Universitatea Liberă Internaţională din Moldova
Institutul de Cercetări filologice şi interculturale

Revistă ştiinţifică
Nr. 1/2

Chişinău - 2007

ISSN 1857-3711

Comitetul de redacție

Director publicație: Ana GUȚU
Redactor-șef: Elena PRUS
Redactor-șef adjunct: Pierre MOREL
Redacție: Ion MANOLI, Dragoș VICOL, Petru ROȘCA,
Zinaida CAMENEV, Victor MORARU, Gerhard OHRBAND, Alexei CENUȘĂ
Secretar de redacție: Ghenadie RÂBACOV
Coperta: Ion ȚIGULEA

Consiliul științific

Marius SALA (Academia Română, București)
Mihai CIMPOI (Uniunea Scriitorilor din Moldova, Chișinău)
François RASTIER (Centrul de Cercetări Științifice, Paris)
Jean-Claude GÉMAR (Universitatea din Montreal)
Philippe HAMON (Universitatea Sorbonne Nouvelle, Paris III)
Marc QUAGHEBEUR (Arhive și Muzeul Literaturii, Bruxelles)
Silviu ANGELESCU (Academia Română, București)
Dan MĂNUCĂ (Academia Română, Iași)
Irina MAVRODIN (Univ. Craiova)
Sanda-Maria ARDELEANU (Univ. „Ștefan cel Mare", Suceava)
Emilia BONDREA (Univ. „Spiru Haret", București)
Dumitru IRIMIA (Univ. „Al. I. Cuza", Iași)
Corin BRAGA (Univ. „Babeș-Bolyai", Cluj)
Nicolae IOANA (Univ. „Dunărea de Jos", Galați)

Volumul a fost recomandat spre publicare de Senatul ULIM
(Proces verbal nr. 2 din 31 octombrie 2007)
Articolele științifice sunt recenzate

ULIM, Intertext 1/2 2007
Tiparul executat de tipografia „Foxtrot" SRL
str. Florilor 1, tel.: (37322) 493936
Tiraj 100 ex.

© ULIM, 2007
© ICFI

CUPRINS

Ana Guțu. ***FIAT INTERTEXT*** *5*

1. SALONUL INVITAȚILOR

Catherine Kerbrat-Orecchioni. *L'analyse des interactions verbales: pour une approche comparative interculturelle*..... *11*
Frédéric Tinguely. *Rire et relations interculturelles: l'exemple du voyage en Perse à l'âge classique* *28*
Maurice Amuri Mpala Lutebele. *Littératures africaines francophones du XXème siècle. Une dynamique de décolonisation bradée*..... *40*

2. LITERATURĂ ŞI INTERCULTURALITATE

Pierre Morel. *Les cultures de la frontière* *59*
Dragoş Vicol. *„Cercetări inactuale" de fenomenologie a literaturii* *66*
Vasile Cucerescu. *James Joyce: simbolismul centrului şi simbolurile mitologice primordiale ale Dublinului*..... *71*
Sergiu Pavlicencu. *Hacia un concepto de la transición en la literatura* *80*
Simona Antofi. *Literatura limitelor şi limitele literaturii: cazul Mihail Sebastian* *84*
Ion Țâgulea. *Educația coloristică a designerilor în condițiile instruirii universitare* *92*

3. LINGVISTICĂ ȘI TRADUCTOLOGIE

Ion Manoli. *Poetica baudelairiană ca „obiect" al traducerii moderne* *101*
Anna Bondarenco. *Les catégories de l'intensité et de la quantité dans « Germinal » d'Emile Zola* *107*
Angela Savin. *Locuțiuni verbale monosemantice motivate* *118*
Angelica Vâlcu. *Apprendre à traduire c'est apprendre à produire des discours*..... *124*
Aliona Dosca. *Didactizarea traducerii juridice germane (noi prospecte şi orientări)* ... *130*
Inga Stoianova. *Informal medical discourse: notes on specialized slang, jargon and proverbs* *136*

4. DOSAR SPECIAL: EGALITATE, LIBERTATE, FEMINITATE

Elena Prus. *Scene intime sau theatrum amoris în romanul francez*..... *147*
Carmen Andrei. *Lecture d'un roman libertin au féminin: « Thérèse philosophe », entre critique du sacré et affirmation du profane hédoniste*..... *158*
Valentina Enachi. *Gen şi cultură. Simboluri în schimbare*..... *168*
Alina Crihană. *L'imaginaire du féminin dans le roman roumain de l'après-guerre* *176*
Marina Cap-Bun. *Intercultural fantasies of female cruelty: Reflections on gender and power*..... *185*
Veronica Popa. *Poezia tânără feministă: tendințe şi orientări în contextul căutărilor moderne şi postmoderne*..... *197*

5. PROFIL INSTITUȚIONAL: UNIVERSITATEA „SPIRU HARET" DIN BUCUREȘTI

Mircea Mihalevschi. *Prezentarea Facultății de limbi şi literaturi străine din cadrul Universității „Spiru Haret" din Bucureşti* *205*
Emilia Bondrea. *Le modèle actantiel et la lettre de candidature* *208*
Rodica Locusteanu. *Erica e i suoi fratelli di Elio Vittorini, un romanzo fiabesco dell'iniziazione femminile* *216*
Tamara Ceban. *Le personnage « Ce jeune homme » dans les « Exercices de style » de Raymond Queneau* *224*
Mihaela Chapelan. *Un incipit « Pas comme les autres ». Diderot, Jacques le fataliste et son maître* *229*
Denisa Drăguşin. *Metaphor: between cognitive semantics and critical discourse analysis* *238*

6. AVANSCENA CERCETĂRII: TEZE DE DOCTORAT SUSȚINUTE ÎN 2006

Catherine Durandin. Angela Demian. *La nation impossible? Identité collective et construction nationale en République de Moldova* *251*
Elena Prus. Anatol Gavrilov. *Conceptul de roman la G. Ibrăileanu şi structura stratiformă a operei literare* *254*
Ana Guțu. Svetlana Drăgancea. *Imaginea obiectelor publicitare din perspectiva lingvistică* *258*
Silviu Angelescu. Vasile Cucerescu. *Universul urban în opera lui James Joyce* *261*
Ion Dumbrăveanu. Angela Roşca. *La tipología de los discursos en los libros viajes de Mihái Tícan Rumano* *265*
Anatol Ciobanu. Ludmila Cabac. *Les débuts de la presse roumaine – témoins de l'influence française* *269*
Stelian Dumistrăcel. Gheorghe Popa. *Locuțiunile în sistemul unităților normative ale limbii române* *271*

7. RECENZII. PERSONALIA

Ana Guțu. *Anadiss – revistă discursologică în spațiul românesc* *275*
Ion Manoli. *O viziune modernă despre literatura universală* *278*
Pierre Morel. Elena Prus. *Basarabia şi procesul literar românesc văzute din Franța* .. *282*
Silvia Sofronie. *Le français pour les hommes d'affaires* *286*
Vasile Cucerescu. *Necessitas non habet legem* *288*
Ion Manoli. *O analiză multiaspectuală a politicii şi planificării lingvistice* *290*
Dumitru Irimia. *Reprezentarea romanescă a parizienei în literatura franceză din a doua jumătate a secolului al XIX-lea* *294*

FIAT INTERTEXT

Cognoscibilitatea este infinită, căutarea adevărului ştiinţific nu este limitată de frontiere în timp şi spaţiu. Opera, deseori ingrată a spiritului cercetătorului, aflat în perpetua frământare de a aduce lumina cunoaşterii în serviciul societăţii, e asemuită cu o veritabilă tezaur. Avalanşa doctrinelor, ce augmentează cu trecerea orelor, reprezintă dovada cea mai elocventă a progresului ştiinţelor. Sursa acestui progres a fost şi va fi mereu Omul, iar condiţia *sine qua non* pentru zborul neîntrerupt al cugetului generator de idei est libertatea.

Universitatea prin esenţa ei este locul privilegiat de întâlnire a unei comunităţi de oameni - studenţi şi profesori, iar cercetarea reprezintă instrumentul esenţial de transmitere a adevărului ştiinţific, bazat pe cele mai noi doctrine, valabile la anumite etape de dezvoltare a societăţii.

Secretele ştiinţelor limbajului au constituit din totdeauna atracţia predilectă a minţilor luminate. Sacralitatea actului de comunicare, prin dimensiunea sa revelatoare, a plasat Cuvântul pe un piedestal pe cât de meritoriu, pe atât de criptat, lăsând suficient spaţiu în alb pentru cerneala neobosită a savanţilor.

Revista ***Intertext***, primele numere ale căreia le propunem atenţiei Dumneavoastră, este materializarea elocventă a dezvoltării în ascendenţă a cercetărilor ştiinţifice, deoarece reprezintă o etapă calitativ nouă în istoria publicaţiilor periodice ale profesorilor facultăţii de limbi străine. De la saussurianism la neo-saussurianism, traductologie filosofică şi lexicometrie, critică literară şi gender - acesta este vectorul preocupărilor ştiinţifice ale distinşilor autori-savanţi, care au onorat prin prestaţia lor prezentul volum.

Concepută la sursă drept un almanah ştiinţific cu genericul „*Lecturi Filologice*" (fondat de **Ion Dron**, prof.univ. dr.hab.şi **Dragoş Vicol**, prof.univ. dr.hab. în anul 2001), care a evoluat ulterior în revistă trimestrială în anul 2006 (la iniţiativa Facultăţii de limbi Străine şi a Institutului de Cercetări Filologice şi Interculturale ULIM), publicaţia periodică vine cu un alt titlu - ***Intertext***, care, în opinia colegiului de redacţie, îmbogăţeşte dimensiunea in extenso a preocupărilor ştiinţifice, asigurându-le substanţa indispensabilă a transdiciplinarităţii.

Extinderea relaţiilor de colaborare cu centrele universitare de profil din ţară şi de peste hotarele ei a condiţionat apariţia rubricilor noi, precum „*Avanscena cercetării*", „*Dosar special*", „*Atelier de traducere*". Axa internaţională a revistei este păstrată, ba chiar îmbogăţită prin implicarea în activităţile de cercetare a personalităţilor notorii din domeniul filologiei contemporane şi a altor discipline aferente în rubrica "Salonul Invitaţilor". Şi, prin tradiţie deja, întru asigurarea circulaţiei libere şi a vizibilităţii rezultatelor investigaţiilor ştiinţifice la ULIM, toate materialele revistei sunt accesibile pe pagina web a Institutului de Cercetări Filologice şi Interculturale: **www.icfi.ulim.md**

Sperăm ca noua ţinută a revistei, atât prin eleganţa esenţei, cât şi prin aspectul tipografic, va răspunde aşteptărilor şi speranţelor publicului universitar avizat - profesori, doctoranzi, masteranzi şi studenţi, neobosiţi prometei ai progresului societal, făurit prin educaţie.

Ana GUŢU
Prim-Vicerector
Doctor în filologie, profesor universitar

FIAT INTERTEXT

La cognoscibilité est infinie, la recherche de la vérité scientifique n'a pas de limites dans le temps et dans l'espace. L'œuvre souvent ingrate de l'esprit du chercheur, transi de l'inquiétude perpétuelle de mettre la lumière du savoir au service de la société, représente une inestimable richesse. L'avalanche de doctrines, qui augmente chaque instant, représente la preuve la plus éloquente du progrès des sciences. C'est l'Homme qui est la source de ce progrès, et il le sera toujours. La condition *sine qua non* pour le vol éternel de l'esprit générateur des idées est la ***liberté***.

Dans son essence, l'université représente un endroit privilégié de la rencontre d'une communauté d'hommes – étudiants et professeurs, la recherche étant l'instrument essentiel de transmission de la vérité scientifique, basée sur les théories les plus récentes, valables à certaines étapes du développement sociétal.

Les secrets des sciences du langage ont toujours constitué la prédilection des esprits éclairés. La sacralité de l'acte de communication, par sa dimension révélatrice, a placé le ***Mot*** sur un piédestal méritoire et à la fois crypté, laissant un énorme espace blanc à noircir par la plume infatigable des savants.

La revue ***Intertext***, dont nous proposons les premiers numéros à votre distinguée attention, matérialise éloquemment le développement en ascendance des recherches scientifiques, puisque cette revue représente une étape qualitativement nouvelle dans l'histoire des publications périodiques des professeurs de la Faculté des Langues Étrangères. Du saussurianisme au néo- saussurianisme, de la traductologie philosophique vers la lexicométrie, de la critique littéraire vers les études de genre – c'est le vecteur des préoccupations scientifiques des auteurs – savants notoires qui ont honoré, par leur prestation, le présent volume.

Conçue comme un almanach scientifique ayant pour origine les « Lecturi Filologice » (fondées par ***Ion Dron,*** docteur d'état, professeur universitaire et ***Dragoş Vicol,*** docteur d'état, professeur universitaire, en 2001), ultérieurement devenue une revue trimestrielle en 2006 (à l'initiative de la Faculté des Langues Etrangères et de l'Institut de Recherches Philologiques et Interculturelles ULIM), la publication périodique prend le titre d'***Intertext***, qui, dans l'optique du collectif rédactionnel, exprime la dimension *in extenso* des intérêts scientifiques mis en valeur, leur attribuant l'indispensable substance de la transdisciplinarité.

L'élargissement du spectre de collaboration avec les centres universitaires du pays, mais aussi avec ceux de l'étranger, a heureusement favorisé l'apparition de nouvelles rubriques, telles que « *L'avant-scène de la recherche* », « *Dossier spécial* », « *Atelier de traduction* ». L'axe international est bien conservé, même enrichi par l'implication dans les activités de recherche de personnalités notoires de la philologie contemporaine et des autres disciplines afférentes. Et, traditionnellement déjà, afin d'assurer la circulation libre et la visibilité des résultats des investigations scientifiques à l'ULIM, tous les matériaux de la revue sont accessibles sur la page web de l'Institut de Recherches Philologiques et Interculturelles: **www.icfi.ulim.md**

Nous espérons que la nouvelle image de la revue, tant par l'élégance du noyau dur, que par son aspect typographique, correspondra aux attentes du public universitaire avisé – étudiants aux cycles du doctorat, du master et de la licence, professeurs et chercheurs, infatigables esprits prométhéens du progrès de la société, généré par l'éducation.

Ana GUȚU
Premier Vice-recteur
Docteur en philologie, professeur universitaire

FIAT INTERTEXT

The cognoscibility is infinite; searching scientific truth is not hold back by the time and space frontiers. Being in a perpetual challenge to throw light over the cognition in society's help, the masterpiece, which is sometimes an ungrateful work of the investigator spirit, is compared to a genuine treasure. The doctrines' avalanche, that augments each hour, represents the most eloquent proof of the scientific progress. The source of this progress was and will be forever the Man, and the freedom is the *sine qua non* condition for the uninterrupted fly of the idea generating mind.

By its nature, the university is the privileged meeting place for a people's community, composed of students and professors, and research represents the principal instrument of the scientific truth proceeded from the newest doctrines available to certain stage of society development.

The secrets of language sciences always constituted the favorite attraction for the bright minds. By its revealing dimension, the holiness of the communication act placed the Word on a pedestal, both praiseworthy and hidden, leaving enough white space for the tireless ink of the scholars.

The ***Intertext*** magazine (we propose to your attention its first numbers) is the eloquent materialization of the rising development of the scientific researches, because it represents a new stage in the periodic publications' history of the Foreign Languages faculty professors. From the saussurianisme and neo- saussurianisme, philosophic traductology and lexicometry, critique and gender – this is the scientific concerns' vector of the refined author-scientists, who adorned the present volume by their service.

Being conceived firstly like a scientific almanac with the main titles: "Lecturi filologice" (Philological Lectures), (founded in 2001 by Ion Dron, Ph. Doctor, university professor and Dragoș Vicol, Ph. Doctor, university professor), which evolved subsequently in a quarterly magazine in 2006 (at the invitation of the Foreign Language faculty and the Institute of Philological and Intercultural Research ULIM). The periodic publication comes with a new title – ***Intertext***, which, in the editorial staff's opinion, enriches in extenso the dimension of the scientific concerns, ensuring to it the necessary substance of the transdisciplinarity.

The extension of the collaboration relations with the profile university centers from the country and abroad conditioned the appearance of the new heading as "Avanscena cercetării" ("The Research Proscenium"), "Dosar special" ("The Special Dossier"), "Atelier de traducere" (the Translation Workshop"). The international axis of the magazine is kept, and even more, it is enriched with the involving of the notorious personalities from the field of contemporary and the other afferent disciplines in the researching activities. As it has already been a tradition to ensure the free circulation and the visibility of the scientific investigation results at the ULIM University, all the magazine's materials are accessible on the web site of the Institute of Philological and Intercultural Research: **www.icfi.ulim.md**

We hope that the new target of the magazine both by the nature elegance and printing aspect will respond to the hopes and the expectations of the competent university public – trainers for the doctor's and master's degree, students and professors, tireless promotors of the social progress, created in the process of education.

Ana GUȚU
Prime Vice Rector
Doctor in Philology, University Professor

SALONUL INVITAȚILOR

L'ANALYSE DES INTERACTIONS VERBALES : POUR UNE APPROCHE COMPARATIVE INTERCULTURELLE

Catherine KERBRAT-ORECCHIONI
Université Lumière Lyon 2

Une histoire complète de la conversation chez tous les peuples et à tous les âges serait un document de sciences sociales du plus haut intérêt ; et il n'est pas douteux que si, malgré les difficultés d'un tel sujet, la collaboration de nombreux chercheurs venait à bout de les surmonter, il se dégagerait du rapprochement des faits recueillis à cet égard dans les races les plus distinctes, un nombre considérable d'idées générales propres à faire de la conversation comparée une véritable science. (Gabriel Tarde 1901/1987 : 3)

Il serait exagéré d'affirmer que la « conversation comparée » est aujourd'hui constituée en « véritable science ». Mais c'est un domaine d'investigation qui a connu ces derniers temps un incontestable essor, tant en ce qui concerne le matériel d'observation récolté que les avancées théoriques effectuées.

Depuis quelques décennies en effet, les linguistes ont commencé à s'intéresser à la façon dont la langue est utilisée concrètement dans les diverses situations de la vie quotidienne où des sujets sont amenés à communiquer, c'est-à-dire à « interagir » par le biais du langage. Apparue en France au cours des années 80, au croisement de la pragmatique et de l'analyse du discours, et très largement inspirée de différents courants de recherche américains (sociologie interactionniste, ethnométhodologie, ethnographie des communications), *l'analyse des interactions verbales* a pour objectif de décrire le fonctionnement de tous les types d'échanges communicatifs attestés dans nos sociétés (conversations familières, mais aussi interactions se déroulant dans des contextes plus formels) : à partir de l'étude de corpus enregistrés et minutieusement transcrits (l'approche est résolument empirique), il s'agit de dégager les règles et principes en tous genres qui sous-tendent le fonctionnement de ces formes extrêmement diverses d'échanges verbaux.

Or il apparaît que ces règles ne sont pas universelles : elles varient sensiblement d'une société à l'autre - ainsi du reste qu'à l'intérieur d'une même société, selon l'âge, le sexe, l'origine sociale ou géographique des interlocuteurs ; mais on admettra que, quelle que soit l'ampleur de ces variations internes à une même communauté linguistique, il est malgré tout possible de dégager certaines tendances moyennes propres à telle ou telle de ces communautés, et de jeter les bases d'une *approche contrastive interculturelle*[1] *du fonctionnement des interactions.*

L'enjeu est d'importance, car dans notre monde contemporain on constate à la fois, paradoxalement, la multiplication spectaculaire des échanges entre individus

1 Ou plutôt « cross-culturelle » : en anglais, on distingue en effet la perspective *cross-cultural* (il s'agit de décrire le fonctionnement de tel ou tel type d'interaction ou de phénomène interactionnel dans les sociétés S1 et S2 afin de dégager *in fine* les similitudes et les différences), et la perspective *interculturelle* (qui consiste à décrire les problèmes spécifiques aux échanges entre locuteurs appartenant à des langues et/ou cultures différentes).

relevant de cultures différentes, et la persistance tenace de la croyance selon laquelle on communiquerait fondamentalement partout de la même manière.

1. L'illusion universaliste : deux illustrations

Soit les recommandations suivantes, extraites de deux ouvrages destinés aux futurs professionnels de la vente :

(1) Un enfant est toujours gêné de devoir répéter un mensonge lorsque ses parents lui demandent de le faire en les regardant « dans les yeux ».
Vous, vous ne mentez pas à vos clients. Alors, regardez-les.
Regardez-les lorsque vous leur parlez.
Regardez-les lorsqu'ils vous parlent.
Regardez-les ! Un regard franc et direct renforcera vos paroles. Il donnera confiance à vos clients.
(G. Rozès, *Tout ce que vous devez savoir pour vendre plus,* Paris, Chotard, 1983 : 27)

Il est vrai qu'en France, le fait de regarder son interlocuteur « droit dans les yeux » est généralement interprété comme un signe de franchise. Mais dans bien des cultures, un tel comportement passe au contraire pour arrogant, insolent ou agressif, et peut même être carrément « tabou » en relation hiérarchique. La direction des regards comme la durée des contacts oculaires obéissent à des règles en grande partie inconscientes, et qui sont éminemment variables culturellement – une étude comparant le fonctionnement des négociations commerciales dans différents pays a pu ainsi montrer que dans le corpus de référence, la durée des contacts oculaires représentait respectivement, par rapport à la durée totale de l'interaction : 13% seulement de cette durée pour le corpus japonais, mais 33% pour le corpus constitué aux États-Unis, et 52% pour le corpus brésilien…

(2) Pour négocier dans de bonnes conditions, entre le client et le représentant doit s'établir une relation d'égalité : bannissez « Je m'excuse de vous déranger », ne soyez pas gêné, vous parlez d'égal à égal avec votre interlocuteur. (R. Moulinier, *L'entretien de vente,* Paris, Les éditions d'organisation, 1984 : 20).

Il est vrai que dans notre société, nombreuses sont les situations où les interlocuteurs peuvent et doivent afficher un comportement symétrique et égalitaire. Mais ce comportement « d'égal à égal » sera des plus malvenus dans les sociétés dites « à éthos hiérarchique », comme la société japonaise, où l'on doit au contraire se montrer respectueux des différences de statut, et où le vendeur doit faire preuve à l'égard de son client de cette « humilité déférentielle » qui seule permettra à son discours d'être accueilli favorablement par l'interlocuteur.

Or ce qui frappe à la lecture de ces deux ouvrages, et de tous les autres du même acabit, c'est qu'à aucun moment ils ne prennent la précaution de nous dire – oubli bien révélateur – que les conseils qu'ils nous prodiguent sont *relatifs à un contexte culturel*

*bien particuli*er (le nôtre), mais que leur application pourrait avoir des effets désastreux dans des cultures obéissant à d'autres normes comportementales… Dès lors pourtant que l'on se trouve engagé dans un échange interculturel quelconque, il importe de prendre conscience de cette donnée fondamentale : loin de se restreindre, comme on le croit encore trop communément, à quelques comportements isolés et superficiels, la variation peut affecter tous les aspects, et se localiser à tous les niveaux, du fonctionnement des interactions.

Parmi les très nombreux exemples qui pourraient donc en être donnés, nous n'en retiendrons dans les limites de cet article que trois[2].

2. La variation culturelle : trois exemples

2.1. Le système des tours de parole

Pour que l'on ait affaire à une interaction verbale, il faut que se trouvent mis en présence deux interlocuteurs au moins, qui parlent « à tour de rôle ». Or si les principes généraux sur lesquels repose le « système des tours » sont universels, leur application varie considérablement d'une société à l'autre. Voyons ainsi ce qu'il en est du principe de « minimisation de la pause inter-tours et du chevauchement de parole », mis en évidence par les spécialistes de l'analyse conversationnelle.

(1) La pause entre les tours de parole

La durée minimale de cette pause (en deçà de laquelle les locuteurs ont le sentiment d'avoir été interrompus) semble être aux États-Unis de cinq dixièmes de seconde, mais en France de trois dixièmes seulement ; d'où les problèmes que rencontrent les Américains amenés à converser avec des Français, et leur difficulté à prendre la parole dans ce type de situation interculturelle (même s'ils maîtrisent parfaitement la langue) : ayant été dès leur plus jeune âge dressés à attendre poliment une demi-seconde avant d'enchaîner, ils se laissent aisément doubler par un partenaire dont les règles de fonctionnement tolèrent une réaction plus prompte. Le même type de déboire a été signalé pour les Athabascans d'Alaska conversant en anglais avec des Canadiens ou des Américains : étant cette fois les plus rapides, les Américains s'étonnent de la mauvaise volonté communicative de leurs partenaires athabascans trop lents à enchaîner, cependant que ceux-ci s'offusquent d'être sans cesse interrompus par leurs partenaires américains… Malentendu donc, donnant lieu de part et d'autre à la construction de stéréotypes négatifs — tout cela à cause d'une différence dérisoire dans les normes relatives à la pause inter-tours (d'une demi-seconde pour les Américains, et d'une seconde environ pour les Athabascans) : on ne saurait mieux illustrer *la disproportion entre les faits et leurs effets,* dans le fonctionnement (et les dysfonctionnements) de la communication interculturelle.

Quant à la durée maximale de cette pause (au-delà de laquelle le silence est perçu comme embarrassant), elle varie elle aussi fortement d'une société à l'autre :

2 Pour un inventaire plus étendu des différents types de faits pouvant prêter à variation culturelle, voir le dernier volume des *Interactions verbales* ; et pour une réflexion sur les problèmes méthodologiques que pose l'approche contrastive, voir Kerbrat-Orecchioni 2005 : chap. 4, Traverso (éd.) 2000 et Traverso 2006.

de l'ordre de quelques secondes en France (où la conversation a manifestement peur du vide), le « gap » peut s'étaler ailleurs sur plusieurs minutes sans que cela produise la moindre gêne chez les interlocuteurs, comme ces Lapons du nord de la Suède, qui lorsqu'ils se trouvent réunis autour d'une table d'hôte n'échangent de parole que par intermittence (ce qui donne par exemple : offre - silence - acceptation de l'offre - grand silence - question - silence - réponse - grand silence, etc., soit en tout cinq ou six échanges minimaux pour une rencontre d'une heure environ).

Le même genre de « conversations à trous » a été décrit pour d'autres sociétés (amérindiennes par exemple, ou diverses sociétés rurales européennes[3]), ce dont on peut conclure que le principe est loin d'être universel selon lequel toute rencontre doit obligatoirement être « remplie » par un flux continu de paroles : dans bien des sociétés (que l'on peut dire à éthos « laconique »), l'échange de paroles n'est qu'une composante secondaire et facultative de ce type particulier d'interaction qu'est la « visite », et dans la plupart des circonstances de la vie sociale, les mots ne doivent être délivrés qu'avec parcimonie.

(2) Le chevauchement de parole

La parole simultanée, ainsi que l'interruption qui généralement l'accompagne, sont selon les sociétés plus ou moins bien tolérées, et diversement interprétées.

Ainsi les Français ont-ils la réputation de se couper sans cesse la parole, et de parler tous à la fois : c'est que les interruptions, si elles ne sont pas trop fréquentes (on peut parler ici de *seuil de tolérance*), permettent d'accélérer le tempo de la conversation ; elle lui donnent un caractère vif et animé, et produisent un effet de chaleur, de spontanéité, de participation active, généralement apprécié dans notre société (à l'inverse, les conversations où les tours se suivent bien sagement sans empiéter les uns sur les autres ont un peu l'air de languir d'ennui). Mais on aura ailleurs une vision des choses bien différente, percevant ces interruptions permanentes comme agressives, et insupportablement anarchiques : *ce sont non seulement les comportements eux-mêmes qui varient d'une culture à l'autre mais aussi, corrélativement, leur interprétation et le système de valeurs qui les sous-tend* — ces divergences d'interprétation pouvant évidemment prêter à malentendu, comme l'illustre cette observation de Raymonde Carroll (ethnologue française vivant aux États-Unis) :

> Quand ma fille était toute petite, elle m'a demandé un jour pourquoi je me disputais toujours avec mes amis français qui venaient à la maison, et jamais avec mes amis américains ; c'est probablement ce jour-là que j'ai commencé mes analyses interculturelles… (Carroll 1987 : 63)

3 Comme cette communauté villageoise des Carpates qu'évoque Aaron Appenfeld : « Lorsque Grand-mère posait une question, Grand-père ne s'empressait pas de répondre. *Ce n'est pas poli de répondre immédiatement.* Il restait assis ou sortait, et ce n'est qu'à son retour qu'il répondait à sa question. […] Le jour était divisé en longues bandes de silence et d'émotion. Comme s'il était entendu que les mots sont plus précieux que l'or et qu'il ne faut pas les gaspiller. » (*L'amour, soudain,* Paris, Éditions de l'Olivier, 2004 : 165-166 ; italique ajouté).

2.2. Salutation et autres « ouvreurs »

On ne procède pas partout de la même manière pour « entrer en conversation » : ce ne sont pas partout les mêmes actes rituels qui se rencontrent dans la séquence d'ouverture, et ils ne se réalisent pas partout de la même manière.

(1) La *salutation* proprement dite

Composante centrale de la séquence d'ouverture, l'échange de salutations est sujet à d'infinies variations, en ce qui concerne en particulier la façon dont les locuteurs répondent, selon leur culture d'appartenance, aux questions suivantes :

– Dans quelles circonstances doit-on saluer un inconnu (taxi, autobus, bureau de poste, commerce, ascenseur, hall d'immeubles, simple passant…) ?

– À quel moment doit-on saluer ? Au début d'une nouvelle rencontre, soit ; mais encore ? À quelle distance exactement ? Et convient-il de renouveler la salutation quand on se rencontre à nouveau le même jour ?

– Qui doit saluer qui, et dans quel ordre ? On salue en wolof, en dida ou en gonja « de bas en haut » (c'est à l'inférieur qu'il revient de produire la salutation initiative), mais en baatombu de haut en bas, cependant que chez nous, il n'existe plus guère de préséances en la matière.

– Comment saluer ? Les gestes (révérence et courbette, bise, poignée de mains, accolade, etc., sans parler des saluts scouts, militaires ou fascistes), tout comme les formules de salutation, sont très variables d'une société à l'autre. La nôtre se caractérise d'une part par une relative pauvreté et sobriété des formules utilisées (comparées à cette « litanie des salutations » que l'on observe dans certaines sociétés africaines traditionnelles, sorte de chant psalmodié avec reprises, refrains et « coda » dont l'organisation séquentielle est soumise à une codification précise), et d'autre part par leur caractère généralement symétrique : les salutations initiative et réactive sont le plus souvent de même nature (en dehors de situations et milieux bien particuliers), alors que dans d'autres cultures les salutations ont pour principale fonction de marquer la hiérarchie existant entre les interlocuteurs. En d'autres termes : nos salutations marquent généralement une relation égalitaire, et sur l'axe « horizontal », une relation plus ou moins distante ou familière selon leur réalisation (gestuelle : poignée de mains vs bise ; verbale : « bonjour/bonsoir » vs « salut », « ciao », etc.).

La salutation est le seul ouvreur « passe-partout », les autres actes rituels qui peuvent se rencontrer dans la séquence d'ouverture étant soumis à des conditions d'emploi particulières.

(2) La salutation proprement dite peut être suivie (et même dans certains cas remplacée) par une q*uestion-de-salutation (greeting question)*, énoncé au statut « hybride » puisqu'il a la forme d'une question mais une valeur pragmatique intermédiaire entre la question et la salutation, n'étant pas en principe fait pour solliciter une réponse précise de la part du destinataire[4]. Comme ce ne sont pas partout les même questions qui fonctionnent conventionnellement comme des questions-de-salutation, et que leurs conditions d'emploi ne sont pas non plus forcément les mêmes, on

4 Sur cet acte « hybride », voir Kerbrat-Orecchioni, 2001 : 110-122.

peut s'attendre à ce que ces énoncés soient la source de bien des malentendus en situation interculturelle.

– En France, la seule véritable question-de-salutation est la question sur la santé du destinataire (« (Comment) ça va ? » et ses variantes). Notons que cette question présuppose que les deux interlocuteurs ne sont pas l'un pour l'autre de véritables « inconnus » ; cela du moins en français « hexagonal », mais il n'en est pas de même dans certains pays d'Afrique francophone, comme en témoigne ce chauffeur de bus parisien d'origine guinéenne se plaignant de l'impolitesse des passagers :

> Parfois je leur dis « Comment allez-vous ? » Alors les gens sont surpris et ils me disent : « Oh mais je ne vous connais pas ! » Mais pas besoin de se connaître pour être polis, non ? (France Inter, *Eclectik*, 14 décembre 2004)

Le malentendu est ici patent : s'il est bien vrai que point n'est besoin de se connaître pour être poli, il faut, en France, se connaître pour se demander comment on va !

– Dans la plupart des sociétés africaines, les questions-de-salutation portent non seulement sur le destinataire lui-même, mais aussi sur son entourage. Lorsqu'elles figurent à l'ouverture de l'interaction, ces questions ne doivent pas être traitées comme de véritables demandes d'information, mais comme de simples « routines » auxquelles on doit réagir de façon tout aussi routinière ; ce qui peut prêter à malentendu dans la communication interculturelle :

> Au Ghana, une ouverture de conversation comporte typiquement la routine suivante : *comment va ta famille* ? Alors quand je suis arrivée en suisse allemande, cette question est une des premières choses que j'aie dite à mon amie suisse allemande. Elle a eu une réaction d'hésitation avant de me répondre, puis elle a commencé à me donner des nouvelles très précises de son père, de son frère, de ses cousins, etc. Cela m'a choquée parce que je ne voulais pas qu'elle me raconte toute sa vie […]. La question sur la famille est une routine, ce qui signifie que le locuteur ne s'attend pas à ce qu'on lui raconte le détail de ce qui est arrivé à la famille mais s'attend à une réponse elle aussi ritualisée, à savoir par exemple : *ça va bien*. (Kilani-Schoch 1992 : 134-135)

Malentendu qui peut être rapproché de celui qu'analyse Béal (1992) à propos de l'usage australien de la formule, rituelle le lundi matin dans les bureaux ou salles des professeurs, « *Did you have a good week-end* ? » Béal montre en effet que cette formule n'est pour les Australiens qu'une routine appelant une réaction minimale (« *Nice, thank you* »), alors qu'il s'agit pour nous d'une vraie question, d'où ce malentendu attesté en situation de communication interculturelle : les Australiens trouvent les Français peu polis (puisqu'ils oublient régulièrement de poser cette question), et excessivement diserts (puisque qu'ils y répondent en « racontant leur vie ») ; quant aux Français, ils interprètent le comportement des Australiens comme étant à la fois indiscret, et hypocrite

puisqu'ils ne daignent même pas écouter la réponse à la question qu'ils viennent de poser — le problème étant que justement, cet énoncé *n'est pas* une vraie question.

– En Corée, au Vietnam, en Chine, et dans un certain nombre d'autres sociétés, la manière la plus naturelle de saluer consiste à choisir dans un paradigme de questions-de-salutation la formule la mieux adaptée aux circonstances spatio-temporelles de la rencontre. En Corée (où il n'existe pas de salutation proprement dite : l'expression de salutation « complémentaire » est donc en l'occurrence contestable), ce sont par exemple les formules (traduites en français) : « Tout va bien ? », « Avez-vous bien dormi ? », « Avez-vous mangé ? », « Qu'est-ce qui vous amène ici ? », « Où allez-vous ? », « D'où venez-vous ? », « Vous êtes encore là ? », « Vous êtes venu bien tôt hein ? » Au Vietnam, où l'action de saluer se dit *chào ho'i* (c'est-à-dire « saluer-interroger »), on rencontre semblablement : « Où allez-vous ? », « Que faites-vous là ? », « Vous avez mangé ? », « Vous allez au marché ? », etc. Questions qui elles non plus n'attendent pas de réponse précise : après « Où allez-vous ? », on peut fort bien répondre « Vous voyez ! » sans que cela fasse aucunement l'effet d'une provocation (et d'une transgression éhontée de la « maxime de quantité »). Même chose encore en chinois : comme le remarque Auchlin (1993, p. 21-2), « Où vas-tu ? » et « As-tu mangé ? » ont ni plus la valeur d'un « bonjour » français, et les enchaînements « Je vais par là » et « Oui/Non » qu'ils entraînent le plus souvent, « dans ce type de contexte, ne sauraient avoir d'autre sens que celui d'un "salut" en retour ».

Ces questions-de-salutation se distinguent des questions qui marquent l'intérêt et la sollicitude envers autrui, telles que « Vous avez quel âge ? » ou « Vous avez des enfants ? », questions qui, elles, attendent une véritable réponse. Mais à la différence de ce qui se passe en France où elles seraient considérées comme « indiscrètes » au début d'une première rencontre, de telles questions sont au contraire de mise dans des circonstances analogues au Vietnam ou en Corée ; ce qui constitue une nouvelle et inépuisable source de malentendus à double sens, qu'illustrent ces deux témoignages à la saisissante symétrie, mentionnés par Jang (1993), celui d'un étudiant coréen arrivant en France :

> Mon directeur de recherche français m'a réservé un accueil plutôt froid. Il ne m'a même pas demandé si j'étais marié, quel âge j'avais, où j'habitais, etc. Il m'a simplement expliqué l'orientation générale de l'établissement et les formalités d'inscription.

et celui d'un professeur français travaillant depuis un an en Corée :

> Quand un Coréen fait la connaissance d'un étranger, il lui demande très vite son âge, s'il est marié et s'il a des enfants. C'est quasiment un interrogatoire d'état civil. Pour l'étranger, c'est toujours un peu surprenant au début.

(3) *Autres ouvreurs*

Dans certaines circonstances particulières, on peut être amené à recourir à d'autres « stratégies d'abordage », telles que :

– L'*excuse*, par exemple lorsque l'on dérange un inconnu pour lui demander sa route. Notons que dans un tel cas, l'excuse dispense en principe de la salutation — en France, mais non aux Antilles, si l'on en croit cette anecdote rapportée par Renaud Camus (1985 : 11-12) : un de ses amis, en vacances à la Martinique, s'étant égaré, avise un « vénérable insulaire », et l'aborde le plus poliment du monde :

> Excusez-moi, monsieur, est-ce que vous pourriez me dire de quel côté se…

Mais ici, vive interruption de l'autre, furieux :

> D'abord, quand on est poli, on commence par dire bonjour aux gens, avant de leur demander quelque chose !

Et Camus de conclure :

> Cet épisode malencontreux me semble exemplaire, et devoir être placé en exergue à toute réflexion, si fragmentaire se veuille-t-elle, sur les manières de ce temps. Il rappelle à propos l'essentiel, à savoir que les manières sont, précisément, de ce temps ou d'un autre, de ce lieu-ci ou de celui-là.

Politesse en deçà de l'Atlantique, impolitesse au-delà… Comme quoi aussi la « grammaire » des séquences d'ouverture peut varier entre communautés parlant la même langue : les variations dans les comportements communicatifs et les normes qui les sous-tendent sont relativement indépendantes du système linguistique dans lequel elles s'incarnent[5].

– Les *présentations*, lorsque se trouvent en contact des personnes qui ne se connaissent pas mais sont destinées à établir une relation personnelle. Ce rituel est beaucoup plus systématique dans certaines sociétés (comme les Etats-Unis) que dans d'autres (comme la société française). C'est sur cette divergence dans les rituels, ainsi que sur cette différence qui consiste à formuler le souhait de « Bon appétit » que repose cette « histoire drôle », dont la drôlerie repose sur un double malentendu :

> La scène se passe sur un paquebot transatlantique, entre un Français et un Américain qui se trouvent à la même table de restaurant.
>
> Le premier jour, alors que nos deux passagers viennent de s'installer à table pour déjeuner, le Français s'exclame : « Bon appétit ! ». L'Américain réplique alors : « David Smith ! »
> Le soir, nos deux compères se retrouvent à la même table. Le Français : « Bon appétit ! » L'Américain, un peu interloqué mais ne voulant pas être en reste, reprend non sans agacement : « David Smith ! ».

5 Sur le problème des relations entre langue et culture, voir notre article (2002) intitulé « Système linguistique et éthos communicatif ».

Le lendemain midi, même scénario. Exaspéré, l'Américain va trouver le commandant de bord et lui dit : « Écoutez, vous m'avez placé à la table d'un Français, un certain Monsieur Bonappétit, qui est complètement fou : chaque fois que nous nous trouvons ensemble il faut qu'il se présente ! »

Amusé, le commandant de bord explique à l'Américain sa méprise. Le soir donc, tout fier de son nouveau savoir, l'Américain lance fièrement au début du repas : « Bon appétit ! » Et alors le Français de répliquer : « David Smith ! »

2.3. Le remerciement

Le remerciement (qui consiste à accuser réception d'un « cadeau » quelconque et à exprimer sa gratitude au responsable de ce cadeau) est un acte de langage bien attesté dans la plupart des sociétés humaines, mais son fonctionnement varie considérablement d'une société à l'autre. Ces variations concernent :

(1) *Les formules susceptibles de réaliser l'acte de remerciement*. Par exemple, le remerciement peut prendre la forme d'un vœu ou d'une bénédiction dans des langues comme le grec, le turc ou l'arabe[6]. En japonais, ce sont les formules d'excuse qui peuvent dans certains cas jouer le rôle de remerciements, ce qui peut à première vue sembler bien étrange à un locuteur occidental[7] : l'excuse et le remerciement sont pour nous des actes distincts et même quasiment opposés puisque l'une réagit à une offense que l'on vient de commettre, et l'autre à un cadeau (ou quelque autre « action bienfaisante ») dont on vient d'être le bénéficiaire. Mais la frontière entre les deux actes de langage a vite fait de se brouiller si l'on considère l'existence de ces *grateful apologies* du japonais : le remerciement réagit à un cadeau reçu, alors que l'excuse réagit à une offense commise, soit ; mais en un sens, accepter un cadeau ou une faveur, c'est commettre une sorte d'offense, puisque c'est accepter de léser le territoire d'autrui ; c'est se placer en position de débiteur, donc de coupable, tant que l'on ne se sera pas acquitté de sa dette[8]. Dans cette situation où les sentiments de reconnaissance et de culpabilité se mêlent intimement, tout est une question de dosage : si le sentiment de gratitude l'emporte largement, on produira un remerciement (mettant l'accent sur le « cadeau » dont on vient d'être le bénéficiaire) ; mais si le sentiment de culpabilité est prégnant, comme le veut la mentalité japonaise particulièrement « sensible à la dette », on produira une excuse (mettant alors l'accent sur l'« offense » que l'on vient soi-même de commettre, même si l'on y a été plus ou moins contraint, puisqu'un cadeau, ça ne se refuse pas ![9]).

6 En arabe, la bénédiction est un rituel « passe-partout », qui peut recevoir selon les contextes toutes sortes de valeurs pragmatiques — remerciement, mais aussi excuse et réaction à l'excuse, salutation d'ouverture ou de clôture, initiative ou réactive…

7 Surtout lorsque ces formules sont traduites en français ou en anglais : quand un locuteur japonais remercie par « Je suis désolé » ou « I am sorry », c'est qu'il est victime d'un « calque pragmatique ».

8 Rappelons l'existence en français et en anglais de formules telles que « Je vous suis obligé de l'attention que vous avez eue à mon égard », « I am much obliged to you for your kindness »… ; et qu'une expression telle que « Je suis confus » peut dans certaines circonstances s'employer aussi bien pour remercier que pour s'excuser.

9 Bel exemple de situation de « double contrainte » (*double bind*) (sur l'application de cette notion au fonctionnement du système rituel, voir Kerbrat-Orecchioni 1992 : 279-289 et 2005 : 226-229).

(2) Ce sont aussi *les conditions d'emploi du remerciement,* et sa fréquence corrélative, qui varient d'une culture à l'autre. En France, où la notion de « cadeau » semble très étendue, le remerciement s'emploie dans bien des situations où il serait dans d'autres sociétés facultatif, voire carrément exclu[10] ; en particulier dans les situations suivantes :

– les sites commerciaux : chez nous, le remerciement est généralement réciproque, reflétant une relation de « redevabilité mutuelle » ; mais dans d'autres sociétés, le remerciement est soit réservé à l'un des deux rôles seulement (le vendeur en général, pour la double raison que « le client est roi », et qu'ayant déjà rémunéré le commerçant, il n'a pas, dans une telle conception de la relation marchande, à lui exprimer en outre de gratitude particulière), soit complètement exclu, comme au Vietnam où l'interaction de vente est entièrement déterminée par le principe du marchandage, et où le remerciement est donc interdit au vendeur comme au client : laissant entendre que l'autre s'est « fait avoir », la formule de politesse serait dans un tel contexte plus offensante que gratifiante ;

– les échanges en contexte hiérarchique : dans bien des sociétés, il est difficilement concevable qu'un supérieur remercie un inférieur (domestique en particulier) ;

– les échanges entre proches : en Inde, en Corée, au Japon, au Zaïre, etc., le remerciement explicite est proscrit entre amis ou membres de la même famille, pouvant même être perçu dans ce type de relation comme insultant — où l'on constate une fois de plus qu'un même comportement, « poli » chez nous, pourra sous d'autres cieux être jugé « impoli »… Plusieurs explications ont été proposées de ce tabou sur le remerciement entre proches : dans les sociétés « solidaristes », le proche est un *alter ego,* il serait donc aussi incongru de le remercier que de se remercier soi-même ; dans ces mêmes sociétés, le système des obligations mutuelles est défini de façon si stricte que les actes d'entraide apparaissent comme parfaitement « naturels » : exprimer verbalement sa gratitude reviendrait alors à remettre en cause l'ordre des choses, et à jeter le doute sur les présupposés relationnels admis par la communauté ; et plus simplement : étant régulièrement associé à une relation distante, le remerciement adressé à un proche creuse une sorte de fossé entre les interlocuteurs, et crée un malaise comparable à celui qu'entraînerait chez nous l'emploi soudain d'un vouvoiement entre deux personnes qui normalement se tutoient…

Quoi qu'il en soit, ces différences de normes dans l'usage du remerciement ne vont pas manquer d'entraîner des malentendus dans la communication interculturelle, et la construction de stéréotypes négatifs, en vertu du principe suivant : les locuteurs d'une culture donnée, ayant intériorisé certaines normes communicatives qu'ils estiment évidemment les bonnes, vont automatiquement juger ridicule ou « choquante » toute déviance par rapport à ces normes. L'absence d'un remerciement attendu sera mise au compte de la grossièreté, mais à l'inverse, son excessive fréquence sera mise au compte de l'obséquiosité (les Japonais traitant ainsi de « maniérisme occidental » notre usage surabondant du remerciement). C'est aussi bien le défaut que l'excès dans

10 À l'inverse, il existe une situation au moins où l'on ne remercie pas en France, alors que l'usage l'impose ailleurs (Russie, Danemark, Côte d'Ivoire, etc.) : c'est au moment où l'on se lève de table (en Côte d'Ivoire, on dira par exemple : « Femme, la cuisine était bonne », la cuisinière devant alors répondre quelque chose comme : « Que Dieu vous facilite la digestion »).

les comportements rituels qui sont ainsi stigmatisés : l'autre a toujours tort, c'est par définition un « mauvais communiquant ».

3. A la recherche de l'*éthos*

3.1. Principe

L'objectif de la pragmatique contrastive est d'abord de décrire toutes les variations observables dans les comportements qu'adoptent les membres de différentes sociétés dans une situation communicative particulière. Mais son horizon final est bien de parvenir à certaines généralisations concernant les sociétés en question. On peut en effet raisonnablement supposer que les différents comportements d'une même communauté obéissent à quelque cohérence profonde (formant ce que Wierzbicka appelle des *networks of conspiracies*), et espérer que leur description systématique permette de dégager le « profil communicatif » propre à cette communauté : c'est ce que l'on appelle aussi l'*éthos* de cette communauté, c'est-à-dire sa manière de se comporter et de se présenter dans l'interaction, en relation avec un certain nombre de valeurs partagées. C'est ainsi que l'on distinguera des sociétés à éthos plus ou moins « verbeux » ou « laconique», « proche » ou « distant », « égalitaire » ou « hiérarchique », « consensuel » ou « conflictuel », « individualiste » ou « collectiviste », etc. — on caractérisera par exemple la culture japonaise comme une constellation de traits tels que {hiérarchie, recherche de l'harmonie et évitement de la confrontation, sens de la dette et de la solidarité *in-group,* modestie, importance accordée à la face positive}, ces caractérisations reposant sur un certain nombre de marqueurs à cet égard pertinent.

On sait que la notion d'éthos trouve son origine dans la *Rhétorique* d'Aristote, où elle prend place au sein de la triade *logos/éthos/pathos,* et où elle désigne les qualités morales que l'orateur « affiche » dans son discours, sur un mode généralement implicite (il ne s'agit pas de dire ouvertement que l'on est pondéré, honnête ou bienveillant, mais de le *montrer* par l'ensemble de son comportement), afin d'assurer la réussite de l'entreprise oratoire. En pragmatique contrastive (*via* l'ethnologie — Bateson surtout, qui introduit le terme en 1936 dans *Naven* — et l'ethnographie de la communication), le mot « éthos » désigne le « profil communicatif » ou « style interactionnel préféré » d'une société donnée. Brown & Levinson, par exemple, le définissent ainsi, en se référant explicitement à Bateson :

> « Ethos », in our sense, is a label for the quality of interaction characterizing groups, or social categories of persons, in a particular society. […] In some societies ethos is generally warm, easy-going, friendly ; in others it is stiff, formal, deferential ; in others it is characterized by displays of self-importance, bragging and showing off […] ; in still others it is distant, hostile, suspicious. (1978 : 248)

L'éthos ainsi conçu présente bien certains points communs avec la notion aristotélicienne puisqu'il renvoie 1- à certaines qualités abstraites des sujets sociaux, et 2- qui se manifestent concrètement, dans leurs comportements discursifs en particu-

lier (les acteurs ont intériorisé certaines « valeurs », qu'ils vont afficher dans leur manière de se conduire dans l'interaction). On retrouve aussi la vieille question de savoir si les vertus affichées (« mœurs oratoires ») doivent ou non correspondre aux qualités effectives du sujet (« mœurs réelles ») ; en ce qui concerne par exemple la modestie (vertu recommandée aux orateurs par Bernard Lamy), Chen, après avoir déclaré :

> we may be able to categorize cultures according to how they view humbleness and modesty

ajoute à propos des Chinois, réputés particulièrement modestes :

> Nor does it mean that the Chinese do not think positively of themselves. All they need to do is to *appear humble, not necessary to think humbly of themselves.* (1993 : 67-8 ; italique ajouté)

Mais en même temps, certaines différences sautent aux yeux entre les deux conceptions, rhétorique et pragmatique, de l'éthos ; par exemple le fait que l'affichage des qualités de l'orateur est un processus en principe intentionnel, alors que ce n'est généralement pas consciemment que l'on « fait le Français » (ou l'Allemand ou le Chinois). Mais surtout, la notion aristotélicienne s'applique à des individus, alors qu'en pragmatique contrastive elle s'applique à des *collectifs d'individus* (des *speech communities*), ce qui ne va pas sans poser un certain nombre de problèmes.

3.2. Démarche et problèmes

La quête de l'éthos suppose que l'on procède en deux temps :

(1) Dans une première étape, on identifie et décrit certains faits isolés prêtant à variation dans les différentes sociétés soumises à investigation (tels gestes ou mimiques, comportements proxémiques, termes d'adresse, formules rituelles, actes de langage, etc.), et qui peuvent déjà orienter vers certaines pistes en matière d'éthos. Par exemple : On a vu que les *grateful apologies* à la japonaise pouvaient être l'indicateur d'un éthos « sensible à la dette », mais pour pouvoir être validée, cette interprétation doit être corroborée par d'autres considérations.

Même chose pour les expressions *Help yourself* (adressée par l'hôte à son invité, la formule est polie dans la mesure où elle repose sur une valorisation de l'autonomie individuelle — mais elle peut évidemment choquer les membres d'une culture valorisant plutôt l'« assistance »), ou *Thank you for your time* (qui marque l'importance accordée au territoire temporel, tout comme le terme *privacy* marque l'importance accordée au territoire spatial).

Ou bien encore : une étude comparative du fonctionnement des échanges votifs en français et en grec (Katsiki 2000) a permis de mettre en évidence, outre le caractère plus « superstitieux » de la société grecque (par la présence d'une catégorie de vœux servant à conjurer le mauvais œil), son caractère « solidaire » : la « fête du nom » (partagée pas tous les porteurs du même prénom) l'emporte sur l'anniversaire

(strictement individuel), et les formules utilisées à cette occasion font référence aux liens existant entre les interlocuteurs, ou associent un maximum de personnes dans la célébration ; on aura par exemple un échange tel que :

> Nombreuses années. — Merci et toi tu as quelqu'un qui a sa fête pour que je lui souhaite ? — Oui, mon frère. — Que tu sois heureux de lui, nombreuses années.

Ce qui invite Katsiki à conclure (2000 : 107) :

> De ces formules il ressort que les interlocuteurs sont dans une relation d'interdépendance : la vie de l'un est liée à la vie de l'autre, le bonheur de chacun est celui de tous (tous les membres du groupe en question).

Mais une telle conclusion doit elle aussi reposer sur d'autres observables que le fonctionnement des échanges votifs : ce n'est qu'en système que l'on peut identifier la signification « éthique » d'un fait particulier, et reconstituer la *logique culturelle* dans laquelle il s'insère.

(2) Dans un deuxième temps, on regroupera donc des marqueurs de nature diverse mais de signification à certains égards commune, afin de tenter de reconstituer le profil communicatif de la communauté considérée, ou du moins certains éléments de ce profil. Par exemple[11] :

Pour caractériser une société comme ayant un profil « hiérarchique », on regroupera les divers types de « taxèmes »[12] : usage dissymétrique des salutations, distribution inégale des tours de parole et des initiatives, fonctionnement des termes d'adresse et des honorifiques (si la langue en possède), formulation des actes de langage (adoucissement à sens unique des actes « menaçants » et, plus généralement, obligations de politesse non réciproques), etc.

Pour caractériser une société comme relevant d'un style communicatif « proche » (société « à contact »), on tiendra compte des comportements proxémiques, de la fréquence des contacts oculaires et gestuels, ainsi que de la facilité avec laquelle les locuteurs utilisent des formes d'adresse familières et donnent accès à leur territoire privé, spatial (invitations) ou informationnel (confidences et autres formes de la parole intime).

Mais le problème est que ces différents indicateurs ne convergent pas toujours. Par exemple, s'ils « conspirent » pour faire de la société brésilienne, indubitablement, une société à contact, il n'en est pas de même partout : aux États-Unis, le prénom et le diminutif se manient avec une grande facilité, mais les normes proxémiques en vigueur sont plutôt de type « distant »… Plus généralement, certains phénomènes de compensation peuvent intervenir afin d'assurer le maintien d'une distance moyenne, seule

11 On pourrait donner aussi celui de l'« arrogance » française : les signifiants sont extrêmement divers qui « conspirent » à la production de ce signifié « éthique » ; ce sont entre autres : certains faits prosodiques (intonations péremptoires) ou mimo-gestuels comme le haussement d'épaule (souvent mentionné comme le plus typique des gestes français), les comportements interruptifs, le style auto-assertif (« moi je… »), la brutalité des réfutations, etc.

12 Voir sur cette notion *Les interactions verbales*, t. II, 1ere partie, chap. 2.

supportable pour les membres de la communauté : on va par exemple « garder ses distances » pour compenser une tendance au discours informel (exemple de l'Australie, d'après Béal 1992) ou inversement, exagérer les manifestations consensuelles pour contrebalancer symboliquement une certaine phobie du contact physique (exemple des pays scandinaves, d'après Fant 1989).

Il faut donc admettre que pour un même axe (dans le cas précédent : celui de la distance horizontale), une même société puisse se voir attribuer des caractéristiques opposées selon l'angle sous lequel on l'envisage[13]. Il n'est donc pas question de prétendre reconstituer l'éthos d'une culture donnée sous la forme d'un système global et cohérent, monolithique et homogène. Ce que l'on peut ambitionner de dégager, ce sont plutôt de grandes tendances générales, et toujours *relatives* (car il ne faut pas oublier que l'objectif est avant tout *comparatif*) : il n'est pas absurde d'affirmer, par exemple, que la société brésilienne est *plus* une société à contact que la société d'Amérique du Nord, qui l'est elle-même *plus* que la société japonaise ; laquelle est *plus* une société à éthos hiérarchique que nos sociétés occidentales. De telles généralisations doivent être étayées sur des observations fines et précises, et fondées sur l'analyse de données principalement authentiques. Mais le problème est que plus on travaille sur des données concrètes, plus le risque est grand de n'appréhender que des *bribes d'éthos,* plus les généralisations sont malaisées, et plus en particulier l'importance du contexte communicatif saute aux yeux. Il est bien évident que la description doit partir de données *situées*, et que le travail de généralisation doit incorporer ces considérations situationnelles. Mais la grande difficulté de l'approche est bien là : comment tenir les deux bouts de la chaîne ? Comment concilier respect des données et quête de généralisations, en évitant les deux écueils qui guettent ce type de recherche : la *sur-généralisation* (le portrait vire alors à la caricature), et la *sous-généralisation* (la description ne dépasse pas un empilement désordonné d'observations anecdotiques) ?

Certains travaux récents tendent à prouver que l'entreprise n'est pas totalement désespérée[14] : l'observation des comportements communicatifs ouvre une petite fenêtre d'où l'on peut avoir un aperçu partiel mais significatif de la partie immergée de l'iceberg culturel, faite de représentations, de valeurs et autres « évidences invisibles » (pour reprendre l'expression de Raymonde Carroll, éponyme de l'ouvrage précédemment cité).

4. Conclusion

La recherche interculturelle est semée d'embûches, et elle a toujours quelque chose de frustrant. Mais il faut dire aussi combien l'on est payé de sa peine, lorsque l'on a le sentiment d'être parvenu à élucider un fait de variation que l'intuition ne percevait que confusément (il y a quelque chose qui cloche, mais quoi au juste ?), et dont la qualité des données et le sérieux de l'analyse garantissent la pertinence.

13 Sans parler du problème des variations internes à une société donnée (notons à ce propos que pour Brown & Levinson, la notion d'éthos s'applique aussi bien aux « sous-cultures » — on parlera par exemple d'« éthos masculin vs féminin » — qu'aux cultures proprement dites).

14 Pour nous en tenir aux travaux français, voir par exemple Béal 1999 sur l'éthos australien comparé à l'éthos français, ou Kastler 2000 sur l'éthos russe.

Le jeu en vaut assurément la chandelle, car l'approche comparative a pour inestimable mérite de permettre de prévoir et d'expliquer les malentendus qui risquent toujours de surgir dans la communication interculturelle. On l'a dit, même les différences les plus ténues dans les normes communicatives peuvent entraîner malentendus et « moments inconfortables » : différence d'une demi-seconde dans la durée « normale » de l'intervalle séparant la fin d'un tour et le début du suivant, ou différence dans les conditions d'emploi de la question-de-salutation « Comment allez-vous ? » ; différence encore dans la façon de formuler refus et désaccord, qui en japonais[15] sont adoucis par des procédés proches de ceux qui sont utilisés en anglais, mais néanmoins suffisamment différents pour qu'ils ne soient pas reconnus par leurs partenaires anglophones, d'où l'idée reçue mais évidemment inexacte selon laquelle « les Japonais ne disent jamais non » (Miller 2000) — le spécialiste de pragmatique contrastive ayant pour tâche de dénoncer le caractère excessivement simplificateur de ces stéréotypes, tout en expliquant leur genèse (le « fond de vérité » à partir duquel il s'échafaudent).

Les effets de tels malentendus peuvent certes être anodins (les interactants se trouvent simplement confrontés à une situation inconfortable mais passagère), mais ils peuvent aussi être beaucoup plus graves. Ainsi les malentendus à répétition entre membres de communautés culturelles aux normes interactionnelles divergentes vont-ils le plus souvent entraîner la construction réciproque de stéréotypes racistes. Mentionnons par exemple l'étude de Bailey (1997) sur les tensions interethniques, dans le contexte d'un magasin états-unien de spiritueux[16], entre vendeurs coréens d'immigration récente et clients afro-américains, deux groupes dont les normes divergent à la fois sur la conception des activités qui sont appropriées dans un tel site (le script de l'interaction devant pour les vendeurs coréens se restreindre à ce qui touche à la transaction proprement dite, alors que pour les clients afro-américains elle peut et même doit comporter du *small talk,* des petites blagues, etc.) et corrélativement, le style communicatif des parties en présence (Coréens plus laconiques, distants et réservés, Afro-américains plus volubiles et « engagés » personnellement dans l'interaction), Bailey concluant ainsi :

> In this socially, racially and economically charged context, subtles differences in the ways that respect is communicated in face-to-face interaction are of considerable significance on affective relationships between groups. (1997 : 328)

Aussi « subtiles » soient-elles, ces différences vont contribuer à renforcer les stéréotypes négatifs des Coréens sur les Afro-américains (supposés intrusifs et mal élevés) et des Afro-américains sur les Coréens (inamicaux, méprisants et même racistes) ; malentendu que l'on soupçonne en observant le fonctionnement de l'interaction, mais qui n'apparaît au grand jour (car le malaise reste toujours larvé et presque impalpable) que grâce aux interviews des participants.

Dans cet autre exemple analysé par Spencer-Oatey & Xing (2000), celui d'un *wellcome meeting* se déroulant à Londres entre hommes d'affaires chinois et anglais,

15 Sur le cas du coréen (comparé au français), voir Kim 2001.

16 Sur le cas particulier des petits commerces, voir aussi Kerbrat-Orecchioni & Traverso, à paraître.

le malaise naît d'une accumulation de différences subtiles, mais qui viennent se loger à tous les niveaux du fonctionnement de l'interaction : la conception de l'agenda, du protocole, des règles de l'hospitalité, tout fait problème ; les Anglais ne parviennent pas à identifier les statuts et les rôles de leurs partenaires, les Chinois voient leurs attentes déçues, les mécontentements et vexations s'accumulent : fiasco sur toute la ligne.

Certains malentendus peuvent aussi être responsables de véritables traumatismes (Carroll parlant à ce sujet de « blessés culturels »), comme celui-ci[17], rapporté par une jeune fille d'origine coréenne, adoptée à l'âge de dix ans, et se remémorant ce douloureux épisode (qui se situe peu de temps après son arrivée en France) :

> Un jour, maman m'a fait une faveur. Elle attendait, comme le font tous les autres Français, le remerciement de ma part. A cette époque, je ne le savais pas. Elle m'a demandé de lui dire merci. Je me disais : « Pourquoi ? On dit merci à maman ? » Je n'ai rien dit. J'avais l'impression qu'elle était un peu fâchée. Elle m'a pressée de répondre. Je n'ai toujours rien dit. Comment aurais-je pu prononcer le mot « merci » à maman ? ça ne m'était jamais arrivé avant. Enfin elle s'est mise en colère. J'avais vraiment peur. Mais je ne savais pas pourquoi elle était si nerveuse. J'ai baissé la tête parce que je n'avais pas le courage de la regarder en face. Elle m'a dit de lever la tête et de la regarder. J'ai fini par fondre en larmes. Je sentais qu'elle me considérait comme une « enfant terrible ».

On peut attendre d'une réflexion sérieuse et systématique sur la variation culturelle qu'elle permette d'éviter de tels désastres, et de lutter contre les réflexes xénophobes, qui naissent bien souvent d'une méconnaissance générale de l'ampleur des variations affectant les normes communicatives ; de lutter aussi contre un ethnocentrisme tenace, qui incite à évaluer les comportements d'autrui à l'aune de ses propres normes.

Traquant inlassablement le culturel sous le masque du naturel, la pragmatique contrastive nous aide à mieux comprendre l'autre, cet étranger qui cesse d'être étrange dès lors que l'on admet le caractère éminemment relatif et variable des normes interactionnelles. Mais elle permet aussi du même coup de mieux comprendre sa propre culture, car elle rend visibles certaines « évidences invisibles », évidences dont on ne prend conscience que lorsqu'elles sont d'une certaine manière mises en crise et en déroute, permettant à la fois d'appréhender ses propres normes, et en les relativisant, de les juger plus sainement :

> Il est bon de savoir quelque chose des mœurs de divers peuples, afin de juger des nôtres plus sainement, et que nous ne pensions pas que tout ce qui est contre nos

17 Voir également le cas des Japonais victimes du « syndrome de Paris » (Audrey Levy, *Libération*, 13 décembre 2004) : « Venus s'installer à Paris, ils sont plus d'une centaine de Japonais à sombrer chaque année dans un étrange état, surnommé 'syndrome de Paris', une dépression qui peut se transformer en délire de persécution ou conduire à des tentatives de suicide et qui se déclenche au bout de trois mois en France. […] Selon le Dr Ota, psychiatre lui-même japonais, 'le phénomène se manifeste chez ceux qui n'ont pas la capacité de s'adapter à la France à cause d'un choc issu de la confrontation entre deux cultures'. »

modes soit ridicule, et contre raison, ainsi qu'ont coutume de faire ceux qui n'ont rien vu. (René Descartes, Le discours de la méthode, Garnier-Flammarion, 1637/2000 : 35)

Références bibliographiques

1. Auchlin (A.), 1993 : *Faire, montrer, dire. Pragmatique comparée de l'énonciation en français et en chinois,* Berne, Peter Lang.
2. Bailey (B.), 1997 : « Communication of respect in interethnic encounters », *Language in Society* 26 : 327-356.
3. Bateson (G.), 1958 : *Naven*, Stanford (Cal.), Stanford Univ. Press.
4. Béal (C.), 1992 : « Did you have a good week-end ? or why there is no such thing as a simple question in cross-cultural encounters », *Australian Review of Applied Linguistics* 15-1 : 23-52.
5. Béal (C.), 1999 : « Hypocrisie ou arrogance ? : les modèles théoriques de la politesse peuvent-ils rendre compte des malentendus », in J. Bres, R. Delamotte-Legrand, F. Madray-Lesigne & P. Siblot (éds) : *L'autre en discours,* Montpellier, Université Paul Valéry, Praxiling, 397-424.
6. Brown (P.) & Levinson (S.), 1978 : « Universals in language use : Politeness pheno-mena », in E. Goody (ed.), *Questions and politeness. Stategies in social interaction, Cambridge*, CUP : 56-289.
7. Brown (P.) & Levinson (S.), 1987 : *Politeness. Some universals in language use,* Cambridge, CUP.
8. Camus (R.), 1985 : *Notes sur les manières du temps,* Paris, P.O.L.
9. Carroll (R.), 1987 : *Évidences invisibles. Américains et Français au quotidien*, Paris, Seuil.
10. Chen (Rong), 1993 : « Responding to compliments. A contrastive study of politeness strategies between American English and Spanish speakers », *Journal of Pragmatics* 20 : 49-75.
11. Fant (L.), 1989 : « Cultural mismatch in conversation : Spanish and Scandinavian communicative behaviour in negotiation settings », *Hermès* 3 : 247-265.
12. Jang (Han-Up),1993 : *La politesse verbale en coréen, en français et dans les interactions exolingues. Applications didactiques,* Thèse de Doctorat, Université de Rouen.
13. Katsiki (S.), 2000 : « L'échange votif en français et en grec », in Traverso (éd.) 2000 : 93-112.
14. Kerbrat-Orecchioni (C .), 1992 : *Les interactions verbales* t. II, Paris, A. Colin.
15. Kerbrat-Orecchioni (C .), 1994 : *Les interactions verbales* t. III, Paris, A. Colin.
16. Kerbrat-Orecchioni (C.), 2001 : *Les actes de langage dans le discours,* Paris, Nathan.
17. Kerbrat-Orecchioni (C .), 2002 : « Système linguistique et éthos communicatif », *Cahiers de Praxématique* 38, 37-59.
18. Kerbrat-Orecchioni (C .), 2005 : *Le discours en interaction,* Paris, A. Colin.
19. Kerbrat-Orecchioni (C .) & Traverso (V.), à paraître : *Les interactions en site commercial*, Lyon : PUL.
20. Kilani-Schoch (M.), 1992 : « Il fait beau aujourd'hui. Contribution à l'approche linguistique des malentendus interculturels », *Cahiers de l'ILSL* (Lausanne) 2 : 127-154.
21. Kim (Jin-Moo), 2001 : *Accord et désaccord dans le débat radiophonique en français et en coréen,* Thèse de Doctorat, Université Lumière Lyon 2.
22. Miller (L.), 2000 : « Négative assessments in Japanese-American workplace interaction », in Spencer-Oatey (éd.) 2000 : 240-253.
23. Spencer-Oatey (H.) (éd.), 2000 : *Culturally speaking. Managing rapport through talk across cultures,* London/New York, Continuum.
24. Spencer-Oatey (H.) & Xing (Jianyu), 2000 : « A problematic Chinese business visit in Britain : Issues of face », in Spencer-Oatey (éd.) 2000 : 272-288.
25. Tarde (G.), 1987 : « La conversation » [extrait de L'opinion et la foule, Paris, Alcan, 1901], *Sociétés* 14 : 3-5.
26. Traverso (V.), 2006 : *Des échanges ordinaires à Damas : aspects de l'interaction en arabe,* Lyon : PUL / Damas : Institut Français du Proche-Orient.
27. Traverso (V.) (éd.), 2000 : *Perspectives interculturelles sur l'interaction,* Lyon, PUL.
28. Wierzbicka (A.), 1991, *Cross-Cultural Pragmatics. The Semantic of Human Interaction,* Berlin, Mouton de Gruyter.

RIRE ET RELATIONS INTERCULTURELLES : L'EXEMPLE DU VOYAGE EN PERSE À L'ÂGE CLASSIQUE[1]

Frédéric TINGUELY
Université de Genève

Même dégagée de ses fondements métaphysiques discutables, la célèbre théorie du rire proposée par Bergson[2] s'avère en grande partie inopérante dès lors qu'on examine des situations comiques inscrites dans un contexte interculturel. Si le philosophe assigne bien au rire une fonction avant tout sociale – celle de sanctionner les raideurs de l'individu peinant à se couler dans le moule des comportements usuels –, il ne semble à aucun moment considérer le phénomène sous l'angle des relations que peuvent entretenir *différents groupes* : le rire est toujours selon lui une brimade infligée par la société *à l'un de ses membres* dans une logique de correction et d'intégration ; il s'agit d'une pression interne exercée par la collectivité sur un individu en danger d'isolement et de marginalisation. Dans cette perspective, le rire généré par le « mécanique plaqué sur du vivant »[3] devient paradoxalement l'instrument d'un redoutable processus d'uniformisation. Soit le cas d'un homme aux habitudes vestimentaires surannées évoquant vaguement une manière de déguisement : s'il entend cesser d'être ridicule, il devra rapidement adapter son style aux nouvelles normes esthétiques en vigueur. La différence comportementale ne serait donc soulignée que pour mieux être abolie et nullement pour consolider par contraste l'identité collective des adeptes de la nouvelle mode. A s'en tenir au modèle bergsonien, on ne saurait concevoir que le rire de ceux-ci participe peut-être moins d'une dynamique d'uniformisation qu'il n'exprime un besoin de distinction ; on ne saurait envisager la possibilité que l'individu démodé soit ridicule en tant qu'il représente un groupe dépassé dont doivent se démarquer les gens à la mode s'ils entendent exister collectivement comme tels.

Parce qu'il ne pense jamais le rire en termes d'identité sociale ou culturelle, Bergson en vient à placer sur le même plan des phénomènes qui relèvent à nos yeux de fonctionnements radicalement distincts (pour ne rien dire de leurs implications éthiques) :

> Pourquoi rions-nous d'une chevelure qui a passé du brun au blond ? D'où vient le comique d'un nez rubicond ? et pourquoi rit-on d'un nègre ? Question embarrassante, semble-t-il, puisque des psychologues tels que Hecker, Kraepelin, Lipps se la posèrent tour à tour et y répondirent diversement. Je ne sais pourtant si elle n'a pas été résolue un jour devant moi, dans la rue, par un simple cocher, qui traitait de « mal lavé » le client nègre assis dans sa voiture. Mal lavé! un visage noir serait donc pour

1 L'auteur tient à remercier chaleureusement le Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique et la Fondation de Famille Sandoz pour leur précieux soutien au cours de la préparation et de la rédaction de cette étude.

2 Cf. Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, « Quadrige », 1985 (première édition : Paris, Alcan, 1900).

3 *Ibid.*, p. 29.

> notre imagination un visage barbouillé d'encre ou de suie. Et, conséquemment, un nez rouge ne peut être qu'un nez sur lequel on a passé une couche de vermillon. Voici donc que le déguisement a passé quelque chose de sa vertu comique à des cas où l'on ne se déguise plus, mais où l'on aurait pu se déguiser[4].

Dans une configuration idéologique interdisant le questionnement des représentations de l'altérité, le rire raciste ne s'explique pas autrement que celui sanctionnant les multiples anomalies chromatiques susceptibles de singulariser un visage humain. Quant à la finalité prétendument correctrice du rire, elle ne peut être maintenue qu'au prix d'un tour de passe-passe la reléguant dans le domaine trouble de l'imagination. Or de deux choses l'une : soit le rire raciste se fonde sur un fantasme d'intégration par blanchiment et se trouve dépourvu de véritable fonction sociale, soit il possède une fonction sociale orientée vers une autre fin que l'effacement des raideurs et des différences. C'est évidemment cette seconde possibilité qui paraît la seule envisageable : loin de sanctionner pour mieux assimiler, le rire raciste souligne les différences physiques afin de générer ou de radicaliser une opposition entre deux groupes qu'il contribue à constituer. Il ne s'agit pas d'une brimade sociale à caractère interne stigmatisant un individu imparfaitement adapté, mais bien d'un geste tourné vers l'extérieur et rejetant à travers un individu ce que les rieurs considèrent comme un groupe racial homogène différent du leur. Mieux que tout autre, l'exemple du « nègre mal lavé » révèle les incohérences et les lacunes du modèle bergsonien, en particulier lorsqu'il s'agit de penser le rire dans une optique interculturelle.

La théorie du rire développée dans les années 20 par le sociologue Eugène Dupréel offre à cet égard des instruments d'analyse autrement plus performants[5]. Tout en reconnaissant la contribution de Bergson et du psychologue James Sully à la compréhension partielle du rire en tant que fait social, Dupréel critique efficacement leurs positions théoriques en montrant qu'elles sont encore tributaires de modèles non sociologiques. Or le rire est selon lui un phénomène exclusivement social, comme le montre de manière à la fois anecdotique et emblématique l'impossibilité de se chatouiller soi-même[6]. Le modèle ici proposé distingue fondamentalement deux types de rire : d'un côté *le rire d'accueil*, largement ignoré dans la théorie bergsonienne, un geste social positif qui permet la constitution d'un groupe ou en renforce la cohésion ; de l'autre *le rire d'exclusion*, un geste négatif par lequel un groupe prend pour cible un ou plusieurs individus non sans réaffirmer ou redéfinir du même coup ses propres frontières. Cette deuxième forme est proche de la brimade sociale analysée par Bergson ; elle présente toutefois une dimension nouvelle dans la mesure où elle implique le plus souvent le rattachement à un autre groupe de l'individu tourné en dérision :

> Ainsi le rire d'exclusion se présente sous un double aspect : tantôt un groupe tient à l'écart un individu sans plus, tantôt c'est un autre groupe comme tel, dont le groupe se moque par son rire d'exclusion ou dont il s'isole lui-même. A la vérité ces deux cir-

4 *Ibid.*, p. 31.

5 Cf. Eugène Dupréel, « Le problème sociologique du rire », *Revue Philosophique*, CVI (1928), repris dans *Essais pluralistes*, Paris, PUF, 1949, pp. 27-69.

6 Cf. *Essais pluralistes*, pp. 59-60.

> constances où se déclenche le rire de malignité sont bien près l'une de l'autre. Le rire fondé sur la simple exclusion d'individus n'est qu'un cas particulier et incomplet du phénomène que nous étudions. Le processus intégral repose sur *l'opposition de deux groupes*[7].

La fonction sociale du rire ne s'explique qu'à travers l'examen des groupes qui se constituent, se dissolvent et se recomposent selon une dynamique complexe à l'occasion de chaque événement comique. Comprendre les mécanismes d'un fou rire, c'est désormais moins spéculer sur la nature de ses causes que mesurer ses effets en termes de *regroupements* d'individus.

Cette méthode d'analyse, Dupréel l'élabore essentiellement afin d'étudier les groupes qui se forment et s'opposent par le rire au sein d'une même société. On peut toutefois aisément la transposer au plan des relations entre différentes cultures ou civilisations, ce qui permet d'éclairer au moins deux séries de phénomènes. Cela explique tout d'abord le rire xénophobe dans ses multiples manifestations, qu'il s'agisse des gestes racistes sous-estimés par Bergson ou, dans un registre plus anodin, des plaisanteries visant telle ou telle identité culturelle, religieuse ou nationale[8]. Au-delà de ces phénomènes obéissant à des schèmes assez élémentaires, le modèle proposé par Dupréel permet d'appréhender avec davantage de précision des situations plus subtiles où les relations entre deux cultures ne se réduisent pas à un ensemble de représentations figées relevant d'une opposition binaire entre le même et l'autre. Très souvent, les regroupements générés par le rire ne coïncident pas avec le tracé des grandes frontières identitaires : aussi éphémère soit-elle, la petite communauté des rieurs vient alors « court-circuiter »[9] les relations qu'entretiennent des groupes plus vastes et plus stables. A chaque instant, la démarcation ontologique sur laquelle se fonde une certaine rhétorique de l'altérité peut être concurrencée par des relations transversales, par des regroupements imprévisibles et intenses comme le jaillissement d'un fou rire. La relation à l'autre échappe alors à la rigidité qu'on lui prête un peu trop souvent pour devenir plus mouvante et se prêter à des inflexions multiples, à de constants rééquilibrages. C'est ce processus que je voudrais maintenant dégager en me fondant sur l'exemple des voyageurs en Perse à l'âge classique, plus précisément sur les célèbres récits de Jean-Baptiste Tavernier et de Jean Chardin[10].

7 *Ibid.*, p. 49.

8 Dans ce dernier cas, on pourrait montrer que le rire d'exclusion se transforme parfois en rire d'accueil : à l'heure de la construction européenne, se moquer des Belges, des Portugais ou des Français relève souvent moins d'une discrimination effective que d'une complicité amusée…

9 Dupréel définit le « court-circuit » comme « la formation [par le rire] d'un petit groupe dans le grand » (*op. cit.*, p. 49). Dans une perspective interculturelle, il faudrait plutôt parler de la formation d'un petit groupe *à l'intersection des deux grands*.

10 Cf. Jean-Baptiste Tavernier, *Les Six Voyages […] en Turquie, en Perse et aux Indes*, Paris, Gervais Clouzier et Claude Barbin, 1676 ; Jean Chardin, *Voyages […] en Perse et autres lieux de l'Orient*, Amsterdam, Jean-Louis de Lorme, 1711 (la première édition, incomplète, est de 1686). Voir aussi les éditions partielles et modernisées procurées par Stéphane Yérasimos : Jean-Baptiste Tavernier, *Les Six Voyages de Turquie et de Perse*, Paris, Maspero, 1981 ; Jean Chardin, *Voyage de Paris à Ispahan*, Paris, La Découverte/Maspero, 1983. La première référence paginale renverra toujours à l'édition ancienne, la seconde (entre crochets) à la réédition moderne.

En l'absence de relevé systématique, il est difficile d'évaluer dans quelle mesure les scènes de rire interculturel sont plus nombreuses ou plus élaborées dans les textes de ces deux auteurs que dans d'autres corpus. Il faut toutefois mentionner au moins trois facteurs contextuels qui semblent favoriser dans leur cas ce genre de phénomène :

1. En tant que négociants de joyaux, Tavernier et Chardin se trouvent nécessairement engagés dans de longues tractations favorisant diverses formes d'échange interculturel. Pour tirer leur épingle du jeu, ils doivent se faire accepter de leurs clients persans et tenter de les séduire, notamment en suscitant chez eux un rire d'accueil.
2. Comme celle de Louis XIV, la cour du shah est un espace éminemment codé régi par une étiquette très stricte. Ne pas maîtriser ces règles, c'est bien sûr se rendre ridicule aux yeux des courtisans et du monarque lui-même. Le voyageur qui s'aventure dans ce labyrinthe de civilité a tout intérêt à noter les faux pas d'autrui s'il entend ne pas être la cible d'un rire d'exclusion.
3. Contrairement au sultan reclus dans la partie privée du sérail de Constantinople, le souverain safavide semble relativement accessible aux Occidentaux séjournant à Ispahan dans les années 1665-1675[11]. Les voyageurs peuvent rencontrer le shah, éventuellement s'entretenir avec lui, et cela sans être saisis d'une terreur comparable à celle, peu propice au rire, suscitée par la figure du Grand Seigneur.

La prise en compte de ces données invite à ne pas attribuer un caractère trop représentatif aux récits de Tavernier et de Chardin, qui reflètent sans doute des conditions de voyage très spécifiques sur le plan des relations interculturelles. Si l'on ajoute à cela les stratégies de légitimation et de promotion propres à chaque situation auctoriale – et qui font que les textes enregistrent peut-être moins des expériences de l'altérité qu'ils ne les mettent subtilement en scène –, on jugera plus prudent de ne pas succomber ici à la tentation des lectures généralisantes ou référentielles. En somme, les *Voyages* de Tavernier et de Chardin seront essentiellement analysés dans les lignes qui suivent en tant que constructions textuelles offrant un riche terrain d'expérimentation pour une théorie du rire interculturel d'inspiration sociologique. Si le modèle proposé semble pertinent, on pourra ensuite tenter de l'appliquer à la lecture d'autres textes de voyage, voire à l'analyse de situations d'interaction culturelle non médiatisées par l'écrit, mais en prenant toujours garde de ne pas simplement réduire à une grille préétablie la singularité d'une œuvre ou d'une expérience.

11 Les scènes persanes que nous analyserons chez Tavernier prennent place dans le récit du sixième voyage. Elles renvoient à la fin 1664 et au début 1665, c'est-à-dire aux dernières années du règne de shah Abbas II (qui mourra en 1666). Dans le cas de Chardin, les textes que nous étudierons concernent l'année 1673 (second voyage) et le règne de shah Sulaïman, tout de même moins accessible que son prédécesseur. Pour de plus amples détails contextuels, consulter les introductions de Stéphane Yérasimos à ses éditions déjà citées, ainsi que le beau livre de Dirk Van der Cruysse, *Chardin le Persan*, Paris, Fayard, 1998.

Bien entendu, on rencontre parfois certaines manifestations d'ethnocentrisme chez Chardin et plus encore chez Tavernier, notamment lorsque le voyageur souligne le ridicule de telle coutume orientale. Relatant son passage à Bagdad en 1652, l'auteur des *Six Voyages* donne par exemple à voir sous un jour quelque peu grotesque le comportement des pleureuses à l'occasion d'un décès. Les cheveux épars, l'épouse du défunt « se va noircir le visage au cul d'un chaudron, apres quoy elle fait des sauts et des gambades plus capables de faire rire les gens que de les faire pleurer ». Quant aux femmes qui l'accompagnent dans cette transe, elles accomplissent « mille singeries », « crient comme des bacchantes », et tout cela ne saurait être considéré autrement que comme un « badinage » déplacé[12]. On ne rit pas avec la mort : l'agitation de cette troupe féminine confère aux obsèques un intolérable aspect carnavalesque. L'incompréhension du voyageur est totale. Elle se traduit par le rejet inconditionnel de la coutume considérée dans la sphère du comique, laquelle n'est alors pas du tout perçue comme relevant de conventions sociales ou culturelles.

Lorsqu'il aborde des questions moins graves, Tavernier s'avère toutefois capable de relativiser en partie les critères du ridicule :

> Les femmes de Bagdat sont à leur mode fort superbement vêtuës ; mais il y auroit *parmi nous* quelque chose de bien ridicule. Car elles ne se contentent pas de porter des joyaux aux bras et aux oreilles, elles portent encore un collier autour du visage, et se font percer les narines où elles attachent des anneaux.[13]

Les caprices de la mode existent aussi en France et le voyageur prononce par conséquent un jugement moins catégorique, moins sévère à l'égard d'habitudes au demeurant très propices au commerce de luxe. Sur le fond, pourtant, rien n'a vraiment changé : d'un verdict implacable à une appréciation plus nuancée, la catégorie du ridicule est ici mobilisée dans une logique binaire d'opposition entre deux civilisations imperméables l'une à l'autre. Tourner en dérision les transes ou les parures des femmes de Bagdad, c'est toujours rire en bon Français des étranges coutumes orientales ; c'est creuser un peu plus le fossé qui sépare deux univers culturels perçus principalement sous l'angle de leurs différences.

Ce schème traditionnel n'est pourtant pas le plus fréquemment convoqué dans les *Voyages* de Chardin et de Tavernier. Il se révèle même totalement caduc lorsque le récit se focalise sur la cour de Perse, donnant lieu à une évocation détaillée dans laquelle on repère au moins trois constantes sur le plan de la représentation du rire.

Premier constat : *dans son face à face avec le pouvoir persan, le voyageur évite toute manifestation d'un rire d'exclusion*. Il est bien sûr possible qu'un tel rire ait jailli dans la réalité du voyage, mais il a alors été étouffé au moment de la rédaction et se trouve privé d'existence textuelle. A peine rencontre-t-on dans les récits l'esquisse d'un sourire, l'évocation d'une envie de rire (mais jamais irrépressible) aux dépens du Persan. Au cours de son interminable marchandage avec le nazir, « qui est *le voyant du*

12 Tavernier, *op. cit.*, t. I, p. 211 [t. I, p. 299].

13 *Ibid.*, p. 212 [p. 300]. C'est moi qui souligne.

roi, c'est-à-dire son grand-ministre et son principal agent et surintendant »[14], Chardin n'est pas dupe de la colère simulée par son interlocuteur afin d'emporter les joyaux à bas prix. Il s'agit pourtant de jouer le jeu et de ne pas dénoncer ouvertement la petite comédie :

> Mais voyant que sur quelque ton qu'il le prît, il ne gagnoit pas davantage, il me dit de tout emporter, et à même tems il se mit à déchirer les mémoires, avec un dépit si apparent, si trompeur, si bien imité, que j'avois toutes les peines du monde de m'empêcher de rire[15].

Les apparences sont sauves et l'affaire pourra être conclue pour le plus grand profit de Chardin : laisser échapper un rire moqueur aurait très certainement coûté cher et en tous les cas révélé un fâcheux dilettantisme chez un marchand soucieux de sa réputation.

La même exigence de crédibilité fait que le voyageur ne se donne jamais à voir comme objet de risée. Les textes ménagent sur ce point un parfait équilibre entre l'Européen et les Persans : des deux côtés, on évite avec prudence un geste de rejet qui menacerait le succès d'une transaction à la fois économique et interculturelle. Une seule différence : Tavernier et Chardin n'évoquent jamais la possibilité que les Persans aient eu par moments « toutes les peines du monde à s'empêcher de rire». La symétrie qui se construit n'est donc que partielle. Elle vaut pour les manifestations du rire, nullement pour le ridicule. Le voyageur honnête homme a trop besoin de soigner son *ethos* pour se permettre de passer pour drôle.

A la lumière de ces considérations, on pourrait supposer que le rire d'exclusion se trouve totalement exclu des récits qui nous occupent. Or c'est paradoxalement le contraire qui est vrai : ce type de rire est extrêmement présent et souvent représenté de manière sophistiquée. Seulement il n'apparaît que dans des conditions bien particulières qui nous amènent à formuler un deuxième constat, en lien étroit avec le premier : *lorsqu'un rire d'exclusion est mis en scène, il ne sanctionne ni le voyageur ni les représentants du pouvoir persan, mais vise toujours un tiers*. Le plus souvent, celui dont on se moque de la sorte est un ambassadeur incompétent parce qu'incapable de s'adapter aux codes du pays où le devoir l'appelle. Avant même les pages qu'il consacre à la cour d'Ispahan, Tavernier brosse le portrait haut en couleur du représentant du royaume caucasien de Mingrélie auprès du Grand Seigneur : « Je me souviens qu'à mon premier voyage je vis à Constantinople un ambassadeur du roy de Mengrelie qui donna souvent sujet de rire à tous les Francs par sa maniere de vivre tout à fait extravagante ». Qu'il vende la quasi-totalité de sa suite pour « fournir à sa dépense », qu'il arbore devant le grand vizir la toque blanche strictement réservée aux musulmans ou qu'il se déchausse en pleine rue de peur que la pluie ne vienne « gâter ses souliers »,

14 Chardin, *op. cit.*, t. I, p. 223 [t. II, p. 197].

15 *Ibid.*, p. 244 [p. 217]. Voir aussi le passage où le chef des orfèvres, afin de débloquer la situation, prend Chardin à part et condamne stratégiquement les propos orduriers du nazir : « *Ne prenez pas garde à cela*, me répondit-il, avec un geste de rebut et de mépris, *poc y edy*, c'est-à-dire, à traduire honnêtement ces mots, *il a maché de l'ordure*, et cela signifie que l'on a tout à fait mal parlé. L'action et la réponse de ce seigneur me donnerent une grande envie de rire » (p. 252 [p. 238]).

le curieux émissaire ne passe pas inaperçu : sa présence est d'autant plus remarquée qu'elle permet aux Européens de Constantinople de laisser éclater leur rire à moindres frais, sans risquer d'offenser les Turcs, dont on sait bien « qu'il n'y a rien à gagner à les irriter »[16]. Dans cet exemple, le rire d'exclusion se détourne manifestement sur un tiers, mais il ne permet pas encore la constitution d'un groupe de rieurs au-delà des frontières identitaires. Le texte ne nous dit pas si les extravagances de l'ambassadeur ont également suscité des moqueries chez les représentants du pouvoir ottoman : rien ne permet d'affirmer que les Européens et les Turcs ont observé le Mingrélien d'un même œil amusé. A Constantinople, l'Occidental est systématiquement tenu à distance ; il semble bien que toute forme de complicité avec les sujets du sultan lui soit interdite.

Une telle connivence est en revanche tout à fait envisageable à Ispahan, où apparaissent aussi certains envoyés peu dignes de leur mission. Le cas le plus spectaculaire est celui d'un ambassadeur russe dont les péripéties mémorables sont rapportées à Chardin par un seigneur persan. L'an 1664, deux émissaires extraordinaires de Moscovie ont eu l'imprudence de s'enivrer à l'audience du shah. L'un d'entre eux n'avait malheureusement pas le cœur bien accroché :

> L'ambassadeur qui étoit le second en rang, ne pouvant digerer tant de vin, fut pressé de vomir, et ne sachant où rendre gorge, il prit son grand bonnet de martre, qu'il remplit à moitié. Les Moscovites portent comme l'on sait des bonnets hauts et larges. Son collegue qui étoit au-dessus de lui, et le secretaire de l'ambassade, qui étoit au-dessous, desesperez d'une si vilaine action, faite sous les yeux du roi de *Perse* et de toute la cour, lui firent quelques reproches, et le presserent du coude pour l'obliger à sortir. Lui yvre, ne sachant ce qu'on lui vouloit dire, ni ce qu'il faisoit, mit son bonnet sur sa tête, qui lui couvrit à l'instant le visage et les habits d'ordure. Le roi et toute l'assemblée firent un éclat de rire qui dura demie heure, pendant que les compagnons de ce salle Moscovite le forçoient à coups de poing de se lever et de sortir[17].

Comme dans le cas du Mingrélien de Constantinople, le rire est ici d'autant plus fort qu'il sanctionne un individu censé représenter une nation entière : à travers les impairs d'un ambassadeur, c'est bien une identité culturelle qui est globalement visée, rejetée, et les coups désespérés des autres Moscovites le disent bien, qui tentent vainement d'enrayer cette implacable mécanique d'exclusion à grande échelle. Au-delà d'un tel fonctionnement par synecdoque, on observe que l'épisode d'Ispahan amorce la réunion des Persans et du négociant français dans une même communauté de rieurs. Certes, Chardin n'a pas assisté directement à la scène ; il n'a pas vraiment participé au fou rire de la cour. Son récit peu favorable au Moscovite montre cependant qu'il tente de prolonger cette dérision et de s'y associer : face aux frasques du Russe mal dégrossi, le voyageur et le shah se rejoignent autour d'un même idéal de civilité et de respect des bienséances. Bien qu'indirectement partagé, le rire a permis le franchissement au moins provisoire de la frontière culturelle séparant Chardin de ses hôtes orientaux.

16 Cf. Tavernier, *op. cit.*, t. I, pp. 326-327 [t. II, pp. 54-55].

17 Chardin, *op. cit.*, t. I, p. 261 [t. II, pp. 258-259].

Considérons à présent le cas où les émissaires ridiculisés appartiennent à la même culture que le voyageur et sont par conséquent supposés le représenter en quelque manière. La dynamique de regroupement par le rire devient alors plus complexe dans la mesure où elle induit une scission au sein de l'une des communautés en présence. Soit l'exemple des audiences de congé à l'occasion desquelles les ambassadeurs occidentaux doivent revêtir si possible avec grâce la *calate*, la précieuse tenue honorifique offerte par le shah. Avec malice, Chardin décrit minutieusement la cérémonie en privilégiant le point de vue des Persans. Il évoque d'abord les révérences des représentants de Moscovie et d'Angleterre, puis la prestation de l'ambassadeur de France devant la cour :

> Le roi le regarda, et tous ces autres Europeans, avec une grande envie de rire, de leur voir porter si mal l'habit persan. En effet, on ne pouvoit s'empêcher d'en rire, tant cet habit leur alloit mal et les défiguroit[18].

La tournure impersonnelle semble réunir dans un même groupe de rieurs le shah, la cour et le voyageur. On peut toutefois penser que le rire des Persans n'est pas exactement de même nature que celui de Chardin. D'un côté, c'est l'inadaptation des nations européennes à l'habit oriental qui est prise pour cible selon un processus d'opposition entre les cultures. De l'autre, les ambassadeurs sont visés de façon individuelle en tant qu'ils sont indignes de représenter leurs nations comme elles le mériteraient. Plus subtil que celui des Persans, le rire de Chardin oblige à opérer une distinction entre les Occidentaux capables de se plier aux usages orientaux et les autres. En tant qu'il se mêle à celui de la cour persane, le rire du voyageur ne se limite toutefois pas à dénoncer la raideur culturelle de certains Européens : il apparaît plus fondamentalement comme la preuve d'une intégration réussie, il fonctionne comme un signe fort d'interculturalité[19].

On voit que le prix à payer pour franchir la frontière identitaire est le sacrifice symbolique de certains « boucs émissaires » européens. Beaucoup plus rarement, on observe le même phénomène en sens inverse, de sorte que le rire d'exclusion se focalise sur un membre de la société persane. Lors de son sixième et dernier voyage, Tavernier apporte en Orient un miroir concave dont il présente les curieux effets à la cour de Perse. C'est tout d'abord le shah qui contemple son reflet déformé et s'étonne « de voir son visage si extraordinairement gros ». A ce stade, la démonstration assortie de commentaires scientifiques n'a évidemment rien de drôle, respect de la personne

18 *Ibid.*, p. 274 [p. 290].

19 Une logique similaire est à l'œuvre dans la relation que Tavernier consacre aux laborieuses négociations menées en 1665, à la cour du Grand Moghol, par cinq envoyés de Louis XIV et de la nouvelle Compagnie des Indes orientales. Les émissaires français semblent s'être présentés devant le « nazar » avec des cadeaux bien trop modestes : « Il faut dire les choses comme elles se sont passées, on se moqua de ces beaux presens, et on en fit bien des risées aprés leur depart ». Tavernier exprime ensuite la honte qu'il a ressentie devant le ridicule de ces ambassadeurs et précise que lui, par contraste, a toujours su s'adapter et faire preuve d'une grande libéralité dans la fréquentation des cours orientales. Cf. Jean-Baptiste Tavernier, *Recüeil de plusieurs relations et traitez singuliers et curieux*, Paris, Gervais Clouzier, 1679, p. 33 de la deuxième relation (« Relation de ce qui s'est passé dans la negociation des deputez qui ont esté en Perse et aux Indes, tant de la part du roy que de la Compagnie françoise pour l'establissement du commerce »).

royale oblige. Pour que le rire jaillisse, il faut que le shah donne l'impulsion première en ordonnant à l'un de ses esclaves de se placer devant le miroir :

> Il fit mettre devant un de ses Eunuques qui avoit un nez en perroquet monstrueusement grand, et comme le miroir l'alongeoit et le grossissoit beaucoup, le roy ne se put tenir de rire, passant plus d'un quart-d'heure en cette occupation…[20]

Si Tavernier ne met pas en scène sa propre réaction, il est au moins complice du shah en ce qu'il lui fournit l'instrument qui déclenche le rire. Clairement, le voyageur et le roi occupent ensemble la position du moqueur face à l'eunuque dont l'énorme appendice nasal amplifié par le miroir est non seulement comique en soi, mais aussi en tant qu'il souligne par contraste une absence dégradante de membre viril. Devant la double monstruosité de l'esclave, Tavernier et le shah incarnent indépendamment de toute différence culturelle une certaine normalité physique qui les rapproche et les autorise à partager un même rire d'exclusion.

On peut par conséquent observer que l'apparition d'un tiers focalisant les rires sur soi facilite l'intégration du voyageur à la cour de Perse. Peu importe que le bouc émissaire soit là pour lui-même ou en tant que représentant d'une communauté, qu'il appartienne au monde européen ou oriental : dans tous les cas, il induit par la différence même qui le rend risible une redéfinition des lignes de partage identitaire. On sait bien depuis les travaux de François Hartog que les rhétoriques de l'altérité peinent à fonctionner autrement que sur un mode binaire[21]. Les scènes de rire que nous venons d'analyser offrent à leur manière une nouvelle illustration de ce principe. La présence d'un tiers exclu par le rire provoque ne serait-ce que pour un instant le dépassement des différences culturelles existant entre les rieurs, de sorte qu'une configuration potentiellement triangulaire se réduit en grande partie à une relation à deux termes. Mais ce schéma binaire du moqueur et du moqué ne respecte plus le tracé habituel de la frontière identitaire, il n'est plus le garant de l'opposition simpliste entre l'Occident et l'Orient : au contraire, il vient concurrencer ce type de partage en posant le ridicule et non plus le culturel comme critère ultime de l'altérité. Le rire d'exclusion implique toujours l'existence d'un groupe soudé autour d'un certain nombre de caractéristiques déterminant par contraste la sphère du ridicule. Dans la mesure où le voyageur parvient à rejoindre les Persans dans un tel groupe, son identité occidentale est provisoirement reléguée au second plan et l'échange interculturel peut ainsi s'effectuer en toute spontanéité, sans que la conscience de la différence ne vienne à chaque instant grever la relation. Lorsqu'il ne coïncide pas avec la démarcation traditionnelle des identités, le rire d'exclusion offre souvent au voyageur une opportunité précieuse de pénétrer dans la sphère culturelle de l'autre. Il revêt alors pour lui une fonction d'accueil.

Cette notion nous amène à formuler un troisième et dernier constat, étroitement solidaire des deux premiers : *quand le voyageur fait rire le shah, ou quand le shah*

20 Tavernier, *Les Six Voyages*, t. I, p. 467 [t. II, p. 201].

21 D'où découle la « règle du tiers exclu » qui veut que, « dans son mouvement pour traduire l'autre, le récit soit finalement incapable de prendre en charge plus de deux termes à la fois » (François Hartog, *Le Miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre. Nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 268-269).

fait rire le voyageur, il s'agit toujours d'un rire d'accueil provoqué en toute conscience. Un tel cas de figure n'est évidemment envisageable que dans la mesure où les deux interlocuteurs partagent un même code et intègrent au moins provisoirement un même groupe. Il faut distinguer à cet égard deux niveaux ou modes de complicité comique entre l'Occidental et le shah. Le premier est celui de la *bouffonnerie*. Tavernier ne le juge pas digne de lui, mais il évoque avec soin les pitreries de cour dans lesquelles « un orfévre françois appellé Sain » est manifestement passé maître :

> …comme il est agile de son corps, d'une humeur fort guaye, le roy prend plaisir à ses boufonneries ; et sur tout quand il est entre deux vins, et qu'il s'avise de faire mille petites méchancetez à ces courtisanes. Il charge l'une sur son cou, il jette l'autre par terre, et le nazar ou d'autres seigneurs qui se trouvent là le poussent à leur faire toutes sortes de maux, parce qu'ils voyent que le roy en rit, et que ces petites farces le divertissent[22].

Voilà certes une manière facile et même vulgaire de faire rire le shah. Elle s'avère en outre relativement risquée dans la mesure où « il est quelquefois dangereux de prendre trop de familiarité avec les princes », ce que prouve durant le séjour de Tavernier le destin tragique d'un seigneur persan aux plaisanteries douteuses :

> Il y avoit auprés du roy un venerable vieillard qui estoit *agy*, c'est à dire revenu du voyage de la Mecque, et ceux qui ont fait ce pelerinage ne peuvent plus jamais boire de vin. Entre les seigneurs qui buvoient avec le roy, il y en eut un qui avoit de beaucoup passé les bornes, et qui se mit à faire quelques boufonneries qui ne plurent point au roy. Il fit sauter par deux fois d'un coup de poing le turban de cet *agy*, il refusa de boire, le roy le lui commandant, et fut se mesler parmi les courtisanes qui dansoient, en faisant quelques sotises. Tout cela ensemble déplut tant au roy, et particulierement l'affront qu'il fit à l'*agy*, que, la seconde fois qu'il oza y retourner, Sa Majesté entrant en colere : « Ce coquin, dit-elle, perd le respect et croit qu'il n'est plus mon esclave, qu'on le traîne dehors par les pieds et qu'on le donne à manger aux chiens »[23].

Bien que commuée par clémence en bastonnade mortelle, la peine qui vient ici sanctionner l'excès de bouffonnerie a de quoi donner à réfléchir. Aussi le voyageur préfère-t-il opérer selon un mode plus subtil et moins dangereux : celui de l'*esprit*. Soucieux d'apparaître aux yeux de son lecteur comme un parfait courtisan, Tavernier aime tout particulièrement se représenter en conversation avec le shah sur des sujets parfois délicats. Dans une scène longuement développée, le roi lui demande de donner son avis « touchant la beauté des femmes ». Le voyageur doit alors exprimer ses préférences sans pour autant heurter les critères esthétiques de son illustre interlocuteur. Il commence prudemment par affirmer que la beauté dépend fort « de l'opinion des hommes, et que ce qui est beau dans un lieu ne l'est pas dans un autre, parce que les coûtumes sont differentes, et qu'en cette matiere de méme qu'en d'autres chacun

22 Tavernier, *op. cit.*, t. I, pp. 498-499 [t. II, p. 237].

23 *Ibid.*, p. 503 [p. 242].

a son goust ». Le souverain ne saurait pourtant se satisfaire de ce relativisme de circonstance :

> « Mais quel est ton sentiment des blanches et des noires ? », me dît encore le roy qui prenoit plaisir à ce discours. « Sire, lui répondis-je, si j'avois à acheter des femmes, je ferois comme quand j'achete du pain, des diamans et des perles, et je m'attacherois toûjours à celles qui auroient le plus de blancheur ». Cette repartie fit rire le roy, qui me fit donner aussi-tost à boire dans sa coupe, ce qui est un grand honneur[24].

Ce trait d'esprit dont la théorie bergsonienne pourrait difficilement rendre compte relève certes d'une logique d'exclusion raciste et misogyne, mais il provoque surtout un rire d'accueil dont l'invitation à boire dans la coupe royale est l'immédiate traduction en termes protocolaires. Le shah se moque ici moins des femmes ou de la « race noire » qu'il ne se réjouit de la finesse avec laquelle le sujet de Louis XIV est parvenu à se dégager d'une situation embarrassante.

L'esprit n'est toutefois pas une exclusivité française, et c'est le mérite de Chardin que d'en apporter la preuve à travers une anecdote sur les lettres apportées par les émissaires de la Compagnie des Indes orientales :

> J'ai ouï raconter chez le *nazir* une chose assez burlesque sur le sujet de ces lettres ; c'est que comme il les lisoit au roi, il vint à ce prince une plaisante pensée dans l'esprit sur les noms des envoyez de la Compagnie. Celui-ci s'appelloit de *Joncheres*, mot qui, mal prononcé en persan, signifie *jeune lyon* ; et l'un des trois premiers envoyez s'appelloit *Beber*, qui signifie *vieux tygre*. Le roi entendant repéter ces noms, arrêta le *nazir* en disant : « Qu'est-ce qu'ils écrivent ces marchands françois, qu'ils ont envoyé premiérement un vieux tygre, et qu'à présent ils envoient un jeune lyon ? » Ces équivoques le firent bien rire, et tous ceux qui étoient autour de lui[25].

Plutôt que de succomber à un réflexe patriotique en s'étonnant par exemple qu'un tigre et un lion s'inclinent devant un simple chat[26], le voyageur sert de truchement amusé au calembour interlinguistique du souverain. En faisant ainsi bon accueil à la plaisanterie, Chardin rallie rétrospectivement le groupe des rieurs, dans lequel on ne saurait pénétrer sans quelques bonnes notions de langue persane. Saisir le trait d'esprit, c'est plus que jamais faire la preuve d'une grande capacité d'adaptation, c'est tirer habilement profit d'une joyeuse connivence pour franchir aussitôt le fossé identitaire.

24 *Ibid.*, p. 491 [p. 229].

25 Chardin, *op. cit.*, t. I, p. 269 [t. II, p. 278].

26 Le calembour n'est malheureusement pas de moi. Les paysans de Haute-Saône l'ont par exemple commis il y a déjà deux siècles : «en effet, a subsisté le souvenir d'une moquerie qui eut un grand succès dans ce milieu paysan à la suite de la venue en France, au début du XIX^{e} siècle, d'un ambassadeur du Chah de Perse. Ce dernier devint tout naturellement le «chat» de Perse autour duquel on broda une histoire tout à fait fantaisiste qui se raconte encore aujourd'hui » (Hélène Desmet-Grégoire, *Le* Divan *magique. L'Orient turc en France au XVIII^{e} siècle*, Paris, L'Harmattan, 1994 [première édition : 1980], p. 21).

Les trois constantes que nous avons dégagées témoignent d'une vraie cohérence dans la représentation du rire chez Tavernier et Chardin. Ce caractère quasi systématique pourrait difficilement s'expliquer si les situations comiques ne revêtaient une fonction cruciale dans la dynamique interculturelle enregistrée ou construite par le récit de voyage. Dans la mesure où il a le pouvoir d'effacer les frontières et de recomposer les groupes, le rire apparaît ici comme l'instrument privilégié d'un échange réussi, d'une interaction entre individus issus de civilisations différentes. Selon les termes propres à l'anthropologie de l'interculturalité, la situation comique est présentée par les textes comme un *middle ground* particulièrement favorable, une sorte de terrain commun où peut s'opérer dans les meilleures conditions la rencontre de deux cultures[27]. Resterait à savoir si cette fonction d'interface appartient à la réalité du voyage ou si elle relève seulement d'une élaboration textuelle visant à mettre en scène l'adaptation culturelle de l'auteur : en l'absence de témoignage désintéressé, il est évidemment impossible de répondre avec certitude à cette question. On peut cependant constater d'une part que l'absence de toute moquerie essuyée par le voyageur est un peu suspecte, de l'autre que les succès commerciaux des deux négociants plaident en faveur d'une capacité d'intégration hors du commun. Sans succomber à la tentation référentielle, on peut par conséquent privilégier l'hypothèse prudente d'une fidélité partielle et sélective à la réalité du voyage.

Au-delà des stratégies de figuration de soi, il faut observer que la mise en scène du rire interculturel est susceptible de produire un effet particulier sur le lecteur. Dès lors que celui-ci esquisse ne serait-ce qu'un sourire, il intègre indirectement le groupe des rieurs et se voit symboliquement associé aux dignitaires de la cour de Perse, dont il épouse un instant le point de vue. On dira peut-être que ce rire différé n'a qu'une portée interculturelle assez faible : il faut pourtant se souvenir que Chardin se trouve dans une situation comparable lorsqu'on lui rapporte les mésaventures de l'ambassadeur moscovite ou le calembour interlinguistique risqué par le shah. La position du lecteur sédentaire n'est alors pas essentiellement différente de celle du voyageur, qui semble même la reproduire en abyme. On en déduira que la représentation du rire interculturel est doublement efficace : d'un côté, elle dit la faculté d'adaptation du voyageur ; de l'autre, elle amorce l'initiation du lecteur à l'altérité. Est-ce à dire que le texte lui-même fonctionne à la manière d'un *middle ground* ? L'idée est séduisante, mais elle paraît excessive dans la mesure où la seule présence passive et objectivée du Persan ne suffit pas à créer les conditions d'une *interaction*. Sur le plan de la réception, il serait plus exact de considérer la représentation du rire interculturel comme une sorte de *moteur d'implication* dans la culture de l'autre.

27 Sur le concept de *middle ground* et son éventuelle application à des relations de voyage, voir l'article stimulant de Claude Reichler, « Littérature et anthropologie. De la représentation à l'interaction dans une *Relation de Nouvelle-France* au XVII[e] siècle », *L'Homme*, 164 (2002), en particulier pp. 50-55.

LITTÉRATURES AFRICAINES FRANCOPHONES DU XX-ÈME SIÈCLE UNE DYNAMIQUE DE DÉCOLONISATION BRADÉE

Maurice AMURI MPALA LUTEBELE
Université de Lubumbashi, République démocratique du Congo

Literature is not just a matter of aesthetics, it also involves social and political issues. That is why Black African literature is deeply linked to the evolutin of the continent.

The first step was the arising of the concept of « blackness » (négritude) which would affirm the identity of Black culture. Seen by Senghor as an inheritage that has to be fructified, it is considered by Césaire as a real strategy to fight against colonialism. Later on, Fanon will state that no liberation process is possible without violence.

Postcolonialism literature is mainly about questioning African identity but it has eventually to face a situation where African people remain dominated, the rulers being now African autocrats.

Introduction :

La littérature est langage, parole porteuse de l'imaginaire collectif d'un groupe social. En effet, l'œuvre littéraire est le résultat de plusieurs expériences (diverses représentations de la communauté) vécues en expérience par une expérience (le travail de l'écrivain). En cela, l'œuvre littéraire traduit finalement l'âme d'un peuple : le carrefour de plusieurs discours, de plusieurs expériences qui forment cette âme collective. L'expérience de l'écrivain est déjà une somme d'expériences. Ce que Michel Picard[1] appelle « historicisation » du réel. Cette transformation, qu'elle soit idéalisation, esthétisation, typification, critique ou généralisante, avec réduction à l'homme intemporel, mythification, naturalisation comme souvent chez Zola par exemple, allégorisation, ou même que cette transformation soit, pourrait-on dire, réaliste, dans la mesure où « le réalisme est une stylisation du réel parmi tant d'autres »[2], cette transformation, disions-nous, démontre, à coup sûr, « la transcendance [de la littérature], par rapport à la société »[3]. Cette transformation relève de l'acte de création de la littérature : la « déification de la conscience »[4].

Mais la littérature est aussi un mode d'expression, un outil de communication. La parole ou la conscience déifiée est destinée à être consommée, matérialisée. La vision collective imaginaire est d'essence historique. Paul Ricœur précise dans ce sens que « c'est par la lecture que le texte se fait œuvre, s'accomplit, sort de la virtualité pour devenir chez son lecteur source […] d'action »[5].

La littérature est reçue quand elle se métamorphose à son tour en faits réels, quand elle « engendre les mutations sociales ». Elle a donc une fonction sociale à remplir, n'en déplaise à Durkheim et à ses disciples qui n'ont jamais accordé une moindre place à l'art dans la vision du travail en société, n'en déplaise à ceux qui sentent la « rupture » du lien entre la littérature, la révolution et l'esprit collectif, qui, pourtant, est le fondement même de l'écriture et de la littérature[6].

Ce n'est pas du tout œuvre inutile que de revenir aujourd'hui sur cette question apparemment classique : « que peut la littérature ? ». Si des générations, dans divers pays, se sont posé cette question, parfois à plusieurs reprises, au cours du siècle passé, il est tout à fait indiqué que nous, témoins de la fin dudit siècle et du début du troisième millénaire, nous y revenions avec un regard sur l'ensemble du siècle. Ghila Sroka indique, dans ce sens, que « tout début de siècle est propice à de nouveaux espoirs. Au seuil de l'an 2000, afin de dresser un « état des lieux », j'ai choisi, précise-t-il, de poser la question « A quoi sert la littérature ? » à plusieurs intellectuels, écrivains et artistes, interrogation ô combien nécessaire ! »[7]. Pour nous, Africains, l'occasion est encore fort belle étant donné que notre littérature écrite n'a que ce siècle-là. Et même pour les autres continents, à une mutation sociale correspond une forme de littérature. Cette question reviendra toujours aussi longtemps que la littérature et la société existent.

Aussi, non seulement la littérature critique-t-elle les mœurs sociales et politiques, les faiblesses humaines et tous les maux qui rongent l'humanité, mais elle propose également des modèles, des héros, des personnages et des faits en situation. La société peut largement tirer profit de tous ces faits littéraires en situation dans la mesure où ceux-ci traduisent telle ou telle de ses préoccupations. Bessière et Michaud n'ont-ils pas écrit que « si la crise atteint l'homme et loge en son sein, l'art a son mot à dire »[8] ?

L'instauration d'un ordre nouveau positif dans une société suppose la maîtrise de tous les paramètres par ses dirigeants, et même par tous ses membres. Une société qui ne se « connaît » pas, qui ne sait pas se situer par rapport à son temps et à l'avenir, incapable d'identifier ses problèmes, ses aspirations, ses attentes, ses aptitudes… est une société en déroute, condamnée à mourir. Heureusement, indique Claude Duchet, « le roman donne forme et sens [à l'idéologie collective], il est lecture de la société, lecture orientée, active, transformatrice »[9].

Il est vrai que la littérature a surtout une fonction esthétique. Mais la fonction esthétique de la littérature revêt le caractère cathartique dans la mesure où, en plus de ce sentiment de satisfaction intérieure qu'elle procure d'abord, elle offre ensuite souvent l'occasion d'une catharsis individuelle ou collective, charriant des problèmes accumulés consciemment ou inconsciemment et devenant ainsi un moyen de libération. L'esthétique littéraire libère.

Le début du XX^{ème} siècle nous semble donc propice à poser la question « **qu'a pu la littérature africaine francophone face à l'histoire de son continent au XX^{ème} siècle ?** » Autrement dit, en quoi la traite des esclaves noirs, la colonisation et les dictatures en Afrique ont-elles incité la littérature africaine à remplir sa fonction instauratrice au cours de ce siècle ?

Face à l'histoire douloureuse de son continent au 20ème siècle, la littérature africaine francophone a conçu une dynamique de décolonisation. Mais cette dernière a été bradée.

1. Une dynamique de décolonisation africaine

Elle s'est constituée en trois temps : par la négritude, la théorie de Frantz Fanon et les littératures africaines postcoloniales.

1.1. La Négritude : Un programme d'action

Le colloque de Dakar, en 1971, sur la Négritude va être pour Senghor une occasion fort belle de marquer et de souligner la dynamique qu'il fait acquérir de plus en plus au concept de négritude. La définition qu'il en donne à ces assises est pour nous un texte complet qui répond, même implicitement, à beaucoup de griefs lancés contre lui. « Le texte marque un grand avantage sur les autres, parce qu'il achève l'intégration de la théorie de Senghor dans le courant de la réflexion »[10] dirigée vers le pragmatisme et le réalisme nécessaires à la situation de lutte du décolonisé : l'action.

Pour définir[11] la Négritude, Senghor pose sa problématique qu'il formule dans les questions suivantes : existe-t-il pour les Nègres des problèmes spécifiques du seul fait qu'ils ont la peau noire ou qu'ils appartiennent à une ethnie différente de celle des Blancs et des Jaunes ? Quels sont ces problèmes et en quels termes se posent-ils ?[12]

Pour répondre à ces questions, Senghor définit la Négritude en deux volets, en ces termes :

- *D'abord* ***objectivement,*** *la Négritude est un fait : une* ***culture****. C'est l'ensemble des valeurs économiques et politiques, intellectuelles et morales, artistiques et sociales – non seulement des peuples d'Afrique noire, mais encore des minorités noires d'Amérique, voire d'Asie et d'Océanie.*

- *Ensuite,* ***subjectivement****, la Négritude, c'est « l'acceptation de ce fait » de civilisation et sa projection, en prospective, dans l'histoire à continuer, dans la civilisation nègre à faire renaître et accomplir. C'est en somme la tâche que se sont fixée les militants de la Négritude : assumer les valeurs de civilisation du monde noir, les actualiser et féconder, au besoin avec les apports étrangers, pour les vivre par soi-même et pour soi, mais pour les faire vivre par et pour les autres, apportant ainsi la contribution des Nègres nouveaux à la* ***civilisation de l'Universel***[13]***.***

La Négritude est une culture, dit Senghor. Cette formulation confère au concept une dynamique dans la mesure où la culture est une pratique de création : c'est à la fois notre capacité de créer et le résultat de tout ce que nous créons en tant qu'espèce dans le cadre de notre contact avec la nature. Et tout ce que nous créons, de positif ou de négatif, de fort ou de faible, constitue nos valeurs humaines. Celles-ci sont visibles, palpables. C'est avec elles que nous construisons notre humanité. Voilà pourquoi Senghor situe l'ensemble de ces valeurs sur le plan objectif. Ces valeurs révèlent ce que nous sommes : notre capacité de concevoir, de percevoir, de réaliser, de produire, de construire, notre sens de responsabilité, de justice, de paix, d'appréciation, nos sensibilités, nos aspirations, nos goûts ; nos faiblesses, nos vices… bref, notre sens d'humanité. Elles indiquent ainsi notre identité. Du moment que le terme « négritude » désigne cet ensemble de valeurs, il devient une des marques de notre identité. Mais étant donné que l'importance ou l'intérêt de nos valeurs dépendra de notre capacité créatrice,

la dynamique de la Négritude résultera de notre effort d'intégration à la Nature, au Monde.

La Négritude n'est plus une notion enfermée dans un temps, dans un espace, tout ce que nous créons, c'est dans le passé, le présent et l'avenir. La Négritude doit être et vivre avec son temps et son espace.

Sur le plan subjectif, Senghor fait de la Négritude un programme d'action, une mission à plusieurs variables complémentaires. Un programme à double versant. Dans le premier versant, interne, la Négritude est :

1) accepter la culture : il s'agit plus ici d'un engagement dans ses rapports avec sa culture que d'une simple acceptation. Le Noir est appelé ici à se reconnaître de et dans cette culture en vue d'une attitude de responsabilité, engageante, positive, qu'il a à adopter vis-à-vis d'elle. Rappelons-nous que la force de notre culture dépendra de comment nous nous serons comportés en elle, par et pour elle. Senghor préconise ici la disposition morale, spirituelle, intérieure favorable à la mission à remplir.

2) accepter sa projection, en prospective, dans l'histoire à continuer : l'acceptation n'est plus une invitation ici, mais devient un mot d'ordre. Projeter en prospective cette culture ou les valeurs créées dans le passé revient à examiner ces dernières en fonction de l'avenir : y apporter un regard pour ne retenir que les valeurs qui s'avèrent pertinentes aujourd'hui, construisant ainsi l'avenir. Rappelons-nous que l'aujourd'hui est marqué par le problème de libération, de décolonisation, et l'avenir par celui de nouveaux rapports avec l'autre. Le regard de Senghor n'est plus uniquement rétrospectif, mais il devient aussi et surtout prospectif. Senghor rectifie effectivement sa première conception de négritude en ce sens que le Noir doit entreprendre la quête de ses origines non plus parce qu'« il est question […] d'une descente aux abîmes de l'âme noire ou […] de la Négritude »[14], mais, paraphrasant Marcien Towa, pour entrer dans un rapport négatif avec le passé de soi afin de révolutionner la condition présente du soi en fonction du lendemain. La projection de la culture de civilisation noire, en prospective, dont parle Senghor, ne peut se réaliser que par ce schéma-là : la meilleure manière de continuer notre histoire.

3) accepter sa projection, en prospective dans la civilisation à faire renaître et accomplir : le mot d'ordre se confirme davantage en devenant nettement une nécessité, une obligation, un devoir. Le Noir doit « mourir pour vivre ». Le rejet de ses valeurs impropres constitue pour lui une privation qui s'impose, donc voulue, douloureuse, mais héroïque dans la mesure où ce dépassement le conduit vers une renaissance. La sienne, celle de sa civilisation. Le Noir doit donc agir pour le changement de ses mœurs, de ses mentalités, de son espace, de son histoire, dans le sens de son développement, signe palpable de sa renaissance.

De la disposition au changement jusqu'au changement lui-même en passant par l'action[15], voilà l'esprit révolutionnaire qui doit sous-tendre la Négritude et que Senghor recommande au Noir dans son processus de décolonisation : c'est cela « assumer ses valeurs ». L'on ne peut pas parler de la renaissance d'une civilisation sans, en même temps, évoquer le développement des hommes de cette civilisation.

Le versant externe de ce programme signale et atteste l'ouverture de la Négritude. En effet, celle-ci y est tour à tour :

1) féconder ses valeurs, au besoin avec les supports étrangers : à notre avis, la meilleure expression du contact des cultures est celle de Senghor dans cette exhortation. Un contact souhaité, accepté, voulu parce qu'il est nécessaire. Un contact utile : l'objectif est de « féconder ». Ce contact doit aider le Noir décolonisé à fertiliser, fructifier, rentabiliser, enrichir les spécificités pertinentes de sa culture. Ce qui suppose également la sélection des valeurs positives de l'autre. Il n'est plus question d'accepter n'importe quoi, ce serait une nouvelle forme de domination. Par cette ouverture vers l'autre, la Négritude met le Noir sur le chemin de « l'humanisme universalisant » : « la Négritude pensée dans cette perspective [n'est] plus présentée comme fin en soi, mais comme élément, comme moyen de la Civilisation de l'Universel »[16]. La Négritude se veut utile.
2) les vivre par soi-même et pour soi : la Négritude doit passer du concept à la réalité. Le mot d'ordre doit être traduit, interprété et transformé en actes, avons-nous souligné plus haut. Senghor rectifie ; il ne s'agit plus d'une négritude qui fait de l'Afrique un « symbole de pureté », mais de la Négritude qui pousse l'Africain à agir, à refléter le choix de ses valeurs positives par sa vie concrète, dans ses devoirs envers lui-même et envers la Communauté, dans la défense de ses droits, etc. C'est cela vivre sa culture, sa Négritude par soi-même et pour soi. Y voir autre chose ne serait qu'une dérobade à cet appel, au sens de responsabilité.
3) les faire vivre par et pour les autres, bien entendu, l'Autre ne peut vivre mes valeurs que si moi-même je les vis de telle manière qu'elles favorisent mon épanouissement sur tous les plans. Tout repose donc sur moi pour que certaines spécificités de ma culture soient adoptées et adaptées par l'autre dans ce « voyage des cultures ». La force de la culture du Noir viendra du comportement du Noir lui-même, vis-à-vis de lui et vis-à-vis de l'Autre.

Ainsi modelée, la Négritude de Senghor grandit, s'ouvre, devient réaliste. Elle se veut finalement une série d'attitudes, d'actions qui tendent toutes à résoudre les problèmes de décolonisation : rendre davantage le Noir responsable dans la *Renaissance* de son monde, du monde.

Le programme d'action de Senghor revient ainsi à « projeter » les valeurs de civilisation africaine « en prospective » pour un « métissage » voulu : de la quête-critique des origines à la civilisation de l'Universel[17]. La Négritude acquiert l'*Action* pour fondement, mais celle-ci a encore besoin d'être formalisée afin d'être matérialisée par l'histoire.

Césaire formalise et conduit didactiquement ce programme d'action

La production théâtrale de Césaire porte essentiellement sur la décolonisation en Afrique et aux Antilles. Elle cherche à formaliser son entendement de la Négri-

tude : « conscience d'être noir, simple reconnaissance d'un fait, qui implique acceptation, prise en charge de son destin de noir, de son histoire et de sa culture »[18].

Le plan subjectif de la Négritude évoqué par Senghor se retrouve déjà dans cette définition de Césaire : la prise en charge de son destin de Noir. Mais, pour donner une forme, un visage à cette prise en charge, pour la rendre visible, papable, Césaire recourt à l'écriture théâtrale, appropriée à la matérialisation des idées.

Aussi, la prise en charge de son destin par le Noir dans l'œuvre dramatique de Césaire est-elle énoncée en trois temps correspondant aux trois étapes du schéma de la décolonisation[19].

S'adressant particulièrement aux nouveaux dirigeants des nations africaines indépendantes, Césaire construit didactiquement trois figures du Rebelle par lesquelles il traduit trois recommandations : **la suppression de l'ancien Maître** dans *Et les chiens se taisaient*, **la gestion de l'intérieur de la Nation** dans *La Tragédie du roi Christophe* ; et **la gestion de l'extérieur de la Nation** dans *Une Saison au Congo*[20].

De *Et les chiens se taisaient* à *Une Saison au Congo* en passant par *La Tragédie du roi Christophe*, Césaire redresse l'entendement de la Révolution du décolonisé. Que faut-il entendre, en effet, de la décolonisation qui doit briser les anciennes structures coloniales, de la décolonisation violente ? Césaire redresse les opinions sur la violence de la décolonisation.

Déjà, en 1956, quand il donne à *Et les chiens se taisaient* la forme théâtrale, Césaire présente la violence comme la clé indispensable pour la libération totale du décolonisé.

Mais, et c'est cela qui est important, de quelle violence s'agit-il ? A travers le meurtre et la mort du Rebelle, cette violence n'est plus seulement physique, elle ne signifie plus seulement « tuerie ». Elle devient également et surtout symbolique : la rupture avec la situation coloniale doit avoir lieu, et, peu importe la forme qu'elle prend, cette rupture ne peut être effective que quand elle arrache des privations, des renoncements et même des renonciations au colonisateur. Ce qui ne peut pas se faire sans blessure physique ou morale.

La violence, dans ce cas, n'est plus uniquement dirigée vers le colonisateur, d'autant plus que, pour renaître à la condition libre, le colonisé n'échappe pas aux douleurs de parturition. Le colonisateur doit se *faire violence* pour accepter ce changement. Sinon, le colonisé doit forcer à y arriver avec toutes les conséquences violentes possibles. La violence, sous n'importe quelle forme, est inévitable parce qu'imposée par la situation des faits, par leur implication même au moment où les dominants doivent se retrouver dans un nouveau rapport, celui d'égal à égal.

C'est pourquoi, dans son réalisme habituel, Césaire montre que la violence est la voie obligée, point de départ de toute décolonisation. Pour le colonisateur, c'est la *violence de renoncement*, pour le colonisé, c'est *la violence de parturition*. C'est là tout le sens de la violence du Rebelle dans *Et les chiens se taisaient*[21].

Césaire redresse quand, une fois de plus, il fait de la violence une priorité dans *La Tragédie du roi Christophe*, mais en lui donnant une autre coloration : une violence à double visage, positif et négatif. Une violence à la fois constructive et destructive. La violence avec laquelle Christophe conduit la Nation, éduque le peuple au travail pour

son indépendance économique est positive quand elle signifie des efforts, des sacrifices, des attitudes héroïques dans l'action révolutionnaire pour tendre vers la grandeur humaine. Mais elle est négative quand elle conduit vers la démesure, la dictature, quand elle ne passe plus par les besoins quotidiens du peuple. C'est là aussi tout le sens de la violence-contradictoire de Christophe. Bien entendu, le choix que Césaire nous demande de faire ici est clair.

Césaire redresse et conduit didactiquement. Son théâtre devient en effet didactique quand il nous met en garde contre les dangers, les pièges du processus de décolonisation. Dans ce contexte, la violence ne traduit plus la haine ni la vengeance, mais des choix à faire pour tendre vers des nouveaux rapports avec l'Autre. Faut-il se laisser manipuler, corrompre par l'ancien Maître pour préserver ses intérêts personnels au détriment de la Nation ? Faut-il gérer les relations avec l'Extérieur de la Nation avec intransigeance ? Tous ces problèmes sont posés en situation où la violence revêt telle ou telle forme à prendre ou à laisser. Les choix ont-ils été bien faits par l'Afrique postcoloniale ?

En définitive, le contenu ou le programme d'action mis sur pied par la Négritude peut se résumer comme suit :

Sur le plan idéologique : un schéma de décolonisation

a) **rupture avec la situation coloniale**
b) **réhabilitation culturelle**
c) **nouveau rapport avec l'Autre.**

Sur le plan éthique : une action révolutionnaire pour un « humanisme universalisant »

Le schéma de décolonisation proposé ci-haut doit se réaliser dans une action révolutionnaire.

Sur le plan esthétique : un art fonctionnel

Le contenu esthétique de ce programme d'action réside surtout dans la poésie dont la puissance est pratiquement inégalable, poésie rendue art fonctionnel, au service de la communauté : au-delà de son essence esthétique, l'esthétique doit devenir aussi pratique culturelle.

Le mot d'ordre est là : un schéma de décolonisation, une action révolutionnaire et un art fonctionnel confiés à l'histoire et à la littérature africaines postcoloniales, chargées de les remplir pour la libération totale de la Communauté. La mission sera-t-elle accomplie ?

1.2. Le schéma de Frantz Fanon

Sa réflexion s'inscrit alors dans la démarche de doter le Mouvement de Négritude d'un schéma de décolonisation susceptible de libérer totalement le Noir des

forces destructives de la colonisation. Inspiré par la phénoménologie hégélienne, son schéma se fonde sur les idées suivantes :

a) *Le caractère d'altérité de l'existence humaine*

Le rapport du Maître-eslave, du Dominant-dominé ou du Fort-faible relève de ce caractère d'altérité quand ce dernier pose les problèmes de « reconnaissance », de « réciprocité » et de « combat ».

La reconnaissance, la réciprocité et le combat sont donc là les trois concepts qui poussent l'homme à s'identifier par rapport à l'autre et, ainsi, à devenir soi dans ce rapport de réciprocité.

b) *Le caractère totalitaire de l'exploitation coloniale*

Le contexte colonial crée « l'étranger », l'Autre qui vient s'imposer sur l'autochtone et soumet celui-ci, le domestique, se l'approprie en jouissant de ses biens. La violence préside ainsi à l'institutionnalisation du monde colonial.

Le processus de colonisation, dans son action totalitariste, entreprend de détruire la conscience du colonisé, de la déshumaniser à tel point que ce dernier se « méfie » de lui-même et se confie complètement au colon. Heureusement « en dépit de la domestication réussie, malgré l'appropriation, le colon reste toujours un étranger »[22]. C'est cela qui appelle l'idée suivante :

c) *Le qui-vive permanent*

Le colon et le colonisé vivent ainsi dans deux mondes distincts, opposés, liés par le rapport d'exploitation de l'un par l'autre. « Les deux zones s'opposent, mais non au service d'une unité supérieure. Régies par une logique purement aristotélicienne, elles obéissent au principe d'exclusion réciproque. Le colonisé est un envieux »[23]. Il guette donc la moindre inattention du colon pour réaliser ses rêves, et cela à tout moment. Il est sur le qui-vive pour changer la situation ; de son côté, « le colon ne l'ignore pas qui, surprenant son regard à la dérive, constate amèrement mais toujours sur le qui-vive : «Ils veulent prendre notre place.» »[24]. Mais le jour fatidique finit par arriver : le processus de décolonisation.

d) *La décolonisation violente*

Tout mouvement de libération commence par une prise de conscience de son état d'esclave. Celle-ci provoque un sentiment de révolte qui se transforme en acte. Dès que le colonisé « découvre que sa vie, sa respiration, ses battements de cœur sont les mêmes que ceux du colon, il décide de mettre un terme à l'histoire de la colonisation, à l'histoire du pillage pour faire exiger l'histoire de la nation, l'histoire de la décolonisation »[25].

Cependant, Frantz Fanon donne une couleur à sa lutte contre la colonisation : « libération nationale, renaissance nationale, restitution de la nation au peuple […], quelles que soient les rubriques utilisées ou les formules nouvelles introduites, la décolonisation est toujours *un phénomène violent* »[26].

Etant donné que l'objectif du colonisé est sa décolonisation, c'est-à-dire sa libération totale de l'emprise colonialiste, la violence que propose Fanon ici devient *moyen* et ne peut pas être considérée comme une fin. A ce titre, cette violence doit faire du colonisé le « moteur » du processus en lui permettant, successivement, de :

- changer l'ordre du monde colonial ;
- réaliser un affrontement décisif et meurtrier ;
- briser tous les obstacles.

La violence, chez Fanon, nous l'avons dit, est un moyen et, par-là, revêt divers visages. Elle est tour à tour :

1) force absolue *de la praxis*, celle qui confère au colonisé toutes les énergies pour conquérir sa liberté et non pas la recevoir ;
2) force absolue *de la purification*, celle qui purifie le colonisé de toutes les souillures, l'innocente de toutes les diffamations, le dédommage psychologiquement de toutes les humiliations subies et lui redonne confiance en lui-même ;
3) force absolue *de la conscience nationale*, celle qui regroupe les opprimés autour d'une même cause et ne les branche que sur elle en leur insufflant le même sentiment de solidarité ;
4) force absolue *du sens de responsabilité*, celle qui, une fois la victoire remportée, conduit le décolonisé à préserver, à tout prix, sa liberté conquise, celle qui fait de lui le responsable, le Maître de sa vie, de telle manière que son histoire douloureuse ne puisse recommencer ;
5) force absolue *de la contre-violence*, celle qui décrète l'arrestation, le jugement et la condamnation du colon pour ses crimes humanitaires, celle qui fait payer la destruction de l'homme par l'homme.

En dernière analyse, *la praxis, la purification, la conscience nationale, la responsabilité et la contre-violence*, sous-tendues par *la violence*, apparaissent comme des préceptes-clés de la décolonisation pour Frantz Fanon. Et, par-là, ces derniers font de la violence fanonienne une violence plurielle, polyphonique. Il y a donc lieu de parler de la symbolique de la violence chez Fanon. En effet, Fanon « emploie le terme de violence dans différents contextes et pour dire différentes phases d'un certain processus – celui de la décolonisation – qui ne s'accomplira selon lui que par des moyens violents. Et ce pour des raisons inhérentes à la nature du colonialisme, aux droits acquis de la puissance coloniale et aux rapports du colonisateur au colonisé. »[27]

La voie proposée par Fanon, psychiatre de formation, à la Négritude, en proie au contenu idéologique, est là. Un apport principal certain qui fait des *Damnés de la terre* un véritable « testament » de Fanon au monde des opprimés, particulièrement à l'Afrique confrontée aux problèmes de décolonisation. A elle de jouer.

1.3. Des littératures africaines postcoloniales

Le roman africain des années 50 se dégage ainsi de l'idéologie coloniale en mettant l'accent sur la mentalité africaine (cf. *Ngando* de Lomami Tshibanda), sur le relati-

visme culturel (cf. *Un Nègre à Paris* de Bernard Dadié) ; la problématique de l'opposition ville-campagne (cf. *Maïmouna* de Abdoulaye Sadji) ; l'Afrique énigmatique (cf. *Le Regard du Roi* de Camara Laye) ; l'oppression, l'exploitation du paysan et de l'ouvrier par le colon (cf. *Ville cruelle* d'Eza Boto) ; la critique de l'action de l'Eglise catholique en Afrique (cf. *Le Pauvre Christ de Bomba* de Mongo Beti) ; la violence psychologique de la colonisation par des humiliations (cf. *Une vie de boy* et *Le vieux nègre et la médaille* de Ferdinand Oyono) ; la lutte contre la colonisation (Cf. *Les Bouts de bois de Dieu* de Sembene Ousmane) ; la fin de la colonisation (cf. *Mission terminée* de Mongo Beti) ; etc.[28] La production est abondante autour d'une unité thématique : la lutte contre la colonisation.

Mais, par la suite, la transformation des indépendances africaines en la prolifération des dictatures dissipe tous les espoirs et fait ressurgir les sentiments d'impuissance, d'angoisse, de désarroi.

Les littératures africaines d'après les indépendances sont obligées de transposer, d'exprimer cet état d'âme : re-penser, à l'instar de la littérature de la Négritude, une nouvelle libération, de l'Africain, dans ce nouveau contexte.

Aussi, Jean-Marie Adiaffi entreprend-il la quête de l'identité[29]. Sony Labou Tansi, par une métaphore sexuelle, met à nu les basses mœurs du néocolonialisme, et Guy Menga souligne la lutte de la femme. Enfin, ramenant la tragédie au niveau universel, Tchicaya U Tam'si pose la problématique de la rencontre avec soi-même, avec son pays, avec son peuple, avec la vie, avec l'autre, avec l'Homme[30].

- **Jean-Marie Adiaffi et la quête de l'identité**

La Carte d'identité transpose admirablement la situation douloureuse du peuple africain d'après les indépendances.

La Carte d'identité est une véritable expression des déchirures physiques et morales : déchirures reçues et déchirures de quête, d'action : « trône sacré de nos ancêtres, donnez-moi la force de suivre ce peuple mien enchaîné jusqu'à la déchirure du tambour libérateur »[31], jusqu'à la récupération de nos droits. La même déchirure revient chez Sony Labou Tansi.

- **Sony Labou Tansi et la métaphore sexuelle[32]**

Le parcours de l'univers romanesque de Sony Labou Tansi révèle cinq figures de la femme se distinguant de manière claire : la première **est la femme-objet-de-plaisir-de-l'homme.**

La pratique sexuelle grossie et dramatisée ici fait apparaître la femme non seulement comme l'instrument de plaisir de l'homme, mais aussi et surtout comme **une chose, une crasse, une poubelle, une fosse septique.**

La deuxième figure présente **la femme prostituée** : celle-ci troque son corps contre l'argent. Ce cas concerne d'abord les lycéennes de *L'Anté-peuple*[33]. Se retrouvent ensuite dans cette figure les femmes qui trompent leurs maris dans *L'Etat honteux* et dans *L'Anté-peuple*.

La troisième figure fait apparaître **la femme réclamant son moi sensuel**. Il s'agit de celle qui revendique le droit d'avoir une vie sexuelle. Mais Sony Labou Tansi présente deux catégories de femmes dans cette revendication : celle qui enfreint les normes sociales en tissant une liaison amoureuse avec un homme marié. C'est le cas de Yavelde de *L'Anté-Peuple* et Estina Benta, qui trompe son mari, dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopès*[34]. La deuxième est celle qui tient compte des normes sociales : c'est le cas de Dona Allendo, dans *Les yeux du volcan*[35], qui finit par obtenir gain de cause auprès de son mari.

La quatrième figure offre **la femme dont le sexe est une arme** : celle qui exploite sa féminité pour gagner une cause. Elle se prostitue dans le but d'atteindre l'adversaire, de concrétiser sa révolte.

Le cas le plus illustratif de cette figure est Estina Bronzario, dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopès* : elle y apparaît comme une dame de fer, l'incarnation de la révolte contre le pouvoir en place.

Enfin, la cinquième figure révèle **la femme qui dit non** à toute forme de prostitution pour privilégier sa dignité : cette figure est revêtue par Flora, la fille qui choisit de mourir au lieu de subir le mariage que lui impose Martillini Lopez dans *L'Etat honteux*.

Le regard attentif sur ces cinq figures de la femme peintes par Sony Labou Tansi découvre qu'elles apparaissent dans l'ordre qui va de la femme chosifiée à celle qui préserve sa dignité en passant par la femme prostituée, celle qui réclame son moi sexuel et celle dont le sexe est une arme : un littéraire ascendant qui montre une tentative de libération progressive. En formant un tout dans cet itinéraire, ces cinq figures de la femme, victime du sexisme, tissent une métaphore sexuelle par laquelle l'auteur voudrait exprimer quelque chose d'autre.

- la femme objet-de-plaisir-de-l'homme devient **le petit peuple dont les droits sont violés** ;
- la femme prostituée devient **le petit peuple clochardisé, poussé à la mendicité ;**
- la femme réclamant son moi sensuel devient **le petit peuple révolté, déterminé à reconquérir ses droits ;**
- la femme qui préserve la dignité de son corps est **le petit peuple prêt au sacrifice suprême pour défendre ses droits.**

- **Guy Menga et la force de la femme**

Bien qu'elle soit désespérée, que l'objet de quête devienne ainsi un idéal, la lutte de Kotawali demeure le symbole de l'action révolutionnaire que doit mener l'Africaine ou toute femme victime de l'oppression. La lutte de Kotawali et de toutes celles qui ont pu « rejoindre ceux qui voulaient prouver au pouvoir en place qu'il y avait encore au Kazalunda des gens qui n'acceptaient pas que les intérêts du pays fussent sacrifiés et que tout le peuple fût immolé sur l'autel du néocolonialisme »[36], cette lutte est l'expression de l'aspiration de la femme à la grandeur humaine. Lutter pour la vie préoccupe également le poète Tchicaya U Tam'Si.

Tchicaya U Tam'Si et le « comment vivre ? »

Toute son œuvre poétique laisse transparaître un itinéraire spirituel qui part de l'excrétion des sentiments de frustrations accumulées. Dans son premier recueil de poèmes, *Le Mauvais sang* (1955), Tchicaya entreprend de se libérer de ses tourments intérieurs par un mouvement d'expulsion très fort. Par-là, il veut mettre fin à telle situation de servitude, à sa domination par la vie.

La deuxième étape de l'itinéraire se réalise dans *Feu de brousse* (1957) : la libération, mieux, la purification s'approfondit ici à travers le rituel d'exorcisme par le feu. Aussi, le recueil *Feu de brousse* s'achève-t-il par l'invitation (à la limite d'un ordre) à l'action transformatrice : « allumez ce feu qui lave l'opprobre »[37].

Mais avant d'en arriver là, l'itinéraire s'arrête à une troisième étape : le siège de la conscience, le cœur. En effet, comment sortir, tête haute, de l'étourdissement de la désillusion ? Comment faire revivre le « cœur déchiré » ? Comment « courir doux » ? Comment devenir maître de la situation ?… Telles sont les questions de recueillement que le poète se pose dans *A Triche-cœur* (1960). Etre d'abord en accord avec sa conscience sur la voie à suivre avant de continuer.

Le poète sait effectivement que le chemin à parcourir, celui de la rencontre avec l'autre, est parsemé à la fois de la passion-souffrance et de la passion-amour pour se libérer complètement dans l'accomplissement avec l'Autre. C'est l'étape capitale, celle qui est vécue dans *Epitomé* (1962).

A la cinquième étape, Tchicaya reconstitue son identité, celle de race, avant de prendre l'élan vers l'Autre. *Le Ventre* (1964) apparaît d'abord comme symbole des origines biologiques. Cette première signification se manifeste dans le symbolisme de la conception.

Par ailleurs, le ventre devient « origines sociologiques » au moment où il situe l'homme dans un environnement socio-culturel donné, quand il fait appartenir à une généalogie déterminée. Cette apparence est d'autant plus capitale que d'elle va dépendre l'épanouissement, non plus uniquement biologique, de l'homme, mais désormais pluridimensionnel.

La réconciliation avec l'Autre s'accomplit à la sixième étape dans *Arc musical* (1970). D'abord parole lyrique, ensuite parole de contact, *Arc musical* est enfin exploration de l'histoire.

L'expérience des contacts humains débouche malheureusement pour Tchicaya encore une fois sur des tourments intérieurs, sur des espoirs trahis, sur des attentes déçues. *La Veste d'intérieur* (1977), septième étape de l'itinéraire, traduit ce désenchantement, cette angoisse qui étreint l'homme parce que désabusé, lâché, désillusionné au moment où il s'attend plutôt à vivre pleinement son humanité, au moment où il espère être comblé par l'Homme. L'homme détruit l'homme. L'Africain dépersonnalise l'Africain.

Le Pain ou la Cendre (1978), dernière étape, revient sur l'expression des rêves non réalisés, des désirs non satisfaits, de l'aspiration naturelle de l'homme au bonheur, mais qui ne reste qu'aspiration. Tchicaya revient, dans son dernier recueil de poèmes,

sur le paradoxe, cette abusivité de la nature humaine, pour dire à l'homme qu'en dernière analyse il a un choix à faire entre la vie (cf. le pain) et la mort (cf. la cendre).

La quête de l'identité, la métamorphose sexuelle, la femme et la révolution, de la passion-souffrance à la passion-amour… toutes ces orientations thématiques de la littérature africaine postcoloniale se retrouvent autour d'un dénominateur commun : la peinture du héros problématique, de l'Africain en proie à un idéal qu'il poursuit sans jamais l'atteindre : il ne connaîtra pas la libération totale, il ne vivra pas pleinement des droits parce qu'il redevient esclave, cette fois-ci esclave de l'Africain lui-même. De l'Afrique des dictateurs à la littérature du désenchantement. Cette dernière dénonce l'exploitation de l'Africain par l'Africain, met à nu la misère des populations africaines, propose des actions révolutionnaires. Sera-t-elle entendue ? Son mot d'ordre sera-t-il adopté et matérialisé en l'an 2000 ?

2. Attitude de bradage

2.1. Constat malheureux

Le phénomène de circularité des indépendances africaines montre clairement que le mot d'ordre de l'histoire et de la littérature de la Négritude n'a pas été non seulement suivi, mais non plus entendu. La plupart des acteurs politiques de ces indépendances sont plutôt tombés dans les travers grossis, à titre préventif, par Césaire : intérêt personnel et égoïste, corruption, trahison, despotisme,… Ce qui a dû déboucher logiquement sur la paupérisation des populations.

La distorsion regrettable du rapport Littérature-Histoire est noire, due inévitablement à trois attitudes négatives du Nouveau Dirigeant africain : une attitude politique sans conscience du nationalisme, du patriotisme. Une attitude politique dénuée de tout fondement nationaliste. Disposition favorable à la corruption. Cette déficience engendre une autre attitude : l'attitude morale lacunaire quant au sens de responsabilité. Le marasme économique dont souffre l'Afrique en dit long. Ne parlons même pas de l'attitude culturelle ou intellectuelle parce que si l'œuvre dramatique de Césaire était lue, la catastrophe africaine serait évitée.

Par ailleurs, en réagissant naturellement à ces attitudes négatives de l'histoire africaine postcoloniale, la littérature africaine postcoloniale a rendu correctement l'état d'âme de l'Africain angoissé par le tragique de son histoire. Elle s'est surprise en train de recommencer la lutte de la Négritude : libérer l'Africain cette fois-ci de la servitude du Nouveau Maître.

Césaire a alors raison de se plaindre amèrement : « J'ai l'impression de labourer dans la mer »[38].

2.2. Comme si les dictatures ne suffisaient pas

L'Afrique connaît malheureusement une décolonisation tragique d'abord par l'instauration des régimes dictatoriaux dans tous ses pays. Ensuite, pour anéantir tout sursaut de nationalisme ou d'attention particulière aux besoins fondamentaux des

populations par tel ou tel Nouveau Dirigeant, Le Malin profite de tout petit désaccord pour en faire un conflit, une guerre meurtrière entre pays africains. Comme si les dictatures ne suffisaient pas, toute l'Afrique devient un champ de bataille à la fin du 20ème siècle.

Fanon avait donc raison quand il laissait entendre que « dans le milieu colonial, le colonisateur encourage l'agressivité des colonisés les uns contre les autres. Il dresse un système de prohibition qui brime la population colonisée et provoque des explosions périodiques que l'on canalise soigneusement sur certains membres du groupe colonisé »[39]. C'est cela que W. Zartman appelle, en d'autres termes, « l'emballement des moyens » : l'injonction et l'aide militaire des grandes puissances aux régimes africains voués à leur solde[40].

Dans l'ensemble, toute l'Afrique est fragilisée par des conflits savamment entretenus : sans compter des rébellions internes, de l'Afrique du Nord (Algérie-Maroc ; Lybie-Tchad) à la corne de l'Afrique (Ethiopie-Somalie ; Erythrée-Ethiopie) en passant par l'Afrique Centrale (R.D. Congo–Congo Brazza ; R.D. Congo-Rwanda, Burundi et Ouganda), de l'Afrique de l'Ouest (Bénin-Niger ; Mali–Burkina Faso ; Ghana–Togo ; Nigeria–Cameroun ; Mauritanie–Sénégal) à celle de l'Est (Ouganda–Tanzanie ; Ouganda–Soudan), des guerres motivées surtout par des intérêts extérieurs deviennent la source d'acquisition et de légitimation du pouvoir des Dirigeants africains.

3. Conclusion : Africains mes frères, quand donc comprendrez-vous ?

C'est sans doute le moment de rappeler la petite histoire tragique du « joueur de sanza » : « *Africains, c'est ça le drame ! le chasseur découvre la grue couronnée en haut de l'arbre. Par bonheur la tortue a aperçu le chasseur. La grue est sauvée direz-vous !*

Et de fait, la tortue avertit la grande feuille, qui doit avertir l'oiseau ! Mais je t'en fous ! Chacun pour soi ! Résultat : Le chasseur tue l'oiseau ; prend la grande feuille pour envelopper l'oiseau ; coupe la liane pour envelopper la grande feuille … Ah ! J'oubliais ! Il emporte la tortue par-dessus le marché ! Africains mes frères, quand donc comprendrez-vous ? »[41]

Quand faudra-t-il donc comprendre que, face à un tel antagonisme mondial, l'Afrique doit sauver l'Afrique ? Mais par un pouvoir politique mobilisateur des ressources culturelles des Nations africaines[42] : ce dernier a en effet le devoir de mobiliser les masses, de canaliser les actions concrètes, de conduire les énergies réveillées. En d'autres mots, que le pouvoir politique institutionnalise une politique culturelle à la fois fruit d'une action solidaire nette et source de valeurs[43].

Par une action solidaire, nous entendons une politique culturelle qui implique l'animateur culturel, l'agent culturel, l'artiste et l'homme politique dans un même mouvement de création, d'animation, d'encadrement, de décision et de pratique culturelle. Que l'artiste crée, que le décideur politique s'approprie la partie riche et utile du produit et qu'il la façonne pour la consommation par la population. Par source génératrice de valeurs, nous entendons la création des œuvres de l'esprit qui dénoncent les perversions, exaltent les vertus, ébranlent les consciences, apaisent les innocents et suggèrent des voies à suivre.

Bibliographie

1. PICARD M. *Roman et Société (Colloque, 6 novembre 1971),* Paris, A. Colin, 1973.
2. DUCHET, C., *Roman et société*, *Ibidem*.
3. BESSIERE, J. et MICHAUD, S. *La Main hâtive des révolutions (Esthétique et désenchantement en Europe de Léopondi à Hiener Müller),* Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
4. SROKA, G. « Littérature, que de crimes on commet en ton nom », in *Tribune juive (revue de l'actualité culturelle),* Montréal, vol. 17, n° 2, avril 2000.
5. NGANDU NKASHAMA, P. *Négritude et poétique* (Une lecture de l'œuvre critique de Léopold Sédar Senghor), Paris, L'Harmattan, 1992.
6. SENGHOR, L.S. « Problématique de la négritude ». *Colloque sur la négritude*, Paris, Présence Africaine, 1972.
7. SENGHOR, L.S., *Liberté 1*. Paris, Seuil, 1952.
8. *La poésie de l'action (conversations avec Mohamed AZIZA)* de Senghor, L.S., Paris, Ed. Stock, 1980.
9. ADIAFFI, J.M., *La carte d'identité,* Paris, Hatier, 1980.
10. AMURI, M.P. L., « L'image de la femme dans le roman de Sony Labou Tansi », in *Recherches linguistiques et littéraires,* Lubumbashi, CRELLE, Num.7, août 1999.
11. ZARTMAN, W., *La Résolution des conflits en Afrique*, traduit de l'anglais par GAMBERINI, M.C. et l'auteur, Paris, L'Harmattan, 1990.
12. AMURI, MP. L., « La francophonie en Afrique », in *Conférences introductives à l'organisation du concours « Regards Katangais sur la francophonie »,* Lubumbashi, Ed. Talenta, 2002.
13. AMURI, MP.-L., « Culture, société, Développement», *Recherches linguistiques et littéraires,* Lubumbashi, CRELLE, Num.7, août 1999.

Notes

1 PICARD M. *Roman et Société (Colloque, 6 novembre 1971),* Paris, A. Colin, 1973, p.56.
2 DUCHET, C., *Roman et société, Ibidem,* pp. 65-66.
3 *Idem*
4 PONTBRIAND, J,-N : *Op-Cit.*, p. 121.
5 RICOEUR, P. Cité par SALLENAVE D., *Op-Cit., p..91*.
6 BESSIERE, J. et MICHAUD, S. *La Main hâtive des révolutions (Esthétique et désenchantement en Europe de Léopondi à Hiener Müller),* Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 154.
7 SROKA, G. « *Littérature, que de crimes on commet en ton nom »,* in *Tribune juive (revue de l'actualité culturelle),* Montréal, vol. 17, n° 2, avril 2000, P.4.
8 BESSIERE, J. et MICHAUD, S. *Op-Cit., p. 11*
9 DUCHET, C., *Roman et société*, p. 65.
10 NGANDU NKASHAMA, P. *Négritude et poétique,* p. 42.
11 Dans sa dynamique, la Négritude doit se définir chaque fois par rapport à son temps.
12 SENGHOR, L.S. « Problématique de la négritude ». *Colloque sur la négritude*, Paris, Présence Africaine, 1972, p. 15.
13 *Idem*
14 SENGHOR, L.S., *Liberté 1*. Paris, Seuil, 1952.
15 Cf. *La poésie de l'action (conversations avec Mohamed AZIZA)* de Senghor, L.S., Paris, Ed. Stock, 1980.
16 SENGHOR, L.S., Cité par HAUSSER, M., *Op-Cit.*, pp. 44-45.
17 Rapprochement avec Memmi, mais chez Senghor la quête des origines a pour objectif la projection, en prospective, des valeurs du passé.
18 Entretien avec L. Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine,* p. 109.
19 Le Schéma inspiré par les réflexions de Fanon et de Memmi.
20 Etant donné que ces trois œuvres traduisent, en termes formels, la voie de la décolonisation en Afrique et aux Antilles, nous préférons les exposer ici en profondeur.

21 A la manière du caméléon qui accepte de mourir pour donner la vie à la postérité : violence-don-de-soi.
22 *Ibidem*, p.9.
23 *Idem*.
24 *Ibidem*, pp. 8-9.
25 *Ibidem*, pp. 13 et 18.
26 *Ibidem*, p. 5.
27 GENDZIER, I., *Op-Cit.*, p. 211.
28 Lire MIDIOUHAM, G., *Op-Cit.*
29 Pour ne nous référer qu'à ceux-ci parmi tant d'autres.
30 ADIAFFI, J.M., *La carte d'identité,* Paris, Hatier, 1980.
31 ADIAFFI, J.M., *La Carte d'identité,* pp. 145-146.
32 Lire aussi AMURI, M.P ;L., « L'image de la femme dans le roman de Sony Labou Tansi », in *Recherches linguistiques et littéraires*, pp. 28-35
33 Sony, L.T. *L'Anté-peuple,* Paris, Seuil, 1983.
34 Sony, L.T. *Les sept solitudes de Lorsa Lopès,* Paris, Seuil, 1985.
35 Sony, L.T., *les yeux du volcan,* Paris, Seuil, 1988.
36 *Ibidem*, p. 112.
37 TCHICAYA, U.T., *Le mauvais sang…,* p. 104.
38 CESAIRE, A. Dans une de ses interviews.
39 *Ibidem*, p. 210.
40 ZARTMAN, W., *La Résolution des conflits en Afrique*, traduit de l'anglais par GAMBERINI, M.C. et l'auteur, Paris, L'Harmattan, 1990.
41 CESAIRE, A., *Une saison au Congo,* p. 78.
42 AMURI, MP. L., « la francophonie en Afrique », in *Conférences introductives à l'organisation du concours « Regards Katangais sur la francophonie »,* Lubumbashi, Ed. Talenta, 2002, pp. 53-63.
43 AMURI, MP. L., « Culture, société, Développement… », p. 134.

LITERATURĂ ȘI INTERCULTURALITATE

LES CULTURES DE LA FRONTIÈRE

Pierre MOREL
Université Libre Internationale de Moldova

The border is not a simple line; it represents a place of cultural confrontation. This is the first meaning of the word and its first reality. But it can also be the place where a new culture develops itself, as in the case of the so-called Border Culture between United States and Mexico. This one nevertheless is not a culture of opening but of identical demand. As for Europe, it tries to reduce the borders between the countries by the economy, but also by promoting the idea of an European identity and by developing the intercultural dialogue. This does not however lead to a culture cross. The true cross and intercultural field is in each one of us as a consequence of globalization.

L'étymologie du mot frontière n'est pas de celles que les lexicologues reconstruisent laborieusement à partir de racines oubliées. « Frontière » écrit le *Dictionnaire de l'Académie française*[1] est « dérivé de *front*, au sens militaire. » La frontière n'est en vérité rien d'autre que l'institutionnalisation de la ligne de front. Les exemples donnés pour illustrer la définition sont d'ailleurs majoritairement empruntés au vocabulaire militaire. Il en va de même dans *Le Trésor de la Langue française informatisé*[2] qui insère même une remarque attirant l'attention sur l'aspect militaire de la frontière :

> **Rem.** L'examen des syntagmes les plus fréquents fait apparaître un souci de précision **a)** géogr. : *frontière du Nord, du Sud, septentrionale;* **b)** hist. : *frontière antérieure, postérieure;* **c)** mais surtout d'ordre milit. et pol. : *reconduire à la frontière; violer, défendre, franchir une frontière; tracé, défense de la frontière, incident de frontière; l'autre côté de la frontière; au-delà, par-dessus la frontière.*

De fait l'histoire de l'Europe à l'époque moderne n'est-elle pas celle d'une incessante définition et redéfinition des frontières ? Souvent qualifiée de ligne imaginaire, la frontière est pourtant bien réelle. Les tentatives n'ont pas manqué au demeurant pour inscrire dans la nature ce qui doit son existence avant tout à la culture et à la confrontation : la notion de frontière naturelle a longtemps été et reste souvent invoquée, même si, comme le fait ironiquement remarquer le *Grand Dictionnaire universel*[3] de Pierre Larousse, en reprenant un commentaire de Saint-Marc Girardin, « c'est une chose curieuse que jamais 'une seule nation, en vertu des *frontières* naturelles, n'ait songé à restreindre ses possessions et ses limites, et que ce soit toujours pour étendre son empire que chaque nation étudie dans la géographie ses limites naturelles.' » Le thème du Rhin français, si présent au XIXème siècle et qui donnerait à la France toute la rive gauche du fleuve, en est un bon exemple.

1 Voir < http://www.academie-francaise.fr/dictionnaire/>
2 Voir < http://atilf.atilf.fr/>
3 Consultable sur Gallica http://gallica.bnf.fr/ (22 mai 2006)

L'enjeu n'est pourtant pas exclusivement militaire ni même géographique car l'institution de la frontière permet de transformer l'espace en territoire, donnant naissance au territoire national. Désormais, au-delà de la limite habite l'Autre. La frontière est devenue ligne de partage identitaire. Cette ligne est loin d'être artificielle : tout aussi arbitraire qu'elle ait pu être à l'origine, elle s'inscrit profondément dans les références nationales. C'est ainsi que Jacques Pohl en viendra à définir à propos de la frontière franco-belge, l'une des moins naturelles qui soient, la notion de « statalisme », par lequel il désigne « tout fait de signification ou de comportement, observable dans un pays, quand il est arrêté ou nettement raréfié au passage d'une frontière » [10]. Marie-Louise Moreau, mentionnant les travaux de Jacques Pohl, relève également le fait que : « dans des villes belges et françaises frontalières […] c'est la frontière politique qui détermine les structures prosodiques et la connaissance ou la non-connaissance de certaines unités lexicales. » [145]. Elle donne ensuite en exemple les villes de Mons, Maubeuge et Valenciennes :

> la ville belge de Mons et les villes françaises de Maubeuge ou de Valenciennes sont distantes de 15 à 30 kilomètres ; elles appartiennent toutes trois à l'aire dialectale du picard. Mais il est clair, pour le français, qu'en passant la frontière politique, on change aussi de zone linguistique, les gens de Maubeuge et de Valenciennes parlant avec un accent français que n'ont pas les Montois. [145-6]

On notera de même que les stéréotypes ne sont aucunement moins accentués, moins fréquents ni moins caricaturaux dans les zones frontières, bien au contraire.

La frontière est donc loin d'être un espace où s'effectuerait une transition progressive et paisible entre deux cultures, et encore moins un espace de dialogue naturel. Elle peut même être exactement l'inverse : une coupure franche, un face à face, un lieu de raidissement identitaire et d'affirmation de soi. La seule connaissance de l'autre qui reste possible est alors la guerre[4].

Telle est sans doute la première « culture de la frontière », celle que Marcos Ramírez

4 Que l'on songe à « La petite auto » d'Apollinaire, homme des frontières s'il en fut, qui raconte comment le poète apprend la déclaration de guerre (nous soulignons) :
« Des géants furieux se dressaient sur l'Europe
Les aigles quittaient leur aire en attendant le soleil
Les poissons voraces montaient des abîmes
Les peuples accouraient *pour se connaître à fond*
Les morts tremblaient de peur dans leurs sombres demeures
Les chiens aboyaient *vers là-bas où étaient les frontières* »
(*Calligrammes*)

«ERRE» a voulu figurer au point de frontière le plus fréquenté du monde, entre Tijuana (Mexique) et San Diego (Etats-Unis), sous la forme d'un cheval de bois bicéphale de dix mètres de haut à l'image du cheval de Troie. Situé exactement sur la ligne de démarcation, chacune de ses deux têtes pointant vers l'un des deux pays, le « Toy and Horse » symbolise la menace que chacun croit voir en l'autre, la peur partagée de l'invasion sournoise, de la conquête.

C'est la frontière obsidionale, celle du mirador, de la guérite, des barbelés et du no man's land. Toute une littérature d'espionnage ou d'aventure est là pour la célébrer à sa manière, soutenue par une abondante filmographie et une production médiatique quotidienne. Lieu de passages mystérieux et transgressifs, elle est la version « froide » de l'affrontement qui l'a instituée. Dans les dernières décennies, elle est devenue pour une population croissante de migrants l'épreuve redoutable qui décidera de leur sort et parfois de leur vie.

Il existe pourtant d'autres « cultures de la frontière », réelles ou en devenir. Nous effectuerons un bref détour heuristique par ce qui est devenu l'archétype de la culture de frontière, la Border Culture[5], avant de revenir vers l'Europe et ses efforts en vue de créer une nouvelle culture de la frontière.

La Border Culture est la culture qui s'est développée à la frontière des Etats-Unis et du Mexique, du côté américain mais également, dans une certaine mesure, du côté mexicain dans des villes comme Tijuana ou Ciudad Juarez. Elle fait l'objet depuis un certain temps d'un intérêt particulier et d'un enseignement spécifique dans certains établissements d'enseignement secondaire et supérieur du Sud des Etats-Unis. La Border Culture se présente volontiers comme une culture de mélange, une culture de dialogue, mais elle se trouve en réalité directement liée à la culture chicana qui est le lieu de tensions beaucoup plus violentes.

Le terme chicano désigne un Mexicain ou une personne de descendance mexicaine qui vit aux États-Unis, et tout particulièrement dans la zone de la frontière. Le mot est relativement ancien (on le date de 1928) mais la structuration de la communauté chicana est beaucoup plus tardive et a été marquée par un certain nombre d'actions ou de documents historiques dans les années 60 et 70. On pourra citer notamment le Plan de Aztlán (mars 69) qui a donné naissance au MEChA (Movimiento Estudiantil Chicano de Aztlán) qui sera à l'origine du Plan de Santa Bárbara, adopté en avril 1969 lors d'une réunion à l'Université de Californie à Santa Barbara et qui proposait entre autres la création de Chicano Studies dans tout l'état de Californie, faisant passer ainsi directement le mouvement chicano de la rue à l'université.

La culture chicana est une culture métisse. On a même proposé de voir en elle le paradigme des processus contemporains d'hybridation. À ce titre elle est une restructuration culturelle à partir d'éléments d'origine différente. Est-ce à dire pour autant qu'il s'agisse d'une culture ouverte ? Absolument pas, c'est au contraire une culture qui, loin de se construire sur des thèmes de coopération, se définit et s'autonomise à travers des thèmes de résistance et d'affirmation identitaire catégorique. Le Plan de Aztlán repose sur un nationalisme radical et grandiloquent, le Plan de Santa Bárbara

5 Le terme de « frontière » doit être pris ici dans un sens relativement large ; d'ailleurs « border » n'est pas « boundary ».

proclame que « l'on n'est jamais plus près de son être véritable que lorsque l'on est près de sa communauté »[6]. Bien plus, le mouvement chicano retrouve le lien identité/territoire en rappelant l'ancienne appartenance au Mexique, voire à l'Espagne, d'une grande partie des actuels États-Unis d'Amérique, introduisant ainsi l'omniprésence du thème de la *légitimité* des chicanos à occuper un espace dont leurs ancêtres auraient été spoliés.

D'une manière qui peut nous sembler paradoxale, cette culture de la frontière emblématique est ainsi ouvertement nationale, voire nationaliste, reconstruisant en quelque sorte des frontières défensives autour d'elle. Quoique culture de fusion, culture métisse, elle n'est pas nouvelle dans sa forme mais plutôt dans son apparition. Dans un contexte historique, politique et social il est vrai extrêmement particulier, elle représente un exemple des effets de la nouvelle dialectique du local et du global qui accompagne la mondialisation et conduit certains groupes, pour résister à une pression assimilatrice qu'ils ressentent comme une agression, à inventer ou réinventer des identités communautaires fortes [Mariángela Rodríguez]. Elle est aussi un mécanisme de défense de groupes minorisés ou marginalisés et à ce titre on pourra la rapprocher de la culture beur en France.

C'est une tout autre culture de frontière que cherchent à promouvoir les institutions européennes, au premier rang desquelles le Conseil de l'Europe et l'Union européenne, une culture que nous qualifierons de « culture de voisinage ».

L'Europe, nous l'avons rappelé ci-dessus, est le continent des états-nations. C'est aussi le continent des frontières : des frontières sûres et reconnues a toujours été un leitmotiv de la politique européenne. Enfin c'est un continent qui, par la conquête, par la colonisation, puis par l'exportation de ses modèles, a répandu dans le monde entier sa conception de l'organisation des états et de leurs relations. Théâtre de deux guerres mondiales dans la première moitié du XXème siècle, l'Europe a depuis entrepris un travail opiniâtre visant à faire de son sol une zone de paix. Loin de l'inquiétant cheval de Troie de Tijuana, c'est ici l'image du pont qui correspond le mieux à une stratégie de minimisation des frontières. Le 20 mai 2006, c'est un grand sourire aux lèvres que le Président français Jacques Chirac inaugurait le nouveau pont de Fessenheim, reliant la France et l'Allemagne, et réaffirmait le rôle symbole de la réconciliation et de la coopération franco-allemande. Déjà en 1999 le Conseil de l'Europe avait lui-même commémoré cette collaboration en réalisant et publiant un très bel ouvrage recueillant les textes de quarante grands intellectuels européens (Andrei Pleşu pour la Roumanie, Vitalie Ciobanu pour la Moldova) sur le Pont de l'Europe, qui unit la ville française de Strasbourg à la ville allemande de Kehl[7]. Cette volonté de mise en relation se traduit sur le terrain par le soutien aux eurorégions – une eurorégion étant définie comme un ensemble spatial réunissant des personnes qu'une frontière sépare - au sein desquelles se tissent des liens économiques, sociaux et culturels cohérents. Concrète-

6 «Una persona nunca está más cerca de su verdadero ser como cuando está cerca de su comunidad.»

7 *Écrire les frontières: le pont de l'Europe = Grenzüberschreibung: die Europabrücke.* Les Éditions du Conseil de l'Europe, 1999. 184 p. <http://www.coe.int/T /F/Coop%E9ration_culturelle/Culture/projets_finalis%E9s/Fronti%E8res/> (24 mai 2006)

ment, ce travail bénéficie de l'appui du programme européen Interreg[8] organisé en trois volets principaux : coopération transfrontalière, transnationale et interrégionale.

Attardons-nous quelque peu sur le volet A, consacré à la coopération transfrontalière qui nous intéresse ici. Il se fixe comme domaines d'action prioritaires :

- la promotion du développement urbain, rural et côtier
- le renforcement de l'esprit d'entreprise
- le développement des petites et moyennes entreprises, y compris dans les secteurs du tourisme
- le développement des initiatives locales pour l'emploi
- l'aide à l'intégration au marché du travail et l'inclusion sociale
- l'encouragement au partage des ressources humaines, des équipements de recherche et de développement, de l'enseignement, de la culture, de la communication, de la santé et de la protection civile
- le soutien à la protection de l'environnement, à l'augmentation du rendement énergétique et aux énergies renouvelables
- l'amélioration des transports, des réseaux et des services d'information et de communication, des systèmes hydriques et énergétiques
- l'augmentation de la coopération dans les domaines juridique et administratif
- l'accroissement des potentiels humains et institutionnels relatifs à la coopération transfrontalière.

On le constate, les aspects culturels ne sont que secondaires par rapport à une politique d'intégration économique et de développement partagé visant par la multiplication des relations à réduire les tensions entre pays. Non que la problématique culturelle de fond soit absente des préoccupations européennes, mais elle est abordée sous des angles dépassant ou déplaçant la frontière traditionnelle.

1/ Par la promotion de l'identité européenne.

Le 19 décembre 1954, les gouvernements des pays membres du Conseil de l'Europe signent la Convention culturelle européenne[9]. Celle-ci s'appuie sur l'existence d'un patrimoine culturel commun de l'Europe (article 1[10]). Les 27 et 28 octobre 2005, les Ministres responsables de la culture des États parties à la convention, réunis à Faro pour célébrer son cinquantenaire, votent une déclaration sur la stratégie du Conseil pour le développement du dialogue interculturel Ils y proclament leur engagement à poursuivre leurs efforts « en faveur d'une identité et une unité européennes fondées

8 Voir http://www.interreg3.com. « Depuis 1990 le programme d'initiative communautaire INTERREG a pour objet de favoriser la coopération transeuropéenne afin de développer un territoire européen équilibré et harmonieux. Il s'appuie sur l'idée que les frontières nationales au sein de l'Union européenne ne doivent pas être un obstacle à l'essor économique et social des différentes régions transfrontalières. Les objectifs et les priorités du programme visent, à travers la mise en place de projets concrets, à assurer un développement équilibré et durable de l'espace, à répondre aux besoins des populations locales, à élargir les réseaux d'échanges et les liens transfrontaliers et concilier le développement économique avec la protection de l'environnement. »

9 <http://conventions.coe.int/Treaty/fr/Treaties/Html/018.htm> (22 mai 2006)

10 "Chaque Partie contractante prendra les mesures propres à sauvegarder son apport au patrimoine culturel commun de l'Europe et à en encourager le développement."

sur des valeurs fondamentales partagées, le respect et la valorisation de [leur] patrimoine commun et la diversité culturelle. »[11]

Mais existe-t-il une identité européenne ? Suffit-il d'avoir des intérêts communs, un patrimoine commun et même des objectifs communs ? Rien n'est moins sûr et Alan Riding avait beau jeu dans le New York Times du 26 avril 2004, quelques jours avant l'entrée dans l'Union de dix nouveaux membres, de railler cette prétention en rappelant que le seul lien culturel qui réunissait l'ensemble des pays européens aujourd'hui était leur dévotion commune à la culture populaire américaine[12].

Nous laisserons cette question de côté, non sans noter toutefois que l'affirmation de l'identité européenne reproblématise ipso facto le face à face aux frontières de l'Europe identitaire.

2/ Par le développement d'une politique de dialogue interculturel.

La culture du dialogue est devenue la marque de l'Europe. L'Autre est désormais partout. Il est présent parmi nous par les déplacements de population et les migrations, il l'est par la résurgence ou l'affirmation de revendications identitaires que l'on croyait éteintes ou contenues, il l'est par l'évolution sans précédent des moyens de communication. La réponse européenne à cette multiculturalisation est l'interculturalité[13], que ce soit entre pays, entre groupes ethniques ou culturels, dans la sphère publique ou dans la sphère privée, à l'intérieur de l'Europe comme dans les relations de voisinage ou internationales.

Si cette attitude de respect, de compréhension et de dialogue, par ailleurs directement liée à un projet démocratique plus vaste, est systématique, elle n'en est pas pour autant un appel à une forme de métissage culturel autre que dans le contexte d'une européanité vague. La culture de frontière européenne est une pratique de bon voisinage et de compréhension qui, dans le cadre d'une solidarité largement mythique, semble faire le pari d'une homogénéisation à long terme. Elle n'a rien d'une culture métisse ni même plurielle.

Faut-il conclure à l'impossibilité de concevoir une culture de frontière qui ne soit pas une culture de différenciation ? La frontière serait-elle aussi nécessaire à l'homme que l'est la porte de sa maison ? La réponse est peut-être ailleurs, à l'intérieur de chaque individu. Car l'Autre est aussi en nous, à travers les déchirements, les tensions et les tentations identitaires que nous ressentons. Dans l'article qu'il consacre au moder-nisme dans le *Dictionnaire international des termes littéraires*[14] Bertrand Westphal cite pour caractériser l'attitude post-moderne le chat d'un conte de Rudyard

11 http://www.coe.int/t/dg4/CulturalConvention/Source/FARO_DECLARATION_VERSION_DEFINITIVE_FR.pdf, p.3<22 mai 2006>.

12 "An Essay; A Common Culture (From the U.S.A.) Binds Europeans Ever Closer". NYT/The Arts/cultural Desk, 26-04-04, Late Edition - Final , Section E , Page 1 , Column 1.

13 L'UNESCO parle elle de « pluralisme culturel ». Cf l'article 2 de la *Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle* : « le pluralisme culturel constitue la réponse politique au fait de la diversité culturelle.". http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160m.pdf (26 mai 2006)

14 http://wwww.ditl.info (22 mai 2006)

Kipling qui déclare : « Je suis le chat qui fait son chemin tout seul et tous les endroits se valent pour moi[15]. » Là est peut-être la nouvelle culture de frontière, celle qui, prenant acte d'un monde déterritorialisé, décide d'ignorer toute forme d'allégeance. Dans le conflit permanent entre éléments hérités et éléments choisis qui est au cœur de la construction identitaire, une priorité absolue est donnée au libre choix, autorisant ainsi un métissage global qui ignore simplement la notion même de frontière.

S'agit-il d'une forme nouvelle de culture ou de l'avatar d'un cosmopolitisme qui a toujours existé ? À tout le moins peut-on y voir une des manifestations de la nouvelle dialectique local/mondial qui voit des groupes se radicaliser autour d'une identité communautaire tandis qu'émerge une forme de culture globale qui fait de l'individu la seule instance d'instauration identitaire.

Références

1. Canclini, Néstor García. *Culturas Híbridas. Estrategías para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
2. *El Plan Espiritual de Aztlán*. <http://www-rohan.sdsu.edu/~mecha/aztlanspanish.html> (24 mai 2006)
3. *El Plan de Santa Bárbara*. <http://www-rohan.sdsu.edu/~mecha/sb1.html> (24 mai 2006)
4. Imbert, Patrick et Arentsen, Maria Fernanda. *Las dinamicas postmodernas/postcoloniales y las culturas locales en Canada, México, Estados Unidos y América Latina*. < http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Imbert/DinamicasPosmPostco1.htm> et <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Imbert/DinamicasPosmPostco2.htm> (24 mai 2006)
5. Moreau, Marie-Louise. « La pluralité des normes dans la francophonie. » *La Coexistence des langues dans l'espace francophone, Deuxièmes journées scientifiques du réseau de l'AUF « Sociolinguistique et dynamique des langues » Rabat 25-28 septembre 1998*. Pierre Dumont et Claude Santodomingo (éd.). Paris: Aupelf-Uref, 2000. 137-151.
6 Pohl, Jacques. « Le français de Belgique est-il belge ? », dans *Présence francophone* 1985 n° 27, p. 9-19.
7. Rodríguez, Mariángela. *Tres comunidades transnacionales: chicanos y mexicanos en California*. <http://tigger.uic.edu/~marczim/mlac/papers/mariangela.htm> (24 mai 2006).

15 « I am the cat who walks by himself and all places are alike to me. » (The cat that walked by himself) Nous traduisons, Bernard Westphal utilisant dans le DITL une traduction de Jacques Roubaud légèrement différente.

„CERCETĂRI INACTUALE" DE FENOMENOLOGIE A LITERATURII

Dragoş VICOL
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

The present research refers to reading and reinterpretation of the texts from new ontic, ontologic, paradigmatic and escatologic, comparativistic point of view, from the present to the immemorable, from the national to the universal, going from the understanding through the "net" of the world and literature genesis. We stand for the supreme pure test in the case of the critique, of the literary historian and philosopher of all the times, who dream about the giving up of the efemerity, the ash, the ballast, sanctioning the long protecting delaying in an ondulate original matrix space.

Plonjând mereu în necunoscut şi inefabil, respingând cu aciditate corosivă arhetipurile şi dezabuzând vitriolant, până la refuz, valorile sapienţiale, literatura începutului de mileniu III pare simptomatică timpurilor pe care le trăim sau, mai bine zis, care ne trăiesc. Ne trăiesc prin subjugare, ele, timpurile bicisnice, pe noi. Deghizată ironic, camuflată ostentativ, *partida literară* pare să nu ţină cont astăzi de nici un principiu călăuzitor, de nici un fir director, să nu se sprijine pe *positum*, să nu aibă genealogie, să nu derive transcendent şi să nu se revendice miraculos din viziunea ontică asupra Lumii. Fără a propune *esenţe*, fără a intui în interioritate că literatura reprezintă un dat primordial mirific, de sorginte sacral-psalmodică, scriitorii momentului furibund şi ai clipei de graţie efemeră s-au metamorfozat grabnic în *scriptori,* au degenerat intelectual, pretinzând că doar în atare condiţii se pot emancipa, scutura de blamul ideologic şi de pudibonderii, de *elementele corosive* cu care au fost încorsetaţi decenii la rând. De aici şi până la declanşarea *stihiei* nu a fost decât un pas: negrul s-a văzut peste noapte alb, ipohondrul a îmbrăcat sarica geniului anapoda, speciile şi genurile s-au amalgamat într-atât încât au dispărut la propriu şi ca identitate, şi ca entitate monadică, altfel zis a sucombat suflul, s-a risipit în cele patru zări echilibrul, *ordinea interioară a literaturii*. Grav este faptul că şi o parte semnificativă a criticii literare, a oamenilor de cultură în general, ori a capitulat definitiv, sub tiradele necruţătoare ale „noii orânduiri literare", ori, şi mai rău, a adulmecat din mers mirosul pestilenţial al spectacolului lugubru. Iar acum legitimează frenetic „fenomenul magistral" în discuţie, ridicându-l ditirambic la rang de bun intelectual suprem. Critica literară nu avea dreptul să clacheze, clacarea echivalând, în aceste situaţii-limită, cu abandonul, cu trădarea şi, implicit, profanarea chintesenţelor. Şi dacă luciditatea cercetării literare, ochiul de Argus al criticului a căzut „în somnul cel de moarte" sau s-a travestit în erezie, atunci derapajul nu a mai putut fi evitat. S-a rupt echilibrul, a fost supus sacrilegiului sufletul divin din miezul literaturii. Şi s-au scurs la vale într-una, de-a valma, tot felul de scriptori inhibaţi, refulându-şi ostentativ insatisfacţiile, impacienţele şi obsesiile lubrice direct pe foaia imaculată de hârtie, uitând, sau mai grav, conştienţi fiind de faptul, că peticul alb aşteaptă pojar artistic, duh solar, mirişti înmiresmate şi potop de dragoste străfulgerată.

Nu ne propunem să anatemizăm şi nici să desfiinţăm unilateral, în opinia noastră aceste „cataclisme" ce se pretind opere literare autentice, ci doar să combatem, cu argumentele şi *mostrele* ce ne stau la dispoziţie din cele mai vechi timpuri, racilele unei mentalităţi maladive, patologice, mentalităţi bovarice, prizonieră a lipsei crase de cultură generală, a insuficienţei cronice de lecturi profunde, atât sub aspect cantitativ, cât mai ales calitativ fireşte, a pseudovocaţiei şi inexistenţei harului culant, a lipsei de discernământ şi, în definitiv, lipsei misiunii sacre asumate sine-qua-non.

Propunem, în locul rămas viran, căci conchidem că din actualele mostre pseudoliterare nu se alege nimic, o *cercetare inactuală* (sintagma este utilizată în sensul accepţiunii lui Heidegger atunci când se referea la lucrările „Despre cristitatea teologiei din zilele noastre" de Overbeck şi la „Consideraţii inactuale" de Nietzche), deloc pe plac modelor literare actuale, a celor mai vechi texte româneşti, tocmai pentru a demonstra, pe viu şi din interior, pe verticală şi orizontală, că originile literaturii române sunt viguroase, sănătoase, demne de un alt parcurs, de o altă continuitate şi, implicit, de un alt destin: providenţial. Potrivit lui Heidegger, scrierile inactuale „rostind şi întrebând, călăuzesc către o aşteptare configuratoare în faţa a ceea ce este inaccesibil". Literatura veche este pentru mine, trebuie să recunosc, un *pretext*, dar şi un *subtext de reflexivitate*, o mină auriferă, mai bine zis o vână unduitoare de apă vie, de apă cristalină purgatorică, care mă întoarce, şi ne întoarce pe toţi cei rătăciţi, la izvoarele începutului şi care mi se înfăţişează, şi ni se înfăţişează tututor, ca o pavăză dreaptă de neclintit, schimbată la faţă, plină de lumină divină, aidoma chipului lui Moise când cobora cu cele două table ale mărturiei în mână de pe Muntele Sinai **(1)**. Acele table reprezentau începuturile, temelia pe care trebuia să se înalţe în continuare cuvântul scris. Se spune în Exod **(32:16)**: „Tablele erau lucrarea lui Dumnezeu, şi scrisul era scrisul lui Dumnezeu, săpat pe table".

A cerceta cu ochiul minţii neadormit şi cu inima curată slova biblică, istorică, literară este o acţiune recuperatorie neprecupeţită de cinstire totodată şi a scriitorilor autohtoni înaintaşi. Pentru că în decursul istoriei noastre, afirma un cărturar, sfinţii au trecut din cărţile de religie în cele de istorie (vezi cronicile lui Ureche, Neculce etc.), iar martirii din cărţile de istorie în calendarele bisericii (Ştefan cel Mare, Constantin Brâncoveanu etc.).

Recitirea şi reinterpretarea din noi prisme, ontice şi ontologice, paradigmatice şi escatologice, comparatiste, dinspre prezent spre imemorabil, dinspre naţional spre universal, pornind de la înţelegerea noului prin „grila" genezei lumii şi literaturii, reprezintă proba purgatorică supremă pentru criticul, istoricul literar şi filosoful din toate timpurile **(2)**. Este lepădarea de efemer, de cotidian, de zgură, de balast, consfinţind zăbovirea îndelungă, neptunică, ocrotitoare într-un spaţiu matrice ondulat, originar.

Şi Înălţarea. Nu a sa, a criticului şi istoricului. Ci a Literaturii. Religia pe care o predică şi o slujeşte fără preget.

Mânia literaturii

Literatura română, ca şi cultura scrisă în ansamblu, a începutului de mileniu III a intrat într-un colaps degenerant, într-o agonie determinată de renegarea modelelor sapienţiale, de criza de idei, de vidul de artistism, de vacuumul ficţiunii imagistice. Scriitorul de astăzi nu mai are răbdare, dar nici pregătire intelectuală, să citească literatura trecutului naţional şi extranaţional, catalogând-o, din necunoaştere şi trufie, ca fiind perimată, desuetă în formă şi fond. Se avântă, acest scriptor, fiind lipsit de rădăcini, în iureşul evenemenţialului imediat, adulmecând ca un hoitar leşurile prezentului maladiv. Îşi face un viţel de aur, un soi de „demers artistic autohtonizat", acomodat ad-hoc şi deturnat în manieră proprie, diferit totalmente de concepţia şi filozofia modernităţii acceptate încă la începutul secolului XX în Europa occidentală, hibrid căruia i se închină bezmetic. Ca odinioară poporul lui Israel, care „văzând că Moise zăboveşte să se pogoare de pe munte, s-a strâns în jurul lui Aaron, şi i-a zis: „Haide! Fă-ne un dumnezeu care să meargă înaintea noastră; căci Moise, omul acela care ne-a scos din ţara Egiptului, nu ştim ce s-a făcut" **(Exodul 32:2).**

Pentru a contracara şi a îndrepta prin vindecare sminteala „noii literaturii", textele vechi au menirea nu numai de a fi parcurse şi studiate cu minuţie, ci trebuie recitite şi reinterpretate într-o cheie dialectică inedită, revelatoare, tocmai pentru a le reliefa spendoarea actualităţii perpetue, dincolo de timpul trecut, şi a pleda irevocabil **pro domo.** Literatura română, inclusiv cea din Basarabia, abandona în anii 80 ai secolului trecut forma mutilantă a ideologicului, a dogmaticului, a robiei spirituale în definitiv. Se prefigurau nişte auspicii extrem de benefice, dar, odată scăpată din chingile acestei încorsetări, a derapat, inexplicabil, spre viţelul de aur, fără a continua, în condiţii fireşti, libere şi prielnice de această dată, strădaniile generaţiilor anterioare, care au dus cum au putut adevărata cruce a literaturii române în vremuri dramatice, sufocante, pline de vicistitudini şi intemperii. Inexplicabil doar dacă nu ţinem cont de faptul că majoritatea celor ce se revendică „cosmopoliţi" retrăiesc tumultos destinul plin de înfrigurare al poporului biblic scos din ţara Egiptului care „s-a stricat". „Foarte curând s-au abătut de la calea, pe care le-o poruncisem Eu; şi-au făcut un viţel turnat, s-au închinat până la pământ înaintea lui, i-au adus jertfe, şi au zis: „Israele! Iată dumnezeul tău, care te-a scos din ţara Egiptului! Domnul a zis lui Moise: „Văd că poporul acesta este un popor încăpăţânat" **(Exodul 32:7-9)**.

Încăpăţânată este şi „noua literatură", „noua cultură" a nimicului, flagelul nihilismului care nu conştientizează faptul că generaţiile trecute au avut de îndeplinit misiunea lui Moise **(3)**, cea de a scoate din robie literatura, generaţiei actuale revenindu-i împlinirea, desăvârşirea acestei misiuni sacre, pe care însă a ratat-o şi profanat-o. Conştient sau inconştient – aceasta-i o altă problemă. Activitatea generaţiei prezente trebuia să devină una misionară, testamentară, în sensul în care 1300 de ani după darea Legii pe Sinai, Domnul Iisus a reactualizat valabilitatea principiilor cuprinse în cele 10 porunci, spunând în predica de pe munte: „Să nu vă închipuiţi că am venit să stric Legea sau Proorocii; am venit nu să stric, ci să împlinesc. Căci adevărat vă spun, câtă vreme nu va trece cerul şi pământul, nu va trece o iotă sau o frântură de slovă din Lege, înainte ca să se fi întâmplat toate lucrurile" **(Matei 5:17-18)**.

Odată cu descătuşarea spirituală, ideologică şi politică din spaţiul comunist de la mijlocul-sfârşitul anilor 80, soldată cu sucombarea regimurilor dictatoriale din Europa de Est, se aştepta apariţia în literatura română a unei comunităţi scriitoriceşti mântuită prin har, aptă şi predestinată să aplice Legea Iubirii prin desăvârşirea celei vechi. N-a fost să fie, astfel încât, din punct de vedere al substanţei infecte proliferate, „cosmopoliţii" s-au suprapus totalmente acelei părţi a generaţiei cincizeciste care s-a identificat cu minciuna şi hula la cele sfinte şi adevărate. Păcatul strămoşilor (cu mici excepţii), a generaţiei obediente cincizeciste, sociologist-vulgare în spiritul lui Marr, a căzut şi în acest caz pe umerii lubrici şi senzuali ai nepoţilor zilei de azi, care, hălăduind „pe drumuriule pustiei", au reprezentat în literatura română tranziţia înspre o nouă generaţie. Simptomatică în această ordine de idei este **Cartea Deuteronom**, cartea biblică a tranziţiei, care atestă parcursul intermediar înspre o nouă moştenire, toată mulţimea de oameni scoasă din Egipt şi numărată la Sinai prăpădindu-se pe drumurile pustiei **(4)**. Roadele dulci ale unor rădăcini-existenţe amare, date în pârg de generaţiile de odinioară vor fi culese de cei care încă n-au venit, dar care vor cinsti adevăratul nume şi renume al literaturii române. După acalmie, pseudo-revoluţii, răzmeriţe disparate, lovituri siropoase de palat, experimente excentrice, când literatura a coborât în mahala din turla sa de catedrală , a sosit timpul ca textele vechi ale neamului românesc să-şi croiască un alt destin, să-şi găsească apărătorii de visu şi continuatorii vrednici. Nu ca formă, nici ca expresie, nici ca logos, nici ca predilecţie, nici ca topos, ci ca spirit curat dumnezeiesc, neanemiat de morbul cadaveric al cosmopolitismului, ca trăire ierurgică a cuvântului **născut nu făcut**, rostit cu smerenie şi înfrigurare, scris cu evlavie şi frică de Dumnezeu.

La început a fost Cuvântul.

Literatura se roagă pentru scriitori

Iubirea lui Dumnezeu faţă de oameni nu cunoaşte margini. Dumnezeu nu vrea moartea păcătosului. Nici literatura pe cea a scriitorului care a păcătuit în faţa ei cu voie sau fără voie **(5)**.

Literatura, deşi bătrână, de-o seamă cu pământul fiind, niciodată nu este împovărată de ani şi „încărcată de zile" **(Iov 42:17, 1 Paral. 23:1)**, căci, aidoma lui Moise ajuns la o vârstă înaintată, are încă „destulă putere şi vedere foarte bună" **(Deut. 32:48-52)**. Va avea însă literatura română destinul nefericit al lui Moise, care, deşi aflat în deplinătatea puterilor fizice şi mintale, moare la 120 de ani fără a vedea însă împlinindu-se făgăduinţa? Vor ajunge literele româneşti să-l implore pe Dumnezeu, aidoma lui Moise: „Îngăduie-mi să trec şi să văd pământul cel bun"? Şi vor auzi acelaşi răspuns din partea Domnului: „Ajunge! De acum să nu-mi mai graieşti de aceasta!"? **(Deut. 3:25-26).**

Mânia fără margini a lui Moise urmează Mâniei lui Dumnezeu. „Moise s-a aprins de mânie, a aruncat tablele din mână, şi le-a sfărmat de piciorul muntelui" **(Exodul 32:19)**. Nu pentru că ar fi avut ceva cu tablele sfinte „scrise pe amândouă părţile, pe o parte şi pe alta" (Exodul 32:15), ci potopit de ură fiind faţă de semenii săi care nu conştientizau faptul că sunt aleşii Celui de Sus **(6-8)**. La fel şi scriitorii începutului de mileniu III, nesocotesc nimbul cu care au fost înzestraţi de providenţă, uitând că ei,

prin harul care li s-a dat, au fost miruiți de Dumnezeu cu cele mai alese daruri şi virtuți tocmai pentru a cânta frumosul, a proslăvi binele, pacea sufletească, triumful asupra patimilor, bolilor şi rătăcirilor de tot felul.

De la noile table la noua literatură

Noua literatură va trebui să-şi asume penitența, să urmeze *calea împăcării* cu Dumnezeu. Şi cu sine bineînțeles. Altă cale, decât cea a împăcării de obşte, a renunțării la stihia pierzaniei pur şi simplu nu există. Noua literatură are şansa obținerii repetate a tablelor sfinte şi a înnoirii legământului, dar, aidoma lui Moise, de această dată depunând un efort major şi doar în anumite condiții inițiatice. Relevant este aşadar fragmentul respectiv din capitolul 34 al Exodului:

1. Domnul a zis lui Moise: „Taie două table de piatră ca cele dintîi, şi Eu voi scrie pe ele cuvintele care erau pe tablele pe care le-ai sfărmat.
2. Fii gata disdedimineață şi suie-te de dimineață pe muntele Sinai; să stai acolo înaintea Mea, pe vîrful muntelui.
3. Nimeni să nu se suie cu tine, şi nimeni să nu se arate pe tot muntele; şi nici boii, nici oi să nu pască pe lîngă muntele acesta.
4. Moise a tăiat două table de piatră ca şi cele dintîi; s-a sculat disdedimineață, şi s-a suit pe muntele Sinai, după cum îi poruncise Domnul; şi a luat în mînă cele două table de piatră.
5. Domnul s-a pogorît într-un nor, a stătut acolo lîngă el, şi a rostit Numele Domnului.
6. Şi Domnul a trecut pe dinaintea lui, şi a strigat: „Domnul, Dumnezeu este un Dumnezeu plin de îndurerare şi milostiv, încet la mînie, plin de bunătate şi credincioşie,
7. care Îşi ține dragostea pînă în mii de neamuri de oameni, iartă fărădelegea, răzvrătirea şi păcatul, dar nu socoteşte pe cel vinovat drept nevinovat, şi pedepseşte fărădelegea părinților în copii şi în copiii copiilor lor pînă la al treilea şi al patrulea neam!"

Repere bibliografice

1. *Biblia cu explicații. – Ediția a V-a.* – Ohio: Editura Christian Aid Ministries, 1998.
2. Heidegger, M. *Repere pe drumul gândirii.* – București: Editura Politică, 1988.
3. *Beauchamp, P.* Cincizeci de portrete biblice. – Chişinău: Editura Cartier, 2001.
4. *Din învățături ale Bisericii Ortodoxe.* – Iaşi: Editura Mitropoliei Moldovei şi Sucevei, 1990.
5. Plămădeală, A. *Tâlcuri noi la texte vechi.* – București: Editura Pronostic,1996.
6. *Originile creştinismului. Studii.* – Iaşi: Editura Polirom, 2002.
7. La Cocque, A. Ricoeur, P. *Cum să înțelegem BIBLIA.* – Iaşi: Editura Polirom, 2002.
8. Mihăilă, G. *Cultura şi literatura română veche în context european*. – București: Editura ştiințifică şi enciclopedică, 1979.

JAMES JOYCE: SIMBOLISMUL CENTRULUI ŞI SIMBOLURILE MITOLOGICE PRIMORDIALE ALE DUBLINULUI

Vasile CUCERESCU
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

This paper is devoted to the symbolism of Dublin as a cultural, spiritual and identity centre of the Irish people in Joyce's works. Additionally, the primordial and mythological symbols that easily reflect the status of the Irish capital city are emphasized. Among the core mythological emblems the following fundamentals can be underlined: omphalos, imkag (iomlag), mountain (tower), castle (home), tree (cross-tree), sky, forest, labyrinth, circle (sphere), fire etc. The analogy with Jerusalem fits fully the correlation of artistic conceptions of the writer and ideological principles of mythology, either Irish or European.

Mitul Dublinului (în calitate de centru) are un spectru larg de simboluri. Acestea sunt preluate de Joyce din domenii variate: religie, filozofie (în special greacă), legende mitologice (fie irlandeze ori universale). Trebuie să menționăm că centrul face parte din cele patru simboluri fundamentale, în viziunea lui J. Chevalier şi A. Gheerbrant (cercul, crucea, pătratul, centrul). Centrul ordonează şi leagă. Axa centrului leagă planurile macrocosmice cu cele microcosmice, Cerul cu Pământul (iradieri ale cercului şi pătratului).

Joyce transcrie metaforic recuperarea centrului de care s-au îndepărtat irlandezii din cauza naturii lor păcătoase. Apropierea de centru e posibilă şi e revelată prin intermediul simbolurilor. Fără existența anumitor embleme, obstacole, probe, călătoria spre centru păşeşte pe tărâmul chinurilor infernale. Oraşul se dezvoltă în haos şi maladiile urbane rezultate cu greu sunt depistate, vindecate ori anihilate. Pe Joyce îl preocupă caracteristicile centrului, fiindcă oraşul modern, în general, şi Dublinul, în special, are trăsături catastrofale. Urbea joyciană e caracterizată de un cod simbolic. Printre simbolurile oraşului-centru le putem decela pe cele fundamentale: omphalosul, muntele-grotă (turnul), castelul (casa), copacul-cruce, cerul, pădurea, labirintul, focul, etc. Buricul pământului pentru irlandezi este capitala (aşa cum pentru evrei – Ierusalimul), iar locuitorii ei se identifică magic cu stăpânii centrului, ei sunt reprezentanții acestui buric (în limba gaelică are echivalentul de *imkag* ori *iomlag*, cu sensul de centru). Cercetătorii F. Kermode şi J. Hollander consideră oraşul Dublin drept *omphalos*.

Considerăm că Dublinul cu zidurile şi clădirile sale mai reprezintă şi o lume înconjurată de munți mitici (cf. B.-Ph. Groslier şi J. Arthaud). Construcția oraşului constituie ritual şi slavă. Edificarea lui se modelează conform simbolului biblic al Turnului Babel. El stabileşte conexiunea între Cer şi Pământ prin mijlocirea „sanctuarului". La Joyce, „nu clădirea de piatră e biserica şi nici măcar clerul şi dogmele lui. E întreaga mulțime a celor născuți în această religie" [Joyce (1987): 341]. E lucru ştiut că şi casa constituie simbolul sacru al centrului: „pentru orice irlandez cât de mic casa sa e castelul său" [Idem (1984), vol. II: 6]. Mai mult decât atât, putem afirma că urbea constituie stâlpii pământului. Înălțarea oraşului nu reprezintă doar o structură arhitecturală (un

turn, un munte), un spaţiu sacru orizontal şi un ax vertical, ci şi centru care înseamnă atât oraş (protector al axului) cât şi turn (axul ce străpunge Cerul şi Pământul). Muntele îndeplineşte aceeaşi funcţiune ca şi Turnul Babel: „Muntele Ţară e un loc sfânt al mitologiei irlandeze, iar Holyhead e portul din Ţara Galilor de unde se îmbarcau călătorii spre Anglia şi spre continent" [Grigorescu (1984): 97]. Munţii despart două lumi: *„dacă urcăm spre culmile îngemănate ale munţilor*, (…) *înălţându-se uriaşi tot mai sus, să ne scalde, cum ar veni, sufletele*" [Joyce (1984), vol. I: 149]. Însăşi creaţia e o categorie a centrului: „Evreii în pustie şi pe vârful muntelui au spus: *Este bine să fim aici. Să înălţăm un altar lui Iehova*" [*Ibidem*: 155]. Tot ceea ce este sus este şi jos. Ceea ce este jos este şi sus. S. Gilbert confirmă existenţa a două planuri în definirea universului joycian. Ceea ce este sus – Cerul – conturează un cerc. Pe planul de jos – Pământul – semnifică un pătrat. Cercul (reprezentarea Cerului) proiectează pe Pământ pătratul. „Simţea deasupră-i bolta cea vastă şi nepăsătoare şi mişcarea calmă a corpurilor cereşti; şi ţărâna, ţărâna ce-l zămislise, îl luase la sânul ei" [*Idem* (1987): 236]. Astfel, formatul binar nu lipseşte la Joyce.

Prin urmare, propunem o interpretare personală a cercului lui Joyce. Cercul conţine sensurile armoniei prin comunicare, prin scris. Aplicabilitatea lui face din sferă un principiu constitutiv al matricei de gândire şi al scriiturii joyciene. *Primul argument* îl reprezintă dispunerea cărţilor lui Joyce în cerc, deoarece următoarea carte e o continuare a volumului anterior; urzeala povestirii e reluată din momentul unde se opreşte naraţiunea precedentă. *Al doilea argument* îl constituie progresul istoric, al timpului în circuit ciclic (desemnând o sferă ori un cerc). Conform celui de-*al treilea argument*, lumea este încapsulată într-un cerc din care nu poate ieşi. Personajele joyciene se mişcă într-un cerc vicios, nu pot evada din el, nici măcar nu-l pot sparge. Oraşul joycian reprezintă un loc al solidarităţii şi al comunicării. El sintetizează conotaţiile centrului şi ale cercului.

Am stăruit asupra jocului de imagini şi ale cuvintelor cu „sus" şi „jos", pentru că Joyce s-a folosit doar de anumite componente din această schemă. Separat luate, simbolurile joyciene nu pot fi analizate pertinent. Influenţa legendelor celtice e surprinzătoare şi covârşitoare. Celţii au ca simbol al centrului şi cerului un cerc străbătut de trei diametre (sfânta trinitate); în alte mitologii, în special orientale, întâlnim un cerc cu patru diametre. Cercul cu trei linii întretăiate în interiorul lui reprezintă în mitologia celtică centrul universului. Subliniem că forma e împrumutată, dar – modificată de Joyce. La el, două linii se întretaie pentru a corespunde conceptului său tetraedric. Tetralogia prozei joyciene e evidentă. De exemplu, *Priveghiul lui Finnegan* are patru părţi; ele se leagă arhitectonic una de alta şi reies una din cealaltă. La fel şi *Ulise*. Structural, deoarece totul e reductibil la structură sau plan, afirmă R. von Phul, *Oameni din Dublin*, *Portret al artistului în tinereţe*, *Ulise* şi *Priveghiul lui Finnegan* formează un tot întreg şi o înlănţuire reciprocă. Colecţia de schiţe constituie preambulul şi decorul celor trei romane. *Portret al artistului în tinereţe* îl pregăteşte pe *Ulise* să apară ca şi o continuitate firească, în timp ce *Priveghiul lui Finnegan* încheie excursul tetraedric, reprezentând un *summum* simultan al scrierilor anterioare.

De aceea propunem raportarea operei scriitorului, a fazelor vieţii, a ciclurilor istorice şi a sărbătorilor mitologice irlandeze unei interpretări personale a cercului, care

poate fi aplicată operei lui Joyce, reprezentând la nivel praxiologic conceptele literare ale scriitorului.

În viziunea noastră, imaginea cercului cu două diametre reprezintă schema schițelor *Oamenilor din Dublin*: copilăria (*Surorile*, *O întâlnire*, *Arabia*); adolescența (*Evelina*, *După cursă*, *Doi cavaleri*, *Pensiunea de familie*); maturitatea (*O mică înnorare*, *Diverse aspecte*, *Țărâna*, *Un caz penibil*); viața publică (*Ziua iederii la sediul Comitetului*, *O mamă*, *Grația divină*, *Cei morți*). Conform acestor scheme, suntem obligați să amintim despre cultul eroilor în lumea celtică. Zeitățile apar, în primul rând, drept primii eroi. Grația eroică a zeilor e ilustrată de tradiția irlandeză prin instituirea a patru sărbători calendaristice, corespunzând celor patru anotimpuri. Fiind la număr patru, ele se succed în formă ciclică. Sărbătorile sunt poziționate pe fundalul unui cerc: *Samhain* – sărbătoarea noului an (1 noiembrie), *Imbolg* – sărbătoarea Sf. Brigitte (1 februarie), *Beltene* – sărbătoarea focului tânăr, patronat de zeul Bile (1 mai), *Lugnasad* – aniversarea nunții zeului Lug (1 august). Nu este exclus ca Joyce să fi avut în vedere această divizare perfectă a anotimpurilor şi a aniversărilor eroice.

În aceeaşi linie mitologică, se înscrie şi analogia cercetătorului irlandez D. Kiberd. El compară creația scriitorului cu frontispiciul manuscrisului celor patru evanghelii din *Cartea Kellilor* (*Book of Kells*), confirmând influența artei celtice a circularității în formă de şarpe care semnifică cercurile eternității. Astfel, şi la M. Eliade reprezentarea geometrică în formă de şarpe sau spirală „are acelaşi sens metafizic de centru" [Eliade: 32]. Credem că explicația lui D. Kiberd e plauzibilă, întrucât el oferă o interpretare pertinentă a universului *spleen*-ului joycian şi a simbolurilor celtice. E important să subliniem că personajele lui Joyce, care se deplasează în cercuri şi în cercul Dublinului, reprezintă configurația monotoniei, repetiției şi plictisului. Un atare comportament se înscrie perfect particularităților cercului. Credem că aceasta este rațiunea pe care s-a bazat Joyce când şi-a zugrăvit personajele Dublinului.

Cvadratura cercului aproape că emană un mod de gândire încifrată, absconsă, mistică, dar revelatoare pentru cei inițiați: „Pe când fusese preocupat de problema cvadraturii cercului aflase despre existența unui număr calculat până la un grad de exactitate relativă încât să fie de o astfel de mărime şi cu atât de multe cifre, de pildă de puterea a 9-a a puterii a 9-a a puterii a 9-a, încât, rezultatul fiind obținut, 33 de volume tipărite cu litere mici de 1000 de pagini fiecare din nenumăratele teste de câte 24 sau 25 de coli de topuri de hârtie de mătase ar fi trebuit să fie strânse pentru a cuprinde întreaga expresie a numerelor sale integrale, de unități, zeci, sute, mii, zeci de mii, sute de mii, milioane, zeci de milioane, sute de milioane, miliarde, nucleul nebuloasei din fiecare din cifrele simple ale fiecărei serii cuprinzând în volum succint potența de a fi ridicat la cea mai ridicată expresie cinetică a oricărei puteri a oricăreia dintre puterile ei" [Joyce (1984), vol. II: 342]. Interiorul cercului semnalează apropierea noastră de alt nivel al analizei – disocierea calităților unui univers interpretat ca labirint cu o formă grafică circulară.

Opera lui Joyce se constituie într-o formă concentrică, cu reluări permanente ale formelor şi ideilor. Desfăşurarea timpului şi a acțiunilor romaneşti în formă ciclică prezintă cercul ancestral al celților. Atragem atenția că centrul nu reprezintă punctul care întretaie cele două linii, ci este întregul ansamblu sferic. Limita sau hotarul cercului

desparte spaţiul sacru de cel profan. Centrul e ordonat, sănătos (evocarea timpurilor primare), iar haosul – dezordonat, bolnav precum lumea zugrăvită în sens naturalist de Joyce. De aici rezultă că între două principii antagoniste se interpune un spaţiu neutru (care apare aşa doar la prima vedere). Spaţiul neutru are menirea de a (re)concilia entităţile opuse. Astfel, la apropierea lor se produc scurtcircuitări foarte puternice. Personajele joyciene trăiesc fiecare clipă intens, profund, plenar (uneori), situându-se între a fi, a exista şi a vrea, a dăinui. Ceea ce se află între Centru şi Haos este Labirintul, brâu protector pentru Centru. Joyce înfăptuieşte un experiment. Toate personajele sunt puse la încercare prin iniţiere. Ele urmează să dovedească că sunt capabile să străbată labirintul. În literatura populară, labirintul e reprezentat de pădure. Legendele populare eroice includ în sine prezenţa codrilor (cu toate că la diferite popoare au semnificaţii multiple). Acest spaţiu e conceput atât ca unul iniţiatic cât şi unul protector (legendele cu Robin Hood şi Alba-ca-Zăpada). Făt-frumos, Harap-Alb sau alţi eroi supranaturali sunt puşi la încercare în labirintul sub formă de pădure de argint, de aur, de diamant ori de cristal. Motivul pădurii ca labirint iniţiatic e descris extraordinar de feeria unei nunţi de basm în poemul *Călin* de M. Eminescu:

„De treci codri de aramă, de departe vezi albind
Şi-auzi mândra glăsuire a pădurii de argint" [Eminescu: 134].

Joyce îi descrie pe irlandezi ca pe nişte „copii pierduţi în pădure" [Joyce (1984), vol. II: 45], luptându-se cu himere. Lor li se pare că aud „sub crengi şi de sub ierburi gonind făpturi sălbatice şi picioarele lor tropăind uşurel ca ploaia peste frunziş" [Idem (1987): 226]. Dacă pădurea simbolizează Centrul (pe plan orizontal), atunci copacul ilustrează axul vertical care străpunge şi leagă Cerul şi Pământul: „Copacul ceresc al stelelor încărcat cu roade umede noptatec albăstrui" [Idem (1984), vol. II: 340]. Aşa cum pădurea e înzestrată cu calităţi labirintice la fel şi copacul îşi rezervă paliere iniţiatice. Parcurgerea crengilor şi a frunzişului conduce spre bolta cerească, spre cercul de sus.

Labirintul joycian faţetează universul urban al Dublinului, cu toate treptele de iniţiere şi nenumăratele obstacole: ieşirea individului din sânul căminului familial în lumea oraşului, parcurgerea străzilor, intrarea în contact cu realitatea din cafenele, biserici, parcuri, pieţe, etc. Pădurea ca labirint, spaţiu cu obstacole, reflectă analogic universul stradal, al construcţiilor urbane. *Itaca* (*Ulise*) relatează catehetic itinerariul labirintic de întoarcere a lui Bloom şi Stephen, a unui drum „încolo" şi „înapoi" (explorare a necunoscutului sau iniţiere): „Plecând laolaltă ambii în pas normal din piaţa Beresford au urmat în ordinea numită străzile Lower şi Middle Gardiner şi piaţa Mountjoy, spre vest; apoi, mai încet, fiecare luând-o la stânga, piaţa Gardiner, printr-o inadvertenţă, până la colţul cel mai depărtat al străzii Temple, spre nord; apoi mai încet cu întreruperi de oprire, luând-o la dreapta pe strada Temple, spre nord, până la piaţa Hardwicke. Apropiindu-se, fiecare separat, în pas destins au traversat amândoi diametral, rondul din faţa bisericii George, coarda fiecărui din cercurile descrise fiind mai mică decât arcul pe care-l întinde" [*Ibidem*: 302]. Ei străbat cercul, apropiindu-se sau îndepărtându-se de centru, în funcţie de gradul de elasticitate ori de întindere a corzilor cronotopului călătoriei. De aici discernem două modalităţi de interpretare a Centrului. Prima abordare e strict spirituală, face referire la mitul originar, al descendenţei nobile, al nostalgiei paradisului pierdut. Cea de-a doua abordare e de ordin „nespiritual", material

(dacă se poate spune). Presupunem că Joyce credea (ca şi L. Borges ulterior) că fiecare punct al spaţiului labirintic constituie el însuşi un „mic" centru. Scriitorul cochetează cu Centrul, se mai zbenguie prin Labirint, apropiindu-se şi îndepărtându-se de nucleu, dar stăpân deplin pe orice acţiune a naraţiunii. Joyce propune cititorului un joc de cuvinte, de imagini, de paralelisme, de asociaţii, de aluzii de-a baba-oarba pentru a-l induce în eroare, punându-l la încercare prin creaţia labirintică şi lăsându-l singur în faţa providenţei să descopere sensurile mesajului simbolic.

În altă ordine de idei, credem că simbolismul mitului centrului lui Joyce absoarbe mai mult caracteristici fenomenologice. Din panoplia trăsăturilor specifice acestei categorii de mituri vom reţine elementele, fiindcă la Joyce ele edifică un punct de vedere singular cu privire la desfacerea centrului aidoma unui trandafir. Considerăm că centrul joycian se reliefează prin prezenţa elementelor primordiale ale materiei: apa, focul, aerul şi pământul. Putem spune că Joyce încheagă o mitologie personală bazată pe aceste patru elementele.

Simbolismul primordial al apei inspiră încredere personajelor joyciene. Ele apreciază „universalitatea ei: egalitatea şi constanţa democratică a ei în ce priveşte natura proprie căutându-şi propriul nivel; vastitatea ei în oceanul reprezentat în proiecţia lui Mercator; profunzimea ei nemăsurată în fosa Sundam a Pacificului, depăşind 8000 de coţi; neodihna valurilor şi particulelor ei de suprafaţă peregrinând pe toate punctele ţărmurilor ei; independenţa unităţilor ei; variabilitatea stărilor mării; liniştea ei hidrostatică atunci când calmă; turburarea ei hidrokinetică în bălţire şi fluxuri; subsidienţa după devastările pricinuite; sterilitatea ei în calotele de gheaţă circumpolare, arctică şi antarctică; semnificaţia ei climatică şi comercială; preponderenţa ei în proporţie de 3 faţă de 1 asupra uscatului pe glob; hegemonia ei de nedisputat, extinzându-se în leghe pătrate asupra tuturor regiunilor sub tropicul subecuatorial al Capricornului; stabilitatea multiseculară a bazinului ei primordial; albia sa luteofulvuoasă; capacitatea ei de a dizolva şi de a menţine în soluţie toate substanţele solubile, incluzând milioane de tone din cele mai preţioase metale; eroziunea înceată asupra peninsulelor şi promontoriilor aplecate asupră-i; depozitele ei aluviale; greutatea, volumul şi densitatea ei; imperturbabilitatea ei în lagune şi lacuri montane; gradaţia culorilor ei în zonele toride, temperate şi frigide; ramificaţiile ei vehiculare în cursurile continentale, conţinute de lacuri, şi în râurile confluente curgând spre oceane, împreună cu afluentele şi curenţii transoceanici; golf stremul, curenţii ecuatoriali de nord şi de sud; violenţa ei în cutremurele marine, în vârtejuri, fântâni arteziene, erupţii, torente, zbucniri, dezlănţuiri, zguduiri, ţâşniri din pământ, revărsare de râuri, despărţire de ape, gheizere, cataracte, învârtejiri, maelstromuri, inundaţii, potoape, ruperi de nori; curba ei vastă circumterestră aorizontală; calitatea ei tainică în izvoare şi umiditatea ei latentă, revelată de instrumentele rabdomantice sau hidrometrice şi exemplificată prin gaura din perete de la poarta Ashtown, saturarea aerului, distilarea rouăi; simplitatea compoziţiei ei, două părţi constituente de hidrogen cu o parte constituentă de oxigen; virtuţile ei curative; fierberea ei în apele Mării Moarte; perseverenţa capacităţii ei de penetraţie în conducte fisurate, stăvilare, diguri inadecvate, în găurile din nave; proprietăţile ei de a curăţi şi limpezi, potolind setea şi focul, hrănind vegetaţia; infailibilitatea ei ca paradigmă şi paragon; metamorfozele ei în vapori, ceaţă, nori, ploaie,

lapoviță, ninsoare, grindină; forța ei în hidranții rigizi; varietatea ei de forme în intrânduri şi golfuri şi golfulețe şi fisuri şi lagune şi atoluri şi arhipelaguri şi sunduri şi fiorduri şi mince şi estuaruri şi brațe de mare; soliditatea ei în ghețari, iceberguri, ghețuri plutitoare; docilitatea ei în a pune în acțiune mori hidraulice, turbine, dinamuri, stații hidroelectrice, spălătorii, tăbăcării, țesătorii; utilitatea ei în canale, râuri – dacă navigabile – docuri plutitoare sau fixe; potențialitatea ei derivabilă din fluxurile valorificate sau din cursurile de apă căzând de la un nivel la altul; fauna şi flora ei submarine (anacustică, fotofobă) depăşind, numeric, dacă nu în înțelesul literal al cuvântului, numărul locuitorilor globului; ubicuitatea ei, căci constituind 90 la sută din corpul omenesc; nocivitatea efluviilor ei în mlaştinile lacustre, apele stătute pestilențiale, vegetația acvatică intrată în descompunere, în bălțile stătătoare sub luna în scădere" [*Ibidem*: 310]. Astfel, sferele apei formează rețele simbolice cu mai multe dominante.

Focul are importanță pentru Joyce în procesul de acționare asupra apei. Ce se întâmplă cu apa sub acțiunea focului? Răspunsul e „fenomenul ebulițiunii. Activată de un curent constant ascensional de ventilație între bucătărie şi hornul căminului, ignițiunea fusese comunicată de la surcelele de combustibil preliminar maselor poliedrice de cărbune bituminos, cuprinzând în formă comprimat minerală reziduurile foioase fosilizate ale pădurilor primordiale care la rândul lor îşi derivaseră existența vegetativă de la soare, sursa primară de căldură (radiantă), transmisă prin omniprezentul eter purtător de lumină şi de căldură. Căldura (transmisă), un mod de mişcare dezvoltat de o asemenea combustie, era constant şi crescând comunicată de la sursa de calorificare a lichidului conținut în recipient, fiind radiată prin suprafața aspră neşlefuită întunecată a tablei metalice, în parte reflectată, în parte absorbită, în parte transmisă, ridicând treptat temperatura apei de la normal la punctul de fierbere, o ridicare a temperaturii exprimabilă ca rezultatul unei cheltuieli de 72 unități termale necesare pentru a ridica o livră de apă de la 50 la 211 grade Fahrenheit" [*Ibidem*: 311]. În altă parte, în contrast cu focul iadului, Joyce consideră că „focul nostru pământean a fost creat de Dumnezeu spre folosul omului, ca să păstreze în el scânteia vieții" [Idem (1987): 163]. La fel ca şi apa, focul conservă multiple valențe primordiale, explicabile prin ele însele.

Aerul îngăduie accesul către zări necunoscute. Primele ființe care explorează văzduhul sunt prezentate prin simbolismul ornitologic: „zburau când în înalt, când jos, dar mereu rotindu-se în linii drepte sau unduinde şi mereu dinspre stânga spre dreapta, dând roată unui templu de aer" [*Ibidem*: 311]. Aerul dă dovadă de calități sacre, mobilizează şi modelează: „făpturile văzduhului îşi au cunoaşterea lor, îşi ştiu timpurile şi anotimpurile, pentru că au rămas statornice în rostul vieții lor, nu ca omul, pentru că ele nu şi-au pervertit acel rost prin rațiune" [*Ibidem*: 312]. Păsările rămân a fi în continuare cele mai apropiate de esența primordială a văzduhului şi a libertății.

Pământul întruchipează valențele Mamei Geea. Personajul joycian simte „țărâna ce-l zămislise, îl luase la sânul ei. (…) Pleoapele îi tremurau de parcă ar fi simțit vasta mişcare ciclică a pământului şi a străjilor lui stelare, tremurau de parcă ar fi simțit strania lumină a vreunei lumi noi" [*Ibidem*: 236]. Țărâna nu e doar născătoare de indivizi, ci constituie şi pământul sacru al celor născuți pe el.

Din moment ce dublinezii se identifică magic (mistic) cu locuitorii centrului, să vedem care e rolul lor în construcţiile mitologice. Asocierile, ce se realizează pe baza procedeului întrebare-răspuns, sunt uimitoare. Am ajuns la faza în care putem dovedi că centrul se construieşte nu numai pe baza elementelor materiale, ci şi etnopsihologice ori spirituale: „Numele, vârsta, rasa, credinţa religioasă" [*Idem* (1984), vol. II: 316]. Conform ipotezei noastre, numelui îi corespunde focul, vârstei – apa, rasei umane – pământul, credinţei religioase – aerul. Numele, vârsta, rasa, credinţa (focul, apa, pământul, aerul) cumulează componentele indispensabile existenţei unui popor, a unui individ şi a unui centru spiritual al acestora. Joyce nu putea să hiperbolizeze direct numele, vârsta, rasa şi credinţa. Formula inventată de scriitor investeşte echivalentele sale cu puteri supranaturale ce vin din străfundurile unei gândiri mitice, a unui vulcan gata să irupă. Joyce jonglează maiestuos cu fenomenele, cu elementele şi cu numele noţiunilor.

Potenţele elementelor se evocă indirect, prin juxtapuneri, digresiuni şi comparaţii cu cele mai neobişnuite fenomene. Reieşind din constituirea corespondenţelor abstracte, Joyce explică la nivel practic asocierile numelui lui Bloom. Anagrama îl descrie: „Leopold Bloom / Ellpodbomool / Molldopeloob. / Bollopedoom / Old Ollebo, M. P." [*Ibidem*]. Considerăm că neinteligibilitatea schemei anagramei e intenţionată, dorind să inducă în eroare cititorul. Ea sugerează focul drept principiu al cunoaşterii, al explorărilor. Nu doar numele reprezintă un rebus (ecuaţie cu mai multe necunoscute), ci şi întreaga lume văzută ca labirint.

Vârsta ori scurgerea timpului (apelor) în sensul istoricităţii devine incompatibilă cu valorile eterne: „Incompatibilitatea apei cu imprevizibila originalitate a geniului" [*Ibidem*: 310] probează „lichidităţile gândului şi ale limbajului" [*Ibidem*]. Pe de o parte, masca geniului îşi transcende istoricitatea proprie. Iar pe de altă parte, îşi testează valoarea universală, eternă. O existenţă apreciabilă se realizează prin prisma unor calcule probabiliste ale vârstei celor doi protagonişti, Stephen şi Bloom: „Cu 16 ani înainte, în 1888, când Bloom acea vârsta actuală a lui Stephen, Stephen avea 6 ani. 16 ani mai târziu, în 1920, când Stephen avea să fie de vârsta actuală a lui Bloom, Bloom avea să aibă 54 de ani. În 1936, când Bloom ar fi urmat să aibă 70 de ani şi Stephen 54, vârstele lor, iniţial la raţia de 16 la 0, ar fi fost în raport de $17^{1}/_{2}$ cu $13^{1}/_{2}$, proporţia crescând şi disparitatea scăzând pe măsură ce s-ar fi adăugat anii viitori arbitrari, căci dacă proporţia existând în 1883 ar fi continuat imutabilă, presupunând că aşa ceva ar fi fost posibil, atunci în 1904 când Stephen avea 22 de ani Bloom ar fi trebuit să aibă 374 şi în 1920, când Stephen ar fi avut 38 de ani, aşa cum avea acum Bloom, Bloom ar fi trebuit să aibă 646 de ani, iar în 1952 când Stephen ar fi atins vârsta maximă postdiluviană de 70 de ani, Bloom, care ar fi trăit 1190 de ani născându-se adică în anul 714, ar fi depăşit cu 221 de ani vârsta maximă antediluviană, cea a lui Matusalem, 969 de ani, în timp ce, dacă Stephen ar fi continuat să trăiască până ce ar fi atins această vârstă în anul 3072 e.n., Bloom ar fi fost obligat să fi trăit 83.300 de ani, fiind aşadar obligat să se fi născut în anul 81.396 î.e.n." [*Ibidem*: 318]. Ţine filiaţia lui Bloom şi a lui Stephen de ordinul simultaneităţii spaţiale? Explicaţia e aproape cvasicosmică, cvasiuniversală, de format adamic: „Bloom, singurul descendent transubstanţial de parte bărbătească al lui Rudolf Virag (mai târziu Rudolf Bloom) din Sombathely, Viena, Budapesta, Milano,

Londra şi Dublin şi al Ellenei Higgins, cea de a doua fiică a lui Julius Higgins (născut Karoly) şi al Fanny-ei Higgins (născută Hegarty); Stephen, cel mai vârstnic descendent consubstanţial supravieţuitor de parte bărbătească al lui Simon Dedalus din Cork şi Dublin şi al lui Mary, fiica lui Richard şi Christina Goulding (născută Grier)" [*Ibidem*: 321]. Genealogia nu poate fi interpretată decât prin prisma arborelui lui Avraam.

Rasa umană se află în corelaţie cu pământul pe care trăieşte. Existenţa rasei e determinată ireversibil de tonul şi vitregiile timpului (apelor) ori o rasă (un neam) se atestă ca atare dacă supravieţuieşte vreme îndelungată. Aici rasa umană se are în vedere poporul irlandez. Ce poate demonstra continuitatea în timp a rasei? A fi sau a nu fi! (Interogaţia hamletiană eternă.) Catehismul din *Ulise* e revelator: „Ce evenimente ar putea anula aceste calcule?" [*Ibidem*: 318]. Replica marchează conştientizarea lucidă şi atitudinea realistă a unui spirit sfâşiat: „Încetarea existenţei ambilor sau a unuia din ei, inaugurarea unei noi ere sau a unui nou calendar, anihilarea lumii şi în consecinţă exterminarea rasei umane, inevitabilă dar imprevizibilă" [*Ibidem*], deoarece Europa secolului al XX-lea nu mai este cea a statelor naţionale. Panirlandismului i se contrapune rasa aleasă cu reprezentanţi iluştri anapocrifi: „Felix Bartholdy Mendelssohn (compozitor), Baruch Spinoza (filosof), Mendoza (pugilist), Ferdinand Lassalle (reformator, duelist)" [*Ibidem*: 328].

Am afirmat mai sus că aerului îi corespunde credinţa religioasă. Prin ce se poate dovedi, fără a stărui prea mult, dacă cineva „se consideră" credincios ori nu (aparţinând unei credinţe sau nu)? În primul rând, confirmarea vine prin sfântul botez: „Erau Bloom Stephen botezaţi, şi când şi de către cine, cleric sau laic?" [*Ibidem*: 321]. Avem confirmarea botezului: „Bloom (de trei ori) de către reverendul Gilmer Johnson M. A., singur, în biserica protestantă Saint Nicholas Without, Coombe; de James O'Connor, Philip Gilligan şi James Fitzpatrick, laolaltă, la o pompă în satul Swords; şi de către reverendul Charles Malone C. C., în biserica Celor Trei Sfinţi, Rathgar. Stephen (o dată) de către reverendul Charles Malone, C. C., singur, în biserica Celor Trei Sfinţi, Rathgar" [*Ibidem*].

Motivele recurente, pământul şi aerul, sunt în relaţie de conexiune cu melosul popular irlandez: „Harpa lui, nepăsătoare şi ea că-i căzuse învelitoarea la picioare, părea la fel de obosită de privirile străinilor cât şi de mâinile stăpânului ei" [Idem (1966): 98]. Harpa reprezintă emblema tradiţională şi efigia Irlandei (o alegorie cu sens univoc).

În concluzie, dorim să subliniem că viziunea lui Joyce cu privire la interdependenţa elementelor materiale şi a celor spirituale urmăreşte conservarea identităţii naţionale, conceptualizând etnocentrismul drept fortificaţie. Aşa cum universul (macrocosmosul) nu poate exista fără elementele sale primordiale – apa, focul, aerul, pământul – aşa şi un popor (microcosmos), cât de neînsemnat, nu poate dăinui fără un nume, o vârstă figurată prin continuitate, o rasă umană proprie şi o credinţă religioasă definitorie pentru membrii comunităţii. Joyce realizează cel mai grandios imn închinat naţiunii sale şi Dublinului, centrului sacru al Irlandei. Elementele primordiale corespondează uimitor cu pilonii de bază ai etnicităţii. Paralelismul instituit evidenţiază odată în plus ineditul poeticii lui Joyce atât la nivelul convenţiilor lingvistice cât şi la nivelul teoriilor şi concepţiilor artistice, enunţate şi utilizate la modul practic de scriitor.

Referințe bibliografice

1. Eliade, Mircea, *Cosmologie și alchimie babiloniană*, Ediția a II-a, Iași: Moldova, 1991
2. Eminescu, Mihai, *Poezii*, București: Editura Eminescu, 1980
3. Grigorescu, Dan, *Realitate, mit, simbol: un portret al lui James Joyce*, București: Univers, 1984
4. Joyce, James, *Oameni din Dublin*, București: Editura pentru Literatură Universală, 1966
5. Joyce, James, *Portret al artistului în tinerețe*, București: Univers, 1987
6. Joyce, James, *Ulise*, 2. vol., București: Univers, 1984

16.X.2006

HACIA UN CONCEPTO DE LA TRANSICIÓN EN LA LITERATURA

Sergiu PAVLICENCU
Universitatea de Stat din Moldova

Între fenomenele literare propriu-zise, pe care le înregistrează şi le studiază istoria literară, există şi fenomene literare de tranziţie, fixate mai rar sau deloc în istoriile literare. Pornind de la abordarea oricărui fenomen literar ca sistem, autorul încearcă sa surprindă şi să pună problema esenţei şi dialecticii tranziţiei în literatură, examinată preponderent la nivelul curentelor literare, printre curentele literare de tranziţie evidenţiind trei categorii: anticipatoare, recuperatoare şi recurente, prin adăugarea la denumirea curentelor literare a prefixelor pre-, post- şi neo-.

Al estudiar la historia de la literatura de un país o la historia de la literatura universal en general, los fenómenos literarios (épocas, períodos, corrientes, géneros, estilos, formas etc.) están concebidos como ya constituídos y fijados en la historia literaria, ignorándose que la literatura no es algo estático o una simple totalidad de obras escritas en un intervalo de tiempo, sino un organismo vivo, un proceso continuo, dinámico en el que se da una lucha permanente entre lo viejo y lo nuevo, pasándose de unas formas caducas a otras nuevas. Hasta constituirse e imponerse cada fenómeno literario aparece y existe algun tiempo en una forma incipiente, situándose en una línea ascendente en su desarrollo hasta llegarse a una fase de afirmación y manifestación plenaria, después de la que pierde paulatinamente sus posiciones bajo la presión de un fenómeno nuevo. Lo viejo, sin embargo, no desaparece bruscamente, sino que continúa manifestándose, pero ya situándose en una línea descendiente. De este modo, entre los fenómenos literarios propiamente dichos, registrados y analizados por la historia de la literatura, existen unos fenómenos literarios de transición, que nunca o muy raras veces están tomados en cuenta en los estudios de historia literaria. Mas eso no significa que tales fenómenos de transición no existen o no merecen ser mencionados en las historias literarias. Con todo eso, los fenómenos literarios de transición casi no aparecen en las historias de la literatura como si no existieran o no hubieran existido. Precisamente por eso nos proponemos tantear el terreno con respecto a la transición en la literatura, ya que casi no existen estudios dedicados a este problema, los fenómenos literarios de transición estando mencionados sólo de paso o esporádicamente, sin prestarles atención especial. A una primera vista, parecería que las cosas están muy claras, pero cuando estudiamos un material literario concreto de uno o más países, nos confrontamos con una serie de problemas que necesitan un enfoque especial, por ejemplo, cuando se deben establecer las fronteras cronológicas de algunos fenómenos literarios o su lugar en la evolución de una o más literaturas. La situación se complica más cuando se intenta incluir en la categoría de los fenómenos de transición las obras de unos autores concretos.

El hecho de que se ha ido insistiendo cada vez más sobre la necesidad de concebir la literatura como „sistema" o „sistema de sistemas" parece ser muy productivo

para la teoría literaria y la literatura comparada, para la investigación de la literatura en general. Dicha tendencia se está reivindicando de la archiconocida concepción de I. Tynianov sobre la evolución literaria [1, p.270-281], segun la cual tanto la obra literaria como la literatura en general deben concebirse como sistemas cuyos elementos constitutivos están correlados recíprocamente, hallándose en cierta interacción, pero V. Vinogradov [2, p.58] prevenía que las modalidades de la correlación en el interior del sistema y entre los sistemas representan fenómenos que pertenecen a planes diferentes que no deben confundirse o identificarse. Tynianov llamaba „función constructiva" la correlación de cada elemento de la obra literaria, como sistema, con otros elementos del sistema y, por consiguiente, con todo el sistema. El autor ruso consideraba incorrecto desprender los elementos de un sistema y correlarlos fuera del sistema, es decir, desatendiendo la función constructiva. La existencia de un hecho literario depende, en la opinión de Tynianov, de su cualidad diferencial, de su función constructiva. La evolución de la forma determina la modificación de la función, pero también la función, a su vez, busca su forma. La variabilidad de la función de un elemento del sistema, la aparición de una función nueva en un elemento cualquiera o su asociación con otra función, la interacción desigual, diferenciada de los elementos de un sistema, la existencia de unos elementos dominantes que producen en esa calidad suya „la deformación" de otros elementos, por fin, la evolución literaria, como sustición de sistemas, representan aspectos que deben tenerse en cuenta también al estudiar los fenómenos literarios de transición. Porque, según Tynianov, el concepto principal de la evolución literaria es el de la sustición de los sistemas. El sistema literario, constituído de elementos correlados hallándose en interacción, no significa una interacción de igualdad de todos los elementos constituyentes, sino la acentuación de unos elementos dominantes, los demás elementos „deformándose", es decir, quedando irrelevantes.

De esta concepción de Tynianov se fue reivindicando la así llamada teoría de los polisistemas, promovida por el Grupo de Investigación de la Cultura („Culture Research Group") de la Universidad de Tel-Aviv, encabezado por I. Even-Zohar, que a partir de los años setenta se fue imponiendo cada vez más insistente en el panorama de las investigaciones literarias modernas, encontrando adeptos en muchos países, sobre todo en los poliétnicos o plurilingües (Canadá, India, Suiza, Belgica). ‚El funcionalismo dinámico" de la teoría de los polisistemas, comentado ampliamente por M. Iglesias Santos [3, p.309-356], viene, según Even-Zohar, de los formalistas rusos y se opone al New Criticism americano y al estructuralismo francés, que sólo aparentemente parecen herederos del formalismo ruso, siendo más bien continuadores de las concepciones de Saussure y de la escuela de Ginebra que entendían por „sistema" unas relaciones estáticas, sincrónicas, homogéneas y en las cuales no existía lugar para cambios o variaciones, excluyéndose, de hecho, el factor histórico, diacrónico.

El entendimiento de la literatura como sistema o polisistema, es decir, sistema de sistemas, abre perspectivas amplias para las investigaciones literarias, incluso sobre la transición en la literatura, porque se trata de una estructura abierta, de la cual forman parte diferentes redes de relaciones en las que tiene lugar una lucha, una tensión permanente entre diferentes estratos del polisistema, esas organizándose como un estrato central con otros estratos periféricos. Aunque pueden darse casos cuando ex-

isten unos cuantos centros, finalmente se llega a que uno de los centros se convierte en dominante. Los fenómenos literarios pueden desplazarse del centro hacia la periferie y al revés. Como se trata de un polisistema, cierto elemento se puede mover de la periferie de un sistema adyacente a la periferie de otro sistema y de allí al centro del sistema. Cuando un elemento periférico alcanza el centro, se transforma en un elemento canonizado, es decir, oficialmente aceptado, legitimizado. Partiendo de aquí, la evolución de los sistemas literarios se entiende como una tensión, como una lucha entre los elementos o los estratos canonizados y los no canonizados. Se trata de una visión dialéctica porque la literatura no se desarrollaría si los elementos canonizados no fueran amenazados por los no canonizados que tratan de desplazarse de la periferie hacia el centro.

La transición en la literatura está relacionada directamente con la evolución literaria, con la periodización del proceso literario, con la sucesión de las épocas y las corrientes literarias. La sucesión de las corrientes literarias, entendidas como sistemas, ofrecen el ejemplo más convincente de la transición en la literatura. Entre las corrientes literarias de una época existen unas que vienen del período anterior y otras que están orientadas hacia el porvenir, las primeras siendo recuperadoras y las segundas anticipadoras. C. Guillén [4, p.365] subrayaba en su conocida *Introducción a la literatura comparada* que los sistemas literarios tienen una evolución específica, caracterizándose por„la continuidad de unos componentes y la desaparición de otros, por la resuscitación de unas posibilidades olvidadas, por la erupción rápida de unas novedades o por los efectos retardados de otras". En relación con la sucesión de las épocas y de los períodos literarios es de un gran interés la opinión de N. Avtonomova [5, p.17-22] sobre las características del postmodernismo visto desde la perspectiva de la evolución histórica de la literatura universal, en la que la autora distingue dos modalidades de distanciamiento y de actitud frente a la cultura del pasado, frente a la tradición en general. Según esta concepción, el paso de un período a otro, de una corriente literaria a otra se produce 1) sea mediante el demontaje, la recuperación y la asimilación de unos elementos del sistema literario existente, es decir, utilizando libremente los elementos viejos en combinaciones nuevas, 2) sea mediante una ofensiva contra el sistema literario existente, acompañado de una intención de anularlo, de sustituirlo con otro nuevo. La primera reacción está llamada convencionalmente por N. Avtonomova reacción de tipo postmodernista, o sea recuperadora, mientras que la segunda reacción frente a la tradición está llamada reacción de tipo vanguardista, o sea anticipadora. La sucesión de las corrientes literaris que resulta de esta concepción, parecida a la sucesión del arte de tipo apolínico y dionísiaco, podría representarse en un esquema que fue presentado en nuestro manual de literatura universal [6, p.467].

Como la transición de una corriente literaria a otra no es nada más que una „batalla canónica", la corriente anticipadora aparece en la periferie del sistema literario existente y hasta ocupar el centro, es decir, hasta canonizarse, puede ser bautizada con el prefijo *pre-*: *preclasicismo, preromanticismo, presimbolismo* etc., mientras que la corriente canonizada, desplazada del centro hacia la periferie, es de esencia recuperadora y puede ser diferenciada mediante la utilización del prefijo *post-*: *postclasicismo, postromanticismo, postsimbolismo* etc. Podríamos suponer teóricamente que la trayectoria

atravesada, por ejemplo, por el clasicismo (*preclasicismo - clasicismo – postclasicismo*) es típica para todas las corrientes literarias, todas pasan por estas tres fases. Otra cosa es que dichas fases no siempre están presentadas en las historias de la literatura, lo que no significa que ésas no existieron, sino que no están estudiadas debidamente y por eso no han entrado en el uso de los historiadores de la literatura. Tanto las *pre*-corrientes como las *post*-corrientes literarias pueden ser examinadas como corrientes o fenómenos literarios de transición.

Otro tipo de corrientes literarias son las que llevan el prefijo *neo*- (*neoclasicismo, neorromanticismo, neomodernismo* etc.). Estas corrientes son de esencia recurrente, pero no se puede indicar con precisión a que intervalo de tiempo aparecen con respecto al período cuando la „corriente-raíz" fue dominante o canonizada.

La transición en la literatura está relacionada con la „batalla canónica" que nos ofrece, como menciona I. B. Lefter [7, p.92], „un modelo explicativo con gran valor de generalidad", que puede ser ilustrado mediante ejemplos de los más diversos de la historia de la sucesión de las épocas y corrientes literarias tanto al nivel local como al nivel universal. Desde esta perspectiva, se podría aclarar también algunas cosas con respecto al muy discutido *postmodernismo*, pero este problema puede constituir el objeto de un estudio especial.

Referencias bibliográficas

1. Тынянов Ю.Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. – Москва, 1977.
2. Виноградов В.В. *О художественной прозе*. – Москва, 1980.
3. Iglesias Santos M. *El sistema literario: Teoría empírica y teoría de los polisistemas // Avances en la teoría de la literatura*. – Santiago de Compostela, 1994.
4. Guillén C. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. – Barcelona, 1985.
5. Автономова Н.С. *Возвращаясь к азам // Вопросы философии*. – 1993. – N. 3.
6. Pavlicenco S. *Literatura universală. Manual pentru licee. Clasele X,XI,XII, cu profil umanistic.* – Chișinău, 2006.
7. Lefter I.B. *Postmodernism. Din dosarul unei "bătălii" culturale*. – Pitești, Brașov, București, Cluj-Napoca, 2000.

LITERATURA LIMITELOR ŞI LIMITELE LITERATURII : CAZUL MIHAIL SEBASTIAN

Simona ANTOFI
Universitatea „Dunărea de Jos", Galaţi, România

*Toute la littérature de Mihail Sebastian, surtout son **Journal**, représente une confession – directe ou indirecte – et l'histoire particulière d'un esprit situé entre les limites de la litérature et la littérature des limites. Les angoisses de l'homme malheureux, l'inconstance de la femme aimée, la trahison de ses amis, la crise de l'intellectuel sensible, dont les valeurs sont écrasées pendant la deuxième guerre mondiale, le statut de juif, tout cela se retrouve, dans la littérature, comme les limites d'une condition humaine particulière. L'image de la solitude, persistante dans la littérature de Sebastian, aussi que les formes utopiques de liberté se rapportent constamment à l'instance de l'auteur – une autre limite fertile de la littérature, retrouvable entre les interstices de l'écriture. Le **Journal** de Sebastian, moderne et complexe, se mêle à la littérature proprement-dite par l'enregistrement de la chronique de l'atelier de création – les limites de la littérature proviennent, dans le cas de Sebastian, de la gestation difficile et du sentiment de l'échec. Mais c'est toujours le **Journal** qui surclasse, du point de vue esthétique, la littérature déjà acceptée comme telle, par une force littéraire et une vitalité supérieures.*

Existenţa lui Mihail Sebastian – intelectual rafinat, cu o structură spirituală scindată – s-a consumat sub semnul unui "contratimp" perpetuu şi tragic – în termenii Dorinei Grăsoiu [Grăsoiu : 5], a cărui fundamentală caracteristică o reprezintă raportul de complementaritate tensionată dintre existenţa propriu-zisă şi literatură. Observaţia este veche şi toţi criticii care au abordat, în timp, opera lui Sebastian, au subscris acestei opinii, nuanţând-o, dezvoltând-o şi argumentând-o în mod constant. După publicarea **Jurnalului,** însă, ea se cuvine reexaminată şi, poate, reformulată – de altfel, cineva făcea, la un moment dat, observaţia că lectura **Jurnalului** obligă la o relectură a celorlalte scrieri ale lui Sebastian, cu scopul vădit de a reorganiza, sub raportul coerenţei şi al semnificaţiilor, întreaga lui operă. Deocamdată, însă, reamintim punctul de vedere al Corneliei Ştefănescu, punct de plecare şi al demersului nostru : "viaţa constituie pentru el (pentru Sebastian) o experienţă de cunoaştere care se justifică în scris, iar opera este un mod propriu de a-şi învinge singurătatea" [Ştefănescu : 5].

Creator de controverse poate nici astăzi definitiv stinse, atât în ceea ce priveşte valoarea estetică a cărţii în sine, cât şi pentru calitatea ei de document moral – al unei conştiinţe de intelectual etniceşte marginal, într-o societate aflată în pragul şi apoi în timpul unor radicale mutaţii politice, sociale şi etnice – şi al epocii, jurnalul ca gen are o retorică şi o poetică proprie şi reprezintă, adesea, un mod indirect de a face literatură, refuzând regulile instituţionalizate ale acesteia. Prea cunoscute pentru a mai fi oportună detalierea lor aici, (anti)regulile genului diaristic au fost sistematizate în **Ficţiunea jurnalului intim**, de către Eugen Simion, iar aplicarea lor pe corpusul **Jurnalului** lui Sebastian nu s-ar constitui decât într-o demonstraţie facilă a punctului de vedere menţionat. De aceea vom reaminti notaţiile sumare – susceptibile de rapide

acomodări necesare la concreteţea unei scrituri particulare, ale lui Nicolae Manolescu şi ale lui Dan Mănucă. Pentru cel dintâi, există trei tipuri de jurnal : "personal, document moral şi psihologic despre autor " ; "jurnalul unei creaţii, document despre naşterea şi problematica unei opere" ; "jurnalul unei epoci artistice", care înregistrează mediile, relaţiile dintre scriitori etc. Şi iată, în viziunea criticului menţionat, temele principale ale **Jurnalului** lui Sebastian, precum şi notele particularizante ale scriiturii : "în latura lui intimă, jurnalul lui Mihail Sebastian traduce acest climat afectiv al ideii, e plin de stări de spirit, de o intelectualitate mai mult emoţională decât analitică" ; "anxietăţi, salturi de umoare, jubilaţie, nehotărâre, teamă" – iată temele esenţiale ce se asociază unui limbaj "uşor precipitat", "scurtimii şi trepidaţiei frazei" [Manolescu : 60, 61].

În ceea ce-l priveşte, Dan Mănucă situează jurnalul şi pe autorul său "la jumătatea drumului între « la nausée » şi « le clin d'oeil »". În cazul particular al **Jurnalului** lui Sebastian, literaritatea jurnalului zilnic se situează tot la jumătatea drumului "deoarece propune o meditaţie care înlesneşte detaşarea" [Mănucă : 321].

S-a spus de nenumărate ori despre acest **Jurnal** că reuneşte mai multe planuri sau că se organizează pe mai multe paliere complementare, fiecare dintre acestea evidenţiind o altă faţetă a omului Sebastian şi a lumii în care a trăit. Faptele şi oamenii sunt reali, omul din spatele scriiturii rămâne problematic şi, în mod constant, paradoxal în raport cu Ceilalţi, constant în paradoxurile sale şi, astfel, consecvent cu sine. De aici şi ceea ce considerăm a fi *limitele literaturii* pe care **Jurnalul** o hrăneşte, o susţine ca parte intrinsecă a sa, o anunţă şi o denunţă în acelaşi timp.

În intervalul anilor '30 – '40, când tânăra elită intelectuală românească se afla în plină căutare de certitudini spirituale şi morale, prefacerile dure, în plan ideologic şi politic, bătăliile ideologice care se dau, în spiritul radical al epocii, opţiunile pe care le fac oamenii din cercurile sociale prin care Sebastian circulă afectează componente funadamentale ale umanului şi produc derapaje violente şi aproape de neînţeles, chiar şi astăzi, ale unor spirite cu adevărat luminate. Martor lucid şi îndurerat al tuturor acestor fapte, Sebastian se vede afectat în mod direct şi se regăseşte, dincolo de voinţa sa – până la un moment dat, cel puţin – înregimentat într-o categorie etnică care, singură, este chemată să decidă asupra întregii sale existenţe. "Personaj-releu" – în termenii Monicăi Spiridon [Spiridon : 284], Sebastian circulă, în mediile politice, artistice, universitare, larg intelectuale ale epocii, amestecându-şi, cu larghеţe, iubirile favorizate de boema teatrală cu activitatea de avocat, cu industria *show – business-ului,* cu mediul universitar bucureştean, cu lucrul la Fundaţiile Regale, cu spectrul politic al vremii, cu lumea bizară şi adesea ingrată a jurnaliştilor sau a Societăţii Scriitorilor. "Harnic cronicar de serviciu", Sebastian înregistrează cu acribie "spectacolul oferit de Bucureştii vremii" [Spiridon : 285].

Prietenii şi spiritele tutelare par a fi numeroşi – Nae Ionescu, Mircea Eliade, Camil Petrescu, prinţul Antoine Bibescu, Alice Voinescu, Sică Alexandrescu, Alexandru Rosetti şi mulţi, mulţi alţii, binecunoscuţi ca atare. Despre cei mai importanţi dintre aceştia, pentru parcursul spiritual şi afectiv al lui Sebastian, - aşa cum îl înregistrează **Jurnalul** – doar câteva vorbe : numărându-se printre spiritele fondatoare ale "utopiei"Criterion, Sebastian se simte ca aparţinând unei familii spirituale de elită – cea legată de prima vârstă a *Cuvântului* – aceea antiliberală, filocarlistă şi ţărănistă, şi nu atât de orientarea ideologică şi politică a revistei, cât de personalitatea celui care i-a publicat primele

articole şi care a lansat, generos, îndemnul la libertastea scriiturii şi a opţiunilor - "Scrie ce vrei" – Nae Ionescu. Structura umană versatilă, oportunismul, accesele de megalomanie, radicalismul opiniilor şi, în final, incapacitatea de a înţelege o largheţe de spirit şi de gândire precum cea a lui Sebastian fac parte din portretul unuia dintre cele mai importante personaje ale **Jurnalului.**

Prefaţa pe care o scrie pentru romanul **De două mii de ani...** este cel mai limpede exemplu în acest sens. Derapând – inexplicabil pentru Sebastian, care publică textul din onestitate, din dorinţa de a fi consecvent cu sine şi de a respecta dreptul la opinie, în numele individualităţii ireductibile a fiecăruia – în sensul unui naţionalism ortodox radical, Nae Ionescu îl stigmatizează pe Sebastian, omul şi scriitorul, ca Iosif Hechter, ca simbol şi arhetip al evreului sortit pe veci suferinţei, din pricina erorii istorice tragice comise.

O primă *limită* – spirituală şi, implicit, literară, întrucât, reamintim, opţiunile spirituale şi cele literare ale scriitorului în discuţie sunt în mod esenţial interdependente – de aici provine.

Adept al etnicismului ortodox, al organicismului şi al ideii de colectivitate, adversar declarat al spiritului critic - "noi trăim o epocă de lichidare a spiritului critic" – Nae Ionescu se situează în postura mentorului spiritual care îşi familiarizează învăţăcelul cu feţele răului. Fără a-i afecta structura profund umană – cea raţionalistă şi moralistă, credinţa în ireductibilitatea umană şi valorică a individului, şi în spiritul critic, dublat de luciditate – Nae Ionescu are, totuşi, un rol decisiv în formarea intelectualului Sebastian şi instituie, poate, cea mai importantă componentă dintr-o *literatură a limitelor* existenţiale şi umane. În aceeaşi ordine de idei, şi între aceleaşi *limite,* lui Mircea Eliade, "prietenul cel dintâi şi cel din urmă", pe a cărui corectitudine spirituală (nu şi morală) Sebastian mizează cu disperare, i se adaugă Camil Petrescu, producător neobosit de "camilisme" privite când cu înţelegere, când cu duioşie, când cu compasiune, dar şi Al. Rosetti, care încearcă cum poate fie să-i facă suportabilă viaţa de cazarmă, fie să-l ajute să supravieţuiască prin scris, sau grupul de critici literari de la Revista Fundaţiilor Regale. Dincolo de toate acestea rămâne gustul amar al stării de prizonierat, pe care îl încearcă deopotrivă scriitorul, ca prim lector al **Jurnalului** său, şi lectorul din zilele noastre, al singurătăţii arhetipale şi istorice înţelese poate mai puţin ca destin al etniei, cât drept identitate prin suferinţă individuală.

Pe bună dreptate, Dan C. Mihăilescu remarcă "*singularitatea* poziţiei lui Mihail Sebastian în contextul de atunci al Generaţiei ; să fii evreu în plină nazificare a conştiinţelor, să nu alegi calea comunistă a atâtor coreligionari şi să aştepţi lagărul sau moartea, în vreme ce toţi prietenii tăi aşteaptă să fie numiţi sau aleşi pe culmile succesului – iată o condiţie deloc invidiabilă" [Mihăilescu : 64] .

Scriitura lui Sebastian devine, tocmai de aceea, un loc de tensionată întâlnire între sine şi Ceilalţi, un spaţiu în care scriitorul – aşa cum se desenează el în interstiţiile textului – are conştiinţa acută a Alterităţii sale dramatice. Şi, de aici, noi *limite* pe care **Jurnalul** le înregistrează cu exacitate, cu onestitatea şi orgoliul celui învins de istoria mare, febrilă şi inumană, ca şi de istoria mică, personală, a individulităţii tragice. Prizonier al timpurilor, controlat, suspectat, urmărit în permanenţă, omul care refuză simbolic uniforma adoptă, în faţa "teroarei istoriei", singura atitudine şi singura libertate cu putinţă, pe ale căror riscuri şi le asumă deliberat – poziţia de mijloc (stranie similitudine

cu specificul jurnalului, ca tip de scriitură) : "căutând echilibrul între extreme, chiar dacă în acest punct de mijloc, al conştiinţei critice, el nu-şi descoperă […] decât solitudinea : o singurătate de om normal într-o lume profund dezechilibrată" [Pop : 188].

Miza pe singurătate, ca formă de prezervare a libertăţii interioare, este caracteristică "intelectualului de totdeauna, mereu între lumi, mereu între fronturi [...]" [Mihăieş : 191]. De aici provine ceea ce s-a numit "boicotul istoriei", în cazul **Jurnalului** lui Sebastian – respectiv libertatea de a "citi" istoria prin unica grilă admisibilă, aceea a individualităţţi superioare prin conştiinţă lucidă şi spirit analitic. Şi tot de aici, din dorinţa de a rămâne mereu fidel sieşi, Sebastian nu acceptă înregimentarea ideologică de nici un fel, cultivă deopotrivă pe adepţii naţionalismului de dreapta, pe simpatizanţii şi pe adepţii Gărzii de Fier, ca şi pe coreligionarii comunişti. Tocmai de aceea, "în plină expansiune a conştiinţei gregare, fie ideologice, fie etnice, fie religioase", Sebastian îşi asumă "rolul paradoxal" al însinguratului [Mihăilescu : 322]. Supravieţuirea conştiinţei morale nealterate impune aderenţa necondiţionată, definitivă, la o singură utopie – accea în care, sub semnul libertăţii de spirit, un intelectual evreu poate fi şi român, şi valah, şi dunărean. Iată de ce destinul lui Mihail Sebastian a stat – a spus-o, de altfel, singur – sub semnul lui *Might – Have – Been*.

Încadrabil în categoria umană a intelectualului problematic, Sebastian-omul, respectiv imaginea sa din **Jurnal**, "nu-şi ascunde vulnerabilităţile, derutele, înfrângerile şi nu-şi tăinuieşte vanităţile, alarmele, snobismul" [George : 96]. Copleşit de certitudinea limitelor existenţiale – pe care paginile **Jurnalului** le înregistrează cu dureroasă şi lucidă acuitate – eliminat din barou, din circuitele vieţii literare şi culturale, văzându-şi cărţile interzise în librării şi în biblioteci, protagonist al unei istorii de amor care-i întreţine senzaţia de irosire existenţială, de zădărnicie şi de neşansă, Sebastian rămâne, oarecum compensatoriu, un scriitor deosebit de complex : moralist, analist, portretist, prozator, reporter, dramaturg, eseist, critic literar şi muzical [Cristea : 198].

În ceea ce priveşte raporturile scriitorului cu genul diaristic, gen care susţine, în mod evident, o bună parte a operei sale, se cuvin amintite trei opinii distincte care luminează, fiecare, aspecte distincte şi complementare ale **Jurnalului** în discuţie. Sebastian este, afirmă Eugen Simion, "un diarist care nu crede în genul diaristic", impunând, astfel, din capul locului, o *limită* demnă de luat în seamă a scriiturii. Perceput ca "spaţiu de securitate şi de libertate", al cărui exerciţiu de scriitură şi de lectură furnizează rezerva minimă de vitalitate necesară supravieţuirii, **Jurnalulul** nu satisface predispoziţia dialogică a scriitorului, înregistrează dificultăţile scriiturii, gestaţia grea şi, mai mult decât orice, se dovedeşte o scriitură inertă, incapabilă să redea *autentic* viaţa, cu tumultul ei, cu contradicţiile ei esenţiale. Iată definiţii *à rebours* ale jurnalului, în termenii lui Sebastian şi selectate de Eugen Simion : "lipsa lui de sunet adânc", "coarde sparte, gesturi inutile, cuvinte şterse", "lucruri consemnate fără emoţie, cenuşiu, inexpresiv". Şi totuşi, revine criticul, "neîncrezător în posibilităţile spirituale şi literare ale jurnalului intim", Sebastian "practică un tip de jurnal modern, folosind mai toate legile şi abilităţile genului" [Simion : 253 - 255] .

Reacţiile de respingere ale lui Sebastian faţă de jurnalul său sunt explicate de Dan Mănucă prin aceea că "literaritatea mărturisirilor l-a făcut [...] să le condamne atât de vehement". Pe acestea "le reciteşte cu acelaşi sentiment care-l împinge să-şi judece romanele, eseurile, piesele" [Mănucă : 325]. Preocupat de natura particulară a scriitu-

rii lui Sebastian, în latura sa diaristică, Nicolae Manolescu remarcă just faptul că diaristul "transcrie aproape pretutindeni în operele sale stări de spirit", şi îl explică prin apartenenţa scriitorului la o familie de spirite care scriu – care nu pot scrie decât – romane-confesie, întrucât au "structura sufletească a unor mari afectivi", iar luciditatea lor - "mască pentru o afectivitate excesivă" – este „mai curând un fel de palpit emoţional al ideii" [Manolescu : 61].

Pentru scriitorul Sebastian – am spus-o şi o reamintim – literatura şi viaţa sunt două vase comunicante (ca şi componentele operei lui, după cum remarca Cornelia Ştefănescu). Literaturizarea vieţii se completează obligatoriu cu dorinţa de a încărca scriitura cu palpitul viu al vieţii. "Scriitorul nu poate să fugă din faţa vieţii", iar „cu un spirit abstract, schematic şi lucid se pot mânui valori şi idei, dar nu se poate crea viaţă" – iată ceea ce s-ar numi o profesiune de credinţă, în mod paradoxal contrazisă de chiar literaritatea **Jurnalului**. În mod cert omul şi scriitorul Sebastian nu dezertează nici o clipă din faţa vieţii, însă *luciditatea, valorile* şi *ideile* angajează, în paginile **Jurnalului,** o forţă creatoare certă. Poate pentru a se limpezi un atare (posibil) paradox, este oportun să amintim un fragment din **Eseuri,** referitor la literatura lui Stendhal, şi un altul dintr-un articol despre James Joyce, publicat în *Cuvântul,* nr. 1437 /1929. Iată-le în ordine : „Literatura ca experienţă de viaţă este o realitate, nu o formulă. Cine nu poate să o verifice în lucrul său propriu, să o cerceteze cel puţin în opera lui Stendhal. Precizia ei acolo este impresionantă"; „Arta lui James Joyce e o dramă de mare viziune interioară, al cărei sens nu e decât soluţionarea problemei sale. Procesele lui de conştiinţă se pun cu o stringenţă, cu o onestitate, cu o dragoste de adevăr, care le împrumută ceva din viaţa implacabilă a sacrificiului". Iată cum, pentru scriitor, literatura „trăită" poate înlocui oricând viaţa în ceea ce are ea mai individual şi, în acest sens, mai specific.

În ceea ce priveşte *limitele* unei astfel de literaturi, credem că ele pot fi de două categorii : *limite* ale genului diaristic, pe care le conştientizăm şi pe care vom încerca să le aducem în discuţie, şi *limite* ale demersului critic, pe care ni le asumăm.

Acceptat sau nu ca gen de frontieră, **Jurnalul** evocă criteriile de atunci ale literarităţii, valabile pentru adepţii „trăirismului", începând cu condiţia autenticităţii. Stilul anticalofil, notaţiile zilnice, destul de alerte şi, desigur, fragmentare, creionează un spirit care, adresându-se sieşi, se dezvăluie fără reţineri, cu toate iluziile, decepţiile şi *limitele* sale. Acest scriitor, al cărui narator *alter ego* „citeşte" pictura lui Chagall prin sine însuşi, în **De două mii de ani...,** pare a-şi prezenta procesul de formare spirituală după tipicul elaborării destinului literar al unui personaj exponenţial.

Este, aici, o luptă tragică cu destinul, pe care o anunţă naratorul problematizant din roman – dar care găseşte soluţia spirituală şi sprijinul arhetipal al casei – simbol al stabilităţii care contrabalansează atât sugestia mişcării continue, reale, de-a lungul istoriei evreilor (ideea de diasporă), cât, mai ales, nelinişstea interioară a individului etniceşte marginal.

Dacă primele 100 – 200 de pagini ale **Jurnalului** scot în evidenţă natura profund umană, vie, a lui Sebastian ca individ, iubind şi fiind gelos, suferind din dragoste, pe măsură ce „teroarea istoriei" sporeşte, toţi şi toate amintindu-i brutal scriitorului că este evreu, destinul său se apropie din ce în ce mai mult de cel al emblematicului Iosif Hechter. Însă pericolul romanţării istoriei unui destin lipseşte cu desăvârşire – fie şi în prima parte – graţie lucidităţii analitice a scriitorului.

De altfel, treptat, şi în bună măsură sub presiunea evenimentelor exterioare, totul se organizează semnificativ şi capătă coerenţă literară. Sebastian are deprinderea de a „citi" literar realitatea, o anumită tensiune literară regăsindu-se, de pildă, în ceea ce Dan C. Mihăilescu numeşte „o carte în carte" [Mihăilescu : 61], respectiv secvenţele în care scriitorul rescrie literar aspectul de cadril dramatic al raporturilor Anglia, Franţa – Germania sau Germania – Rusia. Analizele geopolitice , extrem de lucide şi de pertinente, confirmate pas cu pas, în timpul războiului, capătă o inedită coloratură literară graţie autorităţii intertextului celebru : **Război şi pace,** de Tolstoi, La Fontaine şi fabulele sale, sau istoricul Tucidide. Refuzul de a deveni prizonierul istoriei imediate – de altfel, retragerea în literatură sau în muzică este o constantă a spiritului lui Sebastian – face ca reflecţiile asupra istoriei să se deruleze în virtutea forţei artistului de a da o coerenţă proprie faptelor.

Dincolo de pericolul real, care se concretizează pe zi ce trece, **Jurnalul** consemnează o căutare a vechilor surse ale represiunilor antisemite. Rădăcinile arhetipale ale represiunilor – modelele arhaice care par a se regăsi, repetitiv, la diferite momente ale istoriei, nu pot explica, totuşi, pe de-a-ntregul, istoria suferinţelor evreilor. Dar ele pot reprezenta o altă modalitate de evadare din istoria imediată, secondată de suita de vise care se rup de realitate pe măsură ce teroarea se accentuează. O oarecare vocaţie fantastică este de reţinut aici, ca şi o oarecare dramatizare a viselor prin regia – indirectă – a intrărilor şi a ieşirilor personajelor prinse adesea în scenarii de tip *horror* [Chimet : XVII].

Lupta fiinţei umane cu demonii interiori şi exteriori se teatralizează astfel, spaţiul halucinatoriu nocturn - cu rol evident de debuşeu – organizându-se în virtutea deprinderilor şi poate chiar a structurii de autor dramatic, cu obligatorie încărcătură simbolică, a lui Sebastian. Acestei alte forme de detaşare din contingent i se adaugă dialogismul – în **Jurnal** apar, de regulă în momente de mare tensiune spirituală, dialoguri ale diaristului cu sine însuşi. Explicabilă de asemenea prin structura de dramaturg a lui Sebastian, tentaţia dialogică este şi o „înfruntare a două roluri psihologice" având ca rezultat „o anume stabilitate interioară, prin adâncirea cunoaşterii de sine ca rezultat al unei dialectici a fiinţei" [Mănucă : 326]. Efectul terapeutic al **Jurnalului** este şi o formă de catarsis, relectura acestuia – exersată ca exerciţiu reînnoit de luciditate critică – eliberându-l, chiar dacă temporar, pe om de angoasele sale.

O observaţie extrem de interesantă face Matei Călinescu [Călinescu : 19], exploatând, de asemenea, fibra puternică a autorului dramatic. Dacă admitem faptul că Sebastian „l-a citit" şi pe Nae Ionescu prin literatură, estetizându-i personalitatea contradictorie, dramatizându-i contradicţiile interne şi proiectându-l, în final, sub puterea unui destin implacabil, ca un geniu înfrânt, atunci cu siguranţă putem admite şi ipoteza conform căreia un posibil model literar al acestui personaj când malefic, când copilăros, când cabotin, când naţionalist fanatic, este **Amicul X...**

Literatura năvăleşte de fiecare dată asupra vieţii, motivând-o şi dându-i o coerenţă pe care, altfel, viaţa nu pare a o avea. *Limitele literaturii* sunt, simultan, o chestiune de scriitură şi o problemă existenţială.

Un alt punct de contact dureros şi tensionat cu realitatea îl reprezintă muzica. Formă – din nou – de abandonare a realului copleşitor, pasiunea pentru muzică a lui Sebastian stă sub semnul clarităţii structurale a piesei *Eine Kleine Nachtmusik* – o *insulă*

utopică, precum literatura, precum ski-ul, precum cabana lui Gűnther din romanul **Accidentul,** sau precum solida şi ferma lume balzaciană a **Comediei umane.** Dorinţa irepresibilă de a asculta muzică se manifestă şi în plin război. „Enormul *libido habendi*" de care vorbea George Pruteanu, „înclinaţia sa constantă şi migăloasă de a-şi apropria patrimoniul sonor" [Pruteanu : 129], reaşază, estetic, coordonatele umanului.

Frumuseţea naturii hibernale, „citite" în pasteluri de către Sebastian, dovedeşte enorma – şi senzuala – priză la real a acestuia, căci natura este percepută fizic, aproape epidermic, dar şi pictural şi sensibil, şi, mai dovedeşte, din nou, nevoia de certitudini. Imaginile salvatoare ale Dunării – nu cele reale, ci recompunerea lor în memorie şi în spirit – au o certă disponibilitate literară.

Iubirile lui Sebastian compun, în paginile **Jurnalului,** un roman de dragoste „de tip analitic, camilpetrescian"**,** afirmă Eugen Simion, „cu notaţii fine despre sufletul feminin nestatornic" şi cu „închipuirile şi angoasele bărbatului care îşi analizează metodic nefericirile" [Simion : 261]. Literaritatea intrinsecă a **Jurnalului** , în acest caz, este susţinută de certele similitudini – predispoziţia analitică, gelozia etc. – dintre Ştefan Gheorghidiu şi naratorul din scriitura confesivă, precum şi de faptul că aceasta din urmă se organizează în funcţie de temele care „pluteau în aer", în atmosfera literară a vremii.

Naratorul, devenit *homme à femmes,* nu se jenează să reproducă scene delicate şi, pe măsură ce traversează toate etapele literar – obligatorii ale erosului – « freamătul adolescentin, exaltarea tandră, luciditatea dezgustată, nepăsarea înflăcărată sau eminesciana « indiferenţă deplină »", literaturizează, implicit, prin postura de Ladima sau de Swan [Pruteanu : 129].

Spontaneitatea şi libertatea de expresie dau girul literarităţii „diaristice" scriiturii confesive sau, altfel spus, „esteticul provine din întorsăturile nervoase ale frazelor, din lapidaritatea formulelor fericite, din articulaţiile unor scene nu *construite*, ci prinse în câteva tuşe rapide" [Cristea - Enache : 227].

Ca o ultimă observaţie, merită amintit verdictul categoric dat de George Călinescu, total neîncrezător în miza estetică a scriiturii lui Sebastian. Lovit, cu siguranţă, puternic, scriitorul are, totuşi, forţa să noteze în **Jurnal** o idee pe care ne vom mărgini a o parafraza : va fi nevoie să treacă 30 – 40 de ani pentru ca un verdict cu o asemenea forţă şi autoritate să se clatine. Lucrul s-a şi făcut şi dovedeşte, o dată mai mult, că pariul pus de Sebastian cu literatura, prin sine însuşi, a fost unul câştigător. Neîncrederea în propria forţă creatoare, senzaţia de secătuire a vânei creatoare – rămân pasagere şi determinate conjunctural. Şansa **Jurnalului** poate fi dată de faptul că, astăzi, realitatea sinelui şi lumea Celorlalţi, cândva înfricoşătoare, „nu sunt atât de « oribile » pe cât însuşi Mihail Sebastian le credea. Poate tocmai din această decepţie să rezulte şi caracterul subtil literar al textului" [Mănucă : 326].

Ceea ce s-ar cuveni făcut de acum înainte ar fi re-lectura **Jurnalului** între limitele ilimitate ale scriiturii diaristice, într-un dialog fertil cu textele de acelaşi tip – poate cu jurnalul lui Jules Renard, poate cu cel al lui André Gide. Miza unui atare demers ar fi una dublă : *ar revizui* esteticul pe coordonatele diarismului în sine, ar încadra **Jurnalul** în marele intertext european şi l-ar menţine în actualitate ca profesiune de credinţă a unui scriitor cu certă deschidere europeană şi doar astfel dătătoare de identitate,

prin „valorile spiritului", „toleranță, cultul prieteniei, individualismul ireductibil, proclamarea dreptului la diferență" [Zamfir : 189].

Referențe bibliografice

1. Călinescu, Matei, « Generația 1927 în România », în *Sebastian sub vremi*, Universal Dalsi, s.l., s.a.
2. Chimet, Iordan, *Dosar Mihail Sebastian*, București : Universal Dalsi, 2001
3. Cristea, Valeriu, « Din aceeași familie », în Iordan Chimet, *Dosar Mihail Sebastian*, București : Universal Dalsi, 2001
4. Cristea-Enache, Daniel, « Nae Ionescu – Mihail Sebastian : o influență decisivă », în Iordan Chimet, *Dosar Mihail Sebastian*, București : Universal Dalsi, 2001
5. George, Alexandru, « Suferințele tânărului Hechter », în Iordan Chimet, *Dosar Mihail Sebastian*, București : Universal Dalsi, 2001
6. Grăsoiu, Dorina, *Mihail Sebastian sau ironia unui destin*, București : Minerva, 1986
7. Manolescu, Nicolae, « Un document psihologic și de epocă », în Iordan Chimet, *Dosar Mihail Sebastian*, București : Universal Dalsi, 2001
8. Mănucă, Dan, « Jurnalul de scriitor », în Chimet, Iordan, *Dosar Mihail Sebastian*, București : Universal Dalsi, 2001
9. Mihăieș, Mircea, « Între fronturi », în Iordan Chimet, *Dosar Mihail Sebastian*, București : Universal Dalsi, 2001
10. Mihăilescu, Dan C., *Literatura română în postceaușism. I. Memorialistica sau trecutul ca reumanizare*, București : Polirom , 2004
11. Pop, Ion, « Un om fără uniformă », în Iordan Chimet, *Dosar Mihail Sebastian*, București : Universal Dalsi, 2001
12. Pruteanu, George, « Martiriul unui Sebastian », în Iordan Chimet, *Dosar Mihail Sebastian*, București : Universal Dalsi, 2001
13. *** *Sebastian sub vremi*, Universal Dalsi, s.l., s.a.
14. Simion, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim, vol. III, Diarismul românesc*, București : Univers Enciclopedic, 2001
13. Spiridon, Monica, « De ce scrie M. Sebastian un jurnal ? », în *Sebastian sub vremi*, București : Universal Dalsi, s.l., s.a.
14. Ștefănescu, Cornelia, *Mihail Sebastian*, București : Tineretului, 1968
15. Zamfir, Mihai, « Jurnal », în Iordan Chimet, *Dosar Mihail Sebastian*, București : Universal Dalsi, 2001.

EDUCAȚIA COLORISTICĂ A DESIGNERILOR ÎN CONDIȚIILE INSTRUIRII UNIVERSITARE

Ion ȚÂGULEA
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

This article is devoted to the design in the conditions of university education. The author analyses some important didactic aspects connected with the technology of developing the artistic perception of the colour to students. This paper represents also a research of stages related to pedagogical influence and creative activities in the framework of formation of designers.

Tehnologia dezvoltării la studenți a percepției artistice a culorii, pe baza apelului la moștenirea culturală națională, convențional se clasifică în cercetările noastre în două etape:

I). Formarea la studenţi a reprezentărilor unitare despre cultura cromatică reflectată în moștenirea artistică populară. În același timp studenților li se prezintă cele mai generale categorii, concepte populare despre structurarea lumii în acele forme, in care aceasta s-a manifestat în artă populară în general și cea decorativă aplicată – în particular ;

II). Asimilarea parţială a fiecărui dintre nivelurile desemnate ale structurii spațial – coloristice; folosindu-se cu preponderență procedeul «căutării» integrității compoziționale a culorii, descifrarea sensurilor ei semiotico-simbolice ș.a.

Pentru stabilirea conceptelor teoretice în educația coloristică a designerilor și dezvoltarea deprinderilor de însușire creativă a culorii, studenților li se propune un șir de însărcinări practice, exerciții cromatice. Cea mai mare parte a însărcinărilor practice se organizează în așa fel, încât conceptele ei esențiale, mai ales cele în relație cu semantismul culorii - și anume: conținut, expresivitate, sens, semnificație, simbolică, influențe psiho-emoționale etc., să fie consolidate în exerciții și teme. Însă aceasta nu înseamnă că se ignoră analiza trăsăturilor estetice ale culorii. Limbajul pictorului e spațiul, forma, culoarea ș.a. Culoarea îndeplinește o funcție semiotică, iar sistemul culorilor poate fi tratat drept sistem de semne, sau drept «limbaj». În acest sens termenul «limbajul culorii» transmite destul de veridic semnificația ei semiotică. Constatarea faptului potențialului "infinit" semantico-coloristic pentru studenți marchează etapa esențială, ce ne permite trecerea la problema genezei acestei semnificații, prin rezolvarea sarcinilor cu caracter reinterpretativ și creativ.

Utilizarea metodelor didactico-organizaționale și plastico-creative, accesibile în condițiile atelierului de artă plastică, ne permit orientarea activității studenților spre realizarea practică, materializarea cunoștințelor obținute, stabilirea simțurilor estetice și, în sfârșit, a impulsurilor intuitive, pentru întruchiparea lor în imagine artistică de crochiu, artistica - de proiect, desen etc. Abordarea semantică a artei populare în general și a culturii cromatice în particular, îi orientează pe studenți nu atât spre ideea de a egala la același nivel arta culorii și limbajul, cum s-ar putea aprecia vulgar, cât

la cel de a percepe; la delimitarea nivelului informativ-emoţional şi lingvistic al artei populare, raportarea limbajului cromatic - drept limbaj artistic.

Metodologia lucrului asupra compoziţiilor grafo-colore, adoptată de noi, e similara conceptual cu metodologia Cursului în studiul culorilor din Bauhauz (I.Itten), cu Ciclul Plato-coloristic din «VHUTEMAS», Cursul de Coloristică din Academia de Arte - or. Riga (A.Dembo), Institutul de Arhitectură din Moscova (A.Efimov, L.Vinogradov) şi Institutul Teatral-Artistic din Belarusi (L. Mironova). În rezultat, a-u fost delimitate patru căi principale de semantizare a culorii - de la cea mai simplă, la cea mai complexa:

- asociaţii optice;
- vizualizarea simţurilor (ne optice);
- asociaţii de caracter noţiunilor vizualizate complexe;
- semantica nemijlocit - senzitivă a culorii.

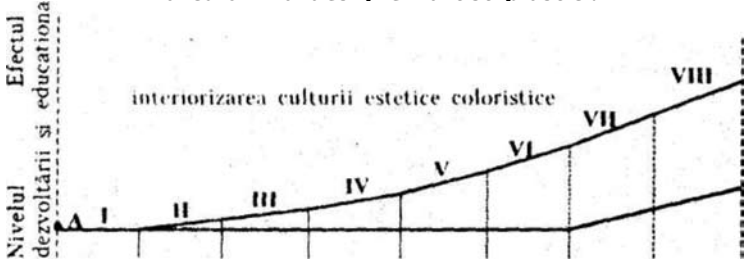
Totodată, e esenţial de remarcat, că în practica didactico-creativă ne sprijinim pe simţul cromatic, cultura vizuală a studenţilor, formată într-o anumită măsură sub influenţa tradiţiilor cultural-estetice al artei populare moldoveneşti.

O altă deosebire în cadrul tehnologiei elaborate este faptul, că odată cu trecerea la lecţiile practice, în baza dezvoltării percepţiei asociativ-creative a culorii, în faţa noastră s-a iscat problema de evidenţiere a celor mai generale principii de sinteză a culorilor şi (spre exemplu) a muzicii (audio-vizualului). Deoarece, e acceptat, rezultând din practica artei, că unitatea de bază în compoziţii, ce sintetizează lumina, culoarea, sunetul, mişcarea şi plastica nu formează elementