă de ispita de a-și „verifica «biografia»” [Lovinescu, p. 7]. Reconstituirea ar fi putut lua forma unui comentariu târziu la notațiile crude de altădată, „un fel de Jurnal al Jurnalului” [ibid.], dar autoarea își aplică un verdict necruțător: ceea ce regăsește în vechile pagini i se pare „intolerabil de prost, romanțios, sentimentaloid, atât de penibil încât am simțit nevoia să rup și să arunc la coș pagină de pagină” [ibid.]. Unele pasaje vor fi totuși salvate și transcrise în cartea de amintiri. Chiar dacă rămase puține la număr, fiind fragmentare și dispartate, fragmentele din vechiul jurnal au un rol foarte important în structura memoriilor. Prin valoarea lor documentară ele constituie stratul de bază, conferind scriiturii efectul de autenticitate. Textul împletește cu eleganță perspectiva memorialistică și predominantă prezentului narativ, jurnalul fiind acceptat în măsura în care confirmă perspectiva memorialistică, iar amintirile o transpun pe autoare în trecut, în prezentul narativ al unor consemnări parcă făcute atunci. Un exemplu care pleacă din rememorare și o ilustrează cu o pagină din textul de atunci, timpul verbal al celui de-al doilea fiind deja preluat de cea dintâi: „Chiar și la Oprescu (istoria artei), atât de puțin sensibil la prestigiul numelui, mă prezint onorabil. Martoră, această filă din 5 decembrie 1945 pe care o transcriu, deoarece e singura redând, cât de cât, atmosfera de la Litere./Dimineața la ora 8 în amfiteatrul Hasdeu. Examen oral la Oprescu. Stau în rândul al doilea” etc. [Lovinescu, p. 9]. Printre personajele amintirilor apar și figurile lui Eugen Ionescu, Eliade, Cioran. Își mărturisește fascinația pe care Ovidiu Cotruș a produs-o asupra ei: „Purta în el o operă critică de mare anvergură, era o enciclopedie făcută om, cultura îi pulsa în vine mai regulat decât sângele”. Emoționantă este și pagina închinată lui N.

Steinhardt, pentru care "binele era o vocație", a cărei caracteristică esențială îi apare scriitoarei ca fiind "smerenia îndârjită".

Cât despre România – "disidența a constituit o excepție. Rezistența la noi se manifestase când nu exista sub forme organizate în celelalte țări satelite și încetase tocmai când debuta în vecini. Ne-am bătut și am murit în munți, pe când Apusul orbise și surzise macerându-și victoria și uitându-și ostacii. Din închisorile unde ni s-au lichidat elitele n-au mai ieșit în anii '60 decât umbrele încrâncenării de ieri. Trei valuri de teroare (1948-1952-1958) au secătuit organismul colectiv. Ne surpasem în tăcerea aproape generală. Ne sacrificasem în gol. Cu această impresie de inutilitate au ieșit din temniță cei mai mulți dintre supraviețuitori, unii dintre ei rămânând și în "libertate" la dispoziția Securității" [Lovinescu, p. 18]. Scriitorii români îi apar "adevărați orfani ai curajului", iar "Disidentul prin excelență va fi, cu Mișcarea pentru Drepturile Omului din 1977, Paul Goma. Student arestat după revoluția maghiară, Goma făcuse ani de închisoare și de domiciliu obligatoriu, apoi își trimisese în străinătate, unde fusese publicat, un roman respins de cenzură în țară» [Lovinescu, p. 20]. Autoarea recunoaște cu solidaritate meritele lui Goma: "România s-a înscris pe harta disidenței grație lui Goma. Scriitorimea română care-i neagă orice talent pentru a explica de ce n-a avut ea curaj, are tot dreptul să se plângă de atacurile sale nediferențiate, înglobând bunii cu răii, mediocrii cu valoarea, curajul cu lașitatea și sămburii de adevăr cu bolovanele de pură fantasmare. Nu și pe acela de a uita rolul de prim ordin jucat de Goma în acea epocă. Oamenii pot să ne dezamăgească oricât, nu e însă o justificare pentru a le modifica trecutul. Disidența lui Goma a fost exemplară și nu renunț la nici unul dintre elogiile pe care le-am adus atitudinii sau operei sale" [Lovinescu, p. 22]. Aspectul textului devine uneori de synopsis narativ, alteori de fișă de caz.

O avalanșă de portrete, dialoguri, proteste, intervenții, susțineri compun paginile acestei cărți autentice, ce reține tot ce este mai revelator în epocă, ca, de pildă, mesajul lui Eugen Ionesco, cu "umorul lui tăvălitor", către Ceaușescu: "Domnule președinte Ceaușescu, știi foarte bine că toată țara românească este nemulțumită de dumneata. Ești destul de informat și băiat destul de mare ca să știi lucrul acesta. Atunci de ce să continui să stai la cârma statului și să indispui pe toată lumea? Mai bine ți-ai da demisia!..." [Lovinescu, p. 24]. Autoarea face referiri tăioase la adresa lui C-tin Noica, care, propagând "rezistența prin cultură", se făcea unealta comunismului, ajungând "să-l atace pe Soljenițin și să găsească în schimb că N. Ceaușescu reprezenta un rău necesar, dar trecător. Îi reține imaginea întristatului Jebeleanu după pierderea soției, a năucului Ion Sofia Manolescu, a discretului "Ovidel" Constantinescu sau pe cea a lui Malraux - "ultimul mare scriitor al adolescenței mele". Autoarea descrie cu lux de amănunte aventura ajungerii la atelierul lui Brâncuși, ceremonia decernării titlului de "doctor honoris causa" la Sorbona lui M. Eliade etc.

La un moment dat, jurnalul se intrerupe (va fi reluat abia în 1981 – cf. p. 196). La baza palimpsestului, care este această neobisnuită memorialistică, rămân la dispoziție foi separate, scrisori și jurnalul lui Virgil Ierunca, din care Monica Lovinescu citeaza de câteva ori. Temele mari ale comentariilor radiofonice din deceniile care vor urma se conturează de pe acum: confuziile ideologice occidentale, ofensiva stângii, colaboraționismul unei părți a intelectualilor din țară cu sistemul comunist, fermitea-tea principiilor morale etc. Cartea devine, astfel, cronica unei vieți trepidante, care n-a

cunoscut cruțarea de sine, ci doar sentimentul unei responsabilități civice. Înlănțuind, provocând, incitând la reflecție, volumul se constituie într-un document pe cât de riguros, dens, pe atât de pasionant, certificând totodată faptul că scriitorul este „narator, actor, experimentator și obiect de experiment, memorialistul faptelor și gesturilor sale, eroul propriei istorii într-un teatru străin, pe o scenă îndepărtată, însă actualizată prin povestire; el este martorul singular prin raportare la publicul considerat sedentar” [Pageaux, p. 50].

Oglindă interioară a biografiei, reflex al tentației pentru autenticitate, **La Apa Vavilonului** descoperă dimensiunea exactă a omului, zbaterele și dramele lui morale, reușitele și eșecurile sentimentale și intelectuale, cu un cuvânt toate meandrele unei vieți trăite responsabil, cu o intensitate impresionantă. “Trecerea rapidă a timpului e o realitate – implacabilă - dar și o scuză, va mărturisi Monica Lovinescu în același interviu dat Doinei Jelea. Deoarece **La apa Vavilonului** se vrea o ușă deschisă înconjurată însă de mai multe porți închise. Totul nu e spus, deoarece totul îmi aparține și uneori nu mi-l spun nici mie însămi. Sunt locuită de demonul discreției și nu-l pot contrazice decât parțial” [Jelea, p. 2].

De altă natură pare să fie raportul autor-narator-personaj în scrierea Soranei Gurian, **Ochuirile rețelei**, titlu tradus nepotrivit din franceză și constituit într-o metaforă ușoară a unei capcane din care autoarea vrea să scape.

Scriitoarea Sorana Gurian, pe numele adevărat Sara Gurfinkel, va reintra în circuitul literaturii române, cu puțin timp în urmă, datorită inițiativei Editurii „Jurnalul literar”, în cadrul programului de recuperare a scriitorilor români din exil, publicând jurnalul scriitoarei din perioada decembrie 1947 – mai 1949, când se afla în România. Alături de alți compatrioți aflați în exil care au avut ambiția să consemneze cele trăite departe de țară, Sorana Gurian a ținut și ea un jurnal pe care l-a publicat inițial în Franța, în 1950, la Editura Calmann-Levy, cu titlu *Les Mailles du filet*. Volumul va trece practic neobservat în presa franceză, animată de diferite adversități politice, dar va reveni în actualitate la finele anului 2001, când revista „Jurnalul literar” începe să publice, în traducerea Cornелиei Ștefănescu, fragmente din *Les Mailles du filet*, „jurnalul din România”, intitulat *Ochuirile rețelei*. În anul 2002 jurnalul va apărea integral publicat la Editura „Jurnalul literar”, precedat de o substanțială prefață, semnată de Nicolae Florescu și urmat de un *post scriptum* de Cornelia Ștefănescu.

Apariția acestui „jurnal”, ivit în urma numeroaselor mărturii și documente asupra perioadei postbelice a dezlănțuit o polemică vie în presa vremii. Au ținut să-și spună cuvântul pentru a-și exprima surpriza și admirația, tulburarea sau repulsia comentatorii din toate generațiile. Când la sfârșitul anului 2001, revista „Jurnalul literar” publica-se fragmente din **Ochuirile rețelei**, criticul Nicolae Florescu aprecia în mod deosebit valoarea documentară a cărții, întrucât aceasta ar reprezenta, „un jurnal zguduitor, un jurnal revelație asupra celor care au adus comunismul în România”, un jurnal ce demonstrează că „în 1950, în exil, încă se mai puteau spune adevăruri în conformitate cu adevărul, ceea ce din păcate astăzi nici măcar în exilul devenit diaspora nu se mai pot spune” [Florescu, p. 7]. Câteva luni mai târziu, Nicolae Florescu, în studiul **Regăsirea Soranei Gurian**, sublinia că, în **Les Mailles du filet**, „autoarea transformă într-un adevărat „roman” experiența ei de viață în plină comunizare a României” [Florescu, p. 4]. Ideea este nuanțată mai departe în următorii temeni: „Prozatoarea, în spiritul auten-

ticist al vremii, tratează materia epică, surprinsă pe viu, după regulile narațiunii românești, adică acordând notației personale semnificații artistice și urmărind nedisimulat un adevărat plan epic, o construcție narativă pe cale de consolidare” [Florescu, p. 4]. Criticul Nicolae Florescu insistă asupra ideii de relatare netrucată și nedisimulată, din care transpar întâmplări și fapte dintr-o lume înghițită de teroare, cu personaje reale, de la Mihai Ralea și N. D. Cocea până la Ana Pauker, Luliu Maniu sau Regele Mihai. Concluziile la care ajunge criticul rămân discutabile, deoarece cartea, așa cum se va vedea, este departe de a reprezenta mărturia personală, sinceră și spontană a Soranei Gurian. Virgil Ierunca se arată profund dezamăgit la citirea celui dintâi fragment din **Les Mailles du filet**, apărut în „Le Figaro littéraire”. El notează malițios, la 15 iulie 1949, în jurnalul său: „Nu e de bună seamă, un „jurnal autentic”, ci numai unul necesar [...]. Altfel, „jurnalul” e conceput anume pentru o revistă franceză în general și pentru „Le Figaro” îndeosebi” [Ierunca, p. 69], deși o săptămână mai târziu, în aceeași publicație, recunoaște a fi citit „paginile necruțătoare ale «fugareii»”. Ulterior, diaristul revine mai explicit asupra aceleiași idei: „Un jurnal aranjat și romanțat, dar destul de elocvent pentru a dezvălui mizeriile morale ale scriitorilor de acolo” [Ierunca, p. 72]. Nici lectura volumului proaspăt tipărit nu pare să îi împrăștie dezamăgirea: „Cartea Soranei Gurian **Les Mailles du filet** mă dezamăgește. Mult prea mult jurnalism, clișee, anecdote, situații exagerate, neadevăruri manifeste – toate într-un jurnal ce se vrea intim” [Ierunca, p. 194]. Pornind de la observațiile lui Virgil Ierunca, Teodor Vârgolici constată și el că jurnalul Soranei Gurian conține chiar o serie de neadevăruri flagrante. „Fără nici un temei real, susține criticul, autoarea face cele mai abjecte afirmații despre Patriarhul Justinian Marina, susținând că a fost, numit în acest post în virtutea convingerilor sale marxiste” și că ar fi spus în predica de Crăciun: „Isus s-a născut în ziua asta, Isus Cristos este omul nou. Omul nou este omul sovietic. Prin urmare, Isus Cristos este omul sovietic!” Nu pot să cred această blasfemie. Fără nici o reținere, se lansează în invective absurde, precum că Patriarhul Justinian Marina ar fi fost „deochet, șmecher, bețiv și atavic hoț de cai”. Sorana Gurian nu știe sau se preface că nu știe că Patriarhul Justinian Marina a fost un onest preot de țară și înscăunarea sa în cea mai înaltă treaptă ecleziastică s-a datorat faptului că l-a adăpostit pe Gheorghiu-Dej după evadarea sa din lagărul de la Târgu Jiu” [Vârgolici, p. 4]. Altminteri, impresiile autoarei asupra realităților social-politice, precum și asupra numeroaselor personalități de prim rang ale epocii sunt adesea imprecise sau exagerate, punând sub semnul întrebării veridicitatea lor. „În stil pur publicistic, opinează Victor Durnea, de editorial (uneori de o calitate superioară, inteligent, alteleori mediocru, superficial), tratează Sorana Gurian raporturile româno-sovietice, etapele instaurării comunismului în România („reforma” armatei, a justiției, a educației și a cultului, a administrației, stabilizarea monetară, naționalizarea industriei și a băncilor), dar și literatura și arta sovietică, „experiența iugoslavă” ori atitudinea democrațiilor occidentale. Tot publicistic, dar acum conformându-se exigențelor rubricii faptului divers, se relatează în **Les Mailles du filet** despre întâmplări legate de trecerea ilegală a frontierei, de propaganda comunistă la sate, de răscoale țărănești ori de un accident feroviar” [Durnea, p. 15]. În aceeași ordine de idei, se înscriu notațiile neconvingătoare, referitoare la studenții, care ar fi animați de „un naționalism de dreapta, sectar și șovin” și care ar aștepta „doar momentul propice spre a deveni activ” sau referirea vagă la autocritica pe care Nina Cassian și-a făcut-o în 1947, fără precizarea că era



provocată de atacul lui Traian Șelman din „Scânteia” împotriva volumului său de poezii **La scara 1/1**, acuzat că este „decadent”, „suprarealist” etc.

Găsind jurnalul Soranei Gurian „cea mai izbutită carte a ei”, criticul Nicolae Florescu consideră că aceasta „rămâne până astăzi, împreună cu **Au commencement était la fin**, cartea Adrianei Georgescu-Cosmovici, printre cele mai remarcabile imagini ale instaurării comunismului în România” [Florescu, p. 5]. Criticul se grăbește în trasarea concluziilor, întrucât deosebirea dintre cele două jurnale este flagrantă. Cartea Adrianei Georgescu-Cosmovici este un strigăt de durere, din care răzbate deziluzia celei care și-a pus credința într-un sistem, care o va lăsa fără nici o speranță, pe când jurnalul Soranei Gurian apare „aranjat” în chip excesiv. Așa cum observă Victor Durnea, „personajul central din **Les Mailles du filet** nu e doar înfrumusețat; el are alte proporții, are alt profil, are o biografie în parte (dar o parte esențială) inventată” [Durnea, p. 20]. Prin urmare, chiar dacă scriitoarea are posibilitatea de a fi mult mai sinceră decât confracții săi din țară, scrierea sa evită să se folosească de acest privilegiu, pactul autobiografic fiind respectat doar la nivel formal, întrucât destinul personajului din **Ochiurile rețelei** nu reprezintă destinul Soranei Gurian. Atâta timp cât paginile de față sunt scrise despre și pentru alții, alunecările personalizate deținând primatul, «pactul autobiografic» se anulează de la sine. Autoarea creează la modul subiectiv lumi care au sens, în primul rând, pentru ea și care oferă un spațiu gratuit în care se poate integra sfera artistică, politică, religioasă, ocupațională etc.

Așadar, adevăratele texte autentice care emană sinceritatea deplină a eului narator nu țin de epoci, regimuri și circumstanțe, dovadă aceste două texte care au fost scrise în împrejurări similare. Constituindu-se într-un veritabil document al epocii, de unde transpar destine cu o identitate reală, lucrarea Monicăi Lovinescu respectă pactul autobiografic, miza mare fiind autenticitatea. În cazul jurnalului ținut de Sorana Gurian, autenticitatea este doar o convenție, de care autoarea se folosește în chip abil, explorând tot arsenalul acesteia, de la fragmentarismul notațiilor, stilul calendaristic, maniera spontană și incoerentă până la cochetarea cu sinceritatea și simularea pactului autobiografic.

#### Referințe bibliografice:

1. Crețu, Nicolae, *Scriitori români de peste hotare: circuite ale receptării și „evaluării”* // „Limba și literatura română în spațiul etnocultural dacoromânesc și în diaspora”, Iași: Editura Trinitas, 2003.
2. Jelea, Doina, *Interviu cu Monica Lovinescu (La Apa Vavilonului)* // „România literară”, 1999, nr.40.
3. Lovinescu, Monica, *La Apa Vavilonului*, vol.I, București: Editura Humanitas, 1999.
4. Pageaux, Daniel-Henri, *Literatura generală și comparată*, Iași: Polirom, 2000.
5. Florescu, Nicolae, *Un necesar, chiar obligatoriu punct pe i*, // „Jurnalul literar”, nr. 17-20, 2001.
6. Florescu, Nicolae, *Regăsirea Soranei Gurian*, // „Jurnalul literar”, nr. 5-10, 2002.
7. Ierunca, Virgil, *Trecut-au anii...*, București: Editura Humanitas, 2000.
8. Vârgolici, Teodor, *Sorana Gurian – o enigmă?*, // „Adevărul literar și artistic”, 7 oct. 2003.
9. Durnea, Victor, *Misterioasa viață a Soranei Gurian*, // „România literară”, nr. 21,

## Identitatea în discursul romanului

**Florian BRATU**

*Universitatea „Stefan cel Mare”, România*

Opera unui scriitor scoate la iveală existența a doi vectori: adevărul și travestiul, poli care nu pot fi ignorați decât cu riscul de a contribui la o nouă mistificare, aceea pe care orice creație o conține conștient ori inconștient. *Travestiul* se referă la actul de prelucrare a datelor pe care existența sau istoria o impun, ele însele purtând marca impurului, a unor serii de mutații ce nu pot fi eludate prin simpla percepție și descriere a fenomenelor supuse fără încetare la diverse metamorfoze. Este bine știut că orice operă literară este un complex de imagini care se ordonează în structuri variate a căror marcă generală este imaginarul.

Opera, ca produs al unor energii ale imaginarului, nu exclude niciodată prezența vizibilă sau invizibilă a adevărului. Discursul pe care îl generează această structură a subiectului – imaginarul – își are, evident, o sursă generatoare cunoscută sub numele de *eu narator* ale cărei travestiuri a făcut să curgă destulă cerneală. Afirmăția acestei propoziții nu oferă un răspuns categoric la întrebarea *cine se rostește* și dacă adevărurile îi aparțin sau sunt travestiuri, măști ale scriitorului ori ale unor ființe pe care le-a cunoscut direct, indirect sau le-a imaginat.

Identitatea dintre ființă, gândire și limbaj formează obiectul reflecției în spațiul filosofiei și al artei. Încă din antichitate aceste mari probleme au constituit subiectul atenției și al meditației observate nu separat, ci în relația firească pe care o presupune *devenirea*.

Dincolo de travestiuri trebuie observată o *identitate* între ființă, gândire și limbaj. Ideea nu este nouă, o întâlnim și la Sfântul Augustin [*De dialectica*, V, și *De doctrina christiana*, II, 1, 1], cel puțin în anumite secvențe ale meditațiilor sale, însă aceste trei structuri fundamentale sunt observate în relație, de unde și puterea de semnificare ce rezultă din proiectarea în exterior a obiectelor prin intermediul substanței sonore a cuvântului. Fără medierea reprezentării, a imaginii spiritului lumea obiectuală nu mai are calitate, deoarece cuvântul nu desemnează direct obiectul, ci numai prin imaginea construită în procesul gândirii. Acest suport fundamental în definirea ființei și a limbajului – gândirea – asigură eșafodajul triadei mai sus menționate în care se prezintă un fundament al relației dintre materie și spirit. Am oferit un singur exemplu, însă problematica, așa cum am mai spus cu alte ocazii, a fost analizată și de Platon, Aristotel, Descartes, Hobbes, Hegel, Wilhelm von Humboldt, iar în zilele noastre Jacques Derrida în *De la Grammatologie* vorbește de un proces generativ al semnelor care ar semnifica, în opinia sa, o condiție esențială de întemeiere a lumii.

Identitatea constituie punctul esențial al filosofiei vechi, astăzi însă ni se pare mult mai firesc de a vorbi și de prezența necesară a diferenței care asigură un echilibru în înțelegerea complexității ființei, a gândirii și a limbajului, pornind de la nivelul primar și ajungând până la cel performant al artei, al filosofiei și al științei. Există reprezentanți

ai filosofiei care aduc contraargumente în ceea ce privește teoria identității (în general sunt trei obiecții, dar ne vom opri numai la una dintre ele). Astfel, conform unor teoreticieni, filosofia are un caracter „preliminar”, pentru că explicitează conceptul de identitate și elimină orice argument care ar exista a priori împotriva acestui concept-teză. Pe de altă parte, teoria identității nu identifică obiectele mentale, respectiv procesele gândirii, senzațiile, reprezentările cu obiecte cerebrale mentale, ci cu stări. Argumentul se bazează pe ideea că expresiile psihologice nu denumesc obiecte mentale, ci „modificări adverbiale ale stărilor psihice ale unei persoane, care nu sunt altceva decât stări fizice ale propriului corp” [Nagel, T. P. 214-230].

Ființa, gândirea și limbajul nu trebuie înțelese ca sisteme în sine, ci, mai curând, ca forme interactive ce se condiționează reciproc. Ființa umană reprezentată în roman prin personaje devine cu adevărat subiect prin procesele interne care se pot remarca în actul introspecției, acesta fiind stratul de adâncime, după cum nici personajul nu poate fi observat ca identitate în sine, ci în relație cu altele. Forma de prezentare a acestora în spațiul dialogului și al monologului devine un mod de a fi, de a comunica cu sine sau cu celălalt. Comunicarea, la rândul ei, se realizează prin limbaj, prin cuvânt, prin privire sau prin gestualitate. Deci, cele trei forme există *împreună*, iar semnificațiile lor sporesc în intensitate și valoare în funcție de amplitudinea trăirii și a aspirației celui care descrie aceste fenomene cu mijloacele artei.

A ignora travestiurile romancierului înseamnă a elimina din spectrul analizei fenomenul esențial al desvăluirii sensurilor textului final care nu este altceva decât expresia unor *metamorfoze* succesive. În decodarea sensurilor sau decriptarea unei opere avem de a face cu o singură instanță care se deghizează din diferite motive: este vorba de subiectul care scrie, persoana ce rostește și se rostește în același timp în interiorul unor evenimente a căror dinamică poate să trimită spre exterioritate, spre interioritate sau să producă un balans perfect dozat între cele două extreme. Forme pure ale interiorității sau ale exteriorității nu există decât la nivel secvențial. Adevărul e că între cele două spații, între interioritate și exterioritate, se creează deseori fenomene de *rezonanță* sau de corespondență, semnele unuia dintre acestea întâlnindu-se în diverse forme, grade și proporții în registrul celuilalt. Spre exemplu, evenimentele istorice sunt captate de romancier, dar importanța și gradul de interes pe care le prezintă acestea pentru subiectul pe care dorește să-l exploateze romancierul cunosc o primă operație: *selecția*. Evenimentele nu sunt preluate mecanic sau în integralitatea lor în spațiul operei, ele sunt filtrate, modificate deseori în funcție de ideea pe care o avansează în ansamblul textului. Deși pare banal, acest fenomen este capital în captarea și cuprinderea evenimentelor în interiorul textului pentru un motiv simplu, dar esențial: acestea formează substanța și contribuie la crearea rezonanței nu numai a evenimentelor, ci și a stărilor pe care creatorul și le propune să le *ex-pună*.

Adevărul poate să apară într-o operă fie ca *dat*, ca rezultat al unei experiențe, fie ca *iluminare* instantanee a celui ce se interoghează asupra *mineității* sau a lumii. Interogația într-adevăr, deși este o caracteristică a omului în general, dar nu la aceeași adâncime și tensiune cu aceea pe care o traversează scriitorul, constituie una din structurile fundamentale ale *definirii ființei* umane în raport cu sine și cu marile evenimente ale ființării.

Viața în diferitele ei forme ocupă un rol primordial în spațiul reflecției filosofice

și literare. Celălalt versant al existenței, Moartea, reprezintă mai mult decât o simplă trecere într-o altă dimensiune. Spațiul reflecției scriitorilor este marcat adeseori de această implacabilă forță agresivă care subminează permanent durata ființei și spectrul proiectului în lume, căci moartea, așa cum bine o spune Emmanuel Lévinas, este legată de categoria timpului și, mai ales, de viitor.

Moartea, această agresiune asupra ființei, este cel mai obscur și mai dificil termen al ecuației ființării, de vreme ce prezența ei în orice spațiu reprezintă negația definitivă, anularea oricărei aspirații sau, mai curând, limitarea oricărei tentative a ființei de a reveni la condiția de dinaintea păcatului original. A fi întru moarte semnifică, fără doar și poate, faptul că orice destin, orice tentativă a ființei se izbește de această forță nevăzută, neașteptată ale cărei legi sunt încă necunoscute, de unde imposibilitatea de a evita o condamnare tragică.

Tragicul rezidă în forța Limitei, a acestui spectru ce poate fi transgresat doar prin aspirația unei *urme* trasate în spațiul existenței și a dănuirii peste timp. Există o diferență între spațiu și timp pe care ființa o percepe și o cuprinde. Spațiul a fost cucerit de-a lungul vremii, dar timpul, fiind abstract, intră *parțial* în domeniul concretului, al realității, el nu poate fi surprins decât relativ.

Condiția esențială pentru urcarea în timp este libertatea spiritului. Ființa ce se rezumă la îndoială, fie ea și sistematică, nu are energia necesară parcurgerii altei dimensiuni decât aceea oferită de concretul existenței. Dacă aspirația susține efortul de transgresare a timpului, căderea în timp, cum bine o demonstrează Cioran [p.1152-1158], are la bază îndoiala și răul ce domină constituția ființei care se rezumă la nivelul corporeității. Ființa respiră în spațiu pentru a avea substanță, dar modul înalt îl cucerește numai atunci când respiră dincolo de datul timpului imediat și de-abia atunci se poate vorbi de un a-fi-al-ființei. Oamenii cu adevărat liberi sunt excepții. Încorsetați sau încrâncenați în *a avea*, aceștia rămân încarcerati în propria lor masă carnală care îi determină.

Literatura ilustrează cu mijloacele-i specifice acest dublet în oglindă corp/suflet, pe de o parte, și proiecția acestora în spațiu și timp, pe de altă parte, fiind două oglinzi paralele ale căror jocuri de lumini și umbre constituie tot desenul unei existențe. Când ființa ce evoluează în spațiul textului invocă sau caută eternitatea, raporturile primesc o conotație aparte. Hadrian, personajul din romanul lui M. Yourcenar, poate fi citat ca fiind printre puținele ființe din literatură care meditează asupra timpului și asupra morții în sensul că imaginează sau concepe o lume pentru eternitate la modul aletheic.

Romanul este genul literar care poate să dezbată problemele fundamentale ale vieții și ale morții, să le aprofundeze prin reveniri succesive, dată fiind permanenta *rescriere* pe care o presupune aspirația spre perfecțiunea expresiei, în sensul de unicitate pe care identitatea enunțatoare o caută și o formulează oferind-o alterității ca dar. Arta romanului este departe de a fi o simplă enumerare a unei sume de aventuri, de evenimente cu caracter personal sau colectiv, ci, mai ales, o formă de eludare a unei absențe de comunicare pe care scriitura o suplinește atunci când semnele ei poartă amprenta unei identități ce se rostește autentic.

Drumul de la generic la genetic și la forma deschisă oferită alterității spre judecată ca gust și altitudine a reflecției este extrem de sinuos, istoria literară și critica

genetică ilustrând imensa distanță între forma inițială și finală a proiectului creator. Între intenția primară a proiectului, a conceperii operei și forma sa finală oferită cititorului există serii de metamorfoze spectaculoase ce ilustrează procesualitatea scrisului, energia desfășurată în direcția constituirii unei forme aspirând la perfecțiune, dublate de nenumărate mișcări a căror formă geometrică corespunde structurilor profunde ale eului ce se ex-pune prin rostire.

Între cine semnează un text și cine (se) rostește în operă există raporturi variate, pornind de la interferențe și ajungându-se până la *diferențe și deviații* ce nu pot fi percepute la prima lectură. Cunoașterea diferențelor, a evoluției modului de concepere a operei nu se poate realiza decât parcurgând toate formele, de la manuscrise până la diferite ediții, pentru a se descoperi un sens cât mai aproape de intențiile reale ale creatorului. Cert este că o curbă armonică a producerii dintr-un suflu a unei opere ține de registrul excepției, marea majoritate a operelor fiind rodul unor îndelungi maturități. Un exemplu sugestiv al unor adânci reflecții, dar și al unor metamorfoze surprinzătoare îl constituie romanul lui Marguerite Yourcenar, *Memoriile lui Hadrian*, care a cunoscut o evoluție interesantă din punctul de vedere al criticii structural-genetice.

Demn de remarcat este faptul că romanul și filosofia se întâlnesc în praxis, în ciuda unor diferențe deloc neglijabile, cu precizarea că romanul, ca spațiu preponderent dominat de imagini și imaginar, rezistă grație puterii metaforei și a tendinței de generalizare, ceea ce nu exclude amprenta unui discurs identitar. Arta romanului prezintă avantajul de a fi mai aproape de capacitatea de percepere a marilor adevăruri, deoarece limbajul filosofic ce-i colorează țesătura este plastic, nereducându-se la o formă pur conceptuală care se adresează mai ales specialiștilor sau unor pasionați de *sophia* și de construcțiile abstracte ale spiritului uman.

Romanul, indiferent de ideile pe care le încorporează în arhitectura sa, este mai mult elan, *sympathia* pentru ființă, decât ordinea, gradația și precizia logică a gândirii filosofice. Dar aceste trei elemente pe care le-am enumerat ca fiind caracteristice discursului filosofic pot fi întâlnite sub *alte* forme și cuprinse în spațiul poetic al romanului în care *metafizicul este umanizat*, este mai puțin conceptual și ține mai mult de registrul trăirii unor idei decât al unor speculații sau argumentații logico-conceptuale.

Pornim de la ideea că diferențele între filosofie și literatură sunt mai puțin importante decât ceea ce le unește – efortul -, specific fiecărui domeniu, de a descifra tainele ființei umane și ale universului, invizibilul cotidian sau etern. Se știe că metafizica asimilează praxis-ul metaforic, poetic, deși este într-un proces permanent de transgresare a ființei. Mai mult, filosofia a coborât de câteva decenii bune din spațiul abstracției pure în vizibil, în concret, folosind deseori un limbaj care amintește de artă, pe care nu-l mai consideră a fi inexact.

Diferența dintre spațiul reflecției asupra realului sau imaginarului în roman și în filosofie ține mai mult de autenticitatea gândirii ori a adevărilor desvăluite, de finalitatea discursului decât de ponderea unor concepte. Exemplul cel mai elocvent îl constituie meditația și semnificațiile descoperite asupra Frumosului, a Binelui, a Adevărului, Timpului, a Vieții, a Erosului, a Morții care îmbracă forme extrem de variate și de profunde atât în filosofie, cât și în artă. Desigur nu se pot nega diferențele dintre cele două domenii, dar credem că mai importante sunt punțile, *schimburile* ce contribuie la adâncirea *procesului noetic*.

Arta, mai ales romanul, prezintă deseori un larg evantai al sentimentului *neliniștii* preluat apoi, cu destinații curative ori pur teoretice, de psihanaliză. Sentimentul neliniștii se regăsește și în filosofie în anumite perioade ale evoluției sale, dar niciodată nu a avut aceeași frecvență și intensitate observate în spațiul artei. Neliniștea, la rândul ei, a fost dublată de contemplația mistică, tainele, ascunsul lumii, moartea impunând asocierea celor două forme în același *topos*.

Spațiul romanului și al filosofiei este același, al conștiinței, drept pentru care ele constituie structural un loc al semnificației, al logosului în care sensul este consemnat fie sub forma conceptuală, fie sub forma cuvântului poetic ce creează conturul discursivității, ea însăși supusă ordinii simbolice a semnelor. *Logosul* presupune un *topos*, un ansamblu în care temele circulă, instituind o geografie sensibilă a semnificației. Toposul presupune un sistem de forțe în care energiile și valorile intră în mod firesc în conflict, în *polemos*. Relațiile pe care le stabilesc ființele implică fracturi interne sau adversitatea alterității. Oricare ar fi forma și substanța relațiilor, acestea impun multiple decodări, comunicarea fiind minată, bruiată din incapacitatea sau inconstanța ființei. În spațiul artei apare mult mai frecvent reaua credință, *la mauvaise foi*, de care vorbea Sartre [p. 85-108] Locul reflecției, al visării, al conceperii devine *conștiința nefericită*, nedesăvârșită. Conștiința în care se formează proiectele despre sine și lume intră într-un cerc al incapacității de a mai aspira.

Analiza și sinteza discursului conștiinței pornite în căutarea adevărului, a frumosului, a ceea ce durează, se înscriu în mod necesar în forma mitului căutării. *Mitul* se desăvârșește în *aisthesis*, în reflecția filosofică sau în creația romanescă, amândouă vizând reprezentarea ce transgresează dubla instanță semnificant/semnificat, în care planul conținutului și al expresiei se armonizează prin perfecțiunea rostirii ființei.

Scrisoarea-confesiune a împăratului Hadrian adresată lui Marcus Aurelius se transformă sub pana scriitoarei Marguerite Yourcenar într-un text în care meditația asupra sinelui și a lumii ocupă un loc esențial în economia romanului. Existența lui Hadrian devine expresia unui monolog asupra proprie-i ființe, observată fără menajamente, traversată uneori cu rigoare, alteori cu lirism, în care imaginea împăratului este des-văluită rând pe rând în tușe și culori variate ca structură, forță și importanță.

Curbei existenței reale a împăratului roman i se adaugă aproape insesizabil proiecțiile romancierei care se „asimilează” personajului construit printr-un travaliu complex într-o ființă ce depășește frontierele [Marguerite Yourcenar, *Carnet de note la „Memoriile lui Hadrian”*, p. 238: „Clarviziunea atribuită de mine lui Hadrian nu era de altminteri decât o modalitate de a pune în valoare elementul aproape faustic al personajului...”] timpului trăit în realitate de persoana istorică ce i-a servit drept matrice, Hadrian devenind astfel transistoric. Hadrian este și nu este un om al epocii imperiului roman căci o serie de evenimente pe care le povestește constituie obiectul unor mutații care nu mai corespund istoriei timpului său, depășind-o prin viziunile pe care le avansează. Este normal atâta vreme cât desenul și structurile sale de adâncime nu coincid, romanul nefiind o evocare a unei vieți, o biografie mai mult sau mai puțin romanțată a lui Hadrian ci, o existență inventată, imaginată, personajul real fiind un suport, căruia scriitoarea i-a conferit noi atribute care să-l facă verosimil ca ființare.

A descrie *modul* în care apare cel ce scrie în textul operei a constituit obiectul multor studii, dar pentru a înțelege mai bine acest fenomen se impun câteva

considerații. Credem că definirea romanului este o operație ce se dovedește dificilă nu numai prin formulele ce se pot avansa sau varietatea producțiilor artistice în sine, ci mai ales datorită formelor de a se proiecta în textul operei propriu-zise de către fiecare romancier în parte.

Beatrice Ness ne oferă un exemplu despre masca pe care o poartă romancierul uneori inconștient, mai precis ceea ce a ea numește *scriptor* în romanele lui Marguerite Yourcenar: „Scoțându-și masca în mod spontan, scriitorul oferă cititorului o altă față, *un alt eu*” [Beatrice Ness, p. 8, trad. și s. n.].

Din punctul nostru de vedere există un aspect care vizează însăși existența romanului, mai precis diferența dintre cum este percepută o operă și adevărata ei realitate. Este de domeniul evidenței că de multe ori scriitorul se ascunde din varii motive în spatele unui paratext, a unor autodefiniri prin titlu, prin jurnal sau note, de care acesta știe în mod sigur că vor fi cercetate de nenumărați cercetători sau cititori. Scriitorul are nevoie imperioasă de un spațiu de siguranță, mărturisit sau nu, pe care îl apără cu o tenacitate uneori ieșită din comun.

Ce este de fapt un scriitor? În mod sigur el reprezintă memoria propriei identității și a lumii, iar când mărturia sa devine *viziune* ea se transformă în tezaur al cărui destinatar este posteritatea. Aparent este aproape un loc comun, dar lucrurile se complică, pentru că spectacolul identității este în continuă metamorfoză, unic și multiplu în toate formele sale de a apărea *în ochii celorlalți*. Rostul scriitorului este de a da naștere unor imagini ce vizează mai mult decât relativa condiție a ființei, să invite omul la depășirea limitei, să viseze, să vadă nevăzutul.

Este și motivul pentru care unii dintre ei caută să-și ascundă adevărata față, să încurce piste, făcând viața criticului dificilă. Romancierul, în cazul nostru, este o ființă de excepție care oferă un spectacol inedit, cel al viziunii despre sine și lume. Este o perspectivă și o *facere* cu caracter diferit de cel al majorității semenilor, o diferență esențială și, poate, de aici apare acest orgoliu specific acestei categorii de creatori. Cine este și, mai ales, cum este ființa ce se rostește prin intermediul romanului?

Scriitura, prin natura sa, a ridicat o serie de probleme, dintre care amintim pe cele mai frecvente:

- cui se adresează aceste interogații ce-l obsedează permanent pe romancier;
- modul în care artistul reușește să aducă la lumină tenebrele interiorității tulburate de ascunsul vieții, al ființei și al universului pe care-l locuiește;
- dacă imaginile ce alcătuiesc edificiul spațiului ficțiunii au forța autenticității, toate acestea sunt totodată expresii ale presiunii, ale tensiunii care nu dispar decât în momentul în care zonele interiorității și ale exteriorității intră în raport de armonie prin dialogul sau prin monologul conjugat final al părților;
- care adevăruri pot intra și forma substanța ficțiunii fără a-i altera configurația artistică;
- sensul discursului vizează transcenderea timpului și a-fi-în-adevăr.

Dacă o identitate intră în jocul lumii, aceasta este obligată pentru a-și menține coeziunea și relevanța de a cunoaște fiecare segment ce i se oferă sau pe care îl dorește să-l perceapă în adevărul acestuia ca diferit de sine sau asemănător. Dar identitatea, orice s-ar spune, nu poate fi tare sau slabă, ci este dotată cu atribute definitorii ființării ce aspiră dincolo de ce i se ex-pune. Identitatea nu se rezumă la învelișul lucru-

rilor, ci caută să descopere ce se ascunde dincolo de mască sau de fardul obișnuit al ființei sau lucrului pe care îl observă.

Cuvintele ascund mult mai mult decât suntem obișnuiți să acceptăm. Există o euforie perpetuă, o fascinație, o neliniște, aproape inexplicabilă, care îl determină pe artist să caute neîncetat un *altceva* al ființelor și obiectelor. Gândurile devin prezente vii datorită cuvintelor. Or, aceste instrumente care par a fi destinate comunicării trimit ființele într-o zonă nebuloasă care dă naștere la alte întrebări, la alte neliniști, la alte spaime. Cuvintele de astăzi încep să-și piardă aroma și culorile care erau pulverizate cândva asupra alterității pe care o întregeau, îi sporeau forța de fascinație. Privirea asupra lucrurilor și ființelor poartă acum marca rațiunii dezabuzate, cinice.

Intrarea în lume a subiectului este însoțită de o deusolare, de o mișcare haotică a *privirii* ce încearcă cu dificultate să fixeze conturul, să adere la suprafața obiectelor și a ființelor virtual purtătoare de sensuri pe care subiectul uman aspiră să le cunoască. Inocența privirii va fi de acum înainte doar o *amintire*. Este motivul pentru care amintirile în marea lor majoritate primesc patina unei culori pe care numai imaculatul spațiu al Paradisului îl deținea. Dar nu numai amintirea va dăinui; ea este mereu precedată de speranță, de aspirația de a regăsi ceea ce numai unii vor reuși: privirea dincolo de ascunsul lucrurilor, de măștile vizibilului. *Căutarea* s-ar putea rezuma la efortul de a transgresa vizibilul și pătrunderea prin *phantasia* într-o mișcare dinamică spre figurile *invizibilului*.

### Referințe bibliografice

1. **Bratu, Florian**, *Identitate și diferență. De la nostos la revelați aletheică*, Editura Cioran, Iași, Editura Universitas XXI, 2006.
2. **Cioran, E. M.**, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1995.
3. **Derrida, Jacques**, *Scritură și diferență*, Traducere de Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag, Prefață de Radu Toma, București, Editura Univers, 1998.
4. **Farrel Edith R., Farrel Jr C. Frederick**, *Marguerite Yourcenar: retour aux sources communes et peu communes*, în vol. *Marguerite Yourcenar Retour aux sources*, Actes du colloque international de Cluj-Napoca 28-30 octombrie 1993.
5. **Lévinas, Emmanuel**, *Între noi. Încercare de a-l gândi pe celălalt*, Traducere de Ioan Petru Deac, București, Editura All, 2000.
6. **Maingueneau, Dominique**, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
7. **Nagel, T.**, *Physicalism*, în Borst, *The Mind/Brain Identity Theory*, London, 1970.
8. **Ness, Béatrice**, *Mystification et créativité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Cinq lectures génétiques*, Chapel Hill, North Carolina studies in the romance languages and literatures, Valencia, 1994.
9. **Pop, Doru**, *Ochiul și corpul. Modern și postmodern în filosofia culturii vizuale*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005.
10. **Sartre, J.-P.**, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1968.
11. **Yourcenar, Marguerite**, *Memoriile lui Hadrian*, traducere și prefață de Mihai Gramatopol, București, Editura Cartea Românească, 1983.



## Interpretare vs. deconstrucție: argumente pentru o etică a lecturii

Ion PLĂMĂDEALĂ

Academia de Științe a Moldovei

Împotriva unei opinii recurente în anumite medii academice cu privire la nihilismul structural și programatic al deconstrucției<sup>1</sup>, voi încerca în continuare să argumentez în favoarea unei etici specifice afirmative pe care se fundează implicit scriitura/lectura derrideană. Este vorba, desigur, pornind și de la spațiul rezervat unei comunicări, de a schița câteva linii de forță ale acestei problematice complexe, abordate tangențial în diverse studii<sup>2</sup>, stăruind asupra implicațiilor literare. Fără îndoială, orice discuție în legătură cu aplicațiile deconstrucției la literatură trebuie să pornească de la mizele sale filosofice, de la investitura semantică pe care principalele sale categorii/concepte le-au primit în proiectul magistral de lectură derrideană a tradiției metafizice occidentale. Totodată, la nici un alt filosof nu se remarcă o atît de adîncă interferare a discursului filosofic cu cel literar, Derrida înscriindu-se în tradiția filosofică pe care Heidegger a numit-o „gîndire poetică” și pe care el însuși a ilustrat-o exemplar, urmat de un Kierkegaard, Foucault sau Lévinas. De altfel, se poate afirma că acest subiect, al raporturilor filozofiei cu scriitura literară, a fost unul privilegiat în opera lui Derrida: „*Car je dois le rappeler un peu massivement et simplement, mon intérêt le plus constant, je dirai avant même l'intérêt philosophique, si c'est possible, allait vers la littérature, vers l'écriture dite littéraire. Qu'est-ce que la littérature?*” [Derrida, 1990, p. 443].

Dintre multiplele concepte și dimensiuni ale deconstrucției, despre care Derrida a insistat în numeroase ocazii că nu poate fi definită<sup>3</sup>, este în legătură directă cu problematica acestui articol tematizarea **scrierii**, în proiectul de critică a principiilor-cheie ale culturii filosofice occidentale: metafizica prezenței, structura centrată, logofonocentrismul, binaritățile ierarhice, limbajul ca reprezentare secundă, mimesis etc<sup>4</sup>.

Amintim aici că, inversînd ierarhia prestabilită de logofonocentrism vorbire/scriere (în tradiția lui Aristotel, Rousseau, Hegel, prima e asociată cu rațiunea, naturalul, autenticitatea, iar cealaltă cu tot ce ține de artificial, convențional, alienare, absență), Derrida repune în drepturi **scrierea**, reconvertind-o din semn derivat, exterior, în însăși originea limbajului. Dar acum nu mai este vorba de scrierea fonetică, în care subsu-marea, estomparea scrierii în actul vorbirii nu poate fi tăgăduită, ci de o scriere generală sau arhi-scriere („protoscriere”) originară, care este primordială față de vorbire. Toate caracteristicile metafizicii au configurat principiul axial al conștiinței culturale europene, care cimentează sistemul de valori al acesteia – **principiul centrării**. Mișcarea sa ordonatoare în mentalitatea occidentală face ca în opozițiile binare fundamentale (natură/cultură, alb/negru, bărbat/femeie, suflet/corp, conținut/formă, semnificat/semnificant etc.) accentul axiologic să fie pus pe primul din termenii relației. Ierarhiile binare ale prezenței sînt efectele unei voințe de putere, marcate de violență, iar stabilitatea sistemului, a sensului rezultă din reprimarea termenului secundar al

opoziției, expulzat la periferia binarității. Respectiv, cunoașterea filosofică originată în paradigma mentalistă, cea hermeneutică presupun totdeauna o regresie la origine, o mișcare de restaurare („anamneza” lui Platon) a unei esențe constituante, a unui sens pur fondator, „perturbat”, „denaturat” de imperfecțiunile scrierii sau de distanța temporală etc.

Deconstrucția urmărește dislocarea gândirii centriste, a însăși ideii de primat, prin dezvăluirea tensiunilor și contradicțiilor dintre termenii ierarhici superiori și relațiile de sens oprimate, manifestate în text sub formă de urme. Scopul ultim constă în ștergerea liniilor de hotar dintre membrii relațiilor opozitive prin înlocuirea diferenței acestora (*différence*) cu ideea „diferanței” (*différance*, scris cu „a”)<sup>5</sup>. Conceptul *différance* instituie spațiul alterității, al coexistenței semnificațiilor plurale juxtapuse, ireductibile la o dominantă de sens. Ideea de sens ca atare se constituie, în deconstrucție, ca un joc de relații, ca reflex al interferențelor semantice în perpetuă mișcare, ce face imposibilă însăși noțiunea de „centru” sau „sens absolut”. Dispărînd sensurile „tari”, imuabile, dispare însuși principiul centrării, al privilegiilor pe care o normă socială îl acordă valorilor „adevărate”, ca distincție față de cele „false”, care sînt ostracizate, în consecință, la periferia praxisului cultural.

Pentru Derrida, modelul occidental al lumii, datorat unei gândiri metafizice coercitive, reprezintă un sistem rigid de valori, axat pe principiul general al centrării și pe termenii sateliți: metafizica prezenței, logofonocentrismul, ideea de totalitate ș.a. Deconstrucția se ingerează în aceste structuri ca strategie de lectură, ca „travaliu textual”, urmărind în prima fază: „*Opérant nécessairement de l'intérieur, empruntant à la structure ancienne toutes les ressources stratégiques et économiques de la subversion*” [Derrida, 1967, p. 39], iar în etapa finală „*pratiquer un renversement de l'opposition classique et un déplacement général du système*” [Derrida, 1972, p. 392]. Conceptele cu care operează aparțin sistemului deconstruit, dar ele sînt folosite pentru a-i produce acestuia o breșă, dezavuinđ contradicțiile structurale pe care se întemeiază. Dislocarea genealogiei conceptuale a textului îi fisurează coerența și totalitatea, contrazicînd tendința structurală de a reduce devenirea la statismul structurii, forța la formă, ceea ce a dus, de fapt, la pierderea sensului. Structura, arată Derrida, a devenit acea unitate formală de unde sensul a fost deja alungat. Nu poate fi vorba, în cazul deconstrucției, de refuzul sensului, ci întotdeauna de o încadrare a acestuia într-un cîmp mobil de relații, fără centru fix, fără origine sau finalitate, ci exclusiv în circuitul continuu al diferențelor, unde apare prin opoziție cu un sens contrar, cu un alt text, cu Celălalt. De aceea, Derrida nu a încetat în scrierile și intervențiile sale să insiste: „*La déconstruction (...) n'est pas la démolition ou la destruction. (...) C'est une pensée aussi de l'être, de la métaphysique, donc une explication avec l'autorité de l'être ou de l'essence, de la pensée de ce qui est, et une telle explication ne peut pas être simplement une destruction négative*” [Derrida, 1993, p. 224–225]. Lectura deconstructivistă urmărește să releve punctele de plecare indispuțabile, acționînd ca instanțe fundaționiste ale ființei și sensului. Contestarea acestor fundamente comportă deja o valoare etică, implicînd responsabilitatea, în măsura în care deciziile în favoarea unui sens sau altul revin interpretului, iar puterea, precum remarcă Foucault, este întotdeauna putere asupra cuiva capabil de nesupunere [Foucault, 1977, p. 89-97].

Responsabilitatea este un concept etic ce definește raporturile individului cu semenii, cu produsele culturale și mediul natural, dar unii cercetători îl aplică pentru a explicita atitudinile cititorului față de operele literaturii artistice: „el se dovedește util și pentru a indica acea stranie compulsiune implicată în comportamentul creator, manifestându-se deja în modul în care caut propoziții ca să articulez idei ori cum mă las cuprins de vraja poemului preferat sau, mai ales, în actele majore de inventivitate, verbală sau de alt gen” [Attridge, 2004, p. 130].

Pentru Derrida, literatura întruchipează alteritatea radicală în raport cu discursul filosofic, este „*un tout autre discours*” pentru filosofie, iar această diferență nu se mărginește la opozițiile retorico-logice ale formelor discursivității, ci implică o tensiune și confruntări de forțe din clipa în care demersul filosofic își pune întrebarea „ce este literatura?”. În exercițiul deconstrucției, chestiunea e reformulată, atacată în testul ei ontologic: „este literatura un **este**? O esență?” sau literaritatea e dislocată de o *différence* originară? Contrar oricărui esențialism și recuzînd teza lui Austin despre actele ficționale ca „neserioase”, „etiolate”, „parazitînd” pe actele de vorbire normale, Derrida plasează literatura într-un domeniu al libertății neîngădite, rezultînd inclusiv din capacitatea scrierii, a oricărui enunț, litere, *grammé* de a fi iterate în orice context și de a funcționa în absența unui emitent identificabil, a unei referințe, context sau destinatar precis [v. Miller, 2001, p. 59]. La început a fost Cuvîntul, Același și Unic, dar prin facultatea sa de a putea fi repetat, de către alții și în alte contexte, el devine subiect de interpretare și de(re)contextualizare, întotdeauna alte lecturi ale sale sînt posibile și nici o iterare nu îi poate recupera o prezumată identitate de sens, acesta prezentîndu-se implacabil în forma „diferenței” și diseminării. „*J’y ai souvent insisté, c’est qu’il n’y a pas d’incompatibilité entre la répétition et la nouveauté de ce qui diffère. (...) une différence fait toujours dévier la répétition. J’appelle ça „itérabilité”, le surgissement de l’autre (itara, en sanscrit) dans la réitération. (...) L’inédit surgit, qu’on le veuille ou non, dans la multiplicité des répétitions*” [Derrida, 2000]. Astfel, nefiind o esență naturală învăluită într-un text, „literatura” poate fi atribuită și unei scrieri jurnalistice, științifice sau filosofice, cînd e supusă unei lecturi „nontranscendente”, care să nu transgreseze materialitatea semnificantului, forma, „urma scrisă”, „inscriptul” (*grammé*) în direcția sensului original sau a referentului. Totodată, Derrida atenționează că literaritatea nu este pur proiectivă sau subiectivă, în funcție de idiosincraziile cititorului. El invocă în acest context fenomenologia lui Husserl<sup>6</sup>, anume distincția dintre noematic și noetic, în care **no-etic** se referă la aprehensiunea prin mijloacele intelectului, iar **noematic** delimitează orizontul modalității în care lucrurile se donează conștiinței, prin semnificațiile lor obiectuale, prin care ele devin subiecte (noeme) ale cunoașterii în actul intențional (noeză). „Caracterul literar al textului e înscris pe latura obiectului intențional, în structura sa noematică, se poate spune, și nu doar pe latura subiectivă a actului noetic” [apud Miller, 2001, p.61], ceea ce presupune implicarea deopotrivă a rațiunii și senzoriului cititorului și a elementelor perceptive, noematice ale discursului. În fine, dacă se poate vorbi figurat (sau, cum propune Derrida în asemenea cazuri, să punem conceptul metafizic „sub ștergere” – „*sous rature*”) de o esență literară, ea rezultă dintr-un set de norme, convenții obiective proiectate în istoria originală „a actelor de inscripționare și lectură” [ibid., p. 63], din jocul diferențial al scriiturii/lecturii încastrate în orizontul

de semnificativitate al temporalității și tradiției. De unde, Derrida mută accentul de pe „esență” pe „invenție”, literatura fiind „o instituție publică de invenție recentă”, astfel că „nu pot separa invenția literaturii, istoria literaturii de istoria democrației. Sub pretextul ficțiunii, literatura e în drept să afirme orișice; cu alte cuvinte, ea este inseparabilă de drepturile umane, de libertatea expresiei” [Derrida, 1996, p. 80]. Literatura este domeniul democrației și libertății, manifestând un excepțional potențial deconstructiv, întrucât e mai puțin compromisă de normele, modelele, genurile și de alte instanțe afectate funcțiilor închiderii logocentrice, logice și semantice, ilustrând exemplar, inclusiv prin însușirile sale tropologice și retorice, dar și datorită idealității sale în sens fenomenologic, travaliul liberator al lecturii pentru alteritatea imprescriptibilă a textului. Literatura exercită deci o forță deconstructivă ce poate fi valorificată prin o practică aparte a lecturii: „*Il a fallu analyser, faire travailler, dans le texte de l'histoire de la philosophie aussi bien que dans le texte dit « littéraire » (par exemple celui de Mallarmé), certaines marques [...] que j'ai appelées par analogie [...] des indécidables, c'est-à-dire des unités de simulacres, de « fausses » propriétés verbales, nominales ou sémantiques, qui ne se laissent plus comprendre dans l'opposition philosophique*” [Derrida, 1972 b, p. 58]. Ca strategie interpretativă, deconstrucția afirmă multiplicitatea, logica „buclant paradoxală”, fragmentul și marginea, umanitatea problematizată și periferică, iar în planul limbii semnificațiile, tematicile reprimite, relegate în interstițiile scriiturii în favoarea unui sens dominant, abstras de raporturile sale cu materia semnificantă a scriiturii și cu incidențele utilizării contextuale. „Cuvântul nu are niciodată un sens deplin, el este întrebuițat mereu în una dintre accepțiile sale posibile, adică este întotdeauna incomplet, divizat și reclamă întregirea” [Хартман Дж., Деррида Ж., Изер В., 1996, p. 5]. De exemplu, la Platon, „*pharmakon*” desemnează concomitent un remediu și drog otrăvitor, iar înțelesul textului alternează indecidabil între aceste două sensuri conexe. Astfel de „cuvinte indecidabile” (altul ar fi „*hymen*” la Mallarmé) relevă cu exemplaritate acele locuri, discontinuități, fapte ale discursului în care acesta „*ne peut plus dominer, juger, décider: entre le positif et le négatif, le bon et le mauvais, le vrai et le faux. D'où la tentation de les exclure du langage et de la cité, pour reconstituer l'homogénéité impossible d'un discours, d'un texte, d'un corps politique...*” [Derrida, 1993, p. 92].

În acest context, dislocare, răsturnare, deplasare, diferanță, arhiscritură, urmă ș.a. constituie concepte provizorii elaborate pentru a reabilita termenul slab, reprimat al opozițiilor valorice ierarhizate. Toate vin să fundamenteze o etică specifică a lecturii. Deja în primele sale lucrări, *La voix et le phénomène*, consacrată fenomenologiei husserliene, sau în *De la grammatologie*, Derrida distinge între „comentariu” și „interpretare”, înțelegând prin primul „comentariul redublant”, ce nu se abate de la „sensul direct” al textului<sup>7</sup>, iar prin interpretare o enunțare a semnificațiilor implicite, în linia unei intenționalități textuale profunde. Ambele însă trebuie depășite prin lectura transversală a deconstrucției, care le excede în direcția unei deschideri extraordinare spre „un dincolo”. În acest sens, lectura derrideană implică evenimentul întâlnirii cu Altul – act de o gravă responsabilitate, ce presupune să răspunzi textului, să-l „inviți” în forul interior, ca „oaspete”, răspunzând unei dorințe adânci de ospitalitate [v. Michaud G., Leroux G., 2002, p. 3]<sup>8</sup>. Înțelegând lectura ca ospitalitate, deconstrucția își propune să denunțe, dincolo de dislocarea/diseminarea opozițiilor, ceea ce este lăsat

pe dinafară sau e omis cu bună știință – niște sensuri sau teme interzise, ocultate, sau o voce reprimată a cuiva care e dat uitării, redus la tăcere de vocea autoritară a logosului. Etica lecturii derrideene se configurează în perimetrul chestiunii filosofice a Celuilalt, care în cursul secolului al XX-lea a stat în centrul gândirii fenomenologice, dialogice, existențiale și psihanalitice.

Cîteva note elucidante asupra patosului etic al deconstrucției pot fi extrase și din polemica declanșată cu H.- G. Gadamer, în urma comunicării acestuia, în 1981, la Institutul Goethe din Paris pe marginea comprehensiunii și dialogului hermeneutic. În fond, intervenția lui Derrida a fost ca reacție la apelul lansat de Gadamer în favoarea unei înțelegeri și consens bazate pe dialog și bunăvoință, în care primul întrevede simptomele acelei metafizici a voinței care determină ființa fiind-ului ca voință a ego-ului, ceea ce Heidegger dezavuase în ontologia sa. Prin cele trei întrebări formulate, Derrida îi impută, în ultimă instanță, pretenția unei voințe de totalizare și dominare, rezultînd din tendința de a raporta comprehensiunea la o coerență a sensului, a sistemului, astfel încît se produce implicit o formă de dominare, de violentare a celuilalt, a alterității subsumate sub categoria generalului. Opunînd aici unei hermeneutici a evidenței sensului o „hermeneutică a suspiciunii” (P. Ricœur), Derrida abordează indirect problema transcendentă a condițiilor de posibilitate a înțelegerii umane, dar regîndită acum din orizontul deconstrucției. După ce asociază (nejustificat, în mare măsură, precum susține J. Grondin [2001, p. 9-11]) hermeneutica de o anume „coerență contextuală, coerență sistematică”, derivate ale unui sistem conceptual, Derrida se întreabă în legătură cu ceea ce numește „axiomatica bunăvoinței”: „*Qu'on le fasse ou non avec des arrières-pensées psychanalytiques, on peut encore s'interroger sur cette condition axiomatique du discours interprétatif que le Professeur Gadamer appelle le Verstehen, le „comprendre l'autre”, le „se comprendre l'un l'autre”. Que l'on parle du consensus ou du malentendu (Schleiermacher), on peut se demander si la condition du Verstehen, loin d'être le continuum du „rapport”, comme cela fut dit hier, n'est pas l'interruption du rapport, un certain rapport d'interruption, le suspens de toute médiation?*” [Derrida, 2003, p. 36]. Astfel, voința de comprehensiune hermeneutică e asociată voinței de dominare și totalizare impusă celuilalt, privat de specificitatea sa prin încadrarea în prejudecățile de gândire și simțire ale interpretului, în orizontul său istoric, sensul fiind apropiat într-un raport de reducere a particularului la universal. Este o reacție profund antiromantică și antiraționalistă, dacă ne raportăm la definiția pe care o dă Schleiermacher hermeneuticii ca „artă a înțelegerii”, ale cărei condiții de posibilitate sînt deopotrivă filosofice, ținînd de progresul cunoașterii, și etice, în măsura în care o finalitate a actului înțelegerii este favorizarea comunicării și a consensului comunitar în baza cunoștințelor colective transmise de tradiție și discursurile culturii. Voința de înțelegere are la Schleiermacher o presupuziție implicit etică, decurgînd din voința de cunoaștere, ca o componentă a spiritului universal înscris în natură și care se dezvoltă progresiv în manifestările/impulsurile conștiinței umane spre cunoașterea rațională. De aici decurge sarcina hermeneuticii: „Discursul trebuie înțeles mai întîi la fel de bine cum a făcut-o autorul lui și apoi mai bine decît el însuși” [Schleiermacher, 2001, p. 41]. Dincolo de conotațiile etice ale imperativului „trebuie”, se impune poziția reflexivă superioară a interpretului, asigurată și de situarea sa într-un orizont istoric mai larg din care poate reconstrui în

concepte mai elaborate acele determinări istorice, geografice, culturale, lingvistice pe care autorul operei nu le conștientiza în deplină măsură. Interpretarea se desfășoară deopotrivă sub impulsul ideii reglatoare a adevărului, corelativ ideii de comprehensiune adecvată, și a preceptului etic de a înțelege „mai bine”, ambele deci subordonate idealului metodologic și normativ de accedea la un acord comprehensiv interpersonal ca fundament moral de conviețuire socială. În fiecare comprehensiune, prin o suită infinită de interpretări performative, opera se desăvârșește într-un proces virtual nesfârșit de unificare/apropriere a sensului hermeneutic. Deși Gadamer se opune acestei viziuni romantice și raționaliste prin formula că „noi înțelegem **altfel, dacă mai putem vorbi în genere de vreo înțelegere**” [Гадмер, 1988, p. 351], el totuși aderă la principiul după care „este înțeles doar ceea ce constituie într-adevăr o unitate de sens completă”, că noi citim în vederea unei „întregiri semantice” [ibid., p. 348], deci de epuizare (chiar dacă imposibilă) a sensului. În plus, conceptul gadamerian de „traducere”, „aplicare” a sensului la contextul actual istoric al interpretului și la pre-judecățile sale comprehensive explică de ce Derrida apropie hermeneutica de o anumită „totalizare interpretativă”, ce obliterează urmele diferențiale prin care vocea celuilalt se vrea auzită<sup>9</sup>.

De asemenea, este evidentă în această atitudine și o certă influență a lui Nietzsche, de la care Derrida se reclamă în repetate rânduri. Pentru filosoful voinței de putere nu există fapte, ci doar interpretări ale altor interpretări și ale altor conștiințe străine, conform unor scheme raționale prestabilite, prin care sînt astfel apropiate și standardizate în clișeele limbii: „În orice rostire zace un grăunte de dispreț. Pare-se că limba a fost inventată doar pentru lucrurile obișnuite, medii, comunicabile. O dată cu limba vorbitorul se și *vulgarizează*” [Nietzsche, 2005, p. 54]. Prin comunicare lucrurile sînt încorporate deci sub specia comunului și ordinarului, iar a înțelege presupune iminent să egalezi, să reduci la o identitate ceea ce este inefabil; pretenția că l-am înțeles pe cineva nu înseamnă decît că l-am asimilat propriului eu, privindu-l de individuația lui ireductibilă și de libertate – în momentul în care „l-am înțeles”; el nu mai are ce-mi spune/împărtăși ceva care să-i aparțină exclusiv și astfel încetează să existe ca Tu, în termenii lui Martin Buber. Tu cade din cuplul existențial, dialogic Eu-Tu și se formează o relație de tipul Eu-Acela, care este una de cunoaștere și posesiune, de experiență egocentrică în care lumea și oamenii nu sînt decît obiecte. Între Eu și Acela se instaurează o relație experimentală, monologică, în care ființele, abordate sub specia generalului, sînt aruncate în anonimat, ca funcții subordonate uzului [Buber, 1992]. Impunerea unei interpretări înseamnă, după Nietzsche, triumful unei voințe de putere asupra alteia, ci nu o iluzorie mișcare progresivă spre o comprehensiune a „sensului în sine” și a „faptelor” pozitive.

Alte argumente derrideene împotriva acestei comprehensiuni ontologice ca formă de violentare a celuilalt descind din etica specifică a lui Emmanuel Lévinas, axată pe figurile diferenței și alterității. Pentru Lévinas, mai importantă decît uitarea ființei, fundamentală în ontologia heideggeriană, este uitarea celuilalt, similară cu totalizarea și excluderea sa din tradiția ontologizantă a metafizicii europene aflate sub paradigma Unului, Identicalului, Esenței, Rațiunii și Ego-ului. O formă de a-l elibera pe celălalt din prizonieratul totalității ar fi instituirea unui sens care se sustrage com-

prehensiunii ontologice de regresie fenomenologică a particularului la universal, iar aceasta devine posibil din momentul în care îl văd pe Tu ca eveniment, cu care institui o relație invocativă și dialogică, ci nu de cunoaștere. Nu ființa celuilalt trebuie să formeze obiectul intenționalității conștiinței mele, prin care el cade sub incidența puterilor mele cunoscătoare, ci chipul său inconfundabil și de o concretețe desăvârșită, pe care să-l găzduiesc într-un gest de responsabilitate infinită: „*Aborder Autrui dans le discours, c'est accueillir son expression où il déborde à tout instant l'idée qu'en emporterait une pensée. C'est donc recevoir d'Autrui au-delà de la capacité du Moi...*” [Derrida, 1997, p. 55]. Operele artistice și literare formează spațiul privilegiat în care chipurile alterității se fac văzute, iar vocile ei auzite, prin o modalitate exemplară de aducere în deschis, de expunere a structurii de răspuns către un „cu totul altul”, inclusiv prin practica deconstructivistă de deschidere/destabilizare a limbajului: „*destabiliser les structures de forclusion pour laisser passage a l'autre*” [apud Miller, 2001, p. 69]. Celălalt intervine în spațiul scriiturii/lecturii prin o multiplicitate de voci, ceea ce invalidează orice tentativă de a-l concepe/reduce la „Unul” platonice, autoritar și monologic. Ca o ilustrare exemplară a acestui demers – Derrida își „încheie” eseul pe marginea poemului *Fable* de Francis Ponge printr-un dialog de voci multiple, ca ocazie pentru celălalt de a surveni (în accepția cuvîntului heideggerian *Geschehen* [v. Гадамер, 1988, p. 534]), marcînd o diferență semantică și o „diseminare” anasemică în sensuri subiacente, inter-și contextuale, o plasticitate heteroglosică pentru a dezvălui neputința limbajului față de extremele stări de conștiință și existențiale: suferința, moartea, bucuria.

Încă o dată, observațiile respective confirmă principiile unei etici specifice a deconstrucției, recuzată de cele mai multe ori tocmai pentru relativismul epistemologic, laxitatea valorică și morală, distrugerea sensului și diluarea „slăbirea” ființei. Dimpotrivă, o lectură atentă a textelor derrideene relevă că mobilul deconstrucției este dat de sensul libertății și respectul pentru celălalt, motivînd și mefiența față de eficacitatea limbajului. Dacă este adevărat că nu putem ieși din orizontul textului, idee rezumată în formula „*Il n'y a pas d'hors texte*”, se impune o vigență continuă în activitatea semnificativă și cea a lecturii, atenție sporită la cuvintele care spun mai mult decît exprimă, la ceea ce năzuiește să răzbată printre cuvinte, dar eșuează, la ceea ce rămîne nespuns, la insondabil, inefabil ca „urme” ale unei ființe reduse la tăcere și uitare în o cultură dominată de voința de putere și cunoaștere.

### Referințe bibliografice:

1. Attridge, Derek, *The Singularity of Literature*, New York, Routledge, 2004.
2. Buber, Martin, *Eu și Tu* (trad. Ștefan Aug. Doinaș), București, Humanitas, 1992.
3. Culler, Jonathan, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, Cornell University Press, 1982.
4. Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.
5. Derrida, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.
6. Derrida, Jacques, *Positions*, Paris, Éditions de Minuit, 1972 b.
7. Derrida, Jacques, *Lettre à un ami japonais // Le promeneur*, XLII, Paris, 15 oct. 1985.

8. Derrida, Jacques, *Du droit à la philosophie*, Paris, Galilée, 1990.
9. Derrida, Jacques, „Il n’y a pas le narcissisme” (*autobiographies*), in vol. Derrida J., *Points de suspension. Entretiens*, Paris, Galilée, 1993.
10. Derrida, Jacques, *Remarks on Deconstruction and Pragmatism*, in vol. *Deconstruction and Pragmatism* (Critchley Simon, Derrida Jacques, Laclau Ernesto, Rorty Richard), ed. By Chantal Mouffe, New York, Routledge, 1996, p. 77-89.
11. Derrida, Jacques, *Adieu à Emmanuel Lévinas*, Paris, Galilée, 1997.
12. Derrida, Jacques, *Autrui est secret parce qu’il est autre* // Le Monde de l’éducation, Paris, nr. 284, septembre 2000.
13. Derrida, Jacques, *Béliers. Le dialogue ininterrompu: entre deux infinis, le poème*, Paris, Galilée, 2003.
14. Grondin, Jean, *La rencontre de la déconstruction et de l’herméneutique*, in vol. *Philosopher en français*, (sous dir. Mattèi J.-F.), Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 235-246.
15. Foucault, Michel, *Pouvoirs et stratégies* (entretien avec J. Rancière) // Les revoltes logiques, nr. 4, 1977.
16. Michaud, Ginette; Leroux, Georges, *Jacques Derrida: la lecture, une responsabilité accrue* // Études françaises, vol. 38, nr. 1-2, 2002, p. 6-12.
17. Miller, J. Hillis, *Derrida and Literature*, in vol. *Jacques Derrida and the Humanities. A Critical Reader*, (ed. By Tom Cohen), New York, Cambridge University Press, 2001, pp. 58-81.
18. Nietzsche, Friedrich, *Amurgul idolilor*, (trad. Alexandru Al. Şahighian), ed. a III-a, Bucureşti, Humanitas, 2005.
19. Schleiermacher, F.D.E., *Hermeneutica* (trad., note, studiu introductiv de Nicolae Râmbu), Bucureşti, Polirom, 2001.
20. Wellek, René, *The New Nihilism in Literary Studies*, in vol. *Aesthetics and the Literature of Ideas: Essays in Honor of A. Owen Aldridge*, London, 1990, p. 77-85.
21. Хартман Дж., Деррида Ж., Изер В., *Деконструкция: триалог в Иерусалиме* // Зеркало, Тель-Авив, nr.3-4, 1996.
22. Гадамер, Х.- Г., *Истина и метод (основы философской герменевтики)*, Москва, Прогресс, 1988.

<sup>1</sup> Afară de polemica răsunătoare cu John Searle pe marginea teoriei actelor de vorbire, fundamentată de ultimul împreună cu J. L. Austin, polemică aflată în centrul celor două lucrări derrideene *Signature, événement, contexte* (1971) și *Limited Inc.* (1990), deconstrucția a stîrnit în arealul anglo-saxon, unde în cele din urmă a și fost canonizată și „clasicizată” în departamentele universitare socio-umane, precum și în țara sa de origine, Franța, numeroase reacții virulente, de adeziune sau respingere. Dintre ultimele este notabilă, prin concluzia total deceptivă (și, evident, nedreaptă!) la care ajunge, cea a lui René Wellek: din toate abordările existente ale fenomenului literar „numai deconstrucționismul este în întregime negativ” [Wellek, 1990, p. 85].

<sup>2</sup> Voi menționa aici expeditiv numărul tematic *Derrida lecteur* din revista *Etudes françaises*, 1-2, 2002, *Deconstruction and Pragmatism*, ed. Chantal Mouffe, New York, Routledge, 1996; Belsey Catherine, *Post-Structuralism: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2002; *Герменевтика и деконструкция*, СПб, 1999.

<sup>3</sup> La capătul unei suite de enunțuri apofantice cu privire la natura eterogenă a demersului său critic, tranșează sceptic: „Toute phrase du type „la déconstruction est X” ou „la déconstruction n’est pas X” manque a



priori de pertinence, disons qu'elle est au moins fausse" [Derrida, 1985, p.5].

4 Pentru o interpretare sintetică a deconstrucției, una ce rămâne în topul celor mai avizate și imparțiale, a se vedea studiul lui Jonathan Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, Cornell University Press, 1982. În arealul românesc, se impune lucrarea propedeutică a Lorenei Armulescu, *Deconstrucția*, București, Ed. Paideia, 2003 și studiile semnate de Ioana Em. Petrescu, în vol. *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu* (ed. Diana Adamek și Ioana Bot), Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1991, p. 157 – 212.

5 Derrida pornește de la interrelația celor două sensuri de bază pe care le degajă același cuvânt „*différence*”, pronunțat la fel, dar scris diferit (încă un argument în favoarea distincției sale dintre scriere și sens): 1) a diferența și 2) a amîna în timp, ambele servindu-i pentru ilustrarea ideii de ruptură, desfacere, glisare, devenire a sensului. „*Différence*” constituie semnul deopotrivă ca diferență față de celelalte semne în cadrul sistemului lingvistic, precum a demonstrat Saussure, și față de ceea ce semnifică – o ruptură/deviație/”spațiere temporală” în raport cu ceea ce ele reprezintă. Semnificantul „amîna”, „temporizează” conceptul semnificat în orice moment al lanțului semiozic, sensul este funcție a diferențelor dintre cuvinte. La nivel ontologic, contrar metafizicii prezenței, „diferanța” precede esența, dar nu ca origine instauratoare, ci ca principiu generator de diferențe, ca „non-origine”. Dacă lucrurile există în virtutea diferenței lor față de alte lucruri, iar aceasta instituie raportul spațiu-timp, nici o identitate absolută, ca „prezență-în-sine”, nu e posibilă, precum nici un adevăr ultim, liber de contingențele spațio-temporale. Sensul nu este un dat, ci un produs al jocului diferențial.; Trebuie deci să admitem, înaintea oricărei disocieri limbă/vorbire, cod/mesaj etc., (...) o producție sistematică de diferențe, o diferanță” [apud Culler, 1982, p. 96-97]. „Diferanța”, care derivă din conceptul de „urmare” al lui S. Freud, se apropie sub anumite aspecte de conceptele diferenței ale lui Nietzsche, Kierkegaard, de „diferența ontico-ontologică” a lui Heidegger, deși aceasta, conform lui Derrida, nu reușește să iasă din cadrul metafizicii prezenței, al culturii logocentrice, întrucît nu rupe definitiv cu speranța că s-ar putea restabili o uniune între cuvînt și Ființă [Derrida, 1972, p. 24–29]. Precum „diferanța” este anterioară Ființei, ca non-ființă sau „existență absentă”, urma precede orice prezență a lucrului, care își definește existența prin ceea ce el nu este, deci prin diferența față de o absență care îl instituie și pe care gîndirea metafizică are tendința să îl excludă ca secundaritate.

6 În același plan al raporturilor sale cu literatura, Derrida amintește că primul subiect al tezei sale de doctor, pe care l-a propus în 1957, a fost *Idealitatea obiectului literar*, prin care urmărea „*de ployer, plus ou moins violemment, les techniques de la phénoménologie transcendante à l'élaboration d'une nouvelle théorie de la littérature*” [Derrida, 1990, p. 443]

7 „*Produire cette structure signifiante ne peut évidemment consister à reproduire, par le redoublement effacé et respectueux du commentaire, le rapport conscient, volontaire, intentionnel, que l'écrivain institue dans ses échanges avec l'histoire à laquelle il appartient grâce à l'élément de la langue. Sans doute ce moment du commentaire redoublant doit-il avoir sa place dans la lecture critique. Faute de la reconnaître et de respecter toutes ses exigences classiques, ce qui n'est pas facile et requiert tous les instruments de la critique traditionnelle, la production critique risquerait de se faire dans n'importe quel sens et s'autoriser à dire à peu près n'importe quoi. Mais cet indispensable garde-fou n'a jamais fait que protéger, il n'a jamais ouvert une lecture.*” [Derrida, 1967, p. 227]. Menționînd minuția și acribia filologică a criticii derrideene, H.J. Miller le raportează la tradiția metodei franceze „*explication de texte*”, pe care însă Derrida o împinge la limitele hiperbolicului și extravaganței [Miller, 2001, p.75].

8 În maniera proprie arheologiei termenilor, Derrida dezavuează o „perversiune / pervertibilitate” a „legii găzduirii”: „*loi des lois qui veut que l'hôte (host), l'invitant, donne ce qu'il a de plus précieux à l'hôte (guest), à l'invité, et devienne alors, en vérité, comme l'autre, l'hôte de son hôte, pour ne pas dire son otage*” [Michaud G., Leroux G., 2002, p. 7].

9 În contextul criticii derrideene, este semnificativă receptivitatea și deschiderea lui Gadamer, care în redacția din 1986 a lucrării *Adevăr și metodă*, inserează următoarea notă pe marginea conceptelor de „*orizont istoric*” și „*aplicare*”: „*ci on risque toujours, dans la compréhension, de s'« approprier » ce qui est autre et d'en méconnaître l'altérité*” [apud Grondin, 2001, p. 13]. De aceea, mai mult decît o aplicare și apropiere, va circumscrie comprehensiunea la o deschidere esențială către celălalt, hermeneutica trebuind să accepte că „*c'est peut-être l'autre qui a raison*” [ibid., p. 14].

## O literatură eminent vizionară

**Dragoș VICOL**

*ULIM, Chișinău, Moldova*

Literatura universală cunoaște două mari făgașe pe care s-a dezvoltat specia romanului, inclusiv cel istoric. Dacă autorii romantici au preluat din experiența lui Walter Scott tendința spre erudiție, accentul fiind plasat pe aventură și suspans, plus un cadru enigmatic, la limita exotismului sau a bizareriei, atunci “realiștii”, în contradicție flagrantă cu Victor Hugo sau Alexandre Dumas-tatăl, “vor renunța la pitorescul gratuit, la “culoarea locală”, în folosul pictării exacte, veridice până la ultimele detalii, a realității concret-istorice, indiferent dacă e vorba de o realitate din timpul sau de dinaintea vieții autorilor” [1, p.177].

E firesc să ne întrebăm unde l-am putea “încadra” din acest punct de vedere pe Mihail Sadoveanu? Opera sadoveniană se dovedește a fi cât se poate de “neordinară” pentru a o putea raporta la o direcție sau alta. Este croirea unui drum propriu, ce înfruntă liniile de structură și sfidează formulele generale. Potrivit opiniei criticului literar Nicolae Manolescu din *Arca lui Noe*, “Opera lui Mihail Sadoveanu simbolizează prin cele trei faze ale sale (*doric, ionic, corintic* – n.a.) însăși vârstele romanului național: perioada romanelor romantice, sentimentale și ideologice, urmată de realismul balzacian și apoi de romanul corintic, caracterizat prin alegorie și parabolă filosofică. Primei perioade îi aparțin romanele de început ale scriitorului – *Cazul Eugeniței Costea, Floare oflită, Însemnările lui Neculai Manea*, a doua perioadă include *Baltagul*, iar *Creanga de aur, Ostrovul lupilor și Divanul persian* fac din Sadoveanu unul dintre primii scriitori români de romane corintice” [2, p. 28].

Intervalul de timp prezent în opera istorică a scriitorului este foarte vast: de la ultimele adieri ale sufletului dacic în *Creanga de aur* până la momentele istorice ce s-au desfășurat după moartea lui Ștefan cel Mare. După evocarea aventurilor fraților Jderi, scriitorul se va lăsa preocupat de glorioasa domnie a lui Ioan Vodă în *Șoimii*, de epoca Movileștilor în *Neamul Șoimăreștilor*, de domnia lui Vasile Lupu în *Nunta domniței Ruxanda* și a lui Duca Vodă în *Zodia Cancerului*. Această perioadă cuprinde două secole și își menține continuitatea prin povestirile haiducești: *Județ al sărmanilor* și *Cosma Răcoare*.

Arta literară a lui Mihail Sadoveanu este, prin excelență, una “vizionară”. După cum susținea Tudor Vianu, ea se încadrează în lumea realismului, dar al unui realism propriu, cel din lumea visului. Cu alte cuvinte, autorul *Crengii de aur* a intenționat să creeze un propriu univers, un micro-cosmos artistic particular. Cunoscând profund epocile istorice descrise, prozatorul s-a dovedit a fi și cel mai doct interpret al atributelor noastre naționale. Mihail Sadoveanu este romancierul român cu cel mai desăvârșit dar artistic al istorisirii, impunându-se nu numai ca un strălucit **mănuitor** al cuvântului, ci și ca un neîntrecut **mănuitor** de cuvinte.

La începutul secolului XX tânărul scriitor se lasă atras tot mai mult de tematica istorică, încercând să valorifice artistic anumite aspecte ce i se păreau de importanță

pentru neam. În această ordine de idei, s-a oprit la epoca domnitorului Ioan Vodă cel Cumplit. Purtând și el obârșie răzeșească, autorul va sonda mai târziu teme și motive istorice de amploare, atât în plan cantitativ, cât și calitativ. Referitor la primele încercări literar-istorice, M. Sadoveanu va mărturisi: "Umblam la apa Moldovei cu frații lui Ioan Vodă cel Cumplit, eram martor vitejiilor și suferințelor lui Nicoară și lui Alexandru Potcoavă. I-am însoțit în lași pe drumurile stepei, până în amurgul carierei lor și jeleam cu lacrimi pe moș Petrea Gânj. Douăsprezece zile n-am fost în timpul meu. Absorbit într-o schivnicie subită, îmi povesteam mie însumi aventuri romantice. Văzusem și cunoscusem toate, fără îndoială, Ghiță Botgros îmi fusese prieten și-l întâlnisem în hugeacurile de la Oprișeni; iar popa Ciotică a fost și el aievea în această viață, deoarece m-a cufundat cu ale sale mâini în cristelnița de la biserica din Mitești" [3, p. 250].

Romanul *Nicoară Potcoavă*, deși conceput în anul 1903, la începutul secolului trecut, avea să vadă lumina tiparului abia în 1952, fiind considerată drept una dintre cele mai "mature", mai profunde și tulburătoare scrieri istorice ale lui M. Sadoveanu. Dacă *Șoimii*, lucrare apărută în anii debutului, era o narațiune sumară, cu un strat epic subțiat, faptul datorându-se avântului juvenil al autorului, *Nicoară Potcoavă* reprezintă, după istoricul literar Ion Roman, "magnifica lespede de marmură, cioplită minuțios cu mâna unui maestru încercat" [4, p. 8].

La începutul secolului XX în literatura română existau deja mai multe scrieri cu caracter istoric. E vorba de *Vlaicu Vodă* și *Balada strămoșilor* de Alexandru Davila, de trilogia (în curs de definitivare) a lui Barbu Delavrancea *Apus de soare, Viforul și Luceafărul*. Istoricul Nicolae Iorga publica *Istoria lui Ștefan cel Mare povestită neamului românesc*. Comemorarea a patru secole de la moartea lui Ștefan cel Mare a determinat apariția unei serii de scrieri cu caracter omagial. Peisajul istoric intra tot mai frecvent în câmpul de investigație artistică al multor scriitori, se producea o revitalizare și o trezire a conștiinței naționale. Aspirațiile scriitorilor erau solidare cu compatrioții lor aflați încă sub jug străin. Reîntregirea neamului devenise un gând omniprezent și în creația autorilor ce abordau tematica istorică. Aspectele rurale și cele istorice se împleteau și se completau în mod organic. George Coșbuc dedica un ciclu de poezii războiului pentru Independență, iar Mihail Sadoveanu tipărea *Povestiri din război*.

Mihail Sadoveanu devenise un devotat adept al pașoptismului. Iată ce declară el în legătură cu sentimentele pe care le nutrea în acei ani: "Mă oprisem în vara aceea a anului 1900, la proza lui Alecsandri, la Costache Negruzzi și Kogălniceanu. Fusesem profund mișcat de *Cântarea României*, care pe atunci era atribuită lui Bălcescu. Primisem până în fundul inimii un fior de flacăra cetind discursurile lui Mihail Kogălniceanu în chestia țărănească" [5, p. 204].

Istoria pentru Sadoveanu reprezintă un obiect de predilecție. Cu excepția romanului *Viața lui Ștefan cel Mare*, o scriere cu caracter special, autorul se va îngriji întotdeauna să evite subiectele și eroii care i-ar fi impus o respectare riguroasă a documentului stânenitor la tot pasul. De la *Șoimii* la *Nicoară Potcoavă*, romancierul a parcurs un traseu dificil, din punct de vedere al expresiei artistice. Însă, în general, subiectele au rămas aceleași. Sursele sale de inspirație au fost *Letopisețul* lui Grigore Ureche și cel al lui Nicolae Costin. A istorisi doar despre incursiunile în Moldova ale lui Nicoară Potcoavă și despre luptele lui cu Petru Șchiopu, autorului i s-a părut insuficient. El și-a

propus să abordeze un subiect complex, în care accentul să nu fie plasat doar pe eforturile pentru acapararea tronului domnesc. Rămânerea lui Potcoavă o lună la Iași nu putea să confere eroului un nimb și un scop concret, generalizator. Voința lui era aceea de a-l decapita pe trădătorul Golia. "Vânzarea" de la Cahul a domnului pentru treizeci de mii de galbeni va marca obsesiv sufletul lui Nicoară, fapt care îl va face să nu accepte iertarea.

Potcoavă, în această scriere, apare ca o figură de baladă. Pot fi stabilite afinități de ordin moral cu Gruia lui Novac, cu Vasile cel Mare, cu Tudor Țoimar. Personajul impresionează prin complexitatea sa interioară. Umanist profund, M. Sadoveanu urmărește cu mare atenție lupta lăuntrică a eroului, o luptă între pasiune și datorie. Neliniștea, pe care i-o provoacă în suflet scrisoarea Olimpiadei, îl determină să se angajeze în prigonirea lupului solitar. Dintre toți slujitorii de credință ai lui Potcoavă: de la Suliță, diacul cu carte, până la Caraiman, robul cu veleități poetice, personajul care se impune cel mai pregnant este Petrea Gânj. Asemănarea lui cu unii eroi antici este mai mult decât evidentă. El intervine de fiecare dată cu faptă bună și sfat util. Monahul Agatanghel, haiducul Strămurare, năvodarul Lăcustă și căpitanul Cozmuță se alătură și ei cauzei lui Nicoară Potcoavă. Ghiță Botgros își pierde imaginea ușor hazlie din *Șoimii*. Aici el pare îndreptățit, din punct de vedere psihologic, să devină vestitul Botgrozna. Podar, pescar, morar, haiduc sau făurar, fiecare erou devine un exponent al năzuințelor și virtuților neamului.

În *Nicoară Potcoavă*, Anița din *Șoimii* este înlocuită cu Olimpiada. Se pare că această doftoroaie se pricepe a vindeca nu numai rănille trupești, ci și pe cele sufletești. Nu-i lipsesc înțelegerea și înțelepciunea. E inițiată și în revelarea tainelor, având tact și delicatețe. Însănătoșirea unui corp omenesc rănit e una dintre tainele prezviterei. Autorul descrie rânduielele vindecării, care sunt știute doar de cei ai casei. Totul trebuie să fie nou și proaspăt: apa neîncepută, ulcelele nefolosite. Obligatorie este respectarea cu strictețe a datinii. În acest context, descântecul are puteri supranaturale, stihurile șoptite au vrajă de litanie, inspiră încredere, calmează:

*Floare de pojarniță uscată la umbră,  
Plămădită cu untdelemn de candelă  
Și ținută la soare nouă săptămâni de vară.  
Strecurată după aceea prin pânză de borangic.  
Și în acest olei, draga mamii,  
Am picurat, de pe un vârf de ac,  
Venin de doamna mare mătrăgună.  
Să-i fie leacul de folos Măriei sale.  
Să doarmă somnul câmpului  
Să-i cânte adierea vântului  
Să-i intre puterea pământului.*

Știința prezviterei Olimpiada constituie rezultatul propriei experiențe de viață, este însăși esența înțelepciunii populare. Chipul ei e înzestrat cu trăsături de pământeană, dar și de ființă basmică. Ca și în cazul Sfintei Vineri din poveste, în curtea ei mișună fel de fel de dihăanii sălbatice. Aici pot intra doar cei buni și blajini. Izvorâtă direct din folclorul autohton e scena "franciscană", în care Alexandru o surprinde pe

Ilinca înconjurată de sălbăticiuni prietenoase.

Dacă Ion Creangă a introdus în fabulos realitatea vieții țărănești, Mihail Sadoveanu procedează invers, împlântând folclorul în traiul cotidian al personajelor sale. Faptul conturează o adevărată imagine a trecutului. Vechimea este cel mai bine conservată în tezaurul folclorului național.

În *Nicoară Potcoavă* identificăm una din variantele sau chiar geneza legendei-hagiografie: Corniță, mezinul logofătului Iorgu Samson, împreună cu vărul său, aduc vestea că l-ar fi văzut pe Sântilie. Peisajul în care li s-a arătat sfântul este într-un totu patriarhal: pe când erau cu caii la păscut, l-au văzut zburând în căruța sa cu fulgere și trăsnete.

Stupefacția este fără margini când, printre oaspeți, băiatul îl va descoperi pe "Sântilie" în persoana moșului Gânj. Oarecum non-convențională e și deprinderea moșului de a puffa tutun din lulea, de a vărsa fum și foc pe gură și nări.

Cântecul și stihul popular însoțesc personajele sadoveniene în clipele de răgaz și odihnă (lucrul acesta se va întâmpla mai târziu și la prozatorul Ion Druță). Nicoară îi atrage atenția mezinului "cam nesăbuit": "Alexandre, nici Făt-Frumos al poveștilor nu-și dobândește bucuria fără lupte și jertfe". Tot aici, **humorul popular** se manifestă prin apariții spontane și strigături. Când mulțimea asistă la decapitarea boierilor și pe deasupra curții zboară un cârd de găște, un glumeț, spre mulțumirea gloatei care hohotește, exclamă: "Babă Marie, ți se duc rațele la baltă". Atmosfera mitică a povestirii lui Sadoveanu se încarcă aici de taină și poezie.

Dat fiind că acțiunea narațiunii se desfășoară în Țara de Sus, respectarea culturii locale devine o necesitate pentru scriitorul istoric. Îmbrăcămintea, locuințele și uneltele gospodărești sunt descrise de un bun cunoscător al trecutului. Realizarea ambianței se efectuează prin tonalitate baladescă, pe calea sugerării specificității vieții de odinioară. Focul de vreascuri se aprindea cu criță, cremene și iască, iar arcul, sâneța, arcanul, scăpărătoarea, surguciul prins la căciulă nu lipsesc nici ele din *Nicoară Potcoavă*. M.Sadoveanu afirma că a urmărit cu interes vorbirea peștiță a locuitorilor Moldovei.

Până la apariția romanelor istorice ale scriitorului, în care unii domnitori se fac vinovați de trădare, lăcomie, lașitate etc., literatura românească a beneficiat de unele scrieri, care, fără îndoială, i-au servit drept model artistic tânărului Sadoveanu. Aceleași fapte de bravură, presărate cu scene populare, obiceiuri și datini folclorice, pot fi regăsite în *Doamna Chiajna și Mihnea Vodă cel Rău* de Alexandru Odobescu, *Răzvan și Vidra și Răposatul postelnic* de B.P.Hasdeu, *Bogdan Vodă și Gaspar Grațiani* de Ioan Slavici etc.

Un grav poem în proză, dedicat nostalgiei și trecerii ireversibile a timpului, se arată a fi fragmentul despre abaterea pe la curte a lui Potcoavă. În Poiana Ursului oștenii întâlnesc o tabără de țigani rudari, a căror poveste este plină de nenorociri. Șatra, pendulând între realitate și legendă, se retrage în colibe de frunzar. Străbate un molipsitor cântec acompaniat de o cobză, care îi întetește și mai mult dorul de trecut al lui Potcoavă.

Toate aceste și alte momente semnificative ne permit să afirmăm că opera lui Mihail Sadoveanu este o epopee a poporului român, o rapsodie moldavă, în care crezul

lui Nicoară Potcoavă cunoaște proporții vaste, extinzându-se asupra întregului neam: **Nu voi pieri întreg.** Ființa lui, împreună cu faptele-i de vitejie, dăinuiesc în eternitate. Țara Moldovei, în creația lui Sadoveanu, își capătă imaginea ei adevărată prin evocarea multor locuri sacre – simboluri ale neamului: mănăstiri, biserici, schituri, chinovii.

Romanul istoric a lui M.Sadoveanu cuprinde universul uman în toată vastitatea și diversitatea lui. Autorul “decodifică” cugetul ontico-filosofic al lui Cubi Lubiș, vrednicia leahului Pan din Movilău și a lui Tadeus Kopytka, neînfricarea cazacului Pokotilo, orientalismul hanului Demir Ghirai, culoarea tuciurie a lui Ile Caraiman. Este prezentată o lume pestriță, de diferite neamuri: de la evrei la țigani, de la slavi la tătari etc.

Descoperim în capodoperele sadoveniene o viziune lucidă a eroilor asupra morții. Pragul acestei vieți, din punctul lor de vedere, este doar o trecere dintr-o formă în alta.

**Ancestralul** operei sadoveniene ne apropie de imn, letopiseț, odă, cântecul de vitejie, baladă. Atras cu măiestrie în procesul de creativitate ficțională, evenimentul cvasi-real se dovedește a fi un argument istorico-documentar profund credibil și convingător. Personajele romanelor istorice ale lui M.Sadoveanu, după cum s-a afirmat, **gândesc în basme și vorbesc în poezii.** Ele se contopesc cu marii eroi ai neamului, care au stat la temelia ființării noastre.

M. Sadoveanu a împletit armonios realitatea concret-istorică cu mitologia populară, reconstituind epopeic tot ce are mai durabil și mai sfânt un popor, o țară: frumusețile naturii, măreția oamenilor, idealul de libertate și fericire, rosturile trecerii lor pe pământ ca ființe superioare, înzestrate cu suflet și rațiune.

### Referințe bibliografice

1. Micu, D. *Romanul românesc contemporan.* – București: ESPLA, 1959.
2. Manolescu, N. *Arca lui Noe* // În: *Dicționar de critică literară.* – Brașov: Editura Orientul Latin, 1991.
3. Papu, E. Prefață // În: Mihail Sadoveanu. *Frații Jderi.* – București: Editura Minerva, 1975.
4. Roman, I. Prefață // În: Mihail Sadoveanu. *Nicoară Potcoavă.* – București: Editura Tineretului, 1967.
5. Sadoveanu, M. *Anii de ucenicie.* – București: ESPLA, 1958.
6. Frigoiu, N. *Romanul istoric al lui Mihail Sadoveanu.* – Iași: Editura Junimea, 1987.
7. Ciopraga, C. *Fascinația tiparelor originare.* – București: Editura Eminescu, 1981.

## Eugène Ionesco și drama lipsei de comunicare

**Valentina ENACHI**

*Universitatea Liberă Internațională din Moldova*

*Motto: Comunic deci exist.*

Piesele lui Eugène Ionesco denotă o înțelegere profundă a problemelor comunicării. Revenit în Franța în 1942, scriitorul s-a simțit străin și izolat în capitala spiritualității europene. Doar imensul său capital cultural, format până la vârsta de pais-prezece ani în Franța, studiile superioare la București, licența pentru limba franceză, obținută la Facultatea de Litere, doctoratul la Paris pe tema morții și a păcatului în poezia franceză și participarea în cadrul grupului „Criterion” alături de Cioran și Eliade la viața intelectuală intensă a României interbelice au facilitat integrarea sa în lumea dură a culturii pariziene. Piesele scrise, începând din 1950 îl impun drept întemeietorul unui nou curent cunoscut sub numele de teatrul absurdului. Albert Camus ne explică în celebrul său eseu *Mitul lui Sisif* noțiunea absurdului: „E necesar să spunem de la început că pentru ca o operă absurdă să fie cu putință trebuie ca gândirea, sub forma sa cea mai lucidă, să-și aibă partea ei. Dar în același timp ea nu trebuie să se manifeste decât ca inteligență ordonatoare.... Opera de artă se naște atunci când inteligența renunță să mai emită raționamente asupra concretului. Ea înseamnă triumful cărnii. Opera de artă întruchipează o dramă a inteligenței, a cărei dovadă nu o face decât indirect. Opera absurdă pretinde un artist conștient de aceste limite și o artă în care concretul semnifică nimic mai mult decât el însuși....Opera întruchipează așadar o dramă intelectuală. Opera absurdă ilustrează gândirea ce renunță la iluziile sale și care se resemnează să nu mai fie decât o inteligență ce se folosește de aparențe, acoperind cu imagini ce nu au nici o rațiune. Dacă lumea ar fi inteligibilă, arta nu ar exista (1). În acest teatru una din temele esențiale este cea a omului prizonier al incapacității sale de a comunica.

Azi problemele referitor la comunicare capătă o nouă valență în lumina creației ionesciene, astfel că piesele lui Ionesco sună foarte actuale. Ideile dramaturgului despre stereotipizarea individului, încătușarea lui în prejudecăți sunt adevărate.

Ionesco a conștientizat barierele comunicării și le-a „dramatizat” prin crearea personajelor-simbol al noncomunicării. În piesele sale se relevă clar tragedia secolului modern și anume tendința expresiei lingvistice și a limbajului de a degrada în clișee și de a-și pierde valoarea comunicativă adecvată. Eugène Ionesco a introdus în teatru tema dezarticulării limbajului, acapararea omului de stereotipuri. Autorul s-a impus cu greu, dar a câștigat bătălia, lucrările sale fiind considerate valori consacrate și acaparând o audiență crescândă în lumea întregă.

În piesa „Scaunele” prin imaginea unui cuplu de bătrâni, care pe o insulă pustie, pun în scenă pentru un auditoriu absent un orator care trebuie să transmită mesajul salvator; dar când apare acest orator, se dovedește că este surd și mut. Oaspeții, Doamna, Colonelul, Frumoasa, Fotograful sosesc, dar nu sunt reali pentru cei doi

bătrâni și sunt invizibili pentru spectatori. Gazdele întrețin conversația cu musafirii, ale căror replici nu se aud. Bătrâna aduce mereu scaune pentru invitați, care vin în număr tot mai mare, mulțime anonimă, nevăzută și neauzită de public.

Ionesco ne sugerează - *comunicarea* este o zonă imensă care nu înseamnă un atentat la identitate, ci un dialog ce înseamnă acceptarea faptului că trebuie să vorbim nu numai despre noi înșine și despre problemele noastre, ci să ne interesăm în egală măsură de ceilalți și să știm de ce anume să ne interesăm.

Ionesco a reușit prin piesele sale să facă să coincidă cuvintele cu vocea interioară, a atras atenția asupra barierelor de comunicare.

Comunicarea cere o afecțiune psihologică. În comunicare este nevoie de o plăsare în perspectiva existențială a altuia. Această perspectivă este de natură cognitivă, emotivă și volitivă. Într-o comunicare eficientă indivizii aproape că se identifică cu cei cu care se află în interacțiune și atunci apare înțelegerea reciprocă și simpatia. Ionesco a realizat acest deziderat creând un model nou de structură comunicațională. El a descoperit că experiența sa interioară transpusă pe scenă, și interpretată de actori înfățișează trecerea de la eu la noi. Acest *noi* nu este spoiala societății exterioare, ci ceva din „comunul” din profunzime. Dramaturgul caută un „arhetip” comunicațional.

În literatura de specialitate se menționează că scriitorul a creat o nouă poetică a scenei, schimbând centrul de greutate al comunicării, coborând în forul intim al spectatorului. Arta maestrului a fost seimograful realităților și a conștiințelor, evidențind problemele comunicării în secolul mediatizării totale. Ionesco a găsit simboluri scenice care au evidențiat problemele secolului: robotizarea individului, stereotipizarea lui, singurătatea în mijlocul mulțimii.

Centrul experienței teatrale este identic cu experiența interioară. Individul își joacă destinul, își descoperă eul, ireductibil la un sistem de gândire, la uniformitatea unei colectivități. Dar drama individului îi unește pe toți. Regăsirea poeziei lăuntricului este o marea reușită a dramaturgului. Eugène Ionesco a renunțat la normele arhitectural – conflictuale „exterioare” și a relevat resorturile interioare ale construcției dramatice.

Balastul de cuvinte, care îngreunează experiența interioară a spectatorului a fost eliminat din piesele lui Ionesco. Râsul său dramatic are menirea să trezească ce este viu în străfundurile sufletului spectatorului. Dramaturgul arată - *comunicarea* mediatizată la extrem în societatea modernă este asemănătoare cu situația în care un orator este surdomut și transmite un mesaj salvator unui public absent. O comunicare veritabilă duce atât la înțelegerea celuilalt, cât și la revelația identității personale. Absurdul situației este noncomunicarea.

O altă temă prezentă la Eugène Ionesco este strălucirea falsă a minciunii, în care nu există oameni, ci manechine, nu suflete, ci aparențe. Anume golurile sufletești sunt strâns combinate cu lipsa comunicării. Comunicarea absurdă naște și personaje, și situații nefirești.

Astfel comunicatorii sunt invizibili. Bătrânul din piesa „ Scaunele” vorbește cu indivizi, care nu au nici o identitate., numele personajelor nu sunt cunoscute, singurele lor caracteristici fiind „Doamna”, „Colonelul”, „Frumoasa”, „Fotograful”. Canalul de comunicare sunt scaunele, prin intermediul cărora se confesează bătrânii.



---

Ionescu spune că omul este prizonierul incapacității sale de a comunica. iar aceasta duce la tragedii. În operă bătrânii se aruncă pe fereastră în apă, sinucigându-se.

Problemele ridicate de dramaturg sunt la ordinea zilei, fapt dovedit de traduceri pieselor sale în numeroase limbi și jucate pe mai toate scenele lumii. Repertoriul teatrului „Eugène Ionesco” la Chișinău este o invitație la dialog, la comunicare.

### **Bibliografie:**

1. Albert Camus *Mitul lui Sisif*. București, Editura Humanitas, 1998.
2. Mircea Corneliu : *Intercomunicare: eseul de antropologie psihologică*- București, Editura științifică și Enciclopedică, 1989.
3. Marc Fumaroli: *Elogiu lui Eugen Ionesco* -Lettre internationale, 1996.

## Jacques Prévert: între poezie și imaginea cinematografică

**Violeta TIPA**

*Academia de Științe a Moldovei*

Rezultatele unui sondaj sociologic organizat în vara anului 1999 în Franța a scos în evidență topul celor mai mari 50 de cărți ale secolului XX [vezi: Бербедед Фридрик]. Alături de F. Kafka, A. Camus, J.-P. Sartre, James Joyce, Gabriel Garcia Marquez și a altor remarcabili scriitori, numărul 16 al clasamentului i-a revenit lui Jacques Prévert cu volumul *Paroles (Cuvintele)*, 1946). Acest fapt ne confirmă încă o dată că, Jacques Prévert (1900-1977) a rămas una dintre cele mai notorii personalități ale secolului al XX-lea. Un nume ce a supraviețuit timpului.

Nu numai literatura franceză s-a îmbogățit prin opera poetică a lui Prévert, a cărui poezie a cucerit popularitatea grație formei sale deosebite, a jocului de cuvinte înserate, cu un conținut plin de sensuri și semnificații, care ating sufletul cititorului, prinzându-l în mrejele sale pentru totdeauna, dar și în cinematografie Jacques Prévert a lăsat amprente substanțiale. Activitatea sa pe tărâmul celei de-a șaptea arte a cules atât laurii recunoașterii mondiale, cât și Marele Premiu al cinematografeiei, acordat de către societatea scriitorilor și muzicienilor în 1967, și Marele Premiu Național al cinematografeiei în 1975.

Prévert a ancorat adânc în ambele aceste genuri de arte, încât, vorbind despre Prévert- poetul, e imposibil să neglijezi aportul său în arta cinematografică, iar vorbind despre Prévert – cineastul nu poți lăsa în umbră poezia, care a influențat profund filmele la care a colaborat.

Poetul Prévert se impuse și ca dramaturg, eseist, publicist, autor de versuri pentru cântece. Un loc aparte în activitatea sa de creație l-a avut grupul *Octobre* (1932-1936), în mediul căruia s-au format concepțiile sale artistico-estetice și care a fertilizat în mare măsură teatrul și cinematograful francez din acea perioadă. Această trupă de „actori pe jumătate amatori, pe jumătate profesioniști, care, cu puțin timp înainte de apariția Frontului Popular, au lansat un teatru al intervenției imediate, foarte improvizat și apropiat de formula cabaretului, dar situat în perspectiva unei satire politice și sociale” [Virmaux, p. 151]. Marea majoritate a sketchurilor și pieselor au fost opera lui Jacques Prévert. Tot aici, în cadrul reprezentărilor trupei s-a produs și în calitate de actor în mai multe spectacole atât în roluri secundare, cât și în cele principale. Nu mai puțin îndrăgite au fost și versurile sale pentru cântece, care au crescut în popularitate atât grație interpretărilor unor cântăreți ca Agnes Capri, Juliette Gréco, Yves Montand, etc., cât și a muzicii lui Joseph Kosma.

Criticii de artă înclină, totuși, că, în primul rând, Jacques Prévert a fost un mare scenarist francez, care mai mult ca oricare dintre colegii săi de breaslă conaționali a scris anume din perspectivă cinematografică, unde frazele parcă sunt concepute în imagini cinematografice, imagini care redau realitatea printr-un poetism specific care

va rămâne în istoria cinematografeii franceze ca „stilul lui Prévert”. Palmaresul filmografic al lui Prévert include 27 de scenarii la filme de lung metraj și 30 de scurt metraj (și încă 20 de scenarii nerealizate) elaborate pentru cei mai prestigioși regizori francezi. Aportul lui Prévert la evoluția artei a șaptea a fost incontestabil. Ceea ce în istoria și teoria filmului a rămas ca realism poetic ține, în mod expres, de numele lui Prévert, iar cele mai semnificative opere ale genului poartă semnătura cuplului Carné – Prévert.

În această ordine de idei sunt sugestive aprecierile unui mare regizor francez Jean Renoir: „Eu, de pildă, consider că atunci când Jacques Prévert scrie un scenariu, el exercită o asemenea influență asupra întregului film, încât îl putem considera, pe drept, creatorul opereii” [citată după: Ion Barna, p. 651], fapt ce l-a individualizat și a făcut ca despre scenaristul Prévert să se vorbească la fel ca și despre regizorii de film.

Astfel, filmele cuplului de creație Carné – Prévert înscriu o etapă aparte în istoria filmului francez, dar și a celui mondial. Peliculele realizate împreună, în special, *Le Quai des Brumes* (1958, *Suflete în ceață*), *Le Jour se lève* (1939, *Se face ziuă*), *Les Enfants du Paradis* (1944, *Oameni și măști*), nominalizate și ca trilogia suburbiilor, nu numai că le-au adus popularitate autorilor, dar aceste „filme au devenit simboluri, sinonime al cinematografeii franceze de la sfârșitul anilor '30 – începutul anilor '40, filme care au dat viață curentului cinematografic „realismul poetic”, dar tot ele l-au și epuizat” [Дуларидзе Л., p. 5]. Noua estetică filmică – cea a neorealismului, inițiată de cineaștii italieni, după cel de-al doilea război mondial s-a extins și în Franța. Limbajul poetic-simbolic, limbajul alegoric al fabulei a încetat să mai corespundă spiritului timpului. La fel ca și M. Carné, nici J. Prévert n-a putut depăși viziunea sa poetică asupra lumii, fapt ce l-a făcut să se retragă din filmul de ficțiune. Dar acest limbaj specific a fost și a rămas inerent filmului de animație. Prévert își îndreptă spiritul său romantic în albia acestui gen cinematografic, particularitățile căruia se pretează universului poetic. Astfel, de sub pana dramaturgului se vor naște scenarii pentru fascinantele filme în desen animat *Le Petit Soldat* (1947), *La Faim du mond* (1957), *La Bergère et le Ramoneur* (1953) și *Le Roi et l'oiseau* (care va fi finisat abia după moartea dramaturgului în 1980) – toate în regia lui Paul Grimault.

Pasiunea pentru film era prea puternică, pentru ca să se dezică definitiv de acest domeniu în care pe parcurs a descoperit „imaginea” – „o artă nouă, mai vastă decât arta simplă a cuvintelor”, încât dramaturgul se alătură tinerilor cineaști din „noul val”, propunând scenarii pentru filmele de scurt metraj, în special pentru cele de nonficțiune. Și aici poeticul său și-a pus amprentele. Cercetările în domeniu n-au lăsat fără atenție „aportul lui în evoluția cinematografeii naționale, de data aceasta putea fi numit „documentalismul poetic”, fiindcă majoritatea filmelor la care a participat J. Prévert, au fost anume filme de nonficțiune” [Дуларидзе Л., p. 36]. Printre filmele documentare, în primul rând, trebuie menționată pelicula *La Seine a rencontré Paris* (1957, regia Joris Ivens), realizată în baza poeziilor lui J. Prévert. Filmul a fost menționat cu Premiul special al juriului la cel de-al XIII-lea Festival la Cannes. Și în filmele sale de nonficțiune, ca și în cele de ficțiune, J. Prévert a știut să poetizeze lumea urbană, în special, Parisul cu toate suburbiile sale, podurile, sub care trec trenurile, cheiurile, ce se topesc în ceață, străduțele întortocheate etc. Toate aceste pot fi urmărite în peliculele dedicate Parisului: *Paris la belle* (regia Pierre Prévert), *Paris mange son pain* (1958, regia Pierre

Prévért) ș.a.

Critica timpului a apreciat înalt măiestria lui de scenarist și simțul de interpretator și versificator, dezvoltate la maxim. Chiar și filmele mai puțin reușite se evidențiau anume prin poeticul lui Prévert. Or, „*încântătoarea muzică a lui Joseph Kosma și versurile lui Jacques Prévert i-au dat filmului „Aubervilliers” (1945, regia Eli Lotar) un lirism deosebit...*” [Французское киноискусство, p. 39]. Muzică lui Joseph Kosma, unul dintre compozitorii cei mai devotați cinematografeii, o descoperim în filmele tuturor regizorilor francezi. Deosebit de fructuoasă a fost colaborarea compozitorului cu Prévert, care nu s-a limitat doar la filme (ficțiune, nonficțiune și animație), ci s-a extins și în cântece, editate în culegerea *Zece cântece* (1945) a lui Jacques Prévert pe muzica lui Kosma.

Dar cel mai mult spiritul său creator și-l îndreaptă în albia poeziei. Poeziile sale, deși dure, sunt totodată sentimentale și pronunțat cinematografice. Marcat de stilul filmic, poetul chiar și în cărțile sale de versuri introduce colajul. Prévert îmbină insistent cuvântul cu imaginea fotografică, cu desene ciudate, în special, în volumele sale de poezii *Fatras* (1965), *Imaginare* (1979), căutând să se apropie de sinteza proprie filmului. Dar în cărți colajul său, care prezintă imagini surprinzătoare, ancorate cel mai des în alegorismul și grotescul suprarealismului, curent de care a fost un timp pasionat, există aparte de text. Așadar, procesul invers experimentat n-a declanșat efecte așteptate, asemeni versului ce se extinde în plasticitatea frazei cinematografice și se dizolvă în ea.

Jacques Prévert plonjează în ariile celor mai diverse tematici, ce se axează pe veșnicele teme ale artei – dragostea, singurătatea, iluziile pierdute, tendința spre puritate și fericire, care au marcat întreaga sa creație atât cinematografică, cât și literară. Investigațiile în domeniu nu o dată au sesizat că „*nenumăratele paralele conduc la același unic izvor de inspirație al lui Prévert, izvor din care se nașteau și poeziile lui, și scenariile, inclusi, notoriile dialoguri la filmele și poveștile lui*” [Дуларидзе Л., p. 7]. Și acest unic izvor de inspirație este realitatea, acea realitate dură în care omul zi de zi se confruntă cu nenumărate probleme, în care destinul e mai presus decât dragostea, or lumea este dominată mai mult de „foame” decât de iubire. Subiectele vieții cotidiene au rezonanțe nu numai în filmele (inclusiv în cele de animație), dar și în poeziile sale. Puterea miraculoasă a versului său transpune din realitatea pe care o poetizează. Cotidianul banal este transformat într-un veritabil poem al vieții cu toate fațetele sale, unde dragostei îi revine locul central.

Jacques Prévert susține că salvarea din realitatea aceasta dură și haină e posibilă prin universul copilăriei, păsărilor și dragostei. Iar prostia omenească, în concepția lui, o pot schimba doar animalele – caii, peștii, melcii, iepurii (drept exemple poeziile: *Histoire du cheval*, *La Pêche à la baleine*, *Les grandes inventions* etc.), în special păsările (*sânge și păsări* – așa metaforic au fost determinate polurile muzei prevertiene de către criticul rus A. Hmelnițki). „*Păsările lui Prévert sunt simbolul eliberării de prozaicul haos al vieții, simbolul înțelegerii reciproce și al frăției, în fine, simbolul, însuși al poeziei însăși. Pasărea ne cheamă în universul copilăriei, căci limba păsărilor copilul o înțelege cu mult mai ușor decât cea a cifrelor, regulilor gramaticale, a didacticismului plat* (redate în poeziile *Les oiseaux du souci*, *Pour faire le portrait d'un oiseau*, *Salut a l'oiseau* etc.). *Trilurile triumfătoare ale păsărilor, inaccesibile pentru urechile maturilor, sunt capabile de a dis-*

truge totul și concomitent de a aranja lucrurile pe policioare, returnând fișcul emoțiilor și obiectelor” [Балашова Т. В., p. 19].

De aceea Prévert nu ezită de a colabora la filmele pentru copii, prin care dramaturgul revine în albia autenticității, a armoniei depline cu natura-mamă. În acest context se înscrie și filmul lui Albert Lamorisse *Bim, le Petit Ané* (1950), primul film de ficțiune de scurt metraj, - o poveste realizată în stilul filmului documentar. În el figurează copii arabi și măgăruși, care au devenit ținta unor observații îndelungate ale regizorului și pe care, puțin câte puțin, le-a transformat într-un film. Subiectul, axat pe relațiile dintre copii și animale, l-a interesat mult pe Jacques Prévert. „*Și poetul „Cuvintele” a scris scenariul și chiar a citit textul comentariului, care unea într-un tot întreg episoadele filmului*” [Лепроон Пьер, p. 706].

Atât în poeziile, cât și în poveștile pentru copii, dramaturgul rămâne fidel spiritului său pesimist. Nici în scenariile pentru filmele destinate copiilor, Prévert nu se limitează la un simplu contrast dintre cele două noțiuni etice de bine și rău, ci se extinde într-o palitră multicoloră a sentimentelor și trăirilor umane, nemaivorbind de bogăția de expresii poetice, care mențin structura formal-stilistică a filmelor de animație *Le petit Soldat*, *La Faim du monde* și a lung metrajelor de animație *La Bergère et le Ramoneur* și *Le Roi et l’oiseau*. Căci și aici „*nedreptatea continuă să apese asupra lumii, cu capcanele sordide ale vechilor experiențe, cu colivii de păsări, cu celule secrete și închisori fără soare. Opresiunea își găsește totdeauna agenții și servitorii devotați. Natura umană este așa*” [Arnault, p. 157]. Drumul spre libertate îl cunoaște doar pasărea, căci pasărea este „*cel mai fabulos dintre personajele lui Grimault. (...) În fiecare clipă a prezenței sale, Pasărea se afirmă ca simbolul libertății în marș*” [Arnault, p.164].

Filmele *La Bergère et le Ramoneur* (Păstorita și Hornarul) și *Le Roi et l’oiseau* (Regele și Pasărea) au ca motiv poveștile lui Andersen, scriitor a cărui creație este plină de dragoste, dar și de tristețe, care devin un teren ideal pentru versiunea cinematografică a lui Prévert. Filmul *La Bergère et le Ramoneur* ia Premiul special la Festivalul Internațional de filme de la Veneția în a. 1952. Paul Grimault, cel mai important cineast francez al timpului, s-a impus prin activitatea sa în domeniul filmului de animație. Format la școala desenului publicitar, dă desenului animat francez un profil artistic original, o cultură plastică de o „puritate clasică”, ancorându-l în spiritul european. Astfel, „*dovedind, că o autentică cultură plastică poate oferi uneori mai mult decât o serie întreagă de înnoiri de ordin tehnic. Grimault nici nu caricaturizează, nici nu înnoiește desenul, dar nici nu-și construiește personajele cu acel dulce realism al Albei-ca-Zăpada... Farmecul lui sălășluiește în simplitatea generatoare de poezie, în crearea unui corespondent al lumii lui Jacques Prévert, cu care de altfel a colaborat*” [Ion Barna, p. 456]. Prin scenariile lui Prévert și filmele lui Paul Grimault își păstrează rădăcinile în realitatea cotidiană. Anume, „*prin acestea, filmele lui Paul Grimault dau cinematografului de animație o dimensiune adultă, originală pe care o căutăm zadarnic în majoritatea filmelor de animație, care se complac în curiozitatea trăsăturii și a mișcării și lasă să le scape marea libertate de expresie ce li se oferă, preferându-i un amuzament intelectual de scurtă durată*” [Arnault, p.160].

Capodopera regizorului o constituie *Le petit Soldat* (*Micul soldat*), la fel după un poem de al lui Prévert, o creație de neuitat, cu mișcări suple, înduioșătoare și grațioase, o violentă și tragică condamnare a războiului. Iar cântecul din film, care se plasează

la nivelul mijloacelor de expresie artistice, alături de grafică, culoare, mișcare, este prezentat cu orchestra de animale și muzica de Joseph Kosma.

Scenariile sale fie pentru filmele de ficțiune, fie pentru cele de nonficțiune sau pentru animație sunt pline de poezie, iar poeziile sale pline de imagini cinematografice. La fel, metaforele și simbolurile din poeziile lui Prévert se perindă prin întreaga lui operă: din poezie în imaginile filmice și invers, din imaginile filmice în poezie, fapt ce individualizează personalitatea poetului și dramaturgului.

Anume din bogăția acestui „cinematograf al versurilor” s-a inspirat și Sergiu Plămădeală. Decis să realizeze un film pe baza poeziilor lui Jacques Prévert, regizorul moldovean explorează mai întâi de toate universul simbolurilor și metaforelor operei lui, în care descoperă cele mai diverse aspecte ale vieții, și, în mod special, o lume în care glisează destinul nefast, rămas mereu *nepăsător și rece*, după cum scria marele nostru clasic, față de soarta omului.

Filmul *Micul dejun* (2001), film care, spre regret, n-a putut să vadă marele ecran din motivul lipsei de mijloace financiare și care până azi a rămas în varianta s-a de lucru – pe două benzi) este lumea lui Prévert în viziunea lui Sergiu Plămădeală sau o istorie de dragoste redată prin prisma operei lui Prévert. Sergiu Plămădeală este primul în animalia noastră care se apropie atât de mult de universul lui Jacques Prévert. Sunt rare exemple chiar și în animația europeană de o astfel de valorificare a operei unui sau altui scriitor. Am putea să remarcăm ciclul de filme ale cunoscutului regizor rus Andrei Hrjanovski, realizate în baza operei lui A. S. Pușkin. Filmele lui *Я к вам лечу воспоминаньем, И с Вами снова я...*, *Осень* reprezintă lumea marelui poet rus prin poeziile, schițele, desenele sale, toate aduse la o unitate conceptuală. O astfel de încercare au efectuat-o și cineaștii români, cu privire la opera lui M. Eminescu.

Astfel, Sergiu Plămădeală, raportându-se la universul poetic al lui Jacques Prévert, supune eroii filmului său *Micul dejun* la cunoașterea și trăirea unor sentimente contradictorii. Și regizorul moldovean este vădit marcat de pesimismul lui Jacques Prévert, care se face simțit la fel prin simboluri și metafore cinematografice: trecerea timpului; pentru dragostea trecută utilizează imaginea inimii pietrificate pentru libertate – o pasăre închisă în colivie etc. Până la urmă și sufletul devine o colivie în care sunt închise amintirile, sentimentele, dragostea părăsită și chiar cuvintele pe care așa și nu le mai rostește bărbatul (sau nu le găsește) să le spună fostei iubite...

Filmul *Micul dejun* propune un exemplu interesant de interpretare a textului poetic. Poezia lui Jacques Prévert l-a surprins pe Sergiu Plămădeală printr-o lume plină de imagini cinematografice, care răvășesc sufletul și trezesc amintirile la viață. Însuși regizorul își amintește despre prima întâlnire cu acest mare poet: „*Aveam vreo 19 ani când am dat peste poezia „Micul dejun” – atunci, pur și simplu m-a fascinat. În mare măsură păstrez acest sentiment și acum. De aici a pornit dragostea pentru Prévert. Am citit mult din poeziile lui...*”. Nimic nu poate sensibiliza mai mult decât fiorul primei dragoste, a primelor întâlniri la o ceașcă de cafea, a plimbărilor pe malul mării, atingerea apei ca și cea a mâinii..., dar și primele deziluzii, gustul amar al trădării și despărțirii... O frunză căzută din copac ne readuce în visurile și amintirile demult uitate. O trenă lungă de aduceri aminte în care s-au împletit evenimente, vorbe, regrete, suferințe, dureri și singurătate. O singurătate apăsătoare care nu poate răzbate spre înțelegere, alinare,

dragoste...

Imaginile inspirate din metaforele poetice i-au dezlănțuit imaginația spre utilizarea celor mai diverse tehnici. Astfel, pentru prima dată în filmul de animație moldovenesc se unesc într-un tot întreg filmul de ficțiune și fotografia, suprapunându-se strat după strat, cadru după cadru, asigurând prin tehnicile și procedeele animaționale sinteza lor, neexplorată până acum în acest fel de nimeni. Filmul valorifică universul poetic al lui Prévert prin prisma pasiunilor, stărilor sufletești, amintirilor, regretelor etc., redată prin razele solare ce răzbat zgârcite prin frunzișul auriu al copacilor în plină toamnă; al frunzelor galben-roșietice ce-și trăiesc ultimele clipe în zbor, desprinse de ramura-mamă pentru a se dăruie pentru totdeauna pământului; a valurilor jucăușe care-și mai mențin alura verii, mângâind cu drag malul mării...

Regizorul se pronunță asupra acestei pelicule experimentale: „*Filmul nu este ecranizarea poeziei, nici pe departe. Este re-gândirea ei. Eu tot găseam câte un rând, două de prin alte poezii care îmi sugerau un tablou, o situație, o idee nouă - așa a apărut scenariul. Am mai introdus două personaje în film. Pe lângă EL și EA, a apărut RIVALA pentru care EL o păreșește pe EA în copilărie. Da, ideea vine din **Micul dejun** care, amplificată în final, s-a transformat într-un film despre dragoste, despre trădare, despărțire*”.

O simplă istorie – întâlnirea peste ani cu o iubire pierdută. El și Ea se întâlnesc la o ceașcă de cafea pentru ca să-și depene fiecare în tăcere amintirile sale, sentimente demult trăite, dar nu și trecute în uitare.

Structura filmului s-a definitivat sub influența trăirilor interioare prin care trec eroii. Un film cu o structură deschisă, în care metaforele și simbolurile ascund sensuri și concepte despre viața omului, tendința spre o dragoste frumoasă, dar și singurătatea lui. Fiecare cadru în parte vine cu semnificații a căror sorginte coboară anume în opera lui Prévert.

Ceasul – cel mai direct atribut de indicare a timpului. Deosebit de simbolic este utilizat în filmul *Le Jour se lève* (1936, regia Marcel Carné): deșteptătorul care este programat să sune la o oră anumită, la acel moment, la care se va produce împușcătura; la fel ceasul este cel care indică venirea noii zile, dar fără eroul filmului...

În *Micul dejun* mișcările ritmice ale pendulului orologiului în mixaj pe chipul eroului simbolizează reîntoarcerea în trecut, fiecare nouă mișcare parcă ia din timp, readucând eroul în tinerețe, atunci când a avut loc întâlnirea eroilor. Iar înfripirea pasiunii între *El și Ea*, începe pe malul mării, apa căruia scaldă o poartă nu mai puțin simbolică, ca o invitație de a intra într-o nouă etapă spirituală. Apelarea la simbolul mării nu e întâmplătoare. „*Pentru mistici, marea simbolizează lumea și inima omenească, în calitate de sălaș al patimilor*” [Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, p. 270]. Marea, cunoscută ca simbol al „dinamicii vieții”: totul se ivește din mare și totul se întoarce în ea. E locul zămisliilor, al transformărilor și al renașterilor. În acest context, vom aminti că Prévert transferă acțiunea filmului *Suflete în ceață* în orașul-port Havre, a căror eroi tind spre mare – spre o viață nouă.

Și tot cu această imagine a porții scaldată de apa mării se epuizează sentimentele celor doi, sentimente care s-au năruit, s-au fărâmițat în mâinile noii pasiuni. Tot aici se vor renaște alte sentimente, o altă iubire... Căci, după cum scria însuși poetul „*L'homme sans amour, c'est comme une lanterne sans lumière...!*” [Jacques Prévert, *Oeuvres com-*

pletes, p. 9].

Or, dragostea, la fel ca și viața, poetul o extinde de la un pol la altul, oferindu-i un diapazon larg de existență:

*Notre amour reste là  
Têtu comme une bourrique  
Vivant comme le désir  
Cruel comme la memoire  
Bête comme les regrets  
Tendre comme le souvenir  
Froid comme le morbore  
Beau comme le jour  
Fragile comme un enfant  
Il nous regarde en souriant*

*Et il nous parle sans rien dire...* (Cet amour) [Jacques Prévert, *Paroles*, p.127].

Atât în poezie, cât și în toate filmele la care colaborează, Jacques Prévert aduce prin textele sale parfumul dulce, dar ușor volatilizabil, lumina dragostei fulgurante.

Și atunci când pe ecran apare imaginea eroului, al cărui trup e o colivie pentru dragostea sa, în memorie ne apare poezia *Pour toi, mon amour!*

*Je suis allé ou marcher à la fêraille  
Et j'ai acheté une chaînes  
De lourdes chaînes*

*Pour toi, mon amour!* [Jacques Prévert, *Paroles*, p.43].

Căci din dragoste nu poți face o sclavă, și nici pasăre ca s-o ții în colivie,

Lumea simbolurilor lui Jacques Prévert e populată în mod deosebit cu animale și păsări. Pasărea este o imagine foarte frecventă în opera lui Prévert, pentru care îi găsește diverse corespondențe: de la dragostea trupească la iubirea divină, inclusiv și simbolul libertății, dar și al sufletului eliberat. Pasărea o găsim prezentă și la Sergiu Plămădeală, unde are o semnificație specifică. Alături de simbolul păsării, închise în colivie, se înscrie și imaginea cailor. A celor doi cai – unul negru și altul roșu, care zburdă sprinten pe alei. Simbol al forței, al puterii creatoare, al tinereții, calul mai capătă atât valori sexuale, cât și spirituale. Calul roșu aleargă, ca apoi să-l descoperim și pe cal închis în colivie... Astfel, tinerețea, și forța, și puterea creatoare sunt prinse în mrejele dragostei.

*Un cheval s'écroule au  
Milieu d'une allée  
Les feuilles tombent sur lui  
Notre amour frissonne*

*Et le soleil aussi.* (L'automne) [Jacques Prévert, *Paroles*, p.200].

Nu sunt lipsite de semnificații nici țigara aprinsă, nici picăturile de ploaie ce se preling pe geam etc.

Dacă ne amintim de filmele cuplului Carné – Prévert, depistăm că eroii sunt priviții, de obicei, din interior, prin prisma lumii lor spirituale, a suferințelor și trăirilor, a durerilor și speranțelor. În această cheie sunt tratați și eroii filmului *Micul dejun*, care nu rostesc nici un cuvânt. Lumea lor interioară se extinde în imaginile pline de metafore



și simboluri, comparații. Se poate face o paralelă cu eroul principal al filmului *Le Jour se lève*, care, închis singur în apartament, începe să fumeze și din fumul de țigară i se nasc amintirile. Criticii de specialitate, analizând această capodoperă a dramaturgiei și regiei cinematografice, n-au trecut cu vederea nici semnificația țigării pe care au asociat-o cu focul. „*Până când va arde acest foc, încă ceva îl mai ține pe eroul lui Jean Gabin în viață. Odată cu focul trebuie să dispară și ultima speranță...* [Сокольская А, p. 20-21].

La fel și eroul lui Sergiu Plămădeală după ce își bea cafeaua:

„...*Sans me parler*

*Il a allumé*

*Une cigarette*

*Il a fait de ronds*

*Avec la fumée*

*Il a mis les cendres*

*Dans le cendrier*

*Sans me parlé...*” (Déjeuner du matin) [Jacques Prévert, *Paroles*, p.147].

Și aici fumul de țigară transferă eroul în trecut, în anii tinereții. Or, amintirile durează atât cât eroul își fumează țigara. După care, își îmbracă mantoul și iese în ploaie, îndepărtându-se pe alee.... Or, ploaia ca un simbol al purificării și nu numai, se întâlnește des la Prévert. Astfel, prin ploaia caldă se grăbea la întâlnire cu iubitul Barbara (din poezia *Barbara*). Nu mai puțin semnificativ e și titlul volumului *La pluie et le beau temp* (1955).

Prévert descrie fiecare mișcare a eroului, utilizând unele și aceleași cuvinte sau forme ale verbului, fără a se expune unei tautologii. „*Repetările la Prévert formează acea atmosferă poetică irepetabilă, grație acestor descrieri cotidiene, grație refrenului – „sans me parle, sans me regarde” - această atmosferă tristă și apăsătoare domină în poezie. Finalul parcă este predestinat și determinat – „...et moi j’ai pris ma tête dans les mains et j’ai pleuré”. Acest procedeu Prévert îl utilizează pe larg și în film*” [Босенко В., p. 337]. Plămădeală în filmul *Micul dejun*, parcă l-ar urma pe poet, folosindu-i metoda repetării prin montaj, pentru redarea trăirilor interioare ale eroilor.

Și totuși, până la urmă opera lui Prévert mai păstrează o rază de lumină, o speranță la un timp frumos, când pasărea se va elibera din colivia nedreptăților sociale, a suferințelor, a urii și dușmăniei, a sentimentelor false și va cânta...

Analizând întreaga creație a lui Jacques Prévert putem conchide că drumul dintre poezie și imaginea cinematografică pentru dramaturgul-poet a fost pe cât de firesc, pe atât de inevitabil, căci numai în largul ambelor arte destinul său artistic a putut atinge culmile împlinirii creatoare.

### Referințe bibliografice:

1. Arnault H, *Paul Grimault în Caiet de documentare cinematografică*, București, Arhiva Națională de Filme, 1969, Nr.7, p. 155-169.
2. Barna, Ion, *Lumea filmului*, București, Minerva, 1971.
3. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. II, București, Artemis, 1995.

4. Prévert, Jacques, *Paroles*, Paris, Gallimard, 1972.
5. Prévert, Jacques, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2002.
6. Virmaux, Alain și Odette, *Dicționar de mișcări literare și artistice contemporane*, București, Nemira, 2001.
7. Бербедед, Фридрих, *Лучшие книги XX века. Последняя опись перед распродажей*, Москва, 2006.
8. *Французское киноискусство*, Москва, Искусство, 1960.
9. Лепроон, Пьер, *Современные французские кинорежиссеры*, Москва, Иностранная литература, 1960.
10. Балашова, Т. В. *Жак Превер* în *Библиографический указатель. Жак Превер*, Москва, Книжная палата, 1989.
11. Дуларидзе, Л., *Жак Превер, кинематографист* în *Жак Превер, Дети райка*, Москва, Искусство, 1986.
12. Босенко, Валерий, *Жак Превер кинематографист*, în *Киноведческие записки*, Nr. 48, 2000.
13. Сокольская, А., *Марсель Карне*, Ленинград, Искусство, 1970.

# **JEUNES CHERCHEURS**



## L'enseignement d'une langue étrangère dans la perspective de la méthode de l'analyse contrastive

**Natalia COCIERU**

*Université d'Etat de Tiraspol, Chişinău*

Les relations entre la langue maternelle et la langue étrangère occupent une place incontournable dans les réflexions des pédagogues, des professeurs, des grammairiens, des didacticiens et de tous ceux qui s'intéressent aux processus d'enseignement et d'apprentissage d'une langue étrangère. On doit cela au fait que la langue maternelle intervient à plusieurs niveaux du processus d'apprentissage d'une langue étrangère.

La langue maternelle appartient à l'apprenant, aussi bien que ses connaissances sur le monde, sa perception de la matière, ses idées sur l'apprentissage et tout son patrimoine intellectuel. Ce patrimoine ne doit pas être ignoré, au contraire, on doit l'exploiter au maximum comme terrain sur lequel seront plantées les nouvelles connaissances. Voilà pourquoi, dans le processus d'enseignement d'une langue étrangère, on doit tenir compte, dans la mesure du possible, de la langue maternelle de l'élève et procéder d'une manière contrastive. La théorie de l'analyse contrastive élaborée par Fries et Lado constitue la première tentative de prise en considération des relations L1-L2 dans le processus d'enseignement / apprentissage d'une langue étrangère.

Dans la première moitié du xx-e siècle C.C. Fries affirmait que «les matériaux pédagogiques les plus efficaces sont ceux basés sur la description scientifique de la langue étrangère comparée avec la description parallèle de la langue maternelle de l'apprenant». Cette idée, reflétée dans quelques œuvres de l'école de Prague et dans une tradition européenne de linguistique comparée, a été développée et théorisée par R. Lado selon qui l'apport de la linguistique dans l'enseignement des langues peut être caractérisé de la façon suivante :

- a. Les méthodes de description des langues proposées par la linguistique structurale fournissent les meilleurs outils pour leur enseignement.
- b. La comparaison des langues d'après les mêmes méthodes permet l'anticipation des problèmes d'apprentissage par la confrontation des structures phonologiques, morphologiques, syntaxiques et lexico-sémantiques de la langue source avec celles de la langue cible. En comparant chaque structure de ces deux systèmes on peut découvrir beaucoup de problèmes d'apprentissage.
- c. A l'aide de ces comparaisons on peut établir des progressions, tout en tenant compte des différences et des similitudes entre les langues comparées, et des difficultés inhérentes au processus d'apprentissage.

Lado préconisait l'élaboration de certaines descriptions contrastives dans des buts pédagogiques. Son hypothèse, appelée «l'hypothèse forte» de l'analyse contrastive, se rapporte plus ou moins explicitement à une théorie de l'interférence selon laquelle :

- a. Pendant les processus de production et de réception les élèves ont la tendance de transférer les caractéristiques formelles de la langue maternelle.
- b. Ce qui est similaire est transféré avec facilité et n'est pas difficile à apprendre, tandis que ce qui est différent génère des transferts négatifs ou l'interférence ou, autrement dit, provoque des fautes, manifestations des difficultés d'apprentissage.

Kellerman affirme que ce sont les similitudes entre les langues, et pas les différences, qui constituent la force motrice dans le transfert. En d'autres termes, plus il y a de similitudes entre L1 et L2, conçues par les élèves /étudiants, plus des opérations de transfert se produiront.

Par opposition à Kellerman, Schacter n'entrevoit aucune contrainte concernant les éléments de transfert, elle accorde même une propriété de plus au transfert, celle de formation et d'épreuve hypothétique. Elle admet que le transfert aurait à sa base des hypothèses et pas un processus qui se produit pendant l'assimilation de la langue étrangère. Cette approche implique deux hypothèses. Selon la première hypothèse, l'assimilation de L2 suppose la formation et l'épreuve hypothétique, la deuxième hypothèse est que les connaissances concernant les catégories grammaticales abstraites de la langue maternelle seront utilisées pour former des hypothèses sur la structuration de la grammaire de la langue étrangère.

Les méthodes d'analyse contrastive, proposées par Lado et utilisées plus tard dans le cas de divers couples de langues, se basaient sur des descriptions fournies par la linguistique structurale nord-américaine. Plus tard on a introduit d'autres modèles descriptifs : tagmémique, stratificationnel ou génératif transformationnel, susceptibles de correspondre aux tendances de la linguistique et aux objectifs didactiques. R. Di Pietro, par exemple, a préconisé l'utilisation d'un modèle génératif transformationnel : « L'analyse contrastive peut être définie comme le processus qui montre de quelle façon chaque langue interprète des traits universaux communs sous des formes de surface spécifiques ». L'intervention propose de commencer par des structures profondes présumées être communes aux langues comparées pour remonter aux structures superficielles, en spécifiant à chaque niveau intermédiaire, en termes de règles particulières, divers moments de différence et de similitude entre les langues comparées.

Dans une étude de Christiane Bourguignon on trouve l'idée qu'un obstacle important qui survient dans le processus d'apprentissage d'une langue étrangère est que le professeur recourt rarement ou presque point aux connaissances que les apprenants ont de leur langue maternelle. Ce fait est dû aux méthodes directes qui interdisent l'utilisation de la langue maternelle dans la classe de langue étrangère

L'analyse contrastive est très efficace si on a comme but l'apprentissage conscient de la langue étrangère visée et si on vise des stratégies d'exploration interlinguistique. De même, les études contrastives sont très importantes :

- dans l'analyse des stratégies de construction du sens, par les sujets parlant une langue confrontée à une autre qui fait partie du même groupe comme c'est le cas du roumain, du français, de l'italien, de l'espagnol etc., et dans le relevé de la diversité des représentations que les sujets parlants se font vis-à-vis de la proximité linguistique de diverses langues visées, aussi bien que

leur propres capacités de compréhension.

- dans le repérage et l'inventaire, par une analyse prédidactique, des zones d'opacité et de résistance à la compréhension qui ne correspondent pas avec les zones considérées traditionnellement comme étant passibles d'interférences.
- dans l'élaboration de certains documents pédagogiques d'entraînement à la compréhension écrite et à la compréhension orale, dans une perspective d'apprentissage semi-autonome.

La pratique contrastive n'est pas toujours possible. Elle dépend de la situation d'enseignement/apprentissage et des paramètres suivants :

- le professeur de FLE doit être bilingue, sinon il doit appartenir à une équipe où il y a des natifs parlant les deux langues comparées.
- le groupe ou la classe doit être homogène.

La pratique contrastive suppose aussi le phénomène de globalisation linguistique. Excepté le fait qu'elle lance un pont entre la langue étrangère et la langue maternelle, elle aide les apprenants à découvrir les dominantes d'un certain groupe de langues, en stimulant les élèves à jongler avec plusieurs langues à la fois. Ces dominantes, appelées encore « des marques transcodiques », comportent des fonctions méthodologiques, sociales et identitaires et jouent un rôle fondamental dans le choix des méthodes et des stratégies d'apprentissage d'une langue étrangère. Effectivement l'élève/l'étudiant élabore certaines lois, principes auxquels il se subordonne pendant le processus de constitution du système linguistique respectif.

Pour conclure il faut mentionner que les études contrastives sont ces domaines de la linguistique appliquée qui s'occupent de la découverte et de l'étude des implications de similitude et de différence entre la langue ou les langues assimilées antérieurement et la langue qui sera assimilée, et qui ont comme but la facilitation du processus d'apprentissage de la langue étrangère proprement dite.

### **Bibliographie:**

1. Besse H., *Grammaire et didactique des langues*, Paris, Hatier/Didier, 1991
2. Cuq J., Gruca I., *Didactique du français langue étrangère*, Presses Universitaire de Grenoble, 2003
3. Dalgalian G., *Pour un nouvel enseignement des langues*, Paris, Clé International, 1991
4. Galisson R., *D'autres voies pour la didactique des langues étrangères*, Paris, Hatier, 2001
5. Lehman D., *Objectifs spécifiques en langue étrangère*, Paris, Hachette, 1993
6. O'Neil C., *Les enfants et l'enseignement des langues étrangères*, Paris, Hatier/Didier, 1993
7. Pendanx M., *Les activités d'apprentissage en classe de langue*, Paris, Hachette, 1998
8. Richterich R., *Description, présentation et enseignement des langues*, Paris, Hatier/Didier, 1991
9. Vigner G., *Enseigner le français comme langue seconde*, Clé International, Paris, 2001

## Différentes approches de l'enseignement de la traduction spécialisée.

Ina PAPCOV

Université Libre Internationale de Moldova

A l'heure actuelle, la traduction des textes spécialisés est devenue une activité très importante dans l'exercice du métier de traducteur professionnel. Vu la demande croissante de ce type de traduction sur le marché du travail traductionnel, les formateurs de traducteurs accordent à la traduction spécialisée une attention particulière dans le processus de formation des professionnels effectuée par les différents centres universitaires spécialisés dans ce domaine.

L'enseignement de cette discipline pose de nombreuses questions auxquelles les professeurs ne peuvent pas toujours trouver de réponses claires et satisfaisantes, vu la multitudes des points de vue sur la méthodologie de l'enseignement de la traduction dite spécialisée et les différentes approches proposées par les enseignants dans leur activité pédagogique. Dans notre travail nous essayerons de passer en revue les méthodes utilisées par les enseignants dans leur activité quotidienne, ainsi que les fondements théoriques de ces méthodologies.

Premièrement, il est nécessaire de préciser ce que nous sous-entendons en employant le terme de *traduction spécialisée*. La traduction spécialisée est un des types de traduction à côté de la traduction littéraire, la traduction audiovisuelle, la traduction technique, qui se distingue des autres par l'objet de traduction, et notamment par la nature du document traduit. La traduction spécialisée a comme objet de traduction les textes spécialisés appartenant aux domaines juridique, économique, socio-politique, médical etc., c'est-à-dire des textes écrits dans une langue de spécialité. Ainsi, pour être capable d'effectuer ce type de traduction, le traducteur doit acquérir des compétences et des aptitudes spécifiques. Il s'agit, avant tout, des connaissances langagières spécifiques, car la différence entre la langue standard et la langue spécialisée réside non seulement dans le système lexical, mais, également, il existe des particularités au niveau syntaxique et phraséologique dont la bonne maîtrise est indispensable pour la compréhension et la traduction des textes rédigés dans cette langue spécialisée.

Les difficultés qui apparaissent dans le processus d'acquisition de cette maîtrise sont d'ordre différent. Ce sont, en premier lieu, des difficultés d'ordre terminologique et notionnel. Étant donné le caractère spécifique des textes à traduire, le premier objectif qu'il est obligatoire d'atteindre est l'acquisition suffisante de connaissances des termes spécifiques au domaine donné, ce qui permet de transformer l'apprenant d'un lecteur non compétent en un lecteur avisé. Comment acquérir le niveau de connaissances suffisant et la compétence terminologique? Les solutions proposées par les enseignants tiennent de différentes approches pratiquées.

En étudiant l'expérience des spécialistes de l'enseignement de la traduction spécialisée, nous nous sommes intéressée aux approches proposées par les enseignants de la traduction spécialisée dans deux grands domaines - économique et juridique.



Leur importance est indiscutable dans l'activité professionnelle des traducteurs, car les textes à teneur économique et à teneur juridique forment la majeure partie des textes traduits par les professionnels dans l'exercice de leur métier. En plus, ces deux grands domaines de l'activité humaine se caractérisent par leur immensité et leur complexité et sont des domaines très techniques ayant chacun une terminologie propre et une stylistique spécifique. Un spécialiste sortant de la faculté de traduction doit obligatoirement être initié dans ces domaines, savoir surmonter les difficultés du texte de départ de profil économique ou juridique et être capable de le rendre en langue d'arrivée au moyen de la phraséologie appropriée.

C'est la raison pour laquelle l'introduction dans le curriculum disciplinaire de matières telles que la traduction commerciale et la traduction juridique est une nécessité indiscutable. Ces cursus visent « idéalement à doter l'étudiant de tous les outils qui lui permettront de traduire fidèlement, au moyen d'une terminologie appropriée et dans un français idiomatique, des textes de différentes provenances dans les domaines énumérés plus haut. Pour traduire fidèlement un texte, il faut que l'étudiant maîtrise les différents concepts qui y sont contenus» [Grogner : 238].

On ne peut pas traduire ce que l'on ne comprend pas, c'est un axiome que l'on ne peut contester et qui atteste la première difficulté à laquelle se heurte l'apprenant en traduction – la compréhension. La compréhension des textes de spécialité exige de la part du traducteur de faire preuve de ses compétences linguistiques et notionnelles. Leur acquisition est ainsi le premier objectif qu'il faut atteindre lors du processus de formation. Comment assurer cette acquisition ? C'est une des questions que se pose chaque enseignant avant de commencer le cours de traduction spécialisée. Les solutions proposées sont différentes, mais il existe une chose commune dans la plupart des approches que nous avons examinées – il est nécessaire, selon la majorité des enseignants, de faire une introduction dans le domaine de l'activité humaine respectif (juridique, économique). Les spécialistes de traduction sont unanimes dans leur vision de l'importance de cette étape qui est axée sur l'appropriation des savoirs terminologiques et conceptuels indispensables pour effectuer les processus de décodage du message écrit dans une langue spécialisée.

Michel Sparer estime que l'introduction au domaine spécialisé doit anticiper la formation en traduction spécialisée proprement dite. En abordant le problème de l'enseignement de la traduction juridique, il affirme que sans une présentation sérieuse du domaine de traduction, un traducteur, non spécialiste de surcroît, aura beaucoup de difficultés à se débrouiller dans le texte à traduire, car, selon Sparer, « un traducteur qui aborde un texte sans savoir le situer dans le système, risque de commettre des erreurs et de s'attirer de son client ou de son réviseur des commentaires qu'il ne comprendrait sans doute pas » [Sparer : 322].

Quelles sont les possibilités d'introduire l'apprenant dans le domaine étudié ? D'après la vision de certains enseignants de la traduction, cette introduction peut être faite par l'enseignant lui-même au moyen de quelques exposés magistraux au début du cursus de traduction spécialisée ou l'enseignant peut inviter un spécialiste du domaine qui proposera aux apprenants une présentation générale du domaine. F.Grogner est un des enseignants qui soutiennent cette idée et qui prévoient également, à l'étape initiale de la formation en traduction spécialisée, l'étude de textes de

vulgarisation traitant d'un certain nombre de notions qui serviront de support pour l'introduction de l'apprenant aux sujets spécifiques et pour l'étude des termes essentiels dans le contexte.

A notre avis, il serait plus efficace et assurerait une formation plus sérieuse que les étudiants suivent un cursus d'introduction à chacun des domaines en question d'une durée de 30-40 heures minimum pendant les semestres qui précèdent la formation en traduction spécialisée proprement dite. Ces cursus doivent être inclus dans le curriculum disciplinaire comme des cours optionnels que les étudiants choisissent eux-mêmes pour accumuler le nombre nécessaire de crédits. Ces cours permettront aux apprenants de prendre connaissance du système en question, de sa structure, des sous-systèmes qui le forment, de leurs spécificités et donneront également la possibilité d'assimiler une série de notions fondamentales, ainsi que le vocabulaire de spécialité. De cette façon, l'étudiant aura des connaissances générales qui seront ensuite approfondies et complétées pendant le cursus de traduction spécialisée. D'autres enseignants, comme par exemple Jacques Pelage, enseignant à l'ESIT, sont d'avis que pour devenir un bon traducteur dans les domaines juridique, économique ou médical, il vaut mieux que les étudiants aient un diplôme de deux ans d'études universitaires dans le domaine respectif, vu la complexité et le côté spécifique de chacune de ces sphères de l'activité humaine. M. Sparer soutient cette idée, en affirmant que pour traduire efficacement des textes juridiques « il n'est pas absolument indispensable d'être juriste, mais il est préférable de l'être » [Sparer : 320].

Une autre approche est avancée par Jacques Lethuillier qui, en distinguant nettement trois phases dans l'activité traductionnelle:

- préparation ou appoint de connaissances ;
- décodage (dégagement d'un sens utile à partir du texte en LD) ;
- encodage (projection du sens utile sous la forme d'un texte en LA adapté),

souligne, à son tour, l'importance de la préparation à la traduction en affirmant que « dans le processus de la traduction spécialisée, l'appoint de connaissances revêt un caractère essentiel » [Lethuillier : 380]. En parlant des connaissances qu'il est nécessaire d'acquérir, il mentionne que « la *Langue*, et plus particulièrement le lexique, est au cœur des connaissances » et que « les systèmes notionnels sont le substrat sur lequel s'édifie tout système de connaissances » [Lethuillier : 383]. C'est la raison pour laquelle à la première étape de formation en traduction spécialisée, il propose de focaliser l'attention sur l'apprentissage de la langue de spécialité et des systèmes notionnels propres au domaine. La démarche qu'il pratique dans cet enseignement / apprentissage est la structuration des connaissances par groupements thématiques qui « ne sont pas seulement un moyen de visualiser des liens entre des notions apparentées ressortissant à un thème dans le but de faciliter leur appropriation. Ils représentent aussi un outil pour l'établissement d'un ordre d'exploration » [Lethuillier : 387]. Ces groupements thématiques sont présentés sous forme d'arborescences qui permettent de suivre les liens logiques entre les notions étudiées. Ce type de travail est recommandé par l'auteur non seulement pour l'apprentissage en classe ou l'apprentissage guidé, mais il estime également qu'il est très efficace pour un apprentissage autonome.

Le professeur Jean Delisle de l'Université d'Ottawa, pour faire assimiler aux étudiants les connaissances notionnelles et terminologiques, pratique trois procédés :

- a) exposés magistraux qui ont lieu au début des classes de traduction ;
- b) lecture d'un livre de vulgarisation ;
- c) utilisation des aides audiovisuelles » [Delisle : 206].

Ces trois activités se complètent et permettent d'assurer l'apprentissage aussi bien pendant les heures de classe, que pendant le travail individuel de l'étudiant effectué hors de la classe (lecture et utilisation des supports audio-visuels). Dans l'objectif d'assimiler la terminologie du domaine étudié l'auteur propose d'utiliser dans le processus d'enseignement / apprentissage « quatre procédés :

- a) Remise d'un vocabulaire photocopie de l'économie.
- b) Exposés magistraux sur la nature des difficultés terminologiques.
- c) Renvoi à des études terminologiques publiées.
- d) Recherches terminologiques ponctuelles » [Delisle : 208].

L'approche avancée par Geneviève Mareschal se distingue de celles mentionnées ci-dessus, car elle propose d'aborder la formation en traduction spécialisée un peu autrement. Elle reconnaît, à son tour, l'importance des connaissances linguistiques et notionnelles que le traducteur doit posséder pour pouvoir comprendre et traduire efficacement le texte spécialisé. Cependant, pour l'acquisition de ces compétences, l'auteur propose une autre méthode qui, selon elle, correspond à la méthode employée par le traducteur spécialisé dans une situation professionnelle où il se trouve face au texte écrit dans un domaine dans lequel il n'est pas compétent. Il s'agit, donc, de l'acquisition d'une méthode de travail qui « devra permettre à l'étudiant de s'appropriier *par lui même* les notions, la terminologie et la phraséologie dont il aura besoin pour traduire les textes spécialisés qui lui seront soumis, en classe d'abord, dans la profession ensuite » [Mareschal : 259]. Cette méthode favorise le travail autonome de l'apprenant et lui apprend, à l'aide du professeur, « à se documenter rapidement et efficacement sur un sujet spécialisé et à utiliser de façon appropriée les nouvelles connaissances acquises » [*ibidem*]. De cette façon, la recherche documentaire et terminologique devient partie composante de l'enseignement de la traduction spécialisée. La différence de la démarche proposée par G. Mareschal consiste en ce qu'elle estime que :

- a) c'est « le texte qui guide la recherche documentaire et terminologique et non le domaine de spécialité auquel il appartient ;...
- b) cette recherche est ponctuelle et non thématique » c'est-à-dire qu'elle porte sur des termes ou des groupes de termes isolés et non sur des sujets thématiques.

Au cours de l'enseignement de la traduction spécialisée, il est nécessaire, selon l'auteur, d'apprendre à aborder le texte à traduire. Pour ce faire, il faut, tout d'abord, apprendre à effectuer une lecture globale de celui-ci pour déterminer « le sujet traité dans le document à traduire afin de pouvoir, dans un deuxième temps, sélectionner les outils d'information utiles à la compréhension du texte et à sa traduction » [Mareschal: 260]. La prise de connaissance du texte et la détermination du domaine est, donc, la première étape du travail. La deuxième étape consiste en la sélection de la documentation et des outils d'information pour la compréhension et la traduction du texte. Pendant le processus d'apprentissage de la traduction spécialisée, cette sélection est faite par l'apprenant lui-même, mais elle est guidée par le professeur qui commente le choix des sources fait par l'étudiant, lui donne des recommandations et fait des ap-

préciations critiques. G. Mareschal insiste sur le choix des sources écrites en langue d'arrivée lorsqu'il s'agit de la sélection des outils d'information dans le domaine traité dans le texte. Elle opte pour les outils paralexigraphiques en langue d'arrivée parce que la lecture de ce type de documents, à son avis, « est plus rentable professionnellement, puisqu'elle permet d'atteindre deux buts à la fois : s'initier au domaine et prendre connaissance de la terminologie d'arrivée » [*ibidem*]. Ainsi, l'apprenant assimile simultanément les notions et les équivalents terminologiques. L'utilisation des dictionnaires unilingues et bilingues et des documents unilingues permettra à l'apprenant d'établir l'équivalence des termes. Donc, apprendre à l'étudiant à combiner des documents unilingues et bilingues pour la recherche des équivalents est nécessaire afin de garantir la qualité de la traduction et la justesse des équivalences établies.

Dans notre activité pédagogique nous recourons à une démarche qui présente certaines similitudes avec les approches mentionnées ci-dessus. Nous partageons le point de vue de nos collègues selon lequel, pour effectuer une traduction de qualité, il est important que le traducteur sache décoder le message exprimé dans une langue de spécialité et que, pour le faire, il doit avoir un bagage suffisant de connaissances langagières et notionnelles. Pour que l'étudiant assimile les connaissances nécessaires, nous tâchons de structurer notre cours d'après le principe thématique. A l'étape initiale, nous faisons une introduction sous forme d'un exposé pas trop long, afin d'initier les étudiants au sujet. Ensuite nous proposons à l'attention des étudiants un texte de vulgarisation qui est souvent un texte de presse à dominante économique ou juridique (selon le cas). Avant que les étudiants le lisent, nous nous arrêtons sur quelques termes-clés employés dans le texte en les expliquant et en les présentant par groupements sémantiques afin de soulever les éventuelles difficultés terminologiques. A l'étape suivante, les étudiants procèdent à la traduction du texte donné ayant à leur disposition les dictionnaires terminologiques et bilingues. En même temps, nous proposons à leur attention un corpus de textes sélectionnés préalablement, qu'ils sont amenés à lire pendant leur travail individuel, avant de compléter ensuite les fiches et les glossaires terminologiques, en approfondissant ainsi les connaissances notionnelles et terminologiques du domaine étudié. Les étudiants sont également invités à compléter eux-mêmes le dossier thématique, en cherchant et en choisissant des textes traitant du même sujet en deux langues - langue de départ et langue d'arrivée - et ils apprennent à se documenter sur le sujet. Nous procédons également à une étude comparative-contrastive, en proposant aux étudiants un travail sur des textes dans les deux langues tirés des manuels de spécialité respective et abordant le même sujet. L'avantage de l'utilisation de ces textes est qu'ils sont rédigés par des professionnels pour les personnes en formation et, par conséquent, dans une langue accessible. En plus, ces textes sont très utiles, premièrement pour la recherche des équivalents, surtout si les sources lexicographiques ou terminologiques présentent certaines lacunes, et deuxièmement pour l'assimilation du système notionnel. Un autre travail de comparaison des textes et de recherche des équivalents, ainsi que des structures idiomatiques, est fait sur des textes parallèles français-russe ou français-roumain en utilisant les textes juridiques issus du Conseil de l'Europe, car ces textes représentent des traductions fiables.

Quant aux recherches terminologiques ponctuelles, lorsqu'on demande aux

apprenants d'étudier les différentes acceptions d'un terme, ainsi que ses possibilités combinatoires et les collocations qu'il forme avec d'autres termes, outre l'étude d'un corpus de textes de spécialité y compris les articles de presse, nous proposons aux étudiants qui sont formés en traduction commerciale l'utilisation du dictionnaire électronique DAFA, disponible gratuitement en ligne. Le grand avantage de ce support est, à notre avis, la présence de l'explication du terme et de son champ sémantique, l'illustration de son emploi dans un contexte, une riche liste de collocations, ainsi que les traductions en anglais, espagnol, italien etc.

Une autre difficulté dans l'apprentissage de la langue de spécialité consiste en l'appropriation de ses spécificités phraséologiques et syntactiques et l'assimilation des techniques de traduction. Pour que l'apprenant se rende compte des particularités de l'usage propres à la langue de spécialité, l'étude des textes et les recherches terminologiques ponctuelles ne suffisent pas. A cette fin, les enseignants font appel à différents types d'exercices centrés sur l'étude de la langue. Jean Delisle recommande les exercices de maniement de la langue qui consistent en ce que le professeur propose aux étudiants une série de passages extraits de textes de spécialité que les étudiants doivent traduire collectivement en classe. Les échanges effectués pendant la traduction, la discussion des variantes proposées, les interventions et les commentaires du professeur contribuent à l'assimilation progressive des tournures typiques de la langue de spécialité.

Un autre procédé recommandé par l'auteur est la lecture parallèle des textes de spécialité originaux et de leurs traductions. Jean Delisle conseille de « doubler cette lecture d'un travail de repérage d'une difficulté de réexpression liée à la traduction..., des exemples de divergences entre les deux langues » [Delisle : 210]. La pratique contrastive est recommandée également par Jean-Marie Le Ray, qui affirme : « qu'on définisse TS et TC comme textes parallèles, appariés, alignés ou autre, le problème central de cette opération se résume en un seul concept, celui de la MISE EN ÉQUIVALENCE du message » [Le Ray : 284]. En soulignant la nécessité de cette opération l'auteur écrit : « Une « mise en équivalence » dynamique des concepts, donc, qui se traduit concrètement moins par la recherche des similitudes que des différences linguistiques/terminologiques et extralinguistiques/culturelles entre LS et LC » [*ibidem*].

M. Sparer, à son tour, conseille de mettre l'accent sur les techniques de rédaction, en proposant, en premier lieu, de faire des exercices de simplification de texte ayant une rédaction trop complexe. L'objectif de cette activité est de « donner des réflexes rédactionnels » aux étudiants et de former ainsi « les habitudes et les aptitudes qui influenceront jusqu'à leur manière de lire et de comprendre les textes » [Sparer : 324]. Les exercices de simplification se font progressivement en deux langues de spécialité. A la première étape c'est l'exercice de simplification dans la langue maternelle des étudiants. Lorsque le mécanisme est acquis, le professeur propose de passer à une activité plus compliquée – la simplification directe de la langue de départ vers la langue d'arrivée. Le troisième type d'exercice recommandé par M. Sparer est la révision d'une version française de textes bilingues. L'avantage de cet exercice est de s'habituer à « examiner le texte de manière critique ». Les apprenants « s'attachent alors à ce qui est le plus apparent : le style, la grammaire, l'orthographe, la ponctuation, le vocabulaire, puis en général, à la « fluidité du texte », à sa lisibilité » [Sparer : 324]. L'auteur

souligne encore qu'en examinant le texte de départ, l'étudiant fait « le bilan des contraintes qui peuvent être contournées et de celles qui ne peuvent l'être » [*ibidem*].

Quelles que soient les approches recommandées par les différents enseignants de traduction spécialisée, on peut observer qu'ils distinguent nettement quelques activités de formation dans ce type de traduction :

- a) assimilation des connaissances générales sur le domaine de traduction ;
- b) acquisition des connaissances terminologiques et notionnelles ;
- c) appropriation des particularités syntactiques et phraséologiques de la langue de spécialité ;
- d) appropriation des techniques de traduction proprement dite.

Les activités mentionnées se succèdent dans le processus de formation en traduction spécialisée, mais, souvent, elles se déroulent parallèlement, car, en se documentant et en étudiant les sujets traités dans les textes de spécialité, les étudiants ne prennent pas seulement connaissance de ce que représente, par exemple, le système juridique ou économique. Ils assimilent, en même temps, les principales notions du domaine et la terminologie. Ils observent, également, le fonctionnement de la langue, l'emploi des tournures spécifiques, la constructions des phrases et l'utilisation d'une syntaxe propre à cette langue. En faisant des recherches sur les corpus de textes de spécialité, ils apprennent à sélectionner les informations nécessaires et à se documenter, à être attentifs au fonctionnement des termes en contexte et à utiliser pour la recherche non seulement des équivalents des sources lexicographiques et terminologiques, mais également des textes parallèles en langue source et en langue cible. Donc, ils assimilent les méthodes de travail que le traducteur professionnel utilise dans son activité quotidienne et, par ce fait, ils sont initiés dans la traduction spécialisée comme activité professionnelle, ce qui est le but principal de toute formation de traducteurs.

### **Sources bibliographiques :**

1. Delisle Jean, « L'initiation à la traduction économique », *Meta*, XXXIII,2,1988, pp. 204-214.
2. Grogner Frédéric, « L'enseignement de la version commerciale », *Meta*, XXXII,2,1988, pp. 238-244.
3. Le Ray Jean-Marie, « Pour une nouvelle pratique contrastive de la traduction professionnelle », *Traduire les francophonies*, Rennes 2003, pp. 279-294.
4. Lethuillier Jacques, « L'enseignement des langues de spécialité comme préparation à la traduction spécialisée », *Meta*, XLVIII, 3, 2003, pp. 379-392.
5. Mareschal Geneviève, « Le rôle de la terminologie et de la documentation dans l'enseignement de la traduction spécialisée », *Meta*, XXXIII,2,1988, pp. 258-266.
6. Pelage Jacques, *La formation des traducteurs juridiques*, <http://www.geocities.com/Eureka/office/1936/juri4.html>
7. Sparer Michel, « L'enseignement de la traduction juridique », *Meta*, XXXIII,2,1988, pp. 320-328.

## Aspects de la francophonie chez J.M.G. Le Clézio

**Roxana GULICIUC**

*Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie*

*On appartient à la terre sur laquelle on a été conçu,  
et non pas à celle sur laquelle on voit le jour.*

**J.M.G. Le Clézio, Onitsha**

### Introduction

Né à Nice, le 13 avril 1940, J.M.G. Le Clézio gagne sa célébrité grâce au roman *Le procès-verbal*, paru lorsque l'écrivain n'avait que vingt-trois ans. Ensuite, l'attribution du prix Théophraste Renaudot lui assura la publicité. Depuis, Le Clézio a écrit beaucoup. Des romans, des nouvelles, des essais, des articles où le thème de la francophonie reste essentiel. Pour couronner ses efforts et son talent il recevra le prix Paul Morand, pour la totalité de son œuvre. Cela eut lieu en 1980 et le roman en question fut *Désert*. Quatorze ans après, selon un sondage du magazine *Lire*, à la question «Quel est le plus grand écrivain vivant de langue française?», 13% des lecteurs ont répondu «J.M.G. Le Clézio»<sup>1</sup>.

Jean Marie Gustave n'oubliera jamais la terre de ses ancêtres, la belle nature et le silence qui y régnaient. Il les décrira dans ses romans ou dans ses récits. Il n'oubliera pas, non plus, la terre d'où ses ancêtres sont partis vers l'aventure mauricienne. Il écrira plus tard que «La Bretagne est pour moi un pays intérieur avant d'être une réalité»<sup>2</sup>.

Le fait de se trouver entre deux univers marqua le petit Jean Marie Gustave. Parti très jeune à la recherche de son identité par l'intermédiaire de la lecture et de l'écriture (selon les affirmations de l'auteur, les ébauches de quelques-uns de ses romans furent réalisées même dès l'âge de six ans !), l'écrivain montrera toujours sa double nationalité. Il écrit en français, mais pense comme un Mauricien. Il vit dans la civilisation, mais rêve à une vie simple, silencieuse, à *l'abri* des hommes. Rien de surprenant, donc, que l'auteur n'ait pas eu de mal à sortir de la culture française et à entrer dans l'univers de la francophonie pour écrire ses romans.

### La quête de soi

On remarquera qu'une des prédominances de l'écriture de Le Clézio est représentée par le voyage. Qu'il s'agisse du voyage sur la mer ou en plein désert, le parcours fait par les personnages est toujours un parcours symbolique, toujours une quête. Dans le roman *Onitsha* on recherche la famille, dans *Le chercheur d'or*, le trésor du Corsaire inconnu. Mais derrière les lignes on peut trouver cette quête permanente de soi. Cela n'est pas par hasard. Élevé dans un milieu matriarcal, sans la présence de la figure dominante du père, le petit Jean Marie Gustave trouvera le décor parfait pour rêver. Chaque rêve commençait avec un voyage. Le but du voyage aurait pu être le Nigéria, espace inconnu, mystérieux qui cachait le père et ne le rendait réel qu'à travers quelques lettres. Médecin de profession, le père de J.M.G. Le Clézio décida d'aider les

gens d'Afrique avec ses connaissances. On pourrait spéculer et dire que la période de l'absence du père a été insupportable pour l'auteur, mais selon l'écrivain lui-même :

*Non, non, mon père ne me manquait absolument pas. Au contraire, ce fut une période très facile, sans douleur. Mon frère et moi étions élevés par des femmes, comme des petits rois. Nous étions, je suppose, des tyrans épouvantables. Cette première partie de mon enfance, je m'en souviens comme quelque chose de facile, où toute forme d'autorité semblait absente.<sup>3</sup>*

L'été de 1948 fut spécial pour le petit Jean Marie Gustave, parce qu'il lui a apporté la rencontre avec son père. On peut seulement imaginer le choc que les deux frères eurent en prenant le bateau et en allant vers un autre continent pour retrouver une partie de leur histoire commune. Pendant l'été de 1948 l'Afrique fut réduite à un seul pays, le Nigéria :

*Il est difficile d'imaginer plus grande inquiétude que celle de prendre un bateau, au lendemain de la guerre, pour se rendre dans un pays qu'on ne connaît pas, retrouver un homme qu'on ne connaît pas, et qui se dit votre père. Non. On ne peut pas imaginer cela.<sup>4</sup>*

C'est peut-être dans cette demi-connaissance du père que réside l'abondance des figures féminines dans l'œuvre de Le Clézio. Les pères de famille sont presque absents, et, lorsqu'ils apparaissent, leur vie est assez courte pour qu'il ne nous reste que le rêve, que la liberté de les recréer.

Cette absence du père a eu comme résultat le fait que le jeune Jean Marie Gustave s'est formé un univers à lui, un univers marqué par la francophonie et dirigé par la lecture et par l'écriture. Le besoin inconscient de revoir son père fut le point de départ du désir de devenir marin, d'avoir accès à l'univers africain où se cachait le père. La mer ne représentait donc pour J.M.G. Le Clézio que le lieu qui facilitait l'accès au père invisible.

Encouragé par sa grand-mère, l'enfant passa des heures entières à lire les livres de la bibliothèque de sa famille. C'est de cette manière qu'il s'est formé une identité francophone : «Je n'avais aucun contact avec le monde, je vivais avec mes livres, mes dictionnaires, l'accent créole de mon père, la nourriture mauricienne de ma mère. C'était très agréable, mais il fut très difficile d'en sortir»<sup>5</sup>.

Pour s'en détacher, il fallait se confronter à la réalité. Et la réalité était que l'écrivain ne trouvait pas sa place dans le monde français, que son cœur fonctionnait conformément aux traditions de Maurice, donc conformément à la francophonie. L'oscillation, le doute sur son identité lui ont ouvert une porte vers l'écriture, vers la poétique de la solitude. J.M.G. Le Clézio affirmera plus tard :

*Je me considère moi-même comme un exilé parce que ma famille est entièrement mauricienne. Depuis des générations, nous sommes nourris au folklore, à la cuisine, aux légendes et à la culture mauricienne. Je suis né en France et j'ai été élevé en France avec cette culture-là. J'ai grandi en me disant qu'il y avait un ailleurs qui incarnait ma vraie patrie.*



---

*Un jour, j'irai là-bas, et je saurai ce que c'est.*<sup>6</sup>

Dans ce contexte, il n'est pas surprenant de voir que l'île Maurice occupe une place très importante dans les romans de Le Clézio. Bien qu'élevé en France, ses livres montrent un profond attachement à une autre culture, et la différence entre le monde français et le monde mauricien, francophone, est rendue dans plusieurs romans.

Les thèmes adoptés, le style, les personnages, tout cela nous montre, encore une fois que Le Clézio reste «un créole jusque dans son esprit de révolte, son indignation devant l'exploitation coloniale, son rejet de la barbarie industrielle, mais aussi dans son attrait pour la mer, la lumière et les espaces toujours libres du rêve»<sup>7</sup>.

Mais J.M.G. Le Clézio n'est pas seulement Mauricien parce qu'il place l'action de ses romans dans le cadre féérique de l'île Maurice. Il est Mauricien jusque dans l'intérieur de l'âme, militant pour les causes de sa patrie : la francophonie. «Je suis très patriote, Jemia vous le confirmera : je ne supporte pas qu'on critique Maurice. C'est le seul point sur lequel je me hérise très fortement. C'est involontaire, je n'y peux rien. Il ne faut pas dire du mal de Maurice devant moi [...] On m'a inoculé Maurice»<sup>8</sup>.

Le démon de l'écriture a toujours hanté J.M.G. Le Clézio, la langue française, la francophonie, étant son véritable univers :

*Pour moi, qui suis un îlien, quelqu'un d'un bord de mer qui regarde passer les cargos, qui traîne les pieds sur les ports, comme un homme qui marche le long d'un boulevard et qui ne peut être ni d'un quartier ni d'une ville, mais de tous les quartiers et de toutes les villes, la langue française est mon seul pays, le seul lieu où j'habite.*<sup>9</sup>

### **L'acte d'écrire**

L'acte d'écrire n'est pas conçu en dehors de la lecture. C'est pourquoi Le Clézio ne donne pas les interprétations des symboles qu'il utilise. Il se contente de les nommer, de nous les montrer comme par hasard, pour ensuite revenir sur leur présentation afin qu'on comprenne leur importance dans le système qu'il s'est créé. Pour le faire il se sert de la description. Mais à la différence de ses prédécesseurs, la description n'est pas toujours statique. Au contraire, l'acte de décrire suppose une ontologie du regard. Or, les divers points de vue adoptés par l'auteur transforment le réel statique en un imaginaire dynamique.

Quand même, l'écriture ne suppose pas chez J.M.G. Le Clézio seulement la pure description. Ce qui est plus significatif c'est le plaisir de raconter, le plaisir de capter l'attention de l'autre, du lecteur : «Cet homme ne s'est pas mis à écrire pour soutenir une thèse, faire de la psychologie ou produire une étude de mœurs. Il écrit pour le plaisir d'écrire : chez lui l'écriture précède et commande, elle est directe, spontanée autant qu'irrépressible»<sup>10</sup>.

Bien que préoccupée par le fait divers, par le quotidien, par le banal, l'écriture de Le Clézio ne se dirige pas vers ce but. Il ne montre pas d'intérêt pour le réel, mais pour ce qui peut *paraître* réel. Le fantastique acquiert chez lui une toute autre symbolique: les personnages ne vivent pas dans un univers réel, mais plutôt dans un état de rêverie continue, qui les détache de la monotonie quotidienne. Ils peuvent accepter

tout ce qui se passe dans cette soi-disant «réalité» à moins qu'on ne touche à leur univers intérieur.

Nous considérons que selon J.M.G. Le Clézio il y a des personnages qu'on peut «voir» et des personnages qu'on peut «raconter». L'acte de raconter suppose la connaissance et la maîtrise de l'autre et de soi-même. En racontant une personne, on fait plus qu'accomplir l'acte d'écrire. On donne naissance à une histoire, au fantastique, au rêve. Et les personnages de Le Clézio, tout comme l'écrivain lui-même, aiment rêver :

*Il y a d'un côté la réalité quotidienne, la prose, sur laquelle il n'y a absolument rien à écrire, à moins de réussir à ne pas la prendre au sérieux ; de l'autre il y a l'univers onirique que l'on porte en soi, toujours réprimé par le quotidien : c'est lui qui fuse l'écriture. Là, converge tout ce que la prose refoule : l'écriture est rêve, rêve libéré qui prend consistance.<sup>11</sup>*

Il semble que le rapport entre la réalité et la fiction ait beaucoup intéressé l'auteur. Préoccupé de refaire l'univers pour qu'on ne le reconnaisse pas, préoccupé en même temps de rendre le rêve aussi réel que possible, Le Clézio continue d'écrire pour cacher ses sentiments, afin que la surprise de la redécouverte lui apporte le plaisir de réinventer le passé. Il écrit pour ne pas oublier, mais à la fois pour que les autres puissent se rendre compte de la beauté de son passé où domine la francophonie. C'est pourquoi à la question de Gérard de Cortanze : «L'écrivain écrit-il pour savoir d'où il vient, d'où il est, ou pour laisser des traces? Écrit-il par la logique ou au nom d'une volonté incantatoire?»<sup>12</sup> nous répondrions : J.M.G. Le Clézio écrit pour se trouver, pour trouver le sens de son existence ; il écrit pour laisser les traces d'un trésor inestimable la beauté de la solitude et son amour pour l'île Maurice, pour la francophonie. Il écrit des livres premièrement «pour donner l'illusion de la réalité, non pas pour celui qui lit, mais pour moi qui les construis»<sup>13</sup>. Pour se convaincre de l'importance de la quête, il lui faut une preuve de la réalité de ses origines. Et après avoir sondé à l'intérieur de soi-même il conclut : «l'idéal de l'auteur : ne pas avoir de biographie»<sup>14</sup>.

Les romans de Le Clézio réalisent un dialogue continu entre le lecteur et l'auteur et cela donne la sensation de *déjà vu*. Les pages du roman *Le chercheur d'or*, par exemple, sont pleines de visions sur l'avenir des personnages. En annonçant ces prévisions, l'auteur ne parle pas avec lui, mais avec nous, avec les lecteurs. Il nous offre un symbole, une piste pour pouvoir comprendre ensuite pourquoi les moments de bonheur sont si importants dans la logique du texte. Parfois il parle aux personnages, comme pour nous faire croire que la seule réalité acceptable pour lui reste la réalité du récit :

*Chez Le Clézio, le langage prophétique passe par toute une gamme de postures illocutoires, depuis le speech-act s'adressant à des personnages à l'intérieur du récit jusqu'aux invocations du narrateur s'adressant directement au lecteur, soit sous la forme d'une interpellation, d'exhortations et de commencements impératifs, soit par des tentatives de circonscrire le lecteur hors-texte.<sup>15</sup>*

En effet, en établissant ce dialogue avec le lecteur, J.M.G. Le Clézio se décrit lui-même, ses sensations, ses sentiments, ses croyances. Il s'aide de l'image du lecteur

comme d'un «miroir». Il décrit, il se décrit. En vérité, les romans de Le Clézio ne témoignent pas seulement sur le lieu d'origine de l'auteur, mais aussi sur ce qu'il est comme personne : «Si je devais décrire mes livres, je dirais que c'est ce qui me ressemble le plus. Autrement dit, il s'agit pour moi moins d'exprimer des idées que d'exprimer ce que je suis et ce en quoi je crois»<sup>16</sup>.

Nous avons vu le sens intrinsèque de l'écriture selon J.M.G. Le Clézio, mais il nous reste à clarifier le *pourquoi* et le *comment* de l'acte d'écrire. Pourquoi l'auteur a-t-il choisi d'écrire en français et non pas en anglais? Pour répondre à cette question il suffit de jeter un clin d'oeil vers l'enfance de l'auteur, vers les thèmes qui se répètent dans l'ensemble de son œuvre. Ainsi, verra-t-on que l'île Maurice et, par cela, la francophonie, occupe la position suprême, dans ses récits aussi bien que dans son credo littéraire :

*Écrire en français était pour moi plus qu'un choix esthétique: cela signifiait aussi choisir le côté des anciens colons de Maurice, contre l'administration anglaise, et d'une certaine façon le créole contre l'anglais officiel imposé par la montée de la population originaire d'Inde.*<sup>17</sup>

Le français avait en plus les qualités nécessaires pour écrire sur l'abstrait, sur des thèmes comme la poétique de la solitude, la poétique du silence, du non-dit. Voilà la raison pour laquelle, pour J.M.G. Le Clézio, la langue française est : «cette très grande précision dans les termes du réel et ce flou charmant dans l'abstrait, dans l'idée»<sup>18</sup>.

Le *comment* de l'écriture n'implique pas uniquement la volonté d'écrire. Il est nécessaire, également, d'avoir du talent. Mais pas seulement le talent de raconter des histoires, de jouer avec les paroles. Il nous faut, à la fois, le talent du peintre, car, pour transcrire le monde on doit, tout d'abord, créer une image initiale qui sera reprise et mise en récit :

*Voici ce qu'il faut faire : il faut partir pour la campagne, comme un peintre du dimanche, avec une grande feuille de papier et un crayon à bille. Choisir un endroit désert, dans une vallée encastrée entre les montagnes, s'asseoir sur un rocher et regarder longtemps autour de soi. Et puis, quand on a bien regardé, il faut prendre la feuille de papier, et dessiner avec les mots ce qu'on a vu.*<sup>19</sup>

Le style adopté par J.M.G. Le Clézio représente la preuve du «comment écrire». L'abondance des noms de personnes, l'abondance des figures féminines, les phrases longues et la multitude d'adjectifs que l'auteur emploie dans son roman caractérisent le cadre romanesque du livre : la solitude. Nous considérons que l'assertion de Roland Barthes est essentielle lorsqu'on discute du style d'un écrivain :

*[...] le style a toujours quelque chose de brut: il est une forme sans destination, il est le produit d'une poussée, non d'une intention, il est comme une dimension verticale et solitaire de la pensée [...] il est la «chose» de l'écrivain, sa splendeur et sa prison, il est sa solitude.*<sup>20</sup>

Barthes continuait en disant qu'on se trouve face à une crise de l'écriture, les écrivains cherchant aujourd'hui la création d'un nouveau style, qui soit plus profondément lié à la parole transmise oralement. Le «moi» de l'écrivain devrait s'encadrer dans une universalité totale, concrète, et non pas uniquement dans une universalité «nominale» :

*Il y a donc une impasse de l'écriture, et c'est l'impasse de la société même: les écrivains d'aujourd'hui le sentent : pour eux, la recherche d'un non style, ou d'un style oral, d'un degré zéro ou d'un degré parlé de l'écriture, c'est en somme l'anticipation d'un état absolument homogène de la société ; la plupart comprennent qu'il ne peut y avoir de langage universel en dehors d'une universalité concrète, et non plus mystique ou nominale, du monde civil.<sup>21</sup>*

### **Le voyage et la solitude**

Le voyage, parcours initiatique, influence le développement des personnages du roman *Le chercheur d'or*. Il est l'élément essentiel pour la compréhension du monde et des protagonistes. C'est pourquoi il ne s'agit pas seulement d'un voyage fait pour la découverte des autres, mais, à la fois, d'un voyage fait pour la redécouverte de soi, les implications du roman étant en même temps externes et internes.

J.M.G. Le Clézio fait des incursions dans l'intérieur de soi-même, mais aussi à l'intérieur des autres. En dehors de ce rapport avec l'altérité, le voyage n'aurait pas la même valeur dans le texte (la conscience de soi se développe plus rapidement dans le cadre d'un rapport affectif avec l'autre). La présence du double est nécessaire pour élargir l'univers intérieur des personnages, par la distance. Le voyage implique la solitude, c'est-à-dire l'absence de l'autre. Dans cet état de méditation, le moi deviendrait conscient de soi, mais il arrivera aussi à comprendre les autres. Le double devient, donc, de plus en plus important, parce qu'absent.

Le voyage est moyen de connaître le monde, de devenir adulte, en opérant la séparation de tout ce qu'on aime. Il est une «possibilité d'une mise à distance, il permet de changer l'optique que le poète porte sur ce que je pourrais appeler son espace premier. Il est le résultat de ce que les critiques ont nommé sa philosophie du *contre*»<sup>22</sup>.

Cet «espace premier» auquel on fait référence est représenté dans le roman *Le chercheur d'or* par l'espace de l'enfant, notamment par la maison de l'Enfoncement du Boucan. Pour l'homme Le Clézio, pourtant, l'espace premier suggère la vie avec la mère mauricienne en toute absence de la figure dominante du père. La vie dominée par la francophonie. Le changement d'optique qu'on opère dans ce cas c'est justement le voyage fait par le jeune J.M.G. Le Clézio pour voir son père [lorsqu'il n'avait que l'âge de huit ans] : «J'ai l'impression que je n'aurai fait qu'un seul voyage dans ma vie : celui-là»<sup>23</sup>. Le même sentiment sera ressenti plus tard, lorsque l'auteur parlera de l'île Maurice. Le sentiment d'appartenir à cette terre-là est tellement fort qu'il lui est impossible de regarder le paysage avec les yeux du voyageur. L'île Maurice sera toujours «la maison» de l'écrivain, son âme. C'est pourquoi : «Maurice est le dernier endroit au monde où je pourrais être un touriste»<sup>24</sup>.

Le voyage apporte avec lui l'absence de l'autre et, implicitement, la solitude.

Mais le voyage est aussi prétexte pour écrire, pour raconter l'histoire de la mer, de la lumière, de l'enfance. Le voyage est la condition *sine qua non* de l'existence. Car le voyage réalisé par les héros de J.M.G. Le Clézio n'est pas un voyage géographique. Il s'agit d'un voyage historique, dans le temps, d'un voyage qui n'a pas comme but la découverte des paysages nouveaux, mais, à la fois, la compréhension du passé.

Le regard que l'auteur porte sur les héros est un regard autoréflexif d'où la tendance à recréer l'image de soi, du temps perdu par l'intermédiaire des personnages. Les héros seront, de cette manière, des *alter ego* de l'écrivain, des incarnations plus ou moins vraies de l'âme de celui-ci.

L'absence de l'autre suggère l'action de décrire le sentiment de solitude. Le seul moyen que les personnages ont de garder les souvenirs intacts est d'écrire et de *décrire* à la fois. Ce que les personnages décrivent s'intègre dans la métaphore de l'indicible, car la description porte sur celui qui est absent, qui est séparé de nous par la distance. Voilà la raison pour laquelle : «en définitive, le voyage n'offre que l'absence de l'autre qui serait alors la condition de l'écriture du journal. Ecrire serait à voir comme la métaphore de l'autre en tant qu'absent»<sup>25</sup>.

Mais l'action d'écrire implique aussi la fuite. On n'écrit pas uniquement pour décrire ou pour se connaître; on écrit aussi pour fuir le temps, pour fuir le monde, pour se cacher dans un univers qui nous appartient, dans un univers francophone. Les protagonistes de Le Clézio sont des gens qui n'acceptent pas la réalité et qui préfèrent rêver au lieu de s'intégrer dans le système imposé par les autres. Cette fuite qui leur est caractéristique représente un nouveau type de déplacement. Ainsi parle-t-on de voyage externe, dynamique, où le mouvement des personnages est visible ; et on parle aussi de voyage interne, statique, où le déplacement des personnages se réalise justement par cette fuite de la réalité, par cette perspective inouïe de voir le monde : «Le Clézio nous confronte en fait à un phénomène de relativité, le mouvement ne se comprenant plus comme un déplacement mais davantage comme un problème de point de vue»<sup>26</sup>.

Au centre de l'univers romanesque on trouve la solitude qui, séparant des gens qui s'aiment, instaure le regret, le rêve. Or le rêve est une partie dominante de l'univers de l'écrivain mauricien et la marque sans laquelle il est impossible de comprendre les héros solitaires. Le rêve s'exprime à travers le langage, à travers l'écriture. De ce point de vue, l'écriture est elle aussi un moyen de fuite, mais cette fois-ci il s'agit du besoin d'échapper au voyage, de se stabiliser, de raconter et de se raconter, afin de trouver *l'axis mundi* : «L'écriture est la mort du voyage parce qu'elle se place forcément à côté de lui [...] Elle est, donc, une forme de fuite, un moyen d'échapper au voyage»<sup>27</sup>.

J.M.G. Le Clézio oppose, donc, le voyage à la fuite. Ayant une signification à peu près commune, les deux termes diffèrent quand même du point de vue de la perspective sur le développement du personnage. Le voyage suppose le parcours initiatique, voulu, tandis que la fuite ne se veut pas un chemin *pour* la découverte de quelque chose de nouveau, mais un chemin *contre* le présent, contre le passage du temps. Il s'agit d'un rapport dialectique entre la fuite réalisée par l'intermédiaire de l'écriture (la fuite de l'esprit) et le voyage réalisé pour trouver le trésor du Corsaire inconnu (le voyage matériel).

Le voyage réalisé par le jeune Alexis est tout d'abord un voyage en soi qui se déclenche lorsque le héros se trouve seul devant les mystères du monde. L'absence de mouvement dont on a parlé suggère ici l'absence des autres tandis que le voyage, par son caractère, suppose l'abandon de certaines personnes et la découverte d'autres. Le Clézio oppose ensuite la fuite au déplacement des protagonistes, la mobilité à l'immobilité. Fuir le présent signifie se dédier au passé.

Lorsque le jeune Jean Marie Gustave prit le bateau pour visiter son père, en Afrique, il a dû faire un voyage qui a changé sa perspective sur l'univers. Ce voyage lui a apporté un trésor, représenté par l'image du père. Mais cette image ne pourrait pas être décrite en l'absence de mots. Voilà la raison pour laquelle l'écriture détient une place si importante dans l'œuvre de Le Clézio, et voilà aussi la raison pour laquelle l'auteur a commencé d'exercer son talent d'écrivain même dès l'âge de six ans : «L'expérience de ce voyage entrepris si jeune [...] est double : un voyage qui rapproche géographiquement du père, un voyage en soi par le biais de l'écriture»<sup>28</sup>.

Le voyage «en soi» dont parle Gérard de Cortanze est le voyage sur la mer. Car, entre les beautés de la nature, la mer représente pour le jeune Alexis la liberté. Il ne s'agit pas, selon nous, uniquement d'une liberté physique, marquée par l'absence de toute contrainte réelle. Il s'agit aussi d'une liberté de l'esprit. Eloigné de tous les gens qu'il aime, Alexis trouve la liberté de penser au Paradis perdu, de le recréer : « Je crois que je ne me suis jamais senti aussi fort, aussi libre. [...] Enfin la liberté : la mer.»<sup>29</sup>

**Pour conclure**, nous revenons aux mots de J.M.G. Le Clézio qui a affirmé une fois, sur la Méditerranée : «En touchant cette mer, la vague que je fais avec ma main peut se porter jusque sur le continent africain. La Méditerranée est le seul pays d'Europe où l'on peut communiquer par des vagues avec l'Afrique»<sup>30</sup>.

Voilà comment la solitude, la mer, le voyage, peuvent aussi avoir un langage. Et c'est seulement en lisant les livres de J.M.G. Le Clézio qu'on le découvre.

<sup>1</sup> Frederik Werkelund, «J.M.G. Le Clézio», (page consultée le 26 février 2008), adresse URL : <http://www.multi.fi/~fredw/>

<sup>2</sup> *Apud* Gérard de Cortanze, *Le Clézio-le nomade immobile*, Hachette, Ed. Du Chêne, 1999, p. 11.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>5</sup> Marianne Payot, «J.M.G. Le Clézio loin de la foule», in *Lire*, juin, 1997, adresse URL : [www.lire.fr/portrait.asp?idC=32704&idTC=5idR=201&idG=3](http://www.lire.fr/portrait.asp?idC=32704&idTC=5idR=201&idG=3)

<sup>6</sup> «Entretien avec Jean-Marie Le Clézio», in *Ecriture(s)*, no. 45, 12/2000, adresse URL : [http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/article-imprim.php3?id\\_article=21647](http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/article-imprim.php3?id_article=21647)

<sup>7</sup> Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, Paris, PUF, 1994, p. 12.

<sup>8</sup> *Apud* Gérard de Cortanze, *op.cit.*, p. 172.

<sup>9</sup> Extrait d'un entretien avec Catherine Argand.

<sup>10</sup> Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, Paris, PUF, 1994, p. 209.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>12</sup> Gérard de Cortanze, *op.cit.*, p. 183.

<sup>13</sup> J.M.G. Le Clézio cité par *Ibid.*, p. 145.

<sup>14</sup> Voir *Ibid.*, p. 157.

<sup>15</sup> Ook Chung, *Le Clézio, une écriture prophétique*, Paris, Imago, 2001, p. 8.

<sup>16</sup> «Entretien avec Jean-Marie Le Clézio», in *Ecriture(s)*, no. 45, 12/2000, adresse URL : [http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/article-imprim.php3?id\\_article=21647](http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/article-imprim.php3?id_article=21647)

- <sup>17</sup> J.M.G. Le Clézio, «Plus qu'un choix esthétique», in *La Quinzaine littéraire*, 436 (1985), p. 5.
- <sup>18</sup> J.M.G. Le Clézio, «Eloge de la langue française», in *L'Express*, 2205 (14 octobre 1993), p. 41.
- <sup>19</sup> Extrait du livre *Le monde est vivant*, qu'on peut consulter à l'adresse URL : <http://www.edufle.net/Enseignement-des-metaphores>
- <sup>20</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Ed. du Seuil, 1953 et 1972, p. 12.
- <sup>21</sup> *Ibid.*, p. 64.
- <sup>22</sup> Jean-Xavier Ridon, *op. cit.*, p. 37.
- <sup>23</sup> Gérard de Cortanze, *op. cit.*, p. 44.
- <sup>24</sup> *Ibidem*, p. 15.
- <sup>25</sup> Jean-Xavier Ridon, *op. cit.*, p. 47.
- <sup>26</sup> *Ibidem*, p. 22.
- <sup>27</sup> *Ibidem*, p. 50.
- <sup>28</sup> Gérard de Cortanze, *op. cit.*, p. 46.
- <sup>29</sup> J.M.G. Le Clézio, *Le chercheur d'or*, Paris, Gallimard, 1985, pp. 146, 307.
- <sup>30</sup> Gérard de Cortanze, *op.cit.*, p. 134.

## **Analyse sémiotique du conte moldave « La cruche aux monnaies d'or »**

**Svetlana BORDIAN**

*Université Libre Internationale de Moldova*

### **Introduction**

Les contes constituent une véritable valeur dans l'héritage folklorique du peuple moldave. Ils diffusent des idéaux de justice, de triomphe sur les forces du mal, émanent humanisme et optimisme. Au travers de ses formes diverses, le conte constitue un vrai chemin initiatique qui repose sur des représentations, normes et valeurs ancestrales et il met en relief des choses essentielles de la permanence de l'humain.

Forme narrative simple, anonyme, le conte représente un récit de fiction variable dans sa forme, mais pas dans son fond, qui se rattache plutôt à la tradition orale de notre culture littéraire et qui est toujours un rappel de la fameuse tradition des veillées d'antan, et d'autres nombreuses occasions de se réunir et de conter.

Or, notre peuple a toujours été désireux d'alimenter son âme de chansons, blagues, farces, devinettes, récits et contes qui font partie de son patrimoine culturel qu'il partage volontiers avec d'autres cultures.

Dans cet ordre d'idées le français, qui reste encore une langue étrangère majoritaire sur le territoire de notre république, a joué et joue le rôle de médiateur dans la rencontre de notre culture avec la culture francophone. Le désir de diffuser le conte moldave au sein du public francophone a été matérialisé par une traduction collective (1986) faite par V. Banaru, M. Ionita, I. Smirnov, V. Sărgui, V. Grigoriev et par d'autres auteurs qui ont fait des traductions plus modestes en volume, comme c'est le cas, par exemple, de L. Malay qui a traduit (1986) le conte populaire moldave « La cruche aux monnaies d'or » que nous nous sommes proposé d'analyser.

Il s'agit d'un conte de sagesse qui transmet aux lecteurs un message très clair : le travail nourrit l'homme, il assure la sécurité matérielle et le devoir des parents n'est pas seulement de nourrir leurs enfants, mais surtout de leur apprendre à se nourrir eux-mêmes. Les parents ne sont pas les seuls à leur apprendre cela, c'est la vie même qui le fait, dans laquelle les parents sont des modèles à suivre. L'éducation qu'on donne aux enfants s'alimente de l'allusif, elle évite la brutalité des ordres, des critiques et de la soumission de même que la stérilité des propos moralisateurs. Cette attitude porte ses fruits dans le conte « La cruche aux monnaies d'or », les enfants adhèrent complètement aux valeurs de leur père.

Le conte pose que les richesses acquises sont dégradables et périssables, donc illusoires, tandis que le travail est une valeur constante, essentielle pour l'existence humaine : il fait la richesse et la joie de l'homme car pour tout travail il y a une récompense. Indispensable en tant qu'assureur de la survie, le travail est le moyen le plus sûr de gagner son existence.

Cette idée n'est pas nouvelle, elle existe déjà dans la Bible dans la parabole de



Saint Pierre et les pêcheurs, qu'il ne nourrit pas mais auxquels il apprend à pêcher.

Le travail est élevé au rang de valeur existentielle dans les proverbes aussi : « Nul bien sans peine », « Toute peine mérite salaire », « Qui aime le labeur parvient au bonheur », « Mieux vaut métier qu'héritage » etc. On observe que la sagesse populaire ne concerne que le côté positif des choses, où le travail est porteur de richesse et de joie et en tant que tel est indispensable à notre existence.

La relation homme - travail apparaît dans tous ces textes dans une perspective réduite, concernant uniquement l'individu, sans rapport à la société, aux forces de la nature (ou toutes les deux à la fois), ou à la dégradation physique de l'homme qui peut entraîner des déséquilibres.

### Résumé du conte

***Un père laborieux a trois fils paresseux qu'il soigne, nourrit et habille tout seul sans que les fils fassent le moindre effort. Le dernier jour de sa vie venu, il fait venir ses fils à son chevet et leur laisse en héritage tous ses biens de même qu'un secret : une cruche aux monnaies d'or enfouie dans le vignoble, mais le père ne se rappelle plus l'endroit précis. Les fils doivent faire des fosses dans le vignoble pour la trouver. Après la mort du père les fils se lancent à sa recherche, ils bêchent le vignoble, mais ne trouvent que de l'eau et alors ils font un puits, ensuite ils retournent la terre du jardin et du champ, mais la cruche est toujours introuvable. Comme c'est bien le temps de semer et comme ils ne peuvent pas accepter d'avoir travaillé en vain, ils ensemencent les terres, ensuite ils les arrosent et les sarclent. L'automne venu ils rentrent une récolte abondante qu'ils partagent entre eux, et ils comprennent que le trésor c'est le travail.***

### Analyse sémiotique

L'objectif de l'analyse sémiotique est d'étudier les étapes de la création de la signification dans le texte, de rechercher la loi de l'assemblage du sens. Les entrées possibles dans la recherche sont diverses selon les buts proposés. Le but de notre analyse sera de montrer comment s'articulent la composante narrative et la composante discursive dans ce conte.

Donc après une observation attentive du texte on constate que selon le critère discursif on peut distinguer à l'intérieur du conte 10 séquences différentes:

#### **a) S1 (« Il était une fois... Et le vignoble... »)**

Le texte s'ouvre sur une situation initiale de conjonction, dans laquelle nous pouvons décrire les dispositifs discursifs qui articulent l'espace, le temps et les acteurs.

Le temps est présenté de manière générale, les figures de temps « une fois », « ils sont devenus grands », « l'année entière », l'imparfait des verbes, évoquent des périodes assez longues d'une succession accélérée et insistent sur l'aspect duratif des actions d'autant plus qu'il s'agit d'une séquence fermée, car à la fin de la séquence on retrouve les mêmes personnages et la même situation qu'au début. Le père et les fils sont conjoints au même cadre temporel. Au niveau de l'espace, le père et les fils sont

disjoints : le père est conjoint au vignoble, au jardin et au champ - espace du travail, tandis que les fils sont conjoints à l'espace du loisir et de la paresse (la rivière, l'ombre). Comme cela il devient évident que le système des valeurs du père ne correspond pas à celui de ses fils, lesquels bénéficient d'une vie aisée et sans souci. Le père apparaît dans le rôle du sujet de faire qui leur assure cette vie heureuse dans le programme narratif de base de cette séquence :

PN=F [S1 ↔ S2 ∩ Ov (vie aisée)]

S1 - sujet de faire, le père.

S2 - sujet d'état, les fils

Ov - objet de valeur (la vie aisée et sans souci)

Le conte ne signale qu'un état conjonctif atteint, l'état antérieur de disjonction étant alors présupposé. Or, selon la norme sociale reconnue dans le milieu paysan, un paresseux ne peut pas bénéficier d'une vie aisée.

En tant que Sujet de faire le père est doté des modalités virtualisantes, à savoir celle du vouloir faire (par amour paternel) et celle du devoir faire (par son devoir d'entretenir les enfants en tant que parent). Mais ces modalités restent implicites, de même que les modalités actualisantes qui ne sont pas elles non plus explicitées (le père dispose du savoir-faire (le travail) et du pouvoir-faire (les forces vitales)).

### **b) S2 « Et le vignoble... Des années s'écoulèrent... »**

Cette séquence ne trouble pas l'ordre établi des choses, sauf que les fils ne sont plus présents dans la scène. Elle est marquée par la modalité réalisante : pour son travail assidu le père est récompensé par le vignoble, le jardin et le champ, donc il se réalise par ce qu'il a fait. En plus, le système des valeurs est complété - le vignoble, le jardin et le champ sont considérés un trésor inestimable. C'est que les paysans ont depuis toujours apprécié la terre, qui apparaît comme une valeur hors de pair dans la psychologie ancestrale.

### **c) S3 « Des années s'écoulèrent... Un jour il fit venir... »**

Les figures de temps sont encore générales, « des années », « maintenant », mais on remarque une opposition entre le passé et le présent. Cette opposition signale un changement - le père est devenu vieux. Cette dégradation physique (« la barbe blanche comme neige », «... le courbe à terre ») le prive de son pouvoir être (soutien de la famille), car les modalités du faire sont aussi affectées, en particulier le pouvoir faire (assurer le bien-être des fils). Néanmoins, il garde son savoir être (tenir son rôle de parent plein de soins attentifs) et son savoir faire (préserver ses fils de la misère en leur confiant tous ses biens et un secret relatif à un trésor caché).

Outre l'opposition entre le temps présent et le temps passé, on atteste une autre opposition : temps général vs temps concret (« un jour » devient le jour de la mort du père). Cette opposition temporelle est accompagnée d'une opposition au niveau de l'espace : placés jusqu'ici dans un espace extérieur où ils se sont trouvés toujours disjoints, les acteurs principaux se retrouvent réunis dans la maison (espace intérieur) au chevet du père, espace intime où se joue le spectacle des dernières volontés. Large jusqu'à ce moment funèbre, l'espace se rapetisse, comme si le monde s'effaçait tout

d'un coup.

Sur le plan narratif, un nouveau programme s'ébauche, lequel est toutefois disjonctif, car une fois le père mort, il ne reste personne pour assurer la vie de ses fils incapables par leur paresse de le faire eux-mêmes :

PN2=F [S1 → S2 U Ov la vie aisée]

S1 - Sujet de faire, la mort

S2 - Sujet d'état, les fils

Ov - Objet de valeur, la vie aisée et sans souci.

Un manque virtuel est prévu et pour qu'il ne se réalise pas, le père conscient de la possibilité de la catastrophe entraîne ses fils dans un programme narratif d'usage, qui leur permette d'éviter la réalisation du programme narratif possible.

Ainsi on verra que la séquence englobe la manipulation et le contrat.

Le contrat est de type injonctif (« creusez », « soyez ses maîtres »), le Destinateur (le père) communique un devoir faire. Puisqu'il fait miroiter un bénéfice, on parlera de manipulation par tentation. Le père transmet un savoir faire, mais la performance cognitive ne réussit pas, car par défaut de mémoire (feint) le père ne peut pas préciser l'endroit où il a enfoui la cruche. A ce moment du texte les fils n'apparaissent ni dans le rôle de sujet actualisé, ni dans celui de sujet virtuel, même si le savoir est communiqué par un faire cognitif impératif.

C'est dans la séquence suivante qu'ils deviennent sujet de faire.

#### **d) S4. « Après la mort du père... Le lendemain... »**

En tant que Destinataire, les fils doivent évaluer le contrat, l'interpréter et l'accepter afin d'acquérir la modalité du vouloir faire et devenir sujet du récit. Dans l'acquisition des modalités virtualisantes ce ne sont pas les paroles du père qui sont décisives, mais la prise de conscience d'un manque : « personne pour nous donner même une croûte de pain » inscrit sur une dimension temporelle générale mais réduite : « maintenant ». Néanmoins, les paroles du père sont évoquées, comme un savoir faire à réaliser.

#### **e) S5 « Le lendemain... Les jours passent... »**

Cette séquence installe les frères comme conjoints à l'espace d'autrefois du père et fait référence plutôt aux modalités actualisantes, car pour arriver à la performance les fils doivent avoir les compétences correspondantes. Ils possèdent la compétence sémantique, car ils sont fils héritiers, sont informés sur l'existence du trésor, peuvent bêcher la terre. Le fait qu'ils se sont levés de bon matin signale leur vouloir faire - se lancer à la recherche de la cruche aux monnaies d'or, poussés aussi par leur devoir faire. En ce qui concerne les modalités actualisantes, on peut s'imaginer qu'elles ne doivent pas être explicitées, car des fils de paysan doivent savoir comment bêcher la terre et pouvoir bêcher la terre.

Le tout se joue à ce moment du texte au niveau du contrat, le père leur avait transmis un savoir faire qu'ils ne respectent pas : au lieu de « bêcher de vigne en vigne, de haie en haie », donc de travailler la terre entièrement, ils font des fosses. Tant que les conditions du contrat ne seront pas remplies, il leur sera impossible de se rejoindre

à l'objet de valeur - la cruche. Leur premier parcours est déceptif « penser s'ils sont en peine! », alors il y a l'intervention du fils cadet en tant que Destinateur judicateur qui par jugement épistémique constate la non conformité du travail au contrat préalable. Alors le programme narratif est relancé, le Sujet de faire (les fils) se conforme au savoir faire prévu par le contrat.

**f) S6 « Les jours passent... Comme cela.. »**

C'est une séquence très brève, déterminée par une nécessité d'ordre discursif, celle d'insister sur la durée d'un programme narratif déceptif qui met en relief la peine des fils.

**g) S7 « Comme cela... Les frères se sont remis... »**

**h) S8 « Les frères se sont remis... Le frère aîné regarda le champ... »**

**i) S9 « Le frère aîné regarda.... Le cadet lui répondit... »**

Nous avons décidé d'analyser ces séquences ensemble, car il s'agit d'un parcours narratif articulé autour de l'épreuve qualifiante sans différence essentielle au niveau discursif de surface, il n'y a que changement d'espace et successions de mise en scène des acteurs qui apparaissent soit tous ensemble au moment où ils remplissent leur besoin, soit de manière individuelle lorsqu'il s'agit de porter un jugement épistémique.

L'organisation narrative déployée entraîne des transformations qu'on peut analyser comme le franchissement des limites d'un autre système de valeurs, celui du père. La joie que procure aux frères la sanction de leur performance peut s'analyser comme état pathémique euphorique, malgré le fait que la performance qui doit être réalisée selon le système de valeurs posé au moment du contrat – disposer d'une fortune toute faite - échoue. Les frères supportent simultanément plusieurs rôles actantiels : Destinateur déontique, Destinateur judicateur, Sujet opérateur, Destinataire. Cette distribution est la distribution parfaite de la métamorphose – ils sont disjoints à la paresse, mais ils mesurent encore la performance selon l'Objet de valeur - la cruche (« nous avons beau travailler »). Le travail est encore Objet modal, mais il entraîne une dimension pathémique positive - satisfaction et joie et une sanction pragmatique sous forme de récompense - une récolte abondante. Donc malgré le fait que le Sujet de faire remplit entièrement les conditions du contrat, la performance échoue. C'est bien une raison pour organiser un conflit, mais le discours ne prend pas cette piste. D'abord parce que les frères sont encouragés par des sanctions positives et ensuite parce qu'ils ne veulent pas se priver de récompense pour leur peine. Le frère aîné apparaît en qualité de Destinateur judicateur qui réalise une opération cognitive, un faire interprétatif et établit un nouveau contrat : ensemercer le champ pour obtenir une récolte. L'adhésion au système de valeurs du père marque progressivement un nouveau degré, pour devenir totale au moment de la sanction toujours d'ordre pragmatique - « une récolte telle que le pays n'en a jamais vu »

**j) S10 « Le cadet lui répondit... »**

Cette séquence est capitale, car il s'agit d'une réévaluation du système de va-

leurs. Notons d'abord que les fils sont toujours placés dans l'univers de leur père, c'est-à-dire qu'ils répètent saison après saison ses faires dans un espace bien connu – le vignoble, le jardin, le champ qui figurent sous le nom de l'hyperonyme - la terre. C'est la terre qu'il faut travailler et pas uniquement le vignoble, comme le prévoyait le contrat. Le fils cadet détient le rôle de Destinateur judicateur qui, portant un jugement cognitif sur la performance (« il faut travailler dorénavant la terre... », « ... le travail c'est le trésor même...il rapporte gros. »), reconnaît devant ses frères le travail comme Objet de valeur et obtient l'accord général « tombèrent d'accord les frères ». Il est aisé de comprendre le double contrat que le père avait annoncé en début du conte pour deux programmes narratifs simultanés : l'un explicite (avec l'Objet valeur la cruche), mais qui devient programme narratif d'usage, et l'autre implicite (avec l'Objet valeur le travail), mais lequel se déroule comme programme narratif de base. La cruche aussi bien que le travail sont lus comme *trésor* sur une lecture métonymique et le conte réalise un déplacement de la logique du concret vers l'abstrait. C'est pourquoi les fils n'ont pas l'impression d'être dupés ou trahis. Leur performance cognitive est lue comme une leçon de sagesse donnée par le père ou un don, mais celle-ci est privée de la brutalité de la morale, parce que c'est une sagesse qu'on découvre petit à petit, qui naît dans l'intérieur et qui n'est pas imposée.

A la fin du conte, les modalités virtualisantes ne concernent plus la quête de la cruche, mais le labeur, de même que les actualisantes qui sont un savoir faire et un pouvoir faire organisés et réalisés consciemment dans le but de s'assurer soi-même le bien-être. A présent les fils sont Sujet de faire et Sujet d'état par rapport à l'Objet valeur - la vie aisée. Les fils sont disjoints à la paresse, ils ont désormais du goût pour le travail, et adhèrent complètement au système de valeurs du père, se réalisant par ce qu'ils ont fait et par ce qu'il sont devenus - des gens laborieux. Le déséquilibre entraîné par la mort du père est liquidé, la performance posée par le programme narratif de base - accomplie. Le travail qui est l'Objet valeur du programme narratif de base peut être lu aussi comme Objet modal dans la logique narrative du bien-être.

### Bibliographie sélective

1. Courtés J., *La sémiotique du langage*, Nathan, 2003.
2. Greimas A.J., *Du sens*, Seuil, 1970.
3. Greimas A.J., *Du sens II*, Seuil, 1983.
4. Propp V., *Morphologie du conte*, Seuil, Points, 1970.
5. « La cruche aux monnaies d'or » (conte populaire) Chişinău, 1986.

## Fondements théoriques du traitement des néologismes

**Anastasia SAVA**

*Université Pédagogique Ion Creangă, Chişinău*

*Une langue dont le lexique n'évoluerait plus  
serait une langue en train de mourir et inapte  
à la communication et à l'interaction humaine.*

*(Michel Legrain)*

Depuis que le français existe, il n'a cessé d'intégrer à son lexique de nouvelles unités ou de donner des sens nouveaux aux mots déjà en usage. Ces innovations sont les néologismes, un indice éloquent de la rénovation de la langue. Dans ce sens, Es-sono J.-M. [3, p.150] affirme que le processus néologique est une activité linguistique normale car toute langue se trouve en permanence dans un état de dénomination.

L'apparition des néologismes est liée à divers facteurs : le progrès scientifique, les mutations sociales le développement et l'innovation des technologies, les transports, l'importance des médias et de l'audiovisuel. La langue étant une institution humaine et un organisme vivant doit s'adapter aux besoins de la société et au rythme de l'évolution du monde. Elle autorise la création de nouvelles unités pour désigner les réalités nouvelles. Donc, la langue répond à l'attente du public [4, p. 77].

Dans ce sens, toute langue a besoin d'être traduite pour développer ses liens avec d'autres peuples, pour s'enrichir, pour vivre, enfin, car la médiation linguistique entre communautés de langues différentes a toujours exigé en leur sein la présence d'individus bilingues, assumant la fonction de traduction et d'interprétation. Les néologismes posent assez souvent des problèmes dans la traduction parce que ce sont des mots propres à une langue, à une culture, qui n'ont pas peut-être d'équivalent dans la langue d'arrivée. Il convient de mentionner ici les mots du traductologue Levitski L. : « comprendre les moyens de formation des néologismes, c'est comprendre et définir leur sens, c'est pouvoir donner leurs équivalences dans la traduction.»

Donc, l'objectif général que nous nous proposons d'élucider c'est à côté d'une caractérisation générale des néologismes, de voir comment sont traités les néologismes par le grand public.

Les néologismes sont des mots et des termes qui sont apparus récemment et ne figurent dans aucun dictionnaire de langue française mais peuvent être d'emploi courant dans le grand public ou dans certaines communautés [2, p.148].

Il est intéressant de vérifier d'abord dans le dictionnaire si le terme existe ou pas. Une deuxième direction de recherche est l'internet. En effet, les dictionnaires sont mis à jour assez lentement et de nombreux concepts ne sont ajoutés qu'assez tardivement, même s'ils sont déjà largement utilisés par de nombreux acteurs.

D'une manière générale, l'emploi des néologismes devrait être évité lorsqu'on

rédige un article, ils peuvent en effet être mal compris, ne pas pouvoir être définis clairement ou même avoir des sens différents pour différentes personnes.

Les néologismes font partie de la vie de ceux qui parlent, lisent, écoutent, écrivent, et le fonctionnement même de la langue doit permettre la néologisation sous peine de conduire à une langue morte. Indispensables, les néologismes relèvent de l'étude du système linguistique et impliquent une réflexion sur leurs conditions d'émergence, leurs usages et leurs fortunes très diverses, afin d'observer comment vit une langue [5, p. 124].

Pourtant, les Français montrent traditionnellement une résistance assez forte à la création de néologismes. La méfiance et les condamnations viennent de la nostalgie d'un passé idéalisé qui, cependant, employait sans états d'âme les mots et les tours condamnés par les puristes de l'époque précédente (comme paratonnerre ou tomber amoureux), mais elles sont aussi largement partagées par la communauté. « Ce mot n'existe pas, il n'est pas dans le dictionnaire, on ne peut pas l'employer », entend-on souvent. Mais la situation a évolué et continue d'évoluer de plusieurs manières. D'une part l'État a créé divers organismes chargés de l'aménagement de la langue et l'on connaît les travaux des commissions de néologie et de terminologie avec leurs réussites (*gazole, sidéen...*), leurs faiblesses et leurs échecs (le célèbre *bouteur* pour *bulldozer*) ou erreurs de jugement (*phishing* remplacé par *filoutage*). D'autre part, les ajouts annuels des dictionnaires montrent qu'un nombre non négligeable de nouvelles unités lexicales ont une diffusion suffisante pour mériter cette consécration qu'est la dictionnarisation. Mais ce qui est peut-être encore plus remarquable, c'est la fin des tabous qui interdisaient les néologismes dans les échanges quotidiens tels que *scarlathon* (concert enchaînant toutes les sonates de Scarlatti) [1, p. 97].

Donc, les néologismes sont créés par l'assignation d'un nouveau concept à un terme existant (processus appelé « changement sémantique » ou « néologie de sens ») ou à partir de nouvelles combinaisons d'éléments lexicaux existants, processus appelé « néologie de forme ». Dans les deux cas, le processus doit respecter des règles précises [3, p. 157].

Les néologismes de sens sont le résultat d'un des processus suivants :

- Extension de sens : ajout d'un sens moderne spécialisé à un terme générique existant. Par exemple, le terme « machine » prend le sens d'« ordinateur » dans « lisible par la machine », « interaction homme-machine » ou « interaction machine-machine ».
- Métaphore : application d'un terme à un concept nouveau en fonction d'une relation de similarité ou d'un caractère commun avec le concept d'origine. Par exemple, le terme de botanique « feuille » désigne, dans la représentation graphique arborescente d'un système conceptuel, les nœuds du niveau le plus détaillé d'un ensemble partitif ou du niveau le plus spécifique d'un ensemble générique.
- Métonymie : emploi d'un terme comme désignation d'un autre concept en vertu d'une relation associative de contiguïté entre les deux concepts. Par exemple, le terme « savoir », désignant le concept abstrait « ensemble de connaissances systématisées », est utilisé dans le sens plus concret d'« infor-

mation » dans la terminologie informatique « ingénieur du savoir », « granule de savoir », « module d'accès au savoir », « industrie du savoir », « gestion du savoir », etc. Le même terme peut désigner l'action et son résultat (« abréviation »), l'inventeur et son invention (« diesel »), le lieu d'origine et le produit (« beaujolais »).

- Synecdoque : dans une relation partitive qui est une relation d'inclusion, emploi d'un terme désignant le tout, comme désignation d'une de ses parties ou vice-versa. Par exemple, « diamant » désigne la pierre précieuse et l'outil du vitrier contenant une telle pierre; « transistor » désigne la triode à cristal et le poste récepteur de radio portatif qui la contient.
- Conversion grammaticale : passage d'un adjectif à un nom commun ou vice-versa. Par exemple, « informatique » (nom/adjectif) et « logiciel » (adjectif/nom).
- Emprunt interne : changement de registre d'usage ou de spécialité pour introduire un concept nouveau. Par exemple, les termes techniques désignant les dispositifs « baladeur » et « fureteur » viennent du langage familier courant, où ils désignent des personnes. Dans ce cas, il y a passage de la caractéristique « animée » à « inanimée ». Les termes d'épidémiologie « virus », « vaccin » et « désinfecter » sont empruntés en sécurité informatique pour désigner des concepts qui ne gardent que certaines caractéristiques des concepts d'origine.

Les néologismes de forme résultent de nouvelles combinaisons d'éléments lexicaux par :

- Dérivation : création de termes nouveaux par affixation. La dérivation propre ajoute des préfixes ou des suffixes (à l'exclusion des terminaisons grammaticales) aux termes ou parties de termes existants. Par exemple, **croître, accroître, décroître; cycle, cyclique, cycliser, cyclisation, décycliser-décyclisation; gaz, gazer, gazage, gazeur, dégazer, dégazage, dégazeur**. La dérivation régressive enlève des affixes. Par exemple, **apporter, apport; rapporter, rapport; constater, constat**. Parfois, la dérivation se combine avec l'éponymie. Par exemple, **Pasteur, pasteuriser, pasteurisation**.
- Composition de formes liées à des formes libres en mots isolés (jonction). Par exemple, **règle -- métarègle; bois -- hautbois; montre--montre-bracelet; marchand -- cybermarchand**.
- Composition de formes libres en syntagmes (juxtaposition) : **montre, montre de gousset, montre de poche, montre étanche, montre de plongée, montre à quartz, montre à cristaux liquides**.
- Télécopage : Soudage de deux termes par troncation. Par exemple, **courrier électronique** devient **courriel**.
- Acronymie et siglaison : abréviation d'unités terminologiques complexes aux lettres ou aux syllabes initiales de leurs composants; Leur prononciation se fait soit comme un mot (l'acronyme **SIDA**), soit individuellement, lettre par lettre (le sigle **SNCF**).
- Emprunt externe : Adoption de termes provenant d'une langue étrangère



(en français, **CD-ROM, radar, laser**, etc.), y compris les appellations savantes en grec et en latin.

L'acceptation sociale des néologismes dans l'usage d'une communauté de spécialistes et leur survie dans le vocabulaire d'une spécialité dépend en premier lieu de leur **motivation** : le terme nouveau doit refléter, évoquer les caractéristiques du concept qu'il désigne. Ses éléments lexicaux doivent suggérer le contenu du concept. Par exemple, « bibliothèque de logiciels » est transparent mais un peu long, tandis que « logithèque » décrit bien le contenu du concept ainsi désigné tout en étant reconnaissable comme membre de la famille des mots se terminant par « -thèque » tels que **bibliothèque, cinémathèque, cassettothèque, infothèque, cyberthèque, ludothèque**, etc. D'autres facteurs contributifs à la survie des termes nouveaux sont leur **brièveté (courriel)**, leur **maniabilité** ou leur **facilité de mémorisation** (« anti-feu » est plus maniable que « à l'épreuve du feu »), et leur **productivité ou capacité de produire des dérivés et des composés** (voir les néologismes de forme ci-dessus).

Le besoin de créer de nouvelles désignations peut être d'ordre stylistique : créer des désignations moins blessantes (« déficient intellectuel » peut être préférable à « débile mental ») et « handicapé visuel » peut être préféré à « aveugle »). Le besoin peut être d'ordre social (par exemple, la féminisation des titres) ou commercial (certains produits se vendent mieux si leur nom est drôle, flatteur).

Une langue ne se fixe jamais dans une forme définitive. Pour s'adapter au monde, elle doit bouger et se métamorphoser sans cesse. Mais elle le fait en fonction de son génie propre.

Aussi bien la créativité lexicale que l'accroissement du lexique de la langue fait de la langue française contemporaine une langue bien vivante. On ne peut que s'en réjouir.

### Références bibliographiques :

1. Audejean Noëlle, *Un mot peut en cacher un autre*, Paris 1999.
2. Cabre Maria Teresa, *Le plaisir des mots: cette langue qui nous habite*, Paris 1995.
3. Essono Jean-Marie, *Précis de linguistique générale*, Paris, 1998.
4. Gadet Françoise, *Le français ordinaire*, Paris 1997.
5. Pruvost Jean, Sablayrolles Jean-François, *Les néologismes*, Que sais-je ?, PUF, juin 2003.

## **Le statut linguistique de l'infinif autoprosoyique et hétéroprosoyique et leurs substituts en français et en roumain**

**Natalia CELPAN-PATIC**

*Université Pédagogique Ion Creangă, Chişinău*

„Infinifivul reprezintă în cele două limbi expresia cea mai generală a unei imagini verbale” [7, p. 136].

(Ion Diaconescu)

« L'infinif est une catégorie grammaticale qui a intéressé toujours les linguistes » [1, p. 7], parce que c'est un phénomène linguistique contradictoire du point de vue de sa nature grammaticale et de sa fonction syntaxique et parce que toute analyse d'un verbe commence de sa forme initiale – l'infinif.

Il est certain que l'infinif est apparu au cours d'une évolution historique compliquée. Il a une valeur considérable en tant que partie intégrante pour tous les deux éléments de la dichotomie saussurienne langue / parole, et „il joue un rôle majeur dans le système des ressources communicatives de la langue” [17, p. 137].

L'infinif comme tel a commencé d'être étudié dès le XIX-ème siècle quand est apparue la méthode comparative-historique dans la linguistique générale [1, p. 7]. Et d'après les postulats de la grammaire théorique, „l'infinif est une forme nominale du verbe exprimant l'idée de l'action ou de l'état sans spécification de temps ou d'aspect, d'une façon abstraite et indéterminée, sans relation nécessaire à un sujet” [20, p. 74]. Parmi ses formes dépendantes on peut relever: l'infinif postverbal, postnominal, postadjectival, postadverbial, qui forment un tout contradictoire du point de vue de leur nature grammaticale et de leurs fonctions syntaxiques.

Nous n'avons point l'intention d'épuiser ce thème vaste et riche, mais nous avons le but d'effectuer une étude comparée de l'infinif postverbal divisé en autoprosoyique et hétéroprosoyique<sup>1</sup> et son remplacement par d'autres formes dans les langues roumaine et française pour en relever les similitudes et les divergences. Cette division est effectuée du point de vue de la relation de l'infinif avec son sujet, autrement dit le sujet peut être commun dans le binôme verbal V1 + V2 (inf.) ou peut être différent pour ces membres.

Comparez: *J'essaie de partir / Je le fais travailler* (français) et  
*Încerc a face / le ordon a veni* (roumain)

Dans le cas où le sujet de l'infinif est commun avec celui du verbe régent, ce type d'infinif s'appelle autoprosoyique (ou subjectif); et inversement, si l'infinif a un sujet différent de celui du verbe régent, alors il s'agit dans ce cas d'un infinif hétéroprosoyique (ou objectif). C'est le linguiste A. Ciobanu qui nomme ces deux infinifs: autoprosoyique et hétéroprosoyique [3, p. 53].

De l'autre côté, les termes de subjectif et objectif sont employés par les lin-

guistes: S. Berejan, A. Potebnea, E. A. Référovskaia, A. K. Vassiliéva [voir les œuvres citées]:

Proposons encore quelques exemples à analyser pour voir la différence entre ces deux types d'infinitif postverbal:

- (1) Ils s'abstenaient d'écrire. [L. Rebreanu, *La révolte*, 205] (infinitif autoproso-pique)
- (2) Păi el pretinde a fi foarte ocupat. [L. Rebreanu, *Răscoala*, 89] (infinitif auto-prosopique)
- (3) a. Je vous prie de me croire. [L. Rebreanu, *La révolte*, 93] (infinitif hétéropro-sopique)
- b. Vă rog a mă crede. [L. Rebreanu, *Răscoala*, 89] (infinitif hétéroprosopique)

A. Potebnea faisait une distinction nette entre la fonction de l'infinitif d'une proposition comme Я хочу есть et la fonction syntaxique de l'infinitif de Я приказываю есть. Dans la première proposition on a un infinitif autoproso-pique „есть” ayant la fonction de partie composante du PVC<sup>2</sup>: хочу есть ; dans la seconde, l'infinitif „есть” est hétéroprosopique et alors il exerce la fonction de COD<sup>3</sup>. Dans le premier cas il s'agit d'un sujet commun, dans le second ils sont différents, l'un est pour „приказываю”, l'autre pour „есть”.

On sait bien que toute partie de discours n'a aucune valeur concrète hors du contexte. Chaque mot est destiné à la communication, c'est pourquoi la connaissance des fonctions syntaxiques réalisées par l'infinitif a une grande importance, afin de l'employer correctement et de pouvoir tenir un discours intelligiblement (surtout en langue française, où on connaît un emploi prépondérant de l'infinitif, à la différence du roumain).

En commençant par l'idée que la fonction d'un infinitif postverbal dépend du verbe régent, il faut remarquer qu'elle connaît deux espèces: infinitif comme partie composante du PVC [4, p. 24-25] et infinitif complément. Donc, si le verbe dominant est modal ou semi-auxiliaire, il forme un PVC avec l'infinitif; mais s'il est prédicatif, l'infinitif a sa propre fonction – celle de complément.

Comparez:

- (1) Je veux intervenir (Vreau a interveni / Vreau să intervin);
- (2) Je me suis décidé d'aller (M-am decis a pleca / să plec).

Les linguistes de différentes écoles et directions ont exposé des opinions contradictoires visant la notion de PVC et les verbes semi-auxiliaires qui entrent dans sa structure. Les uns comme A. Ciobanu, S. Berejan, E. A. Référovskaia, A. K. Vassiliéva confirment leur existence dans les langues romanes, mais d'autres linguistes, comme M. Avram, Gh. Neamțu contestent ce fait [4, p. 25-29]. Les grammairiens qui soutiennent fermement que le PVC existe se sont basés sur la découverte d'une série de verbes qui n'ont pas de sens complet indépendamment et qui exigent après eux un verbe à l'infinitif (quant au roumain on emploie plutôt le subjonctif (conjunctivul), fait qu'on va analyser plus tard) pour former un tout entier sémantique et fonctionnel. Ils ont classifié ces verbes d'après le sens modal ou aspectuel:

**sens modal**

*pouvoir – a putea*

*vouloir – a vrea*

*falloir – a trebui*

*avoir – a ști*

*suivre – a urma*

*essayer – a încerca*

*être – a fi*

*avoir – a avea*

*venir – a veni*

} seulement en roumain

**sens aspectuel**

*commencer – a începe*

*débuter – a debuta*

*continuer – a continua*

*terminer – a termina*

*finir – a finisa*

Pour parler d'un PVC en roumain et en français, A. Ciobanu propose quelques critères: [4, p. 25-29]

1. Le sujet doit être le même pour l'infinitif et pour le verbe régent. Ainsi, on peut conclure que c'est seulement l'infinitif subjectif (autoprosopique) qui a une telle fonction syntaxique – partie composante du PVC.
2. Du point de vue formel le PVC est un binôme V<sub>1</sub> (personnel) + V<sub>2</sub> (infinitif ou un autre mode, surtout en roumain), mais du point de vue sémantique et syntaxique, c'est un monôme, parce que le semi-auxiliaire ne peut pas avoir de rôle syntaxique indépendant. Les deux verbes expriment une seule idée processuelle et aspectuelle.
3. Le deuxième verbe est considéré une partie matérielle importante, tandis que le premier verbe a des missions grammaticales (personne, nombre, temps, mode) et qu'il est ainsi un porteur de nuances modales et aspectuelles (la possibilité, la nécessité, le commencement de l'action, etc.).
4. Les éléments du PVC n'admettent pas l'introduction à l'intérieur du binôme de conjonctions et de locutions conjonctives:  
Ex.: *Vreau (ca) să spun / vreau a spune ; je veux (que) chanter / je veux chanter.*
5. Généralement ces deux verbes ne peuvent pas constituer une unité morphologique, parce que les semi-auxiliaires ne perdent pas totalement leur sens comme les verbes auxiliaires.

Comparez: *Am cântat / J'ai chanté* – unité morphologique

*Vreau a cânta / Je veux chanter* – unité sémantico-syntaxique

Donc, on peut affirmer que l'infinitif autoprosopique a une fonction syntaxique très importante dans ce cas, permettant une communication libre et correcte.

En ce qui concerne la structure du PVC, en analysant des textes littéraires on a constaté que outre un PVC bimembre, il existe encore un PVC à 3, 4 et 5 membres, c'est-à-dire plusieurs verbes à l'infinitif qui se succèdent.

Ex.: „*Bien qu'il soit malade, il semble croire pouvoir aller voir jouer la comédie*” [19, p. 152].

Mais dans le cas de 5 verbes à l'infinitif, S. Reinach émet l'opinion que employer trop d'infinitifs en ligne est „ridicule” [19, p. 152].

De toute façon l'emploi de l'infinitif représente une économie linguistique importante et une commodité communicative visible. Donc, nous pouvons exprimer le

regret qu'en roumain l'infinifitif tende à être remplacé par d'autres formes grammaticales (voir plus bas). Quant au français, l'infinifitif est largement utilisé permettant à cette langue d'être riche en éléments linguistiques donnant au sujet parlant le droit de choisir pour une communication libre.

Quant à l'infinifitif complément, il est très commode et fréquent dans les deux langues comparées dans la présente communication. Pour soutenir cette affirmation, nous pourrions même citer S. Reinach qui était d'avis que „l'emploi de l'infinifitif complément est recommandé parce qu'il facilite l'expression, permettant la suppression d'une subordonnée introduite par la conjonction „que”” [19, p. 153]. Ainsi, au lieu d'employer „*je suis sûr que je réussirai*” il serait plus facile d'employer „*je suis sûr de réussir*”.

Le professeur I. Diaconescu, dans sa publication déjà citée [voir 7], insiste sur le fait que l'infinifitif accomplit la fonction de COD en relation de dépendance à l'égard d'un verbe transitif, et cet emploi et une telle utilisation correspondent tout à fait à sa nature. D'habitude la fonction de COD de l'infinifitif se réalise après les verbes *deklarandi, dicendi, sentiendi, voluntatis*, en temps que verbes de modalité et d'aspect en concurrence avec le subjonctif („conjunctivul” en roumain). [21, p. 53-54]

Ex.: *Învață a nu judeca / Apprends à ne pas juger*

*Doresc de mult a mă lămuri asupra acestui soi de oameni.* (I. Creangă, 23)

Il faut mentionner que la fonction de COD est propre aux deux types d'infinifitif postverbal (autoprosopique / hétéroprosopique). Simplement c'est l'infinifitif hétéroprosopique qui connaît une utilisation plus fréquente de cette fonction.

Ex. : *Je vous demande de m'écouter / Îți cer să mă ascuți.* (14, p. 185)

D'après les recherches des linguistes consultés, nous nous permettrons d'affirmer que l'infinifitif complément s'emploie souvent à l'aide de différentes prépositions (à, de, pour, etc. – pour le français ; pentru + a, de + a, etc. – pour le roumain, qui connaît un infinitif « court » accompagné toujours par la préposition « a » appelé « morphème ») [7, p. 56]. Et pour compléter cette idée, nous voudrions mentionner que dans le cas de l'infinifitif prépositionnel, la fonction syntaxique qu'il exerce est celle de COI ou CC.

Ex.: *A venit pentru a mă căuta / Il est venu pour me chercher.* (Liviu Rebreanu, 68, 126)

Elle l'oblige à écouter .... / Ea îl obligă să asculte. (Guy de Maupassant, *Une vie*, 112, 87)

Pour une meilleure compréhension de ce que nous venons de relater concernant l'infinifitif autoprosopique et hétéroprosopique et leurs fonctions syntaxiques, nous voudrions proposer une classification de verbes qui régissent de tels infinitifs:

## Autoprosopique

### I. Caractère modal des constructions avec l'infinif.

#### 1. Verbes de possibilité ou de capacité :

<i>pouvoir – a putea</i>	<i>savoir – a ști</i>
<i>arriver – a ajunge</i>	<i>connaître – a cunoaște</i>
<i>s'entendre à – a se pricepe</i>	<i>habiliter – a fi împuternicit</i>
<i>réussir à – a reuși</i>	<i>peiner à – a-i veni greu</i>

#### 2. Verbes de nécessité :

<i>devoir – a trebui</i>	<i>falloir – a trebui</i>
<i>il est nécessaire – e necesar</i>	<i>il est désirable – e de dorit</i>
<i>s'astreindre – a-și impune</i>	<i>s'imposer – a se impune</i>
<i>se forcer – a se forța</i>	<i>se presser – a se presa</i>
<i>se laisser – a-și da osteneala</i>	

#### 3. Verbes exprimant l'attitude :

##### a) intention, tendance

<i>chercher – a căuta</i>	<i>compter – a intenționa</i>
<i>croire – a crede</i>	<i>se déterminer – a se decide</i>
<i>se dévouer – a se dedica</i>	<i>se disposer à – a se pregăti pentru</i>
<i>entreprendre – a întreprinde</i>	<i>accepter – a accepta</i>
<i>se permettre de – a-și lua libertatea</i>	<i>penser – a se gândi</i>
<i>ambitionner – a râvni</i>	<i>concourir à – a tinde spre</i>

##### b) décision

<i>abandonner – a abandona</i>	<i>abdiquer – a abdica</i>
<i>renoncer – a renunța</i>	<i>s'abstenir – a se abține</i>
<i>ne pas craindre de – a nu-i fi teamă</i>	<i>décider – a decide</i>
<i>se décourager – a se decuraja</i>	<i>dédaigner de – a-i displăcea</i>
<i>refuser – a refuza</i>	<i>renoncer à – a renuța</i>
<i>se résoudre à – a se hotărî</i>	<i>risquer – a risca</i>

##### c) hâte / lenteur

<i>se dépêcher – a se grăbi</i>
<i>se retenir de – a se abține</i>
<i>se résumer à – a se limita</i>

##### d) volonté, espoir

<i>se départir de – a abandona</i>	<i>déplaire – a-i displăcea</i>
<i>se désintéresser – a se dezinteresa</i>	<i>désirer – a dori</i>
<i>prétendre – a pretinde</i>	<i>rêver – a visa</i>

*songer – a visa*

##### e) plaisir, satisfaction

<i>adorer – a adora</i>	<i>agréer – a agreea</i>
<i>aimer – a iubi</i>	

**4. L'habitude, l'essai**

*s'accoutumer – a se obișnui a/să*  
*apprendre – a învăța a/să*  
*courir – a fugi*

*s'habituer – a se obișnui*  
*s'adapter – a se adapta*  
*se déshabituer – a se dezobișnui*

**5. Le caractère hypothétique**

*affecter – a face impresia*  
*simuler – a simula*  
*s'engager – a se angaja*  
*espérer – a spera*  
*jurer – a jura*

*sembler – a semăna*  
*promettre – a promite*  
*envisager de – a-și pune în gând*  
*menacer de – a fi pe punctul de a*

**II. Caractère aspectuel.**

a) verbes inchoatifs

*commencer – a începe*  
*débuter – a debuta*

*recommencer – a reîncepe*  
*reprendre – a relua*

b) duratifs

*continuer – a continua*  
*prolonger – a prelungi*

c) finitifs

*aboutir – a ajunge*  
*achever – a termina*  
*s'arrêter – a se opri*  
*clôturer – a termina*  
*discontinuer – a discontinua*

*surseoir à – a întrerupe*  
*cesser – a opri*  
*conclure – a concluda*  
*finir – a termina*  
*terminer – a sfârși*

**Hétéroprosopique****1. impulsion**

a) ordre

*s'adresser – a se adresa*  
*attiser – a ațîța*  
*commander – a comanda*  
*dire – a zice*  
*dicter – a dicta*  
*exiger – a cere insistent*

*obliger – a obliga*  
*assujettir – a supune*  
*charger – a însărcina*  
*demander de – a cere*  
*ordonner – a ordona*  
*efforcer – a forța*  
*forcer – a impune*

b) contrainte

*accélérer – a accelera*  
*acculer – a constrînge*  
*appeler – a chema*

*contraindre – a constrînge*  
*éveiller – a trezi*  
*hâter – a grăbi*

<i>mener – a duce</i>	<i>décourager – a descuraja</i>
<i>prédisposer – a predispuce</i>	<i>faire – a face</i>
<i>accoutumer – a obișnui</i>	<i>induire – a induce</i>
<i>accuser – a acuza</i>	<i>provoquer – a provoca</i>
<i>attirer – a atrage</i>	

c) prière, proposition

<i>conjurer – a implora</i>	<i>conseiller – a sfătui</i>
<i>implorer – a implora</i>	<i>inviter – a invita</i>
<i>supplier – a implora</i>	<i>recommander – a recomanda</i>

**2. permission**

<i>permettre – a permite</i>	<i>laisser – a lăsa</i>
<i>compatir – a fi de acord</i>	

**3. interdiction**

<i>interdire – a interzice</i>	<i>défendre – a apăra</i>
<i>arrêter – a opri</i>	<i>encombrer – a încurca</i>
<i>dissuader – a face să renunțe</i>	

**4. aider et ses équivalents**

<i>accompagner – a însoți</i>	<i>assister – a asista</i>
<i>contribuer – a contribui</i>	<i>diriger – a dirija</i>
<i>étayer – a susține</i>	<i>orienter – a orienta</i>
<i>soutenir – a susține</i>	

Il est à remarquer que les verbes roumains s'emploient plutôt avec un subjonctif, quant à l'infinitif il est plus rarement employé. Pour le français l'infinitif est un mode important, c'est pourquoi sa fréquence est majeure.

C'est un problème actuel, voilà pourquoi nous avons essayé de comparer l'utilisation de ces deux types d'infinitif en roumain et en français, leurs substituts et leur fréquence.

L'infinitif pendant toute son histoire a connu des hauts et des bas. Dans certaines langues comme le français, il est toujours tout puissant, étant utilisé fréquemment. Mais quant aux langues romanes orientales, elles connaissent la tendance de substitution de l'infinitif par les formes verbales personnelles (surtout par le subjonctif) [1, p. 16] et par des propositions subordonnées. D'après la statistique analysée par S. Berejan et I. Diaconescu, ce phénomène est déjà remarqué au XVI<sup>e</sup> siècle. Si l'on compare le français avec le roumain sous cet aspect l'infinitif roumain le cède au français. C'est-à-dire qu'en français on connaît une large utilisation de ce mode, mais en roumain il est plus souvent remplacé par l'indicatif, l'impératif, le gérondif, le „supin” (supinul)<sup>4</sup>, le subjonctif.

Sur ce chapitre les linguistes disputent ardemment, mais S. Berejan affirme que ce problème n'est pas épuisé. C'est-à-dire qu'on n'est pas encore tombé sur une preuve universelle et acceptable indiquant avec certitude d'où est apparue la substitution mentionnée.

I. Diaconescu, dans son ouvrage „Infinitivul în limba română”, a fait une étude



approfondie du remplacement de l'infinifitif par le subjonctif, le « supin » et le gérondif.

En parlant du « supin », il dit que le rapport de variation entre celui-ci et l'infinifitif se réalise sur le plan syntagmatique, en se basant sur quelques traits communs, grâce auxquels tous les deux peuvent apparaître dans des contextes communs. Cette possibilité remonte au XVI-ème siècle. Cf les exemples ci-dessous :

*Am a face > am de făcut*

*E de a rîde > e de rîs*

*Rămîne (de) a vedea > rămîne de văzut*

*E ușor (de) a spune > e ușor de spus*

*Et dans les citations suivantes :*

- (1) „Și cum a văzut că ne așezăm la fereastră și ne pregătim de urat (a ura), a început a ne zice...” (Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*, 48)
- (2) „Cu toate că bourul se socoate un animal care a încetat a mai exista (de existat) pe pămînt, totuși dispariția lui nu este completă”. (*Moldova Suverană*, 14/1994)

Il existe une autre alternance, c'est celle entre l'infinifitif et le gérondif. Ce fait est « accidentel » dit I. Diaconescu, il ne connaît pas de norme précise [7, p. 49].

En français on trouve l'emploi du gérondif postverbal, mais ce n'est pas dans le cas du remplacement de l'infinifitif.

Ex.: *Elle est entrée en pleurant*. [D. Stiel, *Zoya*, 78]

Mais en roumain on emploie très souvent le gérondif notamment au lieu de l'infinifitif.

Ex.: *Banii nu se fac așa*

*Stînd în cîrciumă și-a bea*. (Cîntec popular)

Comparez :

- (1) « Il sentait sur sa peau *courir* de longs frissons. » (Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, 346)

„*Simțea furnicîndu-l mici fiori*.” (Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, 254)

- (2) « Je vous ai entendu *parler*. » (L. Rebreanu, *Op.cit.*, 52)

„*Te-am auzit și în tren vorbind*”. (L. Rebreanu, *Op.cit.*, 23)

Aujourd'hui, en roumain, on est habitué à employer les formes remplaçant l'infinifitif, parce que, d'après quelques linguistes, c'est plus commode. L'infinifitif est un peu vieilli, parce que c'est le mode du Moyen Age. Ce sont les chroniqueurs : I. Neculce, M. Costin et G. Ureche qui ont stylistiquement employé l'infinifitif. [voir l'étude citée de Diaconescu I.]

Parfois on rencontre aussi le remplacement de l'infinifitif par le participe comme dans l'exemple :

Ex. : „*Ritmul însămîntătilor se cere accelerat*”. (*Moldova Suverană*, 13/1998;3)

On pouvait bien sur employer : *ritmul însămîntătilor se cere a accelera*, mais l'auteur de l'article a considéré plus efficace l'emploi du participe, c'est plus court et plus commode.

En français il y a aussi des substitutions, mais un peu d'autre nature. Harald Weinrich est d'avis que certains verbes admettent en effet les trois constructions:

Je veux boire (V1 + V2 inf)

Je veux une limonade (V1 + N)

Je veux qu'il boive (V1 + V2 subj.)

Il s'en faut pourtant de beaucoup que les trois constructions soient possibles et interchangeables pour tous les verbes.

Des constructions différentes donnent parfois au verbe principal des significations différentes. Le verbe *dire* signifie une affirmation quand il est suivi d'un groupe nominal ou d'une proposition complétive au subjonctif.

Le verbe *entendre*, quand il est suivi d'un infinitif, ne signifie pas „percevoir“ par l'intelligence ou par l'ouïe, mais „avoir la volonté de...“

Ex.: *Il s'éloignera d'autant moins des pas de son prédécesseur qu'il entend garder fermement le cap européen.* (*Le Monde*, 31/2000,10)

D'après nous, l'interférence la plus problématique est celle qui existe entre l'infinitif et le subjonctif. Les deux modes expriment une action virtuelle, possible, réalisable. C'est pourquoi, à cause des ressemblances de contenu, a lieu le processus de remplacement de l'infinitif par le subjonctif.

A ce sujet, nous devons remarquer de nouveau qu'en roumain l'infinitif est peu gardé en faveur du subjonctif, tandis qu'en français c'est l'inverse.

Le fait que le subjonctif et l'infinitif peuvent apparaître dans des contextes communs et spécifiques aussi, met les deux modes dans un rapport de „distribution déficiente“ [7, p. 125]. Mais il est certain que c'est le subjonctif qui est le plus utilisé en roumain. Quant à l'infinitif il est impérativement gardé dans les modes et les temps verbaux de type analytique („le conditionnel optatif“, le présent et le futur I de l'indicatif) où on utilise la forme courte de l'infinitif: ou bien dans des expressions ou constructions prépositionnelles: *n-are ce face*, *a început prin a...*, *consta în a...*, *rezultă din a...*, *s-a limitat la a...*

La distribution de ces deux modes est déterminée, le plus souvent, par des facteurs d'ordre *stylistique* – qui opposent synchroniquement ou diachroniquement les divers aspects de la langue: écrit / parlé, savant / populaire, prose / vers, commun / dialectal, régional.

En roumain c'est au XVI-ème siècle que le mode subjonctif domine l'infinitif; cela prouve que le processus de remplacement date d'une période très ancienne. Le choix du subjonctif aux dépens de l'infinitif, chose commune pour les langues balkaniques, est déterminé par des possibilités possédées par le subjonctif de rapporter explicitement l'action à une personne.

Le savant I. Diaconescu a étudié la fréquence de ces deux modes au XVI-ème siècle en se basant sur la littérature ecclésiastique, sur les documents et lettres officielles ou particulières. Il a effectué un sondage sérieux visant ce phénomène. [7, p. 128]

De cette façon, on peut conclure que la présence massive de constructions infinitivales met en évidence le caractère archaïque, conservateur de la langue roumaine dans la zone du Nord, en contraste avec la zone Centrale et du Sud, où la langue est plus moderne et innovatrice.

Il est à noter encore que l'infinitif est gardé dans le style scientifique en opposi-

tion avec le subjonctif (considéré une forme populaire).

Si nous analysons les schémas effectués par I. Diaconescu concernant le pourcentage de l'infinitif en opposition avec le subjonctif dans les textes des XIX-ème et XX-ème siècles en distinguant la prose et la poésie [7, p. 133-134], nous pourrions remarquer que dans la poésie, l'infinitif est réduit, mais quant à la prose, il est un peu plus fréquent.

Nous avons aussi fait un sondage, mais en étudiant des œuvres contemporaines pour voir quelle est la différence d'aujourd'hui entre l'emploi de l'infinitif et de ses substituts.

Auteur	Œuvre	Infinitif	Infinitif	
		Nbre par page	Objectif	Subjectif
Guy de Maupassant	<i>Une vie</i>	8-10	5	5
	<i>O viață</i>	(parfois)	-	(parfois)
Gustave Flaubert	<i>Madame Bovary</i>	7-8	3	4
	<i>Doamna Bovary</i>	(parfois)	-	(parfois)
Liviu Rebreanu	<i>La révolte</i>	11-12	7	4
	<i>Răscoala</i>	(parfois)	-	(parfois)

Auteur	Œuvre	Infinitif	Substitut
Guy de Maupas- sant	<i>Une vie</i>	90%	10%
	<i>O viață</i>	30%	70%
Gustave Flaubert	<i>Madame Bovary</i>	85%	15%
	<i>Doamna Bovary</i>	25%	75%
Liviu Rebreanu	<i>La révolte</i>	90%	10%
	<i>Răscoala</i>	20%	60%

Revue / journal	Infinitif		Revistă/ziar	Infinitif	
	objectif	subjectif		objectif	subjectif
<i>Le Monde</i>	70%	30%	<i>Flux</i>	3%	2%
<i>Femme actuelle</i>	40%	60%	<i>Literatura și arta</i>	2%	1,5%
<i>Le français dans le monde</i>	50%	50%	<i>Capitala</i>	3%	1,5%

Donc, à l'étape actuelle, le fonctionnement de l'infinitif relève de deux tendances: d'un côté, le subjonctif tend à le remplacer après les verbes; de l'autre, on sent une expansion de l'infinitif grâce à son emploi fréquent comme déterminant des noms et des adjectifs.

Le matériel analysé prouve que la possibilité d'utiliser parallèlement l'infinitif et le subjonctif dans un grand nombre de constructions enrichit considérablement les ressources expressives de la langue.

Le matériel étudié jusqu'ici nous permet d'affirmer que le tableau de la fréquence de l'infinitif change en langue roumaine actuelle, mais quant au français presque pas

du tout. Il faut retenir le fait qu'en roumain le processus de substitution de l'infinitif par le subjonctif n'est pas achevé, il varie en fonction de la répartition dialectale et stylistique des deux formes verbales. En langage parlé et dans le style soutenu, l'infinitif restreint peu à peu son emploi pour céder face au subjonctif. Mais I. Diaconescu a trouvé le domaine où l'infinitif est bien conservé. C'est la littérature scientifique. Dans ce domaine, à partir du XIX-ème siècle, l'infinitif connaît un processus de renouvellement aux dépens du subjonctif.

Alors, on ne peut pas parler d'une „disparition de l'infinitif”, mais d'un „remplacement de l'infinitif par le subjonctif”, dans l'ensemble de la langue [1, p. 24-26].

Pour continuer dans cet ordre d'idées, nous souhaitons éclairer les points traités en analysant les exemples qui suivent, des exemples comparatifs : français / roumain.

1. Vous ne les *empêchez pas de fauter*. (Guy de Maupassant, *Une vie*, 160)

Nu-i poți *împiedica să greșească*. (Guy de Maupassant, *O viață*, 171)

Il est à remarquer qu'en roumain on peut remplacer l'infinitif par un substantif :

2. Nicolae trouvait à *s'amuser*. (Liviu Rebreanu, *La révolte*, 149)

Nicu își găsea *petrecere*. (Liviu Rebreanu, *Răscoala*, 82)

Mais c'est le subjonctif qui règne dans la variante roumaine :

3. Une cravate fine le forçait à *porter haut sa belle tête brune*. (Guy de Maupassant, *Une vie*, 47)

Iar cravata fină îl forța *să-și țină sus capul brun și frumos*. (Guy de Maupassant, *O viață*, 40)

4. .... (le visage de femme) *semble avoir une signification*. (Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, 34)

*pare să aibă un înțeles*. (Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, 17)

5. ....il avait songé à faire une visite à Mme Forestier. (Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, 79)

.... se gîndise adesea să meargă din politețe la doamna Forestier. (Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, 49)

On doit remarquer ici le point de vue de Teodora Cristea qui disait que en traduction le remplacement de l'infinitif par le subjonctif est plus efficace, parce qu'on a la possibilité de bien préciser ce qu'on envisage de transmettre, par l'intermédiaire d'un mode personnel (le subjonctif) [5, p. 127-128].

Toute chose a donc une fonction précise. On n'emploie pas le subjonctif par hasard, mais dans le but de garder le sens exact, par raison stylistique, pour garder la couleur locale. Mais nous croyons qu'on fait cela plutôt pour la compréhension facile du message d'un PVC trimembre, ou de 4, 5 membres. C'est-à-dire qu'au lieu d'utiliser 3 ou 4 infinitifs, on peut alterner l'emploi de l'infinitif avec celui du subjonctif.

Finalement, on peut conclure que les formes de l'infinitif roumain et français sont importantes et capricieuses et ne disparaîtront jamais, mais peuvent encore changer, c'est pourquoi on aura besoin toujours d'informations concernant ce thème vaste et perpétuel.

---

**Références bibliographiques :**

1. Berejan S., *Contribuții la studiul infinitivului moldovenesc*, - Chișinău, 1962.
2. Bréal B., *Essai de sémantique*, - Paris, 1999.
3. Ciobanu A., Academicianul S. Berejan – gramatist, *Revistă de lingvistică și știință literară*, nr. 3, 1997.
4. Ciobanu A., *Probleme dificile de gramatică*, - Chișinău, 1969.
5. Cristea T., *Stratégies de traduction*, - București, 2000.
6. Cristea T., Cuvîța A., *Verbul*, - București, 1975.
7. Diaconescu I., *Infinitivul în limba română*, - București, 1977.
8. *Dicționarul explicativ al limbii române*, Univers enciclopedic, - București, 1996.
9. Dubois J., *Grammaire structurale du français : le verbe*, - Paris, 1967.
10. *Grammaire Larousse du XX-ème siècle*, - Paris, 1989.
11. Grevisse M., *Le bon usage*, - Belgique, 1975.
12. Iordan I., *Întroducere în lingvistica romanică*, - București, 1965.
13. Irimia D., *Gramatica limbii române*, - Iași, 1997.
14. Manoliu Manea M., *Gramatica comparată a limbilor romanice*, - București, 1971.
15. Martin R., *Pour une logique du sens*, - Paris, 1983.
16. Martinet A., *Syntaxe générale*, - Paris, 1985.
17. Monnerie A., *Le français au présent*, - Paris, 1987.
18. Référovskaia E. A., Vassiliéva A. K., *Essai de grammaire française*, - Moscou, 1982.
19. Reinach Salomon, *Sidonie ou le français sans peine*, - Paris, Hachette, 1924.
20. *Le Robert, Dictionnaire de la langue française*, II édition, revue par Alain Rey, tome V, - Paris, 1994.
21. *Sintaxa*, sub redacția Ciobanu A., - Chișinău, 1987.
22. Wagner R. L., Pinchon J., *Grammaire du français classique et moderne*, - Paris, 1969.
23. Weinrich H., *Grammaire textuelle du français*, - Paris, 1989.

**Textes :**

1. Alecsandri V., *Opere*, vol. II, Lumina, Chișinău, 1992.
2. Creangă I., *Amintiri din copilărie*, Procion, București, 1995.
3. Creangă I., *Opere*, vol II, Dacia, Cluj-Napoca, 1981.
4. Maupassant G., *Bel-Ami*, Albin Michel, Paris, 1983.
5. Maupassant G., *Bel-Ami*, Trad. Malcoci R., Hyperion, Chișinău, 1992.
6. Maupassant G., *Une vie*, Albin Michel, Paris, 1983.
7. Maupassant G., *O viață*, Casa Scînteii, București, 1979.
8. Rebreanu L., *La révolte*, Bucarest, Procion, 1998.
9. Rebreanu L., *Răscoala*, București, Procion, 1993.
10. Stiel D., *Zoya*, Albin Michel, Paris, 1998.

**Articles de presse:**

1. *Flux*, mai, iunie / 2000.
2. *Jurnal de Chişinău*, decembrie / 2001.
3. *Literatura şi arta*, martie, mai / 2000.
4. *Moldova Suverană*, 14 / 1994.
5. *Moldova Suverană*, 13 / 1998.
6. *Le Monde*, décembre / 2001.
7. *National géographique*, novembre / 2001.
8. *Femme actuelle*, octobre / 2000.

<sup>1</sup> prosopon – personne ; auto – la même ; hétéro – plusieurs, différents.

<sup>2</sup> Prédicat verbal composé

<sup>3</sup> Complément d'objet direct

<sup>3</sup> il n'existe qu'en roumain.

# **CONTRIBUTIONS SPÉCIALES**





## Autori francofoni pe piața românească de carte

**Emilian GALAICU-PĂUN**

*Uniunea Scriitorilor din Moldova*

**Violina GALAICU**

*Academia de Științe a Moldovei*

Pe urmele lui Jorge Luis Borges care afirmă ritos, în *Biblioteca personală*: "Să se laude alții cu cărțile care le-a fost dat să le scrie; eu mă laud cu acelea care mi-a fost dat să le citesc", am dat seama — public, săptămîină de săptămîină, în cadrul emisiunii de autor *Carte la pachet* de la radio Europa Liberă — de lecturile mele de plăcere, mai exact de acea parte văzută, dacă nu cumva auzită, fiind vorba totuși de o emisiune radiofonică, a icebergului, cu același regret de a nu putea trece în revistă și volumele parcurse în franceză sau rusă, cam pe-atîtea. În ceea ce urmează vă propun o selecție de autori francofoni, prezentați din 2005 înapoi pe calea undelor, nu înainte de a preciza că, din fericire, piața românească de carte nu bate pasul pe loc, astfel încît, pe lîngă procesul — firesc, la urma urmei cînd e vorba de o cultură mică și încă ținută timp de decenii sub starea de arest la domiciliu! — de recuperare a marilor valori universale prohibite sub comunism, culege din mers trufandalele galaxiei Gutenberg. Cu atît mai delicioase, cu cît provin, în cazul dat, din orașul-lumină, acel Paris al tuturor deznădăcinaților ce-și află în cultura franceză locul lor de drept.

### **Boris VIAN, *Spuma zilelor***

Despre capodopera lui Boris Vian, *Spuma zilelor*, Humanitas, 2003, nu se poate vorbi decît în versuri, și nu ale oricui, ci ale unui poet înrudit spiritual cu scriitorul supra-realist francez, oniricul român Virgil Mazilescu: "ce m-ar costa să proclam drept genial/ un anumit fel al tău femeiesc de a putrezi".

Chloe, iubita lui Colin, moare cu zile dat fiind că un nufăr crește în plămîinii ei și doar prezența altor flori îi poate atenua suferința. Încăperea în care zace tînăra femeie se micșorează pe măsură ce boala înaintează: "Nu se mai putea intra în sufragerie. Tavanul aproape atingea podeaua, de care-l legau excrescențele semivegetale, semiminerale ce creșteau în întunericul umed. Ușa dinspre culoar nu se mai deschidea". Cînd, în cele din urmă, Chloe se stinge, "brusc, tavanul atinse podeaua și lungi filamente vermiforme dintr-o materie inertă țîșniră în răsuciri lente prin interstițiile suturii". Conform "regulamentului înmormîntărilor sărăcăcioase", trupul neînsuflit este închis într-o "ladă neagră și veche, cu un număr de ordine", pe care doi hamali "o apucară și, folosind-o în chip de berbec, o azvîrliră pe fereastră". Odată ajunsă la cimitir, defuncta are parte de o ultimă umilință: "... pietrele cădeau cu zgomot surd, Șvițelul, Jîrclovnicul și cei doi hamali se prinseră de miini, traseră o horă în jurul gropii și apoi o luară brusc spre cărare și dispărură în șir de farandolă". Cîtă cruzime, atîta poezie!

În final, să mi se îngăduie a-l cita pe Baudelaire: "Alors, o ma beauté! dites à la vermine/ Qui vous mangera de baisers./ Que j'ai garde la forme et l'essence divine/ De mes amours décomposés!"

### Raymond QUENEAU, *Exerciții de stil*

O carte experiment cum este cea semnată de Raymond QUENEAU, *Exercises de style*, nu putea fi împămîntenită la noi decît în rezultatul unui alt pariu cu titlu de experiment, coordonat de Romulus Bucur, și anume printr-o tălmăcire colectivă, datorată unui grup de masteranzi brașoveni de la Litere. Cireașa de pe tort o pune Luca Pițu, într-o prefață spumoasă la *Exerciții de stil*, Paralela 45, 2004, din care e de reținut următoarea informație: “Raymond Queneau își amintește că, prin Anii Treizeci, asistase (...) la un concert cu *Arta fugii* și că, la ieșire, și-ar fi zis că merita să se deie cîndva o replică literară lucrării lui Bach, extrapolîndu-se găselnița acesteia privind proliferarea infinită a variațiunilor în jurul unei teme destul de palide”. Zis și făcut. Preț de peste 120 de pagini este relatat în fel și chip — metaforic, vulgar, filosofic, dezinvolt, macaronic etc. — același mic incident, dintr-un autobuz plin, la o oră de vîrf. Cum avem și noi caragiarii noștri, citez textul Telegrafic:

AUTOBUZ TICSIT STOP TÎNĂR GÎT LUNG PĂLĂRIE CERC ÎMPLETIT APOSTROFARE  
CĂLĂTOR NECUNOSCUȚ FĂRĂ PRETEXT FONDAT STOP ÎNTREBARE DEGETE PICIOARE  
STRIVITE CONTACT CĂLCÎI PRETINS VOIT STOP TNĂR ABANDONEAZĂ DISCUJIE PENTRU  
LOC LIBER STOP ORA PAISPREZECE PLACE ROME TÎNĂR ASCULTĂ SFATURI VESTIMEN-  
TARE TOVARĂȘ STOP MUTAT NASTURE STOP SEMNAT ARCTURUS.

A se citi în grup. Am zis!

### Jean-Marie Gustave LE CLEZIO, *Steaua rătăcitoare*

Cine nu l-a citit pe Jean-Marie Gustave LE CLEZIO este mai sărac cu o experiență revelatoare, dintr-acelea pe care doar marile spirite știu să ni le comunice. Fără a fi neapărat o parabolă, *Steaua rătăcitoare*, Editura Univers, 1998, are ceva din înțelepciunea povestirilor hasidice, dar și din mistica sufistă. Două lumi într-o lume, cea a războiului, în care se întretaie, pe Tărîmul Făgăduinței, destinul tinerei Esther, supraviețuitoare a epurărilor atisemite din sudul Faņței, în toamna lui '43, cu cel al copilei palestiniene Nejma, în drum spre tabăra de refugiați de la Nour Chams, în vara lui '48. De-o parte și de alta, cîte-un destin rupt în două, de *pînă la și după*, cînd nu se știe dacă e mai înțelept să te bucuri că a trecut ce-a fost mai rău sau să te temi de ce-ți aduce viitorul. Or, pentru a supraviețui, nu există decît un singur remediu — iubirea, o credință pe care o împărtășesc ambele eroine. Antologice, scenele de dragoste, mai întii dintre cele două vipere, apoi dintre Esther și Jacques, precum și cele dintre Nejma și Saadi. Pînă și trecerea timpului se măsoară astfel: “Oare mai există și-acum vipere înlănțuite în lupta lor drăgoasă?”

Cît despre scriitura propriu-zisă, este suficientă o singură mostră — “Acum, simte cum îi vin lacrimile ca și cum marea s-ar ridica pînă la ochii ei” — pentru a recunoaște “scriitorul francez cel mai pur, dar și cel mai îndrăzneț al generației sale, care a transformat cuvintele în instrumente ale libertății spirituale”, ca să citez din *L'Eveniment du jeudi*. Adevăr pe care nu încetez să-l repet, de la o luni...

### Andre MALRAUX, *Ispita Occidentului*

Secolul intelectualilor, al XX-lea, a văzut născîndu-se, odată cu afacerea Dreyfus, noul profet al vremurilor noastre, cărturarul angajat. Mai mult decît o pătură socială, intelighenția este o stare de veghe a națiunii, dacă nu cumva un anticorp cu care ar trebui vaccinată populația pentru a dobîndi imunitate de popor. Printre spiritele tutelare ale celei de a doua jumătăți a secolului XX se numără și Andre Malraux, mare scriitor și om politic francez, dar mai cu seamă o conștiință vie a *condiției umane*. ***Ispita Occidentului***, RAO, 1998, înglobează 4 eseuri ce reflectă nu mai puțin de 50 de ani de gîndire critică, de la eseu ce dă titlul volumului, datat cu 1926, la *Omul precar și literatura*, apărut în 1977.

Amare și mai ales cu bătaie lungă, profețiile intelectualilor: "Europenii sînt sături de ei înșiși, sături de individualismul lor care se năruiește, sături de exaltarea lor. Îi susține nu atît o gîndire, cît o structură fină de negații. Capabil să acționeze pînă la sacrificiu, dar plini de dezgust în fața voinței de acțiune care le schilodește astăzi rasa, ei ar vrea să caute sub actele oamenilor o rațiune de-a fi mai profundă. Una cîte una fortificațiile lor dispar". Rînduri scrise în 1926, dar care reverberează astăzi cu toată forța de convingere a unui *maître a penser*. Nu în ultimul rînd, merită un cuvînt aparte dnii Modest Moraru și Dumitru Țepeneag care semnează versiunea românească a volumului. Bun pentru Răsărit.

### Andre PIEYRE de MANDIARGUES, *Muzeul negru*

Cuvintele atrag realitatea, mai cu seamă atunci cînd au forța unui mesaj tulburător ca acela al nuvelei *Sîngele mielului*, de Andre Peiyre de Mandiargues, sacrificată de cenzura comunistă la apariția volumului de proză scurtă ***Muzeul negru***, în 1975. Astfel că gestul Editurii Humanitas de a reedita, la 30 de ani distanță, ediția integrală în limba română, cu semnalarea pasajelor eliminate de cenzură, a uneia dintre cele mai apreciate cărți ale scriitorului francez laureat al Premiului Goncourt constituie mai mult decît un gest recuperator. Triumful bunului-simț.

Trebuie să ne imaginăm ce impact ar fi avut asupra cititorului român din 1975, închis în spațiul mioritic ca într-un țarc enorm, în țara lu' Omu' Negru, acest pasaj eliminat cu mîină rece de băgătorii de seamă ai regimului: "E oricînd ora măcelarului care a așteptat cam mult, domniță dragă. În sfîrșit, i-a venit rîndul și negrului Petrus. Acum, domnița e prinsă: ești în miinile negrului, și negrul te va păstra. Să fii cuminte și supusă cu el, că de nu, îți va tăia capul, iar sîngele tău va țîșni ca o fîntînă și va umple tavanul cabanei". Sau, ceva mai la vale: "Știi ce face măcelarul de obicei: scoate sîngele (...) Trebuie să ai încredere în el acum. Măcelarul nu-ți vrea răul, ți-o promite. Apropie-te încet, ca să te ia și o să-ți facă la fel ca la o oiță adevărată".

Mai departe, scrie-n carte, dacă nu cumva în carne vie. Pe muchie de cuțit.

**Pascal BRUCKNER, Alain FINKIELKRAUT, *Noua dezordine amoroasă***

“Femeile au privilegiul juisării pentru că bărbații au blestemul descărcării”, iată o frază-cheie ce ar trebui să le dea de gândit tuturor cititorilor cărții lui Pascal BRUCKNER & Alain FINKIELKRAUT, ***Noua dezordine amoroasă***, Editura Trei, 2005. La data apariției la Seuil, în 1977, opul provoacă un adevărat seism în Franța; n-au trecut nici două decenii că unda-i de șoc, iată, a și ajuns în micul Paris.

Două mari descoperiri — teoria relativității și psihanaliza — marchează începutul secolului XX; dacă prima este pusă în practică în august '45, cea de-a doua se manifestă plenar odată cu revoluția sexuală din anii '60. Și una și alta vor schimba lumea din temelii; exterioară, cea dintâi; interioară, ultima. Anume de aceasta din urmă se ocupă Pascal BRUCKNER & Alain FINKIELKRAUT: “În acest moment, trăim erodarea celor trei modele care, prin tradiție, ne îmbicseau perspectiva amoroasă: modelul conjugal pentru sentiment, modelul androginal pentru coit, modelul genital pentru sex. Sexualitatea nu mai are finalități metafizice sau religioase, nu mai are sens, nici transgresiune, nici împlinire, nici igienă, nici subversiune. Amorul, devenit de nerecunoscut, își pierde reperele (...) A exprima această deposedare implică o scriitură (...) care nu acumulează cunoștințe, ci nedumeriri”.

Chiar dacă nu oferă certitudini, ***Noua dezordine amoroasă*** este cu adevărat reconfortantă. Nu aveți decît să vă faceți comod pe divan. Pe divanul psihanalitic, vreau să zic.

**Philippe SOLLERS, *Steaua amanților***

— O carte întregă despre bucuria de a trăi? Ești nebun! Eșec garantat!

— N-aș fi așa de sigur!

— Ba da. Să-ți spun eu ce trebuie să scrii: o poveste tulburătoare despre problemele vieții contemporane”, iată premisa, dacă nu cumva mănușa ridicată a romanului ***Steaua amanților***, de Philippe SOLLERS, Rao, 2005. Figură proeminentă a literaturii franceze din cea de a doua jumătate a sec. XX, fondator al revistei “Tel Quel” (1960), eseist și romancier, autorul trebuie citit — ca nimeni altul — contextual, avînd în vedere întregul tablou sinoptic al literelor, contemporane și nu numai. O singură mostră: “*Amo, ergo sum* (...) lubesc, așadar sînt în pericol. Ajuns aici, trebuie s-o faci repede și mai ales să te ascunzi (...) Vii la o oră anume la cutare hotel, la cutare număr de cameră, bați la ușă, perdelele sînt trase, nu vorbim. O oră sau două după, cinăm veseli într-un cartier, conversația după ce am făcut amor nu are nici o legătură cu aceea de dinainte de a face amor. Cuvintele sînt libere, subînțeleșurile — voite (...) Hotărît lucru, toată lumea e mărunță, meschină, umilă, îngustă, ridicolă, noi — nu. Ei caută, noi am găsit.”

Niciodată, în proza europeană din ultimul deceniu, bucuria de a trăi nu a țîșnit cu o mai mare forță de convingere. Dar și cu o eleganță desăvîrșită. Un text de plăcere, ce dă senzația că te dorește.

### Gilbert DURAND, *Introducere în mitodologie*

Din “nebuna casei”, cum fusese (des)considerată de raționalismele & pozitivismele epocii anterioare, imaginația a devenit o facultate regină a științelor antropologice, grație unor savanți ca C. G. Jung, M. Eliade, G. Bachelard și, nu în ultimul rând, Gilbert Durand. Fondator al studiilor asupra imaginarului, președinte al Asociației Internaționale de cercetări asupra imaginarului, acesta din urmă propune, prin volumul ***Introducere în mitodologie***, Dacia, 2004, o “mitodologie” pentru cercetarea contextuală și istorică a “bazinelor semantice” ce dau naștere marilor mituri și teme ale omenirii. Pe urmele renumiților săi înaintași — “Mircea Eliade este cel care, cel dintii și în mod constant, a enunțat clar principiul corespondenței sau chiar inextricabila întrepătrundere a “textelor” literaturii și a “textelor” mitodologiei. Lucrul nu este de mirare dacă ne gândim că acest mare mitician, autor al unei *Istorie a religiilor* care a făcut carieră în domeniu, este el însuși unul dintre cei mai mari romancieri români contemporani” —, Gilbert Durand ajunge la concluzia că: “înrudirea tuturor textelor literare — orale sau scrise — cu mitul mi se pare evidentă, ea legitimând tentativele mitocritice”, nu înainte de a intui că “mitocritica ne permite (...) să ne scufundăm privirea în privirea textului”.

Traducerea însăși fiind un “schimb de priviri” complice, de remarcat versiunea românească semnată de Corin Braga, tot el coordonatorul colecției “Mundus Imaginalis”. Merită să dai ochii cu ea!

### Marie DARRIEUSSECQ, *Schimbarea la trup*

“M-am înfășurat în propriul meu parfum, ca să-mi mai țină de urât”, mărturisește eroina romanului de debut al franțuzoacei Marie DARRIEUSSECQ, ***Schimbarea la trup***, Pandora-M, 2003, înainte de a bascula, inexorabil, în... regnul animal: “După aceea, sub bancă, am găsit o băltoacă. O băltoacă minunată, cu noroi încălzit de soare (...) M-am culcat pe burtă în băltoaca aceea și mi-am întins cele patru membre (...) era minunat”.

Pe urmele lui Kafka din *Metamorfoza*, Bulgakov din *Inimă de ciine* sau Ionesco din *Rinocerii*, tînăra prozatoare imaginează povestea unei tinere femei care, odată angajîndu-se ca vînzătoare într-o parfumerie, dar prestînd mai cu seamă servicii de alt ordin, se vede preschimbată într-o... “scroafă sadea, cu rît, cu copite la cele patru picioare și cu șale plate pe orizontală.” Doar că, paradoxal, în timp ce “în fiecare noapte cu lună, scroafa se ridică în cele patru picioare și plînge”, oamenii care o tratează ca atare și — acesta-i cuvîntul! — profită de ea, anume ei se comportă ca niște porci, de la directorul parfumeriei la președintele republicii, pe al cărui afiș electoral apare la un moment dat chipul porcin al tinerei femei. Tot mai pregnantă spre finalul narațiunii, dimensiunea politică face din ***Schimbarea la trup*** o vitriolantă satiră, demnă de pana unui Swift sau Orwell.

Încheie pe-o notă lirică, la unison cu eroina romanului: “Corpul meu de om încerca să se smulgă din corpul meu de porc și să iasă la suprafață.”

### **Andrei MAKINE, Testamentul francez**

“... ca și cum Cehov ar scrie în franceză”, iată o posibilă sinteză critică a romanului **Testamentul francez**, de Andrei Makine, Polirom, 2002, formulată de Fabrice Gaignault. Un Cehov *fin de siècle*, a cărui tehnică de novelist nu se dezmințe de-a lungul celor cca 300 de pagini ale romanului încununat cu cele mai prestigioase premii literare franceze — Goncourt, Medicis, Goncourt des Lyceens — și internaționale (Ruffino-Antico Fattore).

În miezul narațiunii, la persoana 1 singular, destinul copilului, apoi adolescentului Alioșa, zis Franțuzul, sfîșiat între “această Franță secretă, acest trecut păstrat în afara timpului, dincolo de timp, (care) este însăși imaginea eternității, atît cît ne este ea accesibilă în existența noastră temporală”, personificată de bunică-sa Charlotte, și “țara asta monstruoasă”, Rusia anilor ‘60-’70, pe care autorul și-o asumă ca atare: “Cu cît Rusia pe care o descopeream se adevărea mai sumbră, cu atît atașamentul acesta devenea mai violent. Ca și cum, pentru a o iubi, trebuia să-ți smulgi ochii, să-ți astupi urechile, să-ți interzici să gîndești.” Luvrul și Președintele Republicii Felix Faure, pe de-o parte, GULAG-ul și Lavrentii Pavlovici Beria, pe de-alta.

Tradus prompt în peste 30 de limbi, **Testamentul francez** face parte, de-acum înainte, din moștenirea culturală a umanității.

### **Shan SA, Jucătoarea de go**

“Japonezii aleseseră să fie glorioși în acțiune, iar chinezii în moarte”, iată axa de coordonate a romanului **Jucătoarea de go**, de Shan SA, Pandora-M, 2004. O narațiune pe două voci, la persoana 1 singular, cea a războinicului japonez “educat într-un univers al onoarei”, și cea a tinerei jucătoare de go din Mancuriia, făcîndu-și intrarea în “lumea adulților (...) tristă și vanitoasă” care o sperie. Pe de-o parte, convingerea că “oamenii seamănă cu un fier pe care trebuie să-l bați ca să faci din el o armă”; pe de-alta, “virginitatea mea nu mai e decît o rană. Despîcat în două, trupul meu este deschis și briza mă străbate”. Cum însă universurile ce păreau ireconciliabile se întrepătrund, iată-l pe samurai înmuindu-se: “Numai contemplarea frumosului îl abate pe un militar de la înverșunarea lui”, asta în timp ce “imaginația ei transformă simpla întîlnire dintre un soldat și o tîrfă într-o poveste de iubire”. Doar că “un militar merită să aibă parte de moarte, nu de iubire”, astfel încît: “Fata deschide ochii și se uită fix la mine:

— Numele meu este Cîntec de Noapte.

Dar eu apăsasem deja pe trăgaci”. Restul e tăcere.

“Shan Sa mînuiește orizontul tăcerii cu o dibăcie care-i contrazice vîrsta”, citesc pe coperta a 4-a aprecierea Elsei Gaztambide. O tăcere minată.

### **Frederic BEIGBEDER, 199.000 lei**

Într-o lume ca voință *de* reprezentare, sloganul publicitar pare să fi înlocuit maxima de cîndva; astfel, pe post de La Rochefoucauld modern apare nimeni altul decît copywriter-ul, cel despre care Octave, eroul-narator al romanului **199.000 lei** de

Frederic BEIGBEDER, Pandora-M, 2004, afirmă, în cunoștință de cauză: "Eu Sunt Peste Tot. Nu-mi veți scăpa. Oriunde v-ați arunca ochii, tronează publicitatea mea. Vă interzic să vă plictisiți. Vă împiedic să gândiți". De unde și o retorică pe măsură, a celui care vinde nu marfa propriu-zisă, ci chiar dorința de a (o) cumpăra: "Sunteți produsul unei epoci. Nu. E prea ușor să incriminați epoca. Sunteți un produs și atât. Mondializarea nemaifiind interesată de oameni, trebuia să deveniți un produs, pentru ca societatea să fie interesată de voi. Capitalul transformă oamenii în iaurturi perisabile..." Frază de un cinism desăvârșit, dacă n-ar suna, în surdină, această, hai să-i zcem, scuză: "Ce pot face eu, dacă omenirea a ales să-l înlocuiască pe Dumnezeu cu produsele de larg consum".

Vitriolantă, de un umor negru de cea mai bună calitate — "Nu, Celine nu e o marcă de pantofi. E un scriitor francez..." —, fără a fi lipsită de o anumită gingășie, cartea este o palmă dată societății de consum care de altfel se va grăbi s-o integreze în sistemul său de valori, dar și o mână de ajutor întinsă ... omului recent. Or, dacă-i adevărat că "**199.000 lei** (...) este Biblia mileniului trei...", după cum afirmă prefațatorul romanului, Lucian Georgescu, atunci nu mă îndoiesc că, pentru unii, "Fericirea înseamnă să intri într-un afiș Perrier, să devii o reclamă pentru Pacific..."

Fiți fericiți!

### **Georges BATAILLE, *Erotismul***

"Simplu nume al lui Bataille îi intimidează pe critici, pune degetul pe rană Marguerite Duras. Anii trec: oamenii continuă să trăiască în iluzia că într-o zi vor putea vorbi despre el." Mai încrezător, Michel Foucault pune punctul pe i: "Astăzi știm: Bataille este unul dintre cei mai importanți scriitori ai secolului XX. Îi datorăm o mare parte din momentul la care am ajuns; dar ceea ce rămîne de făcut, de gândit și de spus i se datorează deopotrivă, și așa va rămîne pentru mult timp". Or, ceasul astral al lui Georges Bataille pare să fi bătut și în România, dintre volumele-i apărute în ultima vreme, la diverse case, remarcîndu-se de departe **Erotismul**, Nemira, 2005, în traducerea lui Dan Petrescu, de zile mari.

"Despre erotism se poate spune că este aprobarea vieții pînă și în moarte", debutează abrupt cartea. Structurată în două părți, *Interdictul și trasngresiunea*, prima, și *Studii diverse despre erotism*, cea de a doua, unitatea ansamblului rezidă în puterea de sinteză a filosofului & eseistului francez, fie că se ocupă de *Afinitatea dintre reproducere și moarte*, de *Obiectul dorinței: prostituția sau de Enigma incestului*. Cert e că nu ai cum să te sustragi farmecului acestei gândiri paradoxale, capabilă să surprindă, în doar cîteva fraze, toată drama speciei umane, pare-se singura sensibilă la frumusețe, cu sau fără majusculă: "Frumusețea femeii dezirabile îi anunță părțile rușinoase: tocmai părțile-i piloase, părțile animalice. Instinctul înscrie în noi dorința față de aceste părți. Dar dincolo de instinctul sexual, dorința erotică răspunde altor componente. Frumusețea negatoare a animalității, care deșteaptă dorința, ajunge în exasperarea dorinței la exaltarea părților animalice!"

O scriere *haute couture*, acum și-ntr-o ediție *pret-a-porter*.

**Camille LAURENS, *Carnet de bal***

Chiar dacă scriitoarea franceză Camille Laurens nu are nimic din impetuoșitatea erotică a lui Charles Bukowski, ***Carnet de bal***, Pandora-M, 2003, pare a fi replica peste timp a romanului *Femei*, și într-un caz și-n altul fiind vorba de un soi de inventariere a experiențelor amoroase, după cum ține să precizeze de la bun început autoarea: “voi scrie ceea ce văd din ei și voi veți citi ceea ce ei fac din mine — ce femeie devin în timp ce inventez acest inventar: bărbații din viața mea”. Or, aceștia au, dacă nu un nume, cel puțin o funcție: editorul, tatăl, soțul, cîntărețul, unchiul, bărbatul din fantasmă, frațele, lisus, logodnicul, prima iubire, profesorul, medicul IVG, prietenul, necunoscutul, amantul, trecătorul, corespondentul, cititorul ș.a.m.d., într-un cuvînt sexul tare. Ceea ce presupune tot atîtea perspective asupra propriului eu, răsfrînt în cutare sau cutare partener, în căutarea bărbatului vieții sale: “Este și lucrul de care mă bucur în dragoste, în toate formele de dragoste: mă bucur de prezența fizică, mă bucur de prezent și de trup. Da, bărbații sunt ca niște copiii mari. Ei pleacă, iar eu nu-i rețin. Sunt liberi — își iau libertăți, nu există iubire, nu există decît dovezi de iubire, nu-i așa? Trupul este singura dovadă de iubire — sau mai curînd nu, nu singura: bărbații liberi pot pleca, și uneori ei rămîn — iată cea mai frumoasă dovadă de iubire: să-ți iei libertatea de a rămîne atunci cînd poți să pleci.”

Cituși de puțin feministă (în contrast cu machismul lui Charles Bukowski), Camille Laurens este recompensată, pentru ***Carnet de bal***, cu Premiul Femina, pe anul 2000, și — citez din *Le Monde* — “merită cele mai înalte elogii”.

**Marguerite DURAS, *Moderato cantabile***

La un deceniu de la moartea autoarei și cca jumătate de secol de la imprimarea ediției princeps, ***Moderato cantabile*** de Marguerite Duras, Cartier, 2006, vede lumina tiparului și la noi, versiunea românească fiind semnată de Carmelia Leonte. Romanul constituie un punct de cotitură al scriitoarei, și încă unul radical, de vreme ce Claude Roy afirma ritos, în *Liberation*: “Noul roman al lui Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, s-ar putea defini astfel: Doamna Bovary rescrisă de Bela Bartok — dacă nu ar fi vorba, înainte de toate, de un roman de Marguerite Duras (care nu seamănă, finalmente, cu nimeni altcineva) și de cea mai bună carte a sa (ceea ce nu-i puțin spus)”. Totodată, prin această carte scoasă la Minuit autoarea se apropie de estetica Noului Roman, întregindu-i rîndurile, alături de Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Simon, Samuel Beckett.

Ar fi mai ușor să pui pe muzică un tablou de Kandinsky decît să repovestești, cu cuvintele tale, trama din ***Moderato cantabile***. Totul se învîrte în jurul unei crime pasionale: “În interiorul cafenelei, în penumbra din spatele sălii, o femeie era întinsă pe jos, inertă. Un bărbat, aplecat mult deasupra ei, agățîndu-i-se de umeri, o chema, în liniște: — Dragostea mea. Dragostea mea.”, motiv pentru Anne Desbaresdes și Chauvin să se vadă iar și iar, în același local în care s-a comis omuciderea, spre a o diseca în cele mai mici amănunte, dacă nu cumva spre a o retrăi, pe viu: “— Mi-aș dori să fii moartă, spuse Chauvin. — S-a sfîrșit, răspuse Anne Desbaresdes. Întoarse scaunul astfel încît



să nu se mai poată așeza. Apoi făcu un pas înapoi și se răsuci. Mîna lui Chauvin bătu aerul și căzu pe masă.”

O carte care spune mai mult prin ceea ce trece sub tăcere...

### Jean GENET, *Jurnalul unui hoț*

Înainte să ajungă dramaturg de renume mondial, Jean Genet a fost ceea ce s-ar numi *băiat rău* — vagabond, cerșetor, hoț, prostituat, ocnaș —, purtînd apostolatul vi-ciului prin toată Europa anilor '40 - '50, cu o devoțiune demnă de o cauză mai bună. Abia scrisul, asumat cu toată ființa, îl va ridica deasupra condiției sale de criminal, *Jurnalul unui hoț*, Pandora-M, 2002, stînd mărturie în acest sens. “Nu doresc ca în acest jurnal să ascund celelalte motive care au făcut din mine un hoț, cel mai simplu fiind necesitatea de a mîncă; totuși, în alegerea mea nu au intrat niciodată revolta, amărăciunea, mînia sau vreun sentiment asemănător, precizează autorul acestor insolite pagini din start, spre a încheia, *ex abrupto*: Cu o grijă maniacă, o grijă geloasă, mi-am pregătit aventura așa cum aranjezi patul, o cameră, pentru a face dragoste: am poftit trupește crima”.

Dacă-i adevărat că jurnalul ca specie literară este vestiarul în care o conștiință se dezbracă de sine — fie pentru a intra sub dușul contrastant al mulțumirilor/neîmplinirilor, fie pentru a se dichisi în straie de gală — Jean Genet este omul ce-și pune pielea pe băț, literalmente, scrierea fiind pentru el o jupuire de viu, nici mai mult, nici mai puțin: “A vorbi despre munca mea de scriitor ar fi un pleonasm (...) Ideea unei opere literare m-ar face să ridic din umeri. Cu toate acestea, dacă examinez ceea ce am scris, disting acolo pașnic urmărită o voință de reabilitare a ființelor, a obiectelor, a sentimentelor considerate ca fiind josnice (...) Înfrumusețînd ceea ce voi disprețuiți, iată că spiritul meu, istovit de jocul acesta constînd în a numi cu un nume prestigios ceea ce mi-a răvășit inima, refuză orice calificativ. Fără să le confunde, acceptă ființele și lucrurile, pe toate în goliciunea lor identică”.

O atitudine demnă de-un Francesco d'Assisi îmbrățișînd leprosul, dacă nu cumva însăși ideea de compasiune.

### Andre GIDE, *Fructele pămîntului*

Andre Gide. Figură marcantă a intelighenției franceze, încît Michel Winock, autorul studiului monumental *Secolul intelectualilor*, îi împrumută numele pentru a desemna perioada interbelică: “Anii Gide”, viitorul laureat al Premiului Nobel pentru literatură publică în 1916, la Gallimard, editură la a cărei înființare contribuie nemijlocit, romanul *Fructele pămîntului* — acum și pe piața românească, Rao, 2002.

Redactată, după mărturia autorului, “într-un moment în care literatura duhnea de nefiresc și de închistare”, cartea elogiază acea beție a simțurilor “fără ocolișuri și fără pudoare” ce traduce dacă nu prea-plinul trăirii: “... și am mîncat mierea cu fagure cu tot”, cel puțin gustul pentru aventură: “fiecare dorință m-a îmbogățit mai mult decît posesiunea, întotdeauna înșelătoare, a obiectului dorinței mele”. Ba chiar se poate citi printre rînduri un anumit imperativ categoric al stării de *gaudeamus*, asumat ca atare: “A fi devenea pentru mine o uriașă voluptate. Aș fi vrut să gust toate formele vieții”, nu

fără ca naratorul să pozeze în... tînăr Ecleziast: "Uneori îmi spuneam că voluptatea îmi va birui suferința și căutam în istovirea cărnii o eliberare a spiritului". Tonul cărții pare să fi fost dat de la bun început: "Așteptam o a doua pubertate", dar abia în final ni se propune o posibilă cheie de interpretare:

—Evenimentele, reluă Josephe, au făcut din mine altceva decît am vrut.

—Cu atît mai rău, îi spuse Menalc. Eu prefer să-mi spun că ceea ce nu este nici nu putea să fie."

Iar atunci cînd însuși autorul te îndeamnă: "Fie ca această carte a mea să te învețe să cugeți mai mult la tine decît la ea, și apoi la orice altceva mai mult decît la tine", eu unul nu văd de ce nu l-aș urma...

### **Amelie NOTHOMB, *Antichrista***

Din Belgia — patria lui Jacques Brel, dar și țara afacerii Dutroux — vine Amelie Nothomb, autoarea best-seller-ului ***Antichrista***, Polirom, 2004, "un roman extrem de bine construit, o adevărată încîntare!", ca s-o citez pe Sophie Bourquin.

O scriitură albă, aș zice chiar anorexică, după chipul și înfățișarea lui Blanche, eroina romanului din numele căreia se desfășoară narațiunea, te întîmpină din primele pagini: "Întotdeauna fusesem singură, ceea ce nu mi-ar fi displicut dacă ar fi fost alegerea mea. Dar nu fusese niciodată. Visam să mă integrez fie și doar pentru a-mi putea oferi, apoi, luxul de a mă dezintegra". Pe fundalul acestei solitudinii i se dă o șansă nesperată: "Să am o prietenă mi se părea ceva incredibil. Cu atît mai mult să fiu prietena Christei — dar nu, nu trebuia nici măcar să visez la așa ceva". Doar că visul se întoarce-n coșmar, după cum se va dovedi cu prima ocazie, cînd invitată să rămînă peste noapte la ea, Christa o despoaie pe timida Blanche: "Se năpusti asupra mea rîzînd. M-am strîns ca un ghem pe patul pliant. Îmi smulse pantofii, îmi descheie blugii cu o dexteritate uluitoare, trase de ei și, cu aceeași mișcare, reuși să-mi scoată și chiloții", fără să-i pese de trauma pe care i-o provoacă: "Totul, în mine, urla de oroare (...) Era literalmente un sacrificiu. Și era groaznic să vezi că-l sacrificam degeaba. Căci Christa abia dacă dădu din cap". Brusc, adevărul i se revează: Christa nu este ce pare a fi, ci... Anti-Christa. Din postura de victimă desemnată, Blanche ajunge să contra-atace: "I-am luat fața în mîini și mi-am lipit buzele de ale ei (...) pentru a improviza (...) lucrul cel mai absurd, mai inutil, mai surprinzător și mai frumos pe care ființa umană l-a inventat, un sărut de cinema."

O evanghelie de la Iuda, ***Antichrista!***

### **Romain GARY, *Ai toată viața înainte***

Nici un alt joc nu dezvăluie mai subtil esența ființei umane decît De-a v-ați ascunselea, odată jucat la anii adulți: atunci cînd nu se pitesc în spatele unor personaje, autorii își iau pseudonime, și una și alta pentru a-și exprima cît mai plener personalitatea. Roman Kacew a făcut-o toată viața, cînd sub pseudonimul Romain Gary, cu care obține în 1956 Premiul Goncourt pentru *Rădăcinile cerului*, cînd sub cel al lui Emile Ajar, cîștigător și el al Premiului Goncourt în 1975 pentru ***Ai toată viața înainte***, acum și-n

versiune românească, Univers, 2006.

“Madam Roza și cu mine nu putem trăi unul fără celălalt. Nu ne avem decît pe noi în lume”, se revoltă la un moment dat împotriva iminentei despărțiri Momo, *alias* Mohamed, din numele căruia se desfășoară acțiunea romanului. Crescut, alături de alți copii de prostituate, în casa unei evreici bătrîne, și ea o femeie din branșă reconvertită-n... maica Thereza a “fiilor de curvă”, micuțul arab are un ochi ager căruia nu-i scapă nimic și o minte pe măsură: “Cred că pentru a trăi trebuie s-o pornești de foarte tînăr, fincă mai tîrziu nu faci două parale și nimeni n-o să-ți dăruiască viața înapoi”. Or, puștiul care are toată viața înaintea trăiește pe viu decrepitudinea, iar odată cu ea, și sfîrșitul femeii care i-a înlocuit mama: “Nenea Hamil zice că omenirea nu-i decît o virgulă în marea Carte a vieții (...). Omenirea nu-i o virgulă, pentru că atunci cînd mă privește madam Roza cu ochii ei evreiești, ea nu e o virgulă, ci mai degrabă însăși marea Carte a vieții întregi”. Chiar și după ce întoarce ultima filă, alfel spus îi închide ochii, Momo n-o părăsește, (pri)veghind-o cum nimeni altul n-ar mai fi făcut-o: “Apoi am aprins șapte lumînări, cum e obiceiul la evrei și m-am culcat pe saltea lîngă ea”.

Mai departe scrie-n carte. În marea Carte a vieții, vreau să zic.

### **Roland BARTHES, *Gradul zero al scriiturii***

Cine n-a auzit de ***Gradul zero al scriiturii***, de Roland Barthes, nu are decît să strîngă din umeri la aflarea veștii; din contra, inițiații în ale scrisului au toate motivele să jubileze — la peste jumătate de secol de la ediția princeps, iată-l în sfîrșit pe piața noastră de carte, și asta grație versiunii românești a lui Alex. Cistelean, Cartier, 2006. Text de frontieră, al cărui impact este comparabil cu cel al *Operei deschise*, de Umberto Eco, ***Gradul zero...*** e un soi de meridian Greenwich al criticii literare: într-un fel s-a scris pînă la Roland Barthes și cu totul și cu totul altfel după. Astfel încît dicționarele enciclopedice nu ezită să-l gratuleze drept precursor al criticii formaliste.

De la gîndirea critică anterioară Roland Barthes moștenește “problema (...) situării operei și scriitorului într-un context cultural ce perpetuează, prin forța lucrurilor, o sumă de limbaje moștenite, amenințînd individualitatea necesară a scrisului”, ca să-l citez pe Ion Pop, doar că răspunsul autorului este pe măsura provocării: “lumea civilă formează o adevărată Natură, iar această Natură vorbește, elaborează limbaje vii din care scriitorul este exclus (...) Astfel ia naștere un tragic al scriiturii, căci scriitorul conștient trebuie de-acum înainte să se confunde cu semnele ancestrale și atotputernice care, din fundul unui trecut străin, îi impun Literatura ca pe un ritual, și nu ca pe o reconciliere” De unde și “multiplicarea scriiturilor (ce) instituie o literatură nouă”, această “Utopie a limbajului”. Nu în ultimul rînd, “... scriitura literară poartă, simultan, alienarea Istoriei și visul Istoriei: ca Necesitate, ea atestă ruptura limbajelor, inseparabilă de scindarea claselor; ca Libertate, ea este conștiința acestei rupturi și efortul însuși ce vrea să o depășească”.

Ce mai, ***Gradul zero al scriiturii*** este chiar kilometrul zero al gîndirii critice moderne.

**Jacques-Pierre AMETTE, *Amanta lui Brecht***

Este uluitor cum tocmai autorul frazei: "Pașaportul este partea cea mai nobilă a omului" — scrie "pașaport", citim libertate! — alege să se întoarcă în lumea controalelor — și nu e vorba doar de "veșnicele deschideri ale portbagajului" sau ale corespondenței — a Berlinului de Est din anul 1948! *Et pourtant...* Bertolt Brecht face acest pas (greșit?), iar de-aici încolo autorul *Operei de trei parale* devine, la rîndu-i, personaj de operetă, într-un "thriller erotic" pus la cale de Stasi, temuta poliție secretă est-germană. Romanul lui Jacques-Pierre Amette, ***Amanta lui Brecht***, Paralela 45, 2005, nu face decît să "reconstituie" ultimii ani ai marelui dramaturg, dintr-o perspectivă, ca să zic așa, orizontală — *via* notele informative ale Mariei Eich, "o actriță tînă, frumoasă, talentată și cu un trecut care poate fi reactualizat ca o amenințare" plasată de Hans Trow pe lîngă (și în patul) maestrului. "Se întîmplă ca Brecht s-o cheme pe Maria în micul său dormitor-birou. În general, lucrurile se petreceu astfel: Maria se întindea, era dezbrăcată încet. După momentul erotic, maestrul făcea un duș. Maria fotografia pe ascuns documentele de pe masa de lemn." Prinsă-n jocul de-a "salvatoarea patriei socialiste", tînăra femeie manifestă chiar un exces de zel: "Cu o inimă curată și din ce în ce mai fierbinte, ea se dedica sarcinii primite, iar în pat, cu Brecht, se dovedea expertă, dăruindu-se, refuzîndu-l, oferindu-se și notînd cu febrilitate cea mai mărunțică afirmație." Asta pînă la iluminarea finală: "...relațiile ei cu Brecht seamănă cu viața ei, o eternă trădare, dar față de ce, față de cine și pentru ce?"

Distinsă cu Premiul Goncourt pentru 2003, ***Amanta lui Brecht*** face toți banii! Parol!

**Amelie NOTHOMB, *Cosmetica dușmanului***

Obsesia dublului, de la Doctor Jekyll & Mister Hyde, *via* Ivan Karamazov, și pînă la Jerome Angust & Textor Texel, protagonistul romanului ***Cosmetica dușmanului***, de Amelie Nothomn, Polirom, 2006, caracterizează cum nu se poate mai bine această lume schizofrenică ce se repliază asupra-și cu cei apropiați, dar simte nevoia să meargă la psihanalist pentru a-și "deschide sufletul", vorba vine. O temă profitabilă pentru literatură, rezolvată de tînăra și prodigioasa scriitoare belgă în cheia romanului de citit în tren, pardon, în aeroport.

Așadar, blocat într-un aeroport în așteptarea zborului, Jerome Angust este silit să lase carte din mînă ca să-i asculte trîncăneala unui pisălog care-și dă pe față întreaga-i nimicnicie, de la faptul că s-a îndopat, în copilărie, cu hrană pentru pisici la mărturisirea unui viol în cimitirul Montmartre. Cine-i insul? O spune chiar el, la persoana a treia — "dușmanul interior", rostind acest adevărat *Crez* de-a-ndoaselea: "Cred în dușman pentru că, zi de zi și noapte de noapte, îmi iese în cale. Dușmanul este cel care distruge, din interior, tot ce merită distrus, care ne arată decrepitudinea intrinsecă a fiecărei realități (...). El este cel care, atunci cînd zărim chipul dumnezeiesc al unei necunoscute, ne dezvăluie moartea ce zace ascunsă în toată această frumusețe". Din vorbă-n vorbă, reiese că de fapt Jerome Angust și-a omorît soția, a cărei moarte o ia asupra lui Textor Texel. Dacă nu cumva Jerome Angust și "dușmanul interior" sunt una

— un soi de Ivan Karamazov de duzină, într-o lume sărită de pe fix.

### Guillaume APOLLINAIRE, *Cox-City*

Pe lângă magistrala operă poetică a lui Guillaume Apollinaire, volumul de proză scurtă **Cox-City**, Pandora-M, 2004, aduce mai degrabă a *banlieue*, în vecinătatea altei scrieri periferice, *Amorurile unui hospodar*, altminteri mult mai frecventată la noi de cînd cu dezlegarea la cuvinte licențioase.

Nominalizată la vremea respectivă pentru Premiul Goncourt, cartea cuprinde 23 de nuvele, pe cît de îndatorate unei tradiții — și mă gîndesc în primul rînd la *Diabolicele* lui Barbey d'Aureville —, pe atît de deschise spre noutate: astfel *Dispariția lui Honore Subrac* poate fi luată lesne drept o povestire borgesiană *avant la lettre*, alte cîteva texte — *Sacrilegiul*, *Infailibilitatea* — anticipînd proza alegorică a lui Dino Buzzati. Dincolo de valoarea lor de model, cel puțin pentru literatura suprarealistă, nuvelele din **Cox-City** merită a fi citite pentru ceea ce s-ar numi, în termeni barthieni, plăcerea textului. Altfel spus, nuvelistica lui Apollinaire are ceva din bucătăria franceză — se cere nu atît halită, cît degustată. Că tot am comis o comparație gastronomică, ce-ar fi să începem cu *Șervetul poezilor?* "Aflat la marginea vieții, la hotarele artei", pictorul Justin Prerogue este vizitat, din cînd în cînd, de 4 poeți care iau cina la el, fără să se fi întîlnit niciodată la masă. "Mesele nu se mai sfîrșeau și toți cei patru poeți foloseau, rînd pe rînd, același șervet". Firește, "șervetul a devenit murdar", iar poeții "au murit în diferite spitale, la interval de cîteva zile", după ce-și vor fi transmis unul altuia boala. Dar abia de-aici încolo se întîmplă miracolul — "șervetul acesta atît de murdar (...) înfățișează, mulțumită murdăriei întărite și a petelor de diferite culori, trăsăturile..." răposaiților noștri poeți. Asta da, *veronică!*

### Robert MUCHEMBLED, *Orgasmul și Occidentul*

"Problema sexualității și a plăcerii este atît de crucială în civilizația noastră de secole întregi, încît ea a rămas tabu, ca marile mituri fondatoare (...) Ea s-a accentuat încă și mai mult atunci cînd marile ideologii au fost contestate și cînd pactul social după modelul occidental a trebuit în același timp să se adapteze la noi provocări pe scena mondială și sa-și integreze o aspirație irezistibilă către reușita personală..." Afirmăția — magistrală! — îi aparține istoricului francez Robert Muchembled, și este extrasă din studiul **Orgasmul și Occidentul. O istorie a plăcerii din secolul al XVI-lea pînă în zilele noastre**, Cartier, 2006.

Cum se face că tocmai autorul lui *L'invention de l'homme moderne* și al *Societății rafinate*, ultima tradusă și la noi, se apleacă asupra unei teme, ca să zic așa, delicate? Răspunsul — unul din multele posibile — îl găsim la p. 439: "Niciodată omul occidental n-a fost atît de puternic orientat și determinat de grupul său ca la începutul secolului al XXI-lea. Pe cînd, în aparență, individualismul triumfă, legile pieței economice și tirania orgasmului îl condamnă să devină un atlet al reușitei personale..." Vă rog să rețineți sintagma "tirania orgasmului", că tot suntem în preajma sărbătorii tuturor îndrăgostiților, ziua sf. Valentin. Or, Robert Muchembled nu face decît să urmărească îndeaproape cum

s-a ajuns de la "Nașterea individului" din secolul al XVI-lea — *via* "Erotismul Luminilor", dar și a ceea ce numește "Sub voalurile victoriene" — la "Societatea narcisistă" din zilele noastre. Era plăcerii se-anunță lungă...

Cum ar veni, Orgasmul & Occidentul fac casă bună — ceea ce vă doresc și Dvs.

### **Henry de MONTHERLANT, *Leproasele***

Dacă stilul este omul, atunci Henry de Montherlant ar fi de găsit într-o frază ca aceasta: "Căci, decît o singură femeie care întruchipează golul... mai bine o mie trei — goale", frază desprinsă din romanul **Leproasele**, Rao, 2006.

Trăind sub amenințarea unei logodne pe care reușește s-o rupă în ultimul moment, nu înainte de a înghiți reproșuri de genul: "Căsătoria cu dumneata ar fi fost singura care să nu-mi lase impresia morții. Căci tragedia cea mare nu e că dumneata nu mă iubești, ci că eu nu pot iubi pe altcineva", la care bărbatul răspunde cu tot atîta cinism: "Și-apoi, pentru dumneata nu se pune chestiunea să iubești, ci să te măriți", Costals, protagonistul romanului, pleacă în Maroc, pentru a-și regăsi o fostă iubită, acum bolnavă de lepră. Cum însă o dorește cu înverșunare, iar la viața lui "se culcase de sute de ori, fără să fi luat nici un fel de precauție, cu sifilitice și tuberculoase", se aruncă în brațele Rhadidjei, într-o scenă antologică din care citez doar începutul: "A plonjat în așternut așa cum plonjezi în vreuna dintre acele bălți coclite din oază, verziu la culoare, și în care un șarpe înoată cu o viteză groaznică". Într-una din zile, descoperă pe braț o mică pată, iar primele simptome îl fac să creadă că a contactat maladia lui Hansen. De unde, schimbarea de perspectivă: "Lepra face din mine un condamnat la moarte (...) pe de altă parte, boala aceasta înseamnă o reînnoire a vieții mele", ceea ce se traduce printr-o revenire la logodnica abandonată: "Preferi să te măriți cu un bărbat lepros pe care-l iubești în locul unui sănătos pe care nu l-ai iubi?" Va scăpa oare și de data asta? Mai cu seamă că — lovitură de teatru! — analizele-l scot sănătos tun.

### **Romain GARY, *Dincolo de limita aceasta biletul își pierde valabilitatea***

Știm de la Abriana Bittel *cum încărunește o blondă*. De la Nora luga povestea cu *tînărul și sexagenara*. Două excepții care confirmă regula: cei îngroziți de trecerea timpului — e o vorbă de duh românească pe care n-o pot reproduce aici — sunt bărbații, relația cu o femeie mult mai tînără fiind trăită cu intensitatea primei iubiri. Romain Gary îi consacră acestui subiect — Nota Bene: era pe cînd Viagra încă n-a fost inventată — un roman în care umorul personajului, spumos și de cea mai bună calitate, nu face decît să accentueze tragismul situației, **Dincolo de limita aceasta biletul își pierde valabilitatea**, Cartier, 2007.

"Am convenit încă de la început că diferența de vîrstă nu va fi niciodată menționată între noi. Încă din primele zile ale legăturii noastre, ne-am înțeles că viața poate să vină în felul acesta în cele din urmă și să salveze totul, ca mesagerul regelui într-un ultim act de Moliere. Dar aveam cu treizeci și șapte de ani mai mult ca Laura și înepeam să-mi pîndesc trupul ca și cum ar fi fost acela al unui străin care venise să-mi ia locul". Jacques Rainier, vechi combatant în Rezistența franceză, pînă de curînd un

prosper om de afaceri, își vede amenințată situația, din toate punctele de vedere. Nu atît falimentul îl sperie, cît... neputința sau, ca să-i cităm inspirata formulă: "ceea ce mi aduce viața ca bucurii și ceea ce mă costă ca suferințe". Căci nu-i ușor să faci față concurenței mondiale; și mai greu — unei superbeți, cu treizeci și șapte de ani mai tinere. *Et pourtant...*

Sar peste deznodămînt, nu înainte de a trage cu urechea la ce-i spune fiul lui Jacques Rainier, la telefon: "Ai cîștigat, babacule. Ai cîștigat încă o dată! Cele două urechi și coada, bătrîne!"

### **Daniel PENNAC, *Micuța vînzătoare de proză***

Amestec ciudat de pseudo-roman polițist și bandă desenată, nu înainte de a fi un "roman al literaturii" de extracție sută la sută franceză, pe linia unui Queneau, ***Micuța vînzătoare de proză***, de Daniel Pennac, Polirom, 2004, se dă la citit "cu două sute de kilometri pe oră!", ca să preiau formula inspirată a cronicarului de la *Le Figaro Magazine* Altminteri, cititul este — ca să zic așa — motorul cu ardere internă a cărții, de vreme ce protagonistul romanului, Benjamin Malaussene, de profesie "țap ispășitor de mîna-ntîi", își cîștigă pîinea la o editură, de unde i se și trag toate relele. Fiindcă patroana, numită Regina Zabo, are la un moment dat ideea să-l împingă în față, pe post de *JLB*, autorul de *best-seller*-uri ce iese, iată, din anonimat. Cum sora lui Benjamin, Clara, "e locuită", iar mirele-i sexagenar tocmai a fost omorît bestial în chiar ziua nunții, Malaussene acceptă cu cîteva condiții: "Vrea 5% din drepturile din străinătate, un cec de interviu, o vreau pe Clara ca fotograf exclusiv..." (Între paranteze fie spus, cu doar 40 de pagini înainte, aceeași Clara îndepărtează jandarmii ce-i stau în cale pentru a contempla trupul mutilat al mirelui său, într-o secvență memorabilă: "Apoi, mireasa făcu un gest al cărui mister probabil că toți cei de acolo, inclusiv doctorul și preotul, se vor chinui pînă la sfîrșitul vieții să-l dezlege. Își puse la ochi un mic aparat foto, negru, răsărit din nu se știe ce fald al albului rochiei, fixă pentru încă o secundă cadavru torurat, apoi se auzi țcănitul unui bliț și o străfulgerare de eternitate".)

E doar primul stop-cadru dintr-un film de acțiune ce se întoarce-n poveste de dragoste. Dragoste de carte, vreau să zic...

### **Raymond QUENEAU, *Sîntem mereu prea buni cu femeile***

"*Cherchez la femme!*", zic franțujii; ce-i de făcut însă cînd n-o cauți și... o găsești?! Este exact ce li se întîmplă eroilor romanului lui Raymond Queneau, ***Sîntem mereu prea buni cu femeile***, Paralela 45, 2005. Publicat acum 6 decenii sub semnătura unei oarecare Sally Mara, în "traducerea" franceză a lui Michel Presle, abia odată cu ecranizarea romanului, în 1971, avea să se afle adevăratul nume al autorului/tălmăciului, doi în unul cum ar veni — Raymond Queneau.

Acesta din urmă le joacă o farsă nu doar istoricilor literari, ci și... eroilor săi, în cazul dat — cîțiva insurgenți irlandezi gata să moară ca niște eroi pentru eliberarea Irlandei, de n-ar fi fost... sigur că da, prea buni cu femeia! Cum adică? Ghinion, dom'le! Punînd mîna pe oficiul poștal și arborînd drapelul național, comandoul irlandez se

pomenește pe cap cu o tânără englezoaică ce le sucește mințile, drept care bărbaiții neamului se sustrag de la îndatoririle patriotice, rînd pe rînd, în brațele fetei, nu fără a-și propune să fie corecți cu prizoniera lor. *Bref:* după tot ce i se întîmplă în compania a șapte-opt bărbaiți fata nu reține decît acest cap de acuzație, pe care i-l recită logodnicului său, în final — pe post de ostaș eliberator: "Au vrut să-mi ridice frumoasa rochie albă ca să-mi vadă gleznele". Replica acestuia este pe măsura sentinței capitale: "... nu meritați să figurați cu demnitate la capitolul Istoriei Universale dedicat eroilor".

În fine, ***Sîntem mereu prea buni cu femeile*** e, ca să zic așa, un roman de vacanță prea bun ca să-l citești de unul singur. Așa că... *cherchez la femme!*

### **Jean-Daniel BALTASSAT, *Tainele donei Isabel***

Ce baftă pe tinerii de azi, să-și poată găsi aleasa inimii pe internet! La 1428 era cu totul altfel, după cum stă mărturie romanul lui Jean-Daniel Baltassat, ***Tainele donei Isabel***, Rao, 2006: ducele Philippe de Bourgogne se vede silit să-l trimită pe pictorul Jan Van Eyck în Portugalia, pentru a afla dacă viitoarea sa soție, dona Isabel, este frumoasă, dar și... să-l ascultăm: "Vreau să știu înainte de noaptea nunții dacă este fecioară sau nu. De ce este sau de ce nu este. Vreau să știu de ce pînă la vîrsta de treizeci de ani trecuți infanta Portugaliei nu s-a căsătorit". Ceea ce bufonul curții, piticul Coquinet, o spune pe șleau: "Adevărul este sub fustele infantei".

Doar că Van Eyck trebuie să-i picteze chipul, astfel încît să transpară "felu-i de-a fi, atît ca trup, cît și ca suflet". Misiune deloc ușoară, în condițiile în care-l așteaptă "o călătorie lungă, chiar și pentru cei obișnuiți să socotească mai degrabă în luni și în săptămîni decît în zile și ore", la capătul căreia... tocmai infanta lipsește de la curtea din Lisabona. Îi va poza o cameristă, pentru rochia infantei, înainte ca golul din tablou să fie umplut de chipul donei Isabel. O capodoperă, cum nu s-a mai văzut! Și aici vine lovitura de teatru. Cum e căsătorită împotriva voinței sale, infanta vrea să-i trimită acest mesaj viitorului mire: "Dorința mea este să nu mă preschimbați într-un lucru pictat. Vreau să fiu așa cum sînt (...) Mai vreau ca în decolteul rochiei chipul meu să fie văzut din față și nu din profil, (...) ca și cum l-aș privi pe Bourgogne, și el, în schimb, m-ar privi, dar nu prin ochii dumneavoastră". Din tablou, "îl va privi pe monsenior drept în ochi, înainte de a se înclina în fața lui prin căsătorie!"

Și n-am spus nimic de fecioria infantei...

### **NEDJMA, *Fructul interzis***

Franța 2004: în toiul dezbaterilor pe marginea fularului islamic, una dintre marile edituri pariziene, Plon, publică romanul erotic al unei femei din lumea arabă, ascunsă sub pseudonimul Nedjma, *L'Amande* — în traducere românească ***Fructul interzis***, Editura Trei, 2006. "Cartea aceasta reprezintă un șoc", comenta la scurt timp *Express livre*, considerînd că acest roman autobiografic "întru totul surprinzător (...) ar trebui să influențeze în chip durabil literatura zilelor noastre."

*Bref:* Badra, o tânără berberă de 17 ani, este măritată cu de-a sila cu un bărbat în vîrstă, fiind supusă la tot felul de umilinte rituale care culminează cu actul nupțial ce



aduce mai curînd a viol în toată legea. După 5 ani de infern conjugal, fuge cu primul tren matinal la Tanger unde este adăpostită de mătușa sa, o arăboaică mondenă care-o introduce în societate. Aici îl întâlnește pe Driss, cel care o inițiază în vrăjile dragostei, preschimbînd-o pe frumoasa țărăncuță din Imciuk într-o... „*gheișă arabă*”, după cum va mărturisi și fata, mai tîrziu: „Datorită lui Driss, am înțeles că sufletul meu se află între picioare și că sexul meu este templul sublimului. Lubitul meu pretindea că e ateu. Eu pretindeam că sunt credincioasă. (...) Din dragoste pentru Driss am acceptat să joc șah cu Dumnezeu.” Trec peste „scenele fierbinți”, deloc obscene, pentru a rămîne *bouche bee* în fața acestei fraze cu valoare de credo: „Am înțeles că a iubi nu era esența lumii ăsteia și că bărbații îmi vor lăsa pe veci sufletul căscat, dar nu vor pricepe că vaginul meu servește acestui suflet drept anticameră (...), duminindu-se astfel că nu se intră acolo așa cum te-ai duce la bordel.”

Cu dragoste...

### **Nina BERBEROVA, *Cartea fericirii***

O carte care începe cu un glonte tras în tâmplă, gestul personajului Sam Adler declanșînd în mintea protagonistei un carusel de imagini, de la prima lor întâlnire într-un parc înghețat la scena de rămas-bun: „Înțelege că totul s-a terminat. Înțelege că nu se va mai repeta niciodată. Înțelege, micuță Vera, că începe viața”; și care continuă cu agonia unui soț bolnav de plămîni, vegheat de aceeași Vera ce se chinuie „să-și aducă aminte cînd simțise pentru întia oară dorința ca el să moară”; pentru a se încheia cu greșurile unei sarcini nespuse de discrete: „Dar nu i-a spus nimic: cînd era atît de aproape de el, rămînea fără glas”; tocmai o asemenea carte să se intituleze ***Cartea fericirii***, Humanitas, 2006?!! Dacă n-ar fi vorba de romanul Ninei Berberova, autoare ce debutează la incredibila vîrstă de 84 de ani, aș fi zis că titlul trebuie luat între ghilimele sau citit pe dos; cum însă avem de-a face cu o scriere îndatorată mării tradiții a prozei ruse, fără asemuire în explorarea abisurilor sufletului uman, titlul se potrivește ca o mînușă personajului Vera, cea care „toată viața se crezuse fericită fără să fie deloc”. Lecția lui Cehov pare să fie asimilată pînă în cele mai mici amănunte: în penultimul act se aude o altă împușcătură, glonte ocolind-o de puțin pe Vera, ca doar peste cîteva pagini eoul acelei detunături să răsune în scena finală: „— N-o să ne fie frică sus? (...)

— Nu știu. Mie nu mi-e frică. Nu mi-e frică nici măcar de tine (...)

— În ciuda gloanțelor care nu măucid? (...)

Cînd a pus întrebarea, Vera era numai clocot, clocot de viață, de fericire, și ea știa că el își dă seama.”

Netrecătoare, ***Cartea fericirii!***

### **David FOENKINOS, *Inversiunea idioteniei. Despre influența a doi popolezi***

Mult trîmbișata moarte a romanului se amîină pe mai tîrziu, atîta vreme cît națiunea romanescă prin excelență — tot francezul s-a născut romancier, *n'est pas?* — produce talente în serie, din tineri în mai tineri. După un debut în trombă cu ***Inversiunea idioteniei. Despre influența a doi popolezi***, Paralela 45, 2005, David Foenkinos

este — la doar 30 de ani — o glorie națională, având la activ patru titluri de răsunet, de-ar fi să citez doar *Potențialul erotic al soției mele*, ceea ce constituie, nici mai mult nici mai puțin, un început de operă!

Sclipitoare, făcând risipă de intelligență, admirabil scrisă (și, implicit, bine tradusă românește de Nicolae Baltă), ***Inversiunea idioțeniei. Despre influența a doi popolezi*** se dă la citit de la prima frază (“Bucuria cea mai mare a lui Conrad data din ziua binecuvîntată cînd împlinise patru ani, zi în care Milan Kundera îi dăruise un cal de lemn”) ce-și află ecoul peste alte cîteva zeci de pagini (“Conrad. Calul care îmi purtase noroc cu ani în urmă”, replica aparținîndu-i protagonistului romanului, Victor, cel care cîștigase la pariuri hipice, acum opt ani, o sumă fabuloasă, iar acum este pe cale s-o piardă pe Tereza), la reversul din final (“Unchiul dumneavoastră, celebrul scriitor! Paul Auster!”). Între polii magnetici ai acestor două nume de rezonanță mondială se consumă drama unui cuplu, care începe prin tentativa lui Victor de a o recupera pe Tereza (“Să recucerești o iubire e totuna cu a fi pe fugă. Nimic nu mi se potrivea mai bine decît o numărătoare inversă fără termen fix”), pentru a sfîrși prin a și-l disputa... pe Conrad, nu calul, ci nepotul lui Kundera, într-o cursă contra-cronometru.

Asta e: ce naște din literatură oameni de literă prinde!

### **Pascal BRUCKNER, *Hoșii de frumusețe***

Departate de a salva lumea, frumusețea poate duce la pierzania acesteia, dacă ar fi să-l credem pe Jerome Steiner, protagonistul romanului ***Hoșii de frumusețe***, de Pascal Bruckner, Ed. Trei, 2005. Or, în ochii acestui crai care “îmbătrînește rău” orice femeie frumoasă este un soi de bombă cu efect întîrziat ce urmează a fi dezamorsată cît mai repede cu putință. Nu-i singurul învins ce visează să-și ia revanșa de la... timp. Soția sa, Francesca — o ex-curtezană de lux, dar și profesoară de filosofie — pune bazele teoretice ale acestei adevărate cruciade: “Frumusețea e poate o lumină, dar una care sporește bezna”, chemînd la luptă: “dacă admiteți, ca și mine, că frumusețea e o infamie, un atentat contra oamenilor cumsecade, trebuie să trageți concluziile. Asta vrea să însemne că frumoșii ne jignesc, ne sunt datori o reparație pentru ultragiul comis”. Scurt pe doi, cuplul capturează fete superbe, pe care le ascunde de ochii lumii, acționînd după principiul “privarea de priviri”, astfel încît acestea se ofilesc și îmbăținesc, într-un an sau doi, cît alții într-o viață. “Știi ce le urîțește pe captivele noastre? Faptul că nu se uită nimeni la ele. Or, frumusețea nu există decît admirată, ea este pe de-a-ntregul ostentație”. Cînd își iau doza de “invizibilitate”, fetele sunt puse-n libertate: “le ducem foarte departe de aici, lăsîndu-le în plin cîmp, noaptea și cu ochii legați”, nu înainte de a li se strecura în buzunar o oglinjoară. “Atunci Venus, privindu-se în oglindă, vede chipul lui Matusalem”.

Rareori o creație romanescă din ultimul deceniu a exprimată cu atîta forță de convingere însăși ideea de beletristică.

### Louis-Ferdinand CELINE, *Călătorie la capătul nopții*

Tocmai s-au împlinit 75 de ani de la apariția romanului de debut al lui Louis-Ferdinand Celine, *Călătorie la capătul nopții*, una dintre acele cărți care aveau să schimbe fața literelor contemporane. Cu întârziere de 5 decenii, vede lumina tiparului o primă versiune românească, întrucîtva temperată, datorîndu-se Mariei Ivănescu, pentru ca, după '89, *Călătoria...* să revină în forță, acum în talmăcirea slobodă la gură a Angelei Cismaș, Nemira, 2005.

"A început așa", este chiar punctul de plecare a *Călătoriei...*, relatată la persoana întii singular, de către Bardamu, acel "erou metafizic al lui Celine (...) aflat veșnic pe drumuri și situat undeva între Chaplin și Kafka", după cum observă Philippe Sollers. Este începutul sfîrșitului, care nu întîrzie să se arate în cele mai sumbre culori, cele ale războiului: "Din tot întunericul acela păcuros încît ți se părea că n-ai să-ți mai poți vedea brațul dacă-l întindeai ceva mai departe de umăr, nu știam decît un lucru, dar asta cu toată certitudinea — și anume că purta în el uriașe, nesfîrșite voințe homicide". Nu atît scenele de masacru — numeroase și descrise cu lux de amănunte —, cît formulele aforistice ale lui Bardamu te fac să simți întreaga oroare a autorului pentru război: "Cîtă vreme nu ucide, militarul e un copil". Un adevărat arc voltaic, fraza lui Celine:

"Viața asta este — un capăt de lumină care sfîrșește în noapte.

Și pe urmă, poate că n-aveam să știm niciodată, că n-aveam să găsim niciodată nimic. Asta e moartea."

O *Călătoria...* după Fiul Rătăcitor, din care nu(-ți) mai revii.

### Laurent GAUDE, *Soarele neamului Scorta*

Laureat Goncourt la numai 32 de ani, Laurent Gaudé se face cunoscut marelui public odată cu *La Mort du roi Tsongor* (Premiul Goncourt al liceenilor și Premiul librărilor), pentru ca odată cu *Le Soleil des Scorta*, pe românește: *Soarele neamului Scorta*, Leda, 2006, să-și dea măsura talentului său prodigios. Fiindcă trebuie să fi cu adevărat un mare scriitor pentru a aduce un suflu nou romanului de familie, specie în care literatura franceză a excelat în ultima sută de ani. Mai cu seamă atunci cînd urmărești destinul unui neam — Scorta — în diacronie, din 1870 și pînă-n zilele noastre.

Totul începe sub cele mai rele auspicii: întors la Montepuccio după 15 ani de temniță, Luciano Mascalzone merge de-a dreptul la femeia pe care visează să se răzbune și, crezînd că o posedă pe Filomena, de fapt o dezvirginează pe sora ei, Immacolata. "Așa s-a născut neamul Mascalzone. Dintr-un tată haimana, asasinat la șapte ore de la împreunare, și o fată bătrînă care se deschidea pentru prima oară unui bărbat." Cum surcica nu sare departe de trunchi, Rocco de arată demn se părintele său defunct: "Dacă tatăl său fusese un bandit, un neisprăvit care trăia din jafuri mărunte, el a fost un adevărat tîlhar". Care, pe patul de moarte, își dezmoștenește familia, dăruindu-și întreaga avere bisericii din sat, doar să aibă parte — el și ai lui — de funeralii cum nu mai văzuse Montepuccio. Ca și cum abia moartea dă măsura întregii vieți.

În fine, rețin această frază, cu valoare de testament: "Îi veți spune că am

hotărît să fim neamul Scorta și că ne strângem unul lângă altul în jurul acestui nume ca să ne țină de cald.”

### **Michel HOUELLEBECQ,, *Extinderea domeniului luptei***

Înainte să devină el însuși un “mit modern”, Michel Houellebecq deconstruiește, atunci când nu denunță de-a binelea, “miturile” societății de consum, într-o serie de *best-seller*-uri (ei da, există autori de *best-seller*--uri prin definiție, orice-ar da la tipar), al căror nucleu dur e de căutat în chiar romanul de debut, ***Extinderea domeniului luptei***, Polirom, 2005, cel despre care Tibor Fischer avea să afirme ritos că “este *Străinul* generației info”.

Doar că, spre deosebire de eroul lui Camus, personajul lui Houellebecq nu are nimic dintr-un om revoltat; mai degrabă e un mizantrop fără drept de apel: “Nu-mi place lumea asta (...) Societatea în care trăiesc mă dezgustă; publicitatea îmi face greață; informatica mă face să borăsc”. De prisos să mai adaug că insul e informatician — ah, informatica, această religie încă tânără ce face din preoții ei niște bătrâni incurabili, la nici 30 de ani ! —, unul ce nu mai poate trăi “în domeniul regulii” și care se vede nevoit “să intre în domeniul luptei”. O luptă pierdută din start, nu fără o dezbatere filosofică pe măsura mizei: “Liberalismul economic reprezintă extinderea domeniului luptei, extinderea sa la toate vârstele vieții și la toate clasele societății. La fel, liberalismul sexual este extinderea domeniului luptei, extinderea sa la toate vârstele vieții și la toate clasele societății. Unii câștigă la ambele mese de joc; alții pierd la amîndouă”.

Niciodată-n societatea de consum *le mal de vivre* nu și-a găsit un poet mai inspirat.

### **Marc LEVY, *Și dacă e adevărat...***

Instalat confortabil pe primele locuri ale topului vânzărilor în țara sa de origine, Franța, Marc Levy este la fel de întrebat și peste hotarele acesteia: mă gîndesc nu atît la cele peste 20 de țări în care i s-au tradus scrierile, cît la Steven Spielberg care i-a cumpărat drepturile de ecranizare a romanului de debut, ***Și dacă e adevărat...***, Editura Trei, 2004. Cine ca cine, dar bătrînul vulpoi simte ce vrea marele public!

Fiindcă, indiscutabil, ***Și dacă e adevărat...*** este o carte de milioane de cititori, înainte de a pune la socoteală veniturile din drepturile de autor. Genul de roman pe care-l citești cu sufletul la gură, fără să te întrebi asupra virtuților lui strict literare. Cert e că nu te prea poți eschiva: cine n-ar fi curios să afle ce caută o femeie tânără în dulapul din baie al unui bărbat străin? Scena e memorabilă: “Ascunsă printre umerășe, stătea o femeie care, cu ochii închiși, aparent vrăjtită de ritmul cîntecului, pocnindu-și degetul mare de arătător, fredona.

— Cine ești dumneata și ce cauți aici? întrebă el.

Femeia tresări și își deschise ochii cît erau ei de mari (...) Părea totalmente surprinsă că el se uită la ea”. Și avea de ce, de vreme ce corpul-i zăcea în comă, la spital, în timp ce sufletul îi bîntuia prin lumea celor vii.

Este punctul de plecare al unei incredibile povești de dragoste — “Sufletul lui

Lauren fu pătruns de trupul lui de bărbat și, la rîndul său, intră în trupul lui Arthur, vreme de o îmbrățișare...” —, despre care se spune că ar învinge moartea. Să fie adevărat?...

### **Anne GARRETA, *Sfinx***

*Sfinx* — nearticulat, deci ambiguu — nu-i atît un titlu, cît un manifest, mai cu seamă atunci cînd este ales cu bună știință pentru romanul de debut. Ca și cum, la 24 de ani, Anne Garreta s-ar grăbi să se delimiteze, prin *Sfinx*, Pandora M, 2004, de congenerile ei, Marie Darrieussecq, Claire Legendre, Lolita Pille, scriitoare *thrash* care afurisesc orice aluzie culturală. Din contra, stilul — elevat, elitar prin excelență, strîns la toate încheieturile ca un corset bătut cu nestemate — pare a fi dumnezeul la care se închină tînăra autoare, de-ar fi să citez doar această formulă aforistică: “Viața se transmite, dar nu se comunică”.

Or, miza acestui roman este chiar transmiterea unei experiențe senzuale, de necomunicat. Și, ca pentru a-și îngreuna sarcina, romancierul își impune și o constrîngere formală: redactat la persoana I singular, nu se știe dacă naratorul este bărbat sau femeie, și nici obiectul pasiunii sale, A\*\*\*, nu poartă însemne identitare ce l-ar trăda sexual. Totul începe într-un club de noapte de pe *Rive Gauche*, sediul boemei pariziene, unde naratorul, ce-și face studiile într-un seminar catolic, ajunge în compania unui preot iezuit, pentru ca — în urma unei întîmplări tragice — să ia locul DJ în cabina de sticlă: “Și așa a început ce mi se părea mie a fi o viață nouă...” În acest univers nocturn, întîlnirea cu A\*\*\* îi dă viața peste cap: “Stăteam față-n față, cu corpurile parcă împietrite. Teroarea îmi încleșta gîtul, dorința pe care-o simțeam urcînd în mine la vederea evoluțiilor sale (...) era suspendată”. Cînd în sfîrșit A\*\*\* i se dăruiește, într-un hotel din New York, dorința capătă dimenisiuni paroxistice: “Corpul îmi era imens, ar fi putut strînge în brațe întreaga Americă”.

*Sfinx*, o carte de citit cu buricile degetelor.

### **Pierre DRIEU la ROCHELLE, *Belukia***

“Între o idee și o sabie e aceeași distanță ca între o fecioară care crede că-și îndrăgește starea și o femeie împlinită care-o îndrăgește pe-a ei.” Cine-i în stare să dea o asemenea frază, cu certitudine nu doar citește, ci și... scrie în inima femeilor. Se numește Pierre Drieu la Rochelle, este unul dintre numele de referință ale literaturii franceze din secolul XX, și a fost, sub Ocupație, vîrf de lance al intelectualilor colaboraționiști — rușine pe care o spală cu sînge, în martie '45.

De-o frumusețe exotică ce descinde parcă direct din *O mie și una de noapți*, *Belukia*, Cartier, 2007, este romanul în care Drieu la Rochelle intră literalmente sub pielea personajului feminin, soția iubită a prințului Mansur, dar și cea dintîi mondenă a Bagdadului. Încă din primele rînduri, aceasta tocmai își părăsește într-ascuns haremul, pentru a ajunge în brațele lui Hassib, a cărui gură — observă Belukia — “era marcată de un gust aparte pentru iubirea femeilor”. Urmează... Să nu ne grăbim totuși. Cum nu se pripește nici autorul să-și arunce eroii în... luptă: “Complici, renunțau în seara aceea la plăceri pentru ca, în seara următoare, să le regăsească la fel de tinere ca odinioară.

Cultivau uneori asemenea ascetisme care le înteteau pofta neostoită și grea care i-ar fi putut zdrobi pe unul de celălalt.” Abia de-aici încolo se umblă la nuanțe: “Ea își dădu atunci seama că plăcerea culeasă de peste tot în același timp are un tăiș care rănește și ucide iubirea.” O adevărată negare-a negației: “Cuprinsă de cutremurătoare păreri de rău, descoperi că voluptatea pe care iubirea acestui bărbat i-o dezvăluia (...) depășea toate plăcerile.” Peste nici 120 de pagini, ea îi întinde pumnalul, iar naratorul va relata sec: “Priviră cele două tăișuri (...) Imensa neputință a iubirii făcuse să se ivească moartea în adâncul ochilor lor.”

Toate acestea pe când, în Bagdad, se mai murea din dragoste...

### **Emmanuel CARRERE, *Adversarul***

“În dimineața zilei de 9 ianuarie 1993, în timp ce Jean-Claude Romand își omora soția și copiii, asistam, împreună cu familia, la o ședință cu părinții la școală...”, este chiar prima frază a romanului **Adversarul**, de Emmanuel Carrere, Ed. Trei, 2004. Nu-i așa că v-a și captivat, subiectul? La fel cum s-a lăsat prins de întreaga afacere însuși scriitorul, adevărat — pe urmele unor iluștri înaintași dintre care e suficient să-l pomenim pe Dostoievski. Încît romanul polițist se-ntoarce, scurt, în roman psihologic.

Nici că se putea altfel, de vreme ce asasinul este un soț iubitor și un tată desăvîrșit, dar și un fiu cum și-ar dori orice părinte (între paranteze fie spus, după ce-și masacrează soția și copiii, Jean-Claude Romand își împușcă tatăl, apoi mama). Și asta de frică să nu fie descoperit, tocmai el — omul ce ia cina cu... Bernard Kouchner! Nu și Bernard Kouchner cu Jean-Claude, după cum se va dovedi. Căci, vai! acesta din urmă minte, nu de ieri-azi, ci de-o viață, timp de 18 ani asumîndu-și o identitate falsă, ce i-a devenit o a doua natură: “Să iasă din pielea doctorului Romand ar însemna să se trezească fără piele, mai ceva decît gol: jupuit.” Așa se face că, pentru a nu-i dezamăgi pe-ai săi, preferă pur și simplu să le zbroare creierii! “Sunt un asasin, am imaginea cea mai josnică cu putință în societate, dar e mai ușor de suportat decît cei douăzeci de ani de minciună dinainte”. Nu mărturisirea propriu-zisă, ci ușurința cu care-i făcută îți îngheață sîngele-n vine: “Obișnuit să funcționeze conform programului ‘doctorul Romand’, a avut nevoie de un timp de adaptare ca să stabilească un nou program, ‘Romand asasinul’ și să învețe să-l deruleze”.

Cît despre **Adversarul**, n-ai cum spune: “O carte scrisă este-o boală-nvinsă”..

### **Dai SIJIE, *Balzac și Micuța Croitoreasă chineză***

Cînd însuși Bernard Pivot garantează, cu bunul său nume, calitatea unei opere: “Dacă această carte nu devine un *best-seller* înseamnă că nu sunt bun de nimic”, iar Daniel Pennac consideră că “ar trebui să fie lectura obligatorie în licee, pentru a-i încuraja pe tineri să citească”, e musai ca romanul lui Dai Sijie, **Balzac și Micuța Croitoreasă chineză**, Polirom, 2002, să fie tradus în peste 30 de țări, nu și în China.

Suntem în 1971. Revoluția culturală chineză e-n plină desfășurare, printre victimele “reeducării revoluționare” numărîndu-se doi tineri a căror singură vină este originea lor nesănătoasă: ambii sunt fi de medici. Trimiși la sapă de lemn, dar, literalmente,

într-un sat din Tibet, primirea ce li se arată l-ar descuraja pe oricine. Nu și pe Luo care are prezența de spirit să salveze vioara prietenului său: "Tov' primar, o să ascultați o sonată de Mozart, anunță Luo, la fel de stăpîn pe el" Scena e de-un haz nebun:

"— Și cum îi zice la cîntecul ăsta al tău? (...)

— Mozart..., am dat să spun.

— *Mozart ce?*

— *Mozart se gîndește la președintele Mao*, continuă Luo...

Ce îndrăzneală! Dar a mers: ca prin farmec, figura amenințătoare a primarului se îmblînzi:

— Mozart se gîndește întotdeauna la Mao, spuse el".

În acest univers frust, unde singurul divertisment îl constituie "cinematograful oral" — o dată pe lună, tinerii sunt trimiși la oraș, să vadă un film, pe care-l povestesc la întoarcere comunității, minut cu minut —, descoperirea unei valize cu cărți interzise are efectul unei bombe cu ceas, a cărei undă de șoc îl va ajunge pe Luo în finalul cărții: părăsindu-l după ce l-a tot ascultat citindu-i, iubita îi spune că "Balzac a ajutat-o să înțeleagă (...) că frumusețea unei femei este o comoară neprețuită".

Vorba lui Arghezi: "Carte frumoasă, cînte cui te-a scris!"

### **Gerard MORDILLAT, Jerome PRIEUR, *lisus contra lisus***

Premiza de la care au pornit Gerard Mordillat și Jerome Prieur în redactarea studiului ***lisus contra lisus***, Cartier, 2007, sună cît se poate de convingător: "Trăim de secole în ritmul zilelor care marchează etapele destinului lui Iisus: Crăciun, Paște, Înălțare... Suntem, fără să știm, protagoniști și spectatori ai dramei interpretate în numele lui. Respirăm și gîndim în interiorul povestirii evanghelice (...) Credincioși sau necredincioși, ateii sau agnostici, creștini sau nu, "Iisus Hristos" face parte din memoria, din conștiința și din subconștientul nostru".

Preț de 7 capitole — a se reține ordinea acestora: "Necunoscut", "Răstignit", "Înmormîntat", "Înviat", "Apărut", "Schimbat" și "Trădat" — sunt puse cap la cap toate documentele, canonice sau apocrife, în stare să arunce lumină asupra celui mai renumit proces din toate timpurile. Nimic din învățăturile evanghelice nu este luat ca atare, fără a se confrunța cu numeroase probe, pro sau contra, datorate atît sfinților părinți cît și gînditorilor laici. Rezultă un soi de "realismul creștin" — ca să preiau formula autorilor — care "cercetează și nu crede", și asta pentru a ni-l reda pe Iisus cel "născut din femeie", și nu pe Iisus cel "născut din text". Într-un cuvînt: "Evanghelia *versus* giulgiul". Doar că atît evangheliile, cît și relicvele sunt supuse aceleiași probe a adevărului: un "corp special de lectori (ce) provine mai ales din instituțiile creștine" întoarce pe toate părțile textul sfințit, în timp ce giulgiul este supus radierii cu carbon 14.

În sfîrșit, mai ales în preajma sfințelor sărbători îmi place să cred, odată cu autorii, că "Iisus este rezultatul proiecției fiecărei comunități care îl recunoaște ca purtătorul său de cuvînt".

**Pascal BRUCKNER, *Copilul divin***

O carte redactată din perspectiva lui *Despre neajunsul de a te fi născut*, doar că scrisă de-un *bon vivant* datat trup și suflet la cele lumești, de-ar fi să citez doar *Hoții de frumusețe*, este ***Copilul divin***, al lui Pascal Bruckner, Ed. Trei, 2006. De data aceasta filosoful și omul de litere francez are inspirată idee să-și plaseze acțiunea romanului în... pîntecele matern, ceea ce nu înseamnă cîtuși de puțin că locatarii acestuia — gemenii Louis și Celine — se mulțumesc să aștepte cuminiți venirea pe lume. Dimpotrivă, ei sunt cei care absorb lumea exterioară, printr-o sofisticată rețea de comunicare, astfel încît la doar 6 luni cei doi foetusi sunt dobă de carte și mai cu seamă plini de sine. Pînă-n ziua cînd "la începutul lunii a opta, din curiozitate, (...) cerură să citească ziare". Li se face pe plac, doar că gemenii "crezînd că e vorba de vreo glumă, cerură ziare adevărate". Mare greșeală! "Gemenii fură și mai șocați. Pînă atunci ei n-avuseseră despre lume decît o viziune livrescă". Or, cunoașterea îl face pe Louis să-și anuleze... nașterea: "Eu sunt dovada că foetusul nu este starea inițială a omului, ci starea sa totală, după care vine declinul. (...) A te naște înseamnă a decădea. Am evitat această infirmitate supremă..." Nu și sora sa geamănă, care, spre a-i confirma involuntar spusele, își face intrarea în scenă... retardată mintal.

De-acum încolo, narațiunea capătă o turnură fantasmagorică, fătul Louis devenind, pe durata celor 5 ani petrecuți în sînul matern, noul Mesia al unei umanități în așteptarea celei de-a doua veniri. Să-i reușească oare unui nenăscut ceea ce n-a izbîndit Unul-născut-nu-făcut?



## Informații privind negoțul de carte între Chișinău și Iași la 1838: Magazinul Mironovici-Nica

**Alexandrina IONIȚĂ**

*Casa Editorială "Demiurg", Iași, România*

**Irina IONIȚĂ**

*Universitate de Medicină și Farmacie, Iași, România*

Confruntându-ne astăzi aproape în orice clipă cu E-book-ul, cine oare mai zăbovește asupra cărților vechi - adăpostul iluziilor pierdute prin imperiul ciupercilor alergene -, asupra vechilor dughene, ce arătau orășenilor ieșiți la preumblare cea-sloave, alexandrii ori florilegii, și chiar "gazete" aduse de la Paris ori, așa cum spunea Nicolae Iorga, disprețuitele "romanțuri" franțuzești ?

Invitându-vă în lumea ieșenilor de altă dată, descoperim, datorită lui Nicolae Iorga, pe negustorii sibieni, precum Constantin Hagi Popp, iar datorită lui Constantin Stoide și Ioan Caproșu, pe neguțătorii brașoveni, care avuseseră grijă să ajungă la marii boieri munteni și moldoveni, mai întâi gazete grecești, apoi cele franțuzești, la sfârșit de veac XVIII, fără a face din această îndeletnicire un sector al negoțătoriei lor, ci doar o plăcere clienților fideli și generoși.

Vești sigure despre un negoț de carte de sine stătător de băcănie nu avem pentru Țările Române, înainte de 1813, când găsim în centrul dulcelui târg, prăvălia lui Tănase Gani, a cărui viețuire s-a prelungit cel puțin până în 1821. Timp de cel puțin opt ani o găsim răspândind în Iași mărfuri diverse, printre care și cărți, unele grecești, altele românești, ba chiar reviste și cărți franțuzești. După această dată, asupra librăriei Gani se așterne uitarea.

Șirul librăriilor moldave, care s-au perindat și au contribuit la răspândirea culturii românești, grecești și, mai ales, franceze în Țara Moldovei este deschis de librăria lui Atanasie Gani, zonă importantă - financiară, socială și culturală - a prăvăliei binecunoscută în capitala Moldovei. E posibil ca prăvălia (și librăria !) Gani să fi dispărut înainte de înființarea, tot în Iași, a librăriei lui **Gavril Mirovici**, care, în 1827, își deschisese deja obloanele în fața Mitropoliei, ori chiar să fi funcționat o vreme în paralel.

Cât privește librăria lui Mirovici, atestată documentar la 1827, ea va fi fost înființată cu ceva vreme înainte de această dată, întrucât la data menționării era deja cunoscută în Moldova, nu numai în Iași. Renumele librăriei ajunsese la Buzău, de unde Filothei Iconomul comanda volumul *Theatron politicon*, iar pentru așa carte rară plătea nu mai puțin de "șase sfanțihî trupul". Vânzarea de carte grecească în Iașiul deceniului trei al secolului XIX amintea cântecul lebedei, căci de aproape jumătate de veac pătrunsese și se răspândea cu repeziciune, mai ales în traducere manuscrisă, subtila carte franceză.

Nu știm cât de energic a fost Mirovici în dezvoltarea negoțului său de carte, dar, citind documentul publicat de Dumitru Furnică, se poate concluziona că Mirovici

vindea carte grecească în Muntenia, alături de alte produse, fie tipărită în Moldova, fie adusă de la sudul Dunării sau - foarte posibil de la Viena, unde exista o Companie grecească puternică.

La trei ani după comanda lui Filotei Iconomul ot Buzău, magazinul lui Mirovici se dezvoltase substanțial, căci îl găsim pe proprietar asociat, în 1830, cu un alt negustor, tot brașovean, **Dimitrie Nica**. Acesta se va grăbi să preia controlul asupra sectorului *carte*. Afirmatia este foarte importantă, întrucât confirmă dezvoltarea afacerii și crearea acestui departament special în cadrul firmei mari, al cărui profil îl vom regăsi puțin mai târziu. Asocierea celor doi neguțatori brașoveni, stabiliți în Iași, Mirovici și Nica, pentru problema în discuție are importanță doar în ceea ce privește extinderea activității de negoț de carte între Principate.

Peste încă 6 ani, în **1836**, negoțul de carte al asociațiilor pare să se fi dezvoltat încă și mai mult, căci negustorii noștri găsesc de cuviință să colaboreze cu celebra librărie bucureșteană Iosif Romanov, posibil și cu librăria lui Hagi Calcu din Focșani (oraș aflat la granița dintre Principate !): titlurile sunt numeroase, clientela - selectă și generoasă. Titlatura catalogului Romanov, sugerând chiar o anumită ierarhie între firme, indică prezența cărților aduse de la București pe piața ieșeană și legături de afaceri statornice cel puțin între București-Iași și București-Focșani, dacă nu și între Iași și Focșani, în ceea ce privește vânzarea de carte (*Catalog pentru toate cărțile ce să află în Libreria D. D. Iosif Romanov și Cumpania, în București, la No. 419 vâpseaua roșie în Ulița Brașovanilor, cuprinzând cărți care se vând "și în Iașu la D. D. Dimitrie Nika, librer; în Focșani la D. Hagi Calcu, 1836", 8 p.*). O primă analiză bibliologică poate fi văzută la N. Georgescu-Tistu și Barbu Theodorescu.

Acest catalog, din 1836, este primul catalog de librărie din Principate, ce difuza în special carte românească și franceză. Fără îndoială, relația de afaceri dintre cei trei librari va fi avut caracter de reciprocitate, în sensul că fiecare vindea o parte din marfa celuilalt. *Înglobat* în catalogul librăriei Romanov din București, catalogul librăriei Nica arată că, la data publicării lui, magazinul lui Nica se dezvoltase, sectorul de carte se desprinsese din vechea prăvălie, devenise *librărie*, adică un *magazin specializat pe vânzarea de carte*. Mai mult decât atât, publicatorul catalogului, Romanov, mare negustor în București, îi recunoaște omologului ieșean statutul de *librer*, Nica fiind **primul librar din Moldova** atestat documentar la 1830, beneficiarul unei reputații solide, ce ajunsese deja până la București. Și cum nimic nu e întâmplător în documente, putem concluziona și că această relație de afaceri avea deja, în 1836, o anumită vechime.

În titlatura catalogului nu se regăsește numele fondatorului firmei (Mirovici), ci doar numele asociatului (Nica). El este cel care controlează acum sectorul de carte al firmei (librăria) și-i întărește reputația cu numele lui, căci nimeni nu mai spune acum "*dugheana Mirovici*", "*prăvălia Mirovici*" sau "*magazinul Mirovici*", ci "*librăria Nica*". Este adevărat, prin anul 1827, și Mirovici vânduse carte, nu știm câtă, dar nu puțină, de vreme ce reputația prăvăliei ajunsese la Buzău (în Țara Muntenească !). Vânduse, în mod sigur, carte *religioasă și filosofică, grecească*, așa cum am văzut deja. Însă, cel care a dezvoltat afacerea și a făcut *dintr-o îndeletnicire colaterală o specializare, transformând dugheana în librărie, a cărei reputație a ajuns în celălalt Principat*, unde a găsit colaboratori, a fost Dimitrie Nica.

Chiar dacă nu s-a desprins din vechea firmă, ci a continuat să activeze ca *departament autonom*, librăria Nica, activă înainte de 1827, și-a creat o reputație în domeniu și va rămâne în istoria culturii românești ca *prima mare librărie moldoveană și prima publicatoare de cataloage*.

Între 1836 și 1840 nu se cunoaște un alt catalog al librăriei Nica. Următorul catalog cunoscut este acela tipărit în **1840** (*Catalog pentru Cărțile de să află de vânzare în librăria cea Rumânească din Iași, a D-lui Dimitrie Nica și Cumpania și în București, la Iosif Romanov, București, 1840, 20 p.*). Constatăm că :

- la 1840, catalogul Nica anunță publicului propriile titluri, pe care le vinde și partenerul din București;
- comparația între numele firmelor aduce un plus de certitudine: catalogul din 1840 îl indică pe Nica nu numai ca titular de firmă, ci și ca publicator de catalog;
- se resimte o anumită siguranță a propriei poziții; firma s-a dezvoltat, încât a devenit Companie;
- omologul bucureștean este tratat cu o anumită răceală și chiar desconsiderare, căci lipsește... "*Cumpania*" și "*domnul*";
- partenerul din Focșani, Hagi Calciu, nu mai este amintit;
- profilul negoțului de carte este clar numit: "*Librăria cea Rumânească*". Termenul poate avea și sensul tributului plătit epocii, în care sentimentul național era o coordonată constantă, însă, în egală măsură, poate indica adevăratul profil al Librăriei Nica, întrucât la data respectivă tipăriturile de carte autohtonă se înmulțiseră considerabil, deci exista un comerț intens de carte românească între Țările Române.

Într-o etapă de început a activității magazinului Mirovici - ca în mai toate băcăniile vremii -, se găseau aici mărfuri variate, iar cărțile nu ocupau un loc important, ci erau mai degrabă, un *element auxiliar* care, chiar dacă nu genera câștiguri mari, ridica *standardul social al magazinului* – care se conforma astfel spiritului epocii - și contribuia la menținerea unei clientele selecte, încurajând vânzarea celorlalte articole.

Cu timpul, însă, profilul magazinului s-a extins. O scrisoare din 28 decembrie 1838, deci cu doi ani înaintea catalogului din 1840, expediată de un anume Gavril Mironovici, negustor ieșean aflat temporar cu afaceri în Chișinău, aduce informații noi asupra firmei. Dacă îl identificăm pe Gavril Mirovici, din 1827 și 1830, cu Gavril Mironovici, din 1838, negustor în Iași, cu prăvălie recunoscută până la București, informația de care dispunem până acum se îmbunătățește radical. (Identificarea este susținută de identitatea prenumelui și a profesiei, în timp ce diferențierea numelui de familie poate foarte bine să fie o greșeală de grafie.)

- afacerea lui Mirovici (Mironovici) și Nica s-a dezvoltat suficient încât să se extindă și în Basarabia, care din 1812 fusese "alipită" Rusiei, prin Pacea de la București;
- partenerii așteptau mărfuri nespecificate de la Moscova și Viena, posibil și cărți;
- la data expedierii scrisorii – sfârșitul anului 1838 – cei doi asociați erau încă proprietarii unei *librării*, a unei *dughene* (băcănie) și a unei *crâșme*;

- relațiile între parteneri erau destul de încordate, căci Gavril Mironovici își manifestă nemulțumirea față de activitatea partenerului și de pierderea controlului afacerii ("cât am ținut eu frâna trebilor, dugheana nu era în așa glod").
- din afirmația de mai sus rezultă că firma avea datorii substanțiale („glod”). Este foarte probabil ca profitul rezultat din activitatea librăriei, condusă de Dimitrie Nica, să nu fi fost chiar atât de mare (ori scăzuse în ultima vreme), întrucât partenerul nu-și reprimă nemulțumirea.

Pe de altă parte, putem afirma că perioada 1836-1840, **perioada cataloagelor de librărie**, a fost perioada de maximă dezvoltare a activității librăriei Nica-Mironovici. Deși se știe că, după luna ianuarie 1833 (data intrării în funcțiune a legii cenzurii cărților străine intrate în țară !) până aproape de Unire, în Iași, funcționau cu o activitate intensă librăriile lui Frederic Bell și Adolf Hennig, profilate pe importul cărții franceze și germane din Occident, nu au fost descoperite facturi emise de Nica, așa cum a fost cazul celorlalte mari librării ieșene. Fără îndoială, absența facturilor librăriei Nica, emise pentru titlurile și cantitățile importate, poate fi un argument al vânzării de carte românească în această librărie, deși se știe acum că autoritățile aplicau cărților românești aduse dintr-un principat în altul statutul de carte străină, pentru care se depunea factură la Secretariatul de Stat. Pe de altă parte, firma Mircovici-Nica avea relații de afaceri cu Viena și Moscova (prin Chișinău) și este puțin probabil să fi renunțat la un articol de comerț ce aducea venituri consistente și prestigiu social. Nu este exclus ca unele facturi anonime, care se găsesc în Arhivele Naționale, Filialele București și Iași, și poate chiar în Arhivele de la Chișinău, să provină din această librărie ori să iasă la iveală dintre multele documente cu caractere chirilice încă neanalizate.

În afara cataloagelor din 1836 și 1840, memoriile consulului prusian Kuch vin și ele să sublinieze rolul Librăriei Nica în răspândirea cărții la Iași. La cererea lui C. Negruzzi, negustorul aducea de la partenerul său din București cărți traduse și tipărite „la Eliade” (Ion Heliade Rădulescu), după cum ne arată factura din 22 aprilie 1837. Interesant este iarăși numele intermediarului - „d. Nicu Mircovici” care, în stilul poetic, tipic moldovenesc, ar putea însemna „domnii Nica și Mir(c)ovici” ! (Avem, astfel, o a treia variantă a numelui proprietarului, însă nu poate fi vorba de persoane diferite, ci doar de „grafie poetică”)

Comanda de carte făcută pe numele lui C. Negruzzi aduce câteva elemente importante:

- confirmă păstrarea relațiilor de colaborare între negustorul moldovean și cel muntean, prin vânzarea reciprocă de carte;
- confirmă faptul că circulația cărții românești dintr-un principat în altul a contribuit la strângerea relațiilor între intelectualitatea pașoptistă și la cristalizarea conștiinței Unirii;
- indică extinderea activității librăriei prin preluarea de comenzi, dedicate foarte probabil școlilor, care ating cifre de sute de volume. Este puțin probabil ca această factură să fi fost un caz singular.

Dacă ținem seama că, în prima jumătate a secolului XIX, un catalog de carte era utilizat în egală măsură pentru vânzare, dar și pentru închiriere, nu este exclus ca librăriei lui Mironovici și Nica să-i fi fost asociat un cabinet de lectură, după moda vremii,

așa cum au procedat alți neguțători ieșeni de carte: I. Bogusz, A. Hennig sau Fr. Bell, chiar dacă documentele nu oferă deocamdată nici un indiciu în acest sens.

Prima mare librărie ieșeană, înființată înainte de 1827, condusă de negustorii brașoveni stabiliți în Iași (posibil de origine greacă), Mirovici și Nica, a publicat primul catalog de librărie din Moldova și s-a remarcat pe piața de carte românească printr-un intens negoț de carte autohtonă. Magazinul ieșean, posibil și departamentul de librărie, făcea legătura între centrul și estul Europei, prin extinderea relațiilor comerciale la București, Focșani, Chișinău, Moscova și Viena. Deși profilul librăriei (negoțul de carte românească !) este atestat documentar, este posibil să fi importat și răspândit și carte străină. În mod cert a activat cel puțin 13 ani, deci s-a bucurat de o anumită longevitate, dar, după 1840, librăria Mirovici-Nica nu mai este atestată documentar.

Astăzi pe nedrept uitată, librăriei Mirovici-Nica i se poate recunoaște în mod cert un rol efervescent în răspândirea cărții autohtone în spațiul românesc.

## Un sector în dificultate dominat de stat

**Vasile MALANEȚCHI**

Editura "Atelier", Chișinău

Anul 1994 a fost, după câte se pare, decisiv pentru începutul transformărilor de ordin structural la care avea să fie supus sistemul editorial-poligrafic din Republica Moldova ca urmare a necesității stringente de trecere a economiei naționale la rigorile modelului occidental de gospodărire. În lipsa voinței politice a clasei conducătoare, procesul a demarat cu întârziere de câțiva ani, dacă ținem cont de faptul că noul stat suveran își declarase independența la 27 august 1991, ca urmare a colapsului Uniunii Sovietice, iar startul schimbărilor, la nivel politic-ideologic, a fost dat încă în 1985, prin inițierea cursului spre *Perestroika* și *Glasnost'* inaugurat de PCUS sub conducerea lui M. S. Gorbaciov.

În Republica Moldova procesul de reorganizare a activității editoriale a demarat, în linii mari, odată cu abolirea sistemului administrativ de comandă, axat pe ideologia falimentară a partidului unic și orientarea cursului de dezvoltare social-politică spre valorile democratice caracteristice statului de drept, pe de o parte, și spre rigorile economiei axate pe libera inițiativă a cetățenilor, pe de altă parte.

La modul practic, geneza sistemului editorial-poligrafic contemporan din Republica Moldova ține de perioada 1985-1991, care avea să se încheie, în cele din urmă, cu prăbușirea spectaculoasă a URSS și constituirea de state independente în spațiul post-sovietic. Așa se face că, în sfera despre care vorbim, primele structuri organizatorico-juridice noi și, deopotrivă, formele moderne de management, fragile și rudimentare la început, au apărut la finele anilor '80 ai secolului XX sub forma unor unități administrativ-economice de tip cooperatist, evoluând progresiv și consolidându-și prodigios pozițiile la începutul anilor '90 în formula clasică a societăților comerciale de tip capitalist, pe măsură ce sistemul administrativ de comandă, intrat în faza de regres, își diminuea ponderea. Liberalizarea economiei avea să conducă, implicit, la înființarea editurilor private, care au constituit o primă breșă în sistemul monopolului de stat al producției de carte.

În contextul social-politic generat de *Restructurare* și *Transparență* s-au produs modificări de ordin principal în raporturile intelectualității de creație cu puterea, s-a schimbat radical statutul omului de litere. Cenzura, ca instituție restrictiv-ideologică, a încetat să mai existe, iar autocenzura ca stare de spirit a creatorului, s-a transformat dintr-o problemă esențialmente social-politică în una ținând strictamente de conștiința fiecărui om de litere în particular. Democratizarea societății s-a soldat cu binefaceri și pentru apariția unor curente noi de gândire ca expresie a libertății de opinie. Drept consecință a mișcării de renaștere națională, în faza de vârf (1989), în Moldova s-a produs trecerea scrisului la alfabetul latin, limba națională a populației autohtone fiind decretată, în același timp, drept limbă de stat. Către acest moment au apărut și cele dintâi publicații periodice independente, precum și primele tipărituri (cărți, broșuri etc.) în regia autorilor sau care, în genere, nu au fost supuse nici unui fel de cenzură.

În altă ordine de idei, pentru faza de reorganizare a activității editorial-poligrafice din Republica Moldova este caracteristic faptul că, alături de procesele de democ-

ratizare și liberalizare, s-a produs un salt fără precedent sub aspectul dotării tehnice a instituțiilor prin implementarea unor sisteme editoriale noi și a tehnologiilor pre-press moderne.

Dar să revenim la anul 1994, an în care Parlamentul de la Chișinău a adoptat *Legea cu privire la susținerea și protecția micului business* (precizăm că *Legea despre antreprenoriat și întreprinderi* fusese adoptată în 1992), făcând pași concreți în vederea racordării statului la cadrul juridic paneuropean. Amintim în acest context că la 28 noiembrie 1994 Republica Moldova a semnat Acordul de parteneriat și cooperare cu Uniunea Europeană (intrat în vigoare, e adevărat, abia la 1 iulie 1998), iar la 13 iulie 1995 a aderat la Consiliul Europei.

Și încă o constatare: în această perioadă a sfârșitului de secol și de mileniu, dar mai cu seamă de început al unei ere noi, ne aflăm, se vede, în căutarea unor soluții ce vizau reșezarea noastră în spațiul Europei și care cereau imperios definirea unor relații de perspectivă cu structurile constituite după Cel de-al Doilea Război Mondial pe bătrânul continent. În același timp, și Occidentul era preocupat de construirea unui cadru adecvat de raporturi bilaterale cu noul stat Republica Moldova, înainte de asta însă era necesar să fie cercetate, la fața locului, starea reală de lucruri și potențialul nostru în cele mai diverse domenii, astfel ca dialogul și colaborarea să fie axate pe cunoașterea temeinică a faptelor și a contextului.

În albia acestui interes general pentru Republica Moldova se înscrie și studiul consacrat activității editorial-poligrafice de la noi și întreprins de un specialist european, Didier Dutour, venit la Chișinău în 1994 în cadrul unei misiuni speciale a Consiliului Europei. Cercetarea vizează cele mai diverse momente și aspecte ale industriei cărții surprinse într-un spațiu aflat în faza inițială a unui proces de înnoire, dar care este marcat vizibil de o stare generalizată de incertitudine, haos și derută.

Așa cum se precizează într-o notă de subsol, articolul (vezi *Addenda*) "L'édiction moldave: un secteur en difficulté dominé par l'Etat", inserat într-o publicație periodică franceză la rubrica "Pays de l'Est", "est tiré d'une étude réalisée par Didier Dutour, mission Conseil d'Europe 1994" cu precizarea: "Elle sera publiée dans son intégralité dans un prochain dossier de La Lettre de France Edition".

Articolul a ajuns la noi în forma a două pagini decupate, fără indicarea titlului revistei ce l-a găzduit, iar încercările de a o identifica nu s-au încununat de succes. Am găsit, în schimb, anunțată, la compartimentul *Bibliografie* al unei tipărituri electronice din anul 2000 (DECS/CULT/POL/book (2000) 3, "Governments love books (electronic books too!)", A joint activity of the Council of Europe, UNESCO and the Bürsenverein des Deutschen Buchhandels. REVIEW OF NATIONAL BOOK POLICY IN MOLDOVA: From book crisis to national book policy in Moldova: current situation and prospects. Report prepared by Jean Richard Electronic Publishing, Books and Archives)<sup>1</sup> o altă lucrare – un raport – al aceluiași Didier Dutour: *Note sur l'Etat du livre en République de Moldavie, septembre 1994*. S-ar putea ca aceste "Note..." (pe care nu le-am găsit încă...) să fie tocmai textul întreg al raportului elaborat de expertul francez în 1994, după vizita de documentare întreprinsă în Republica Moldova.

### Note și referințe bibliografice

1. Vezi: [www.coe.int/t/e/cultural\\_cooperation/culture/completed\\_projects/books/](http://www.coe.int/t/e/cultural_cooperation/culture/completed_projects/books/).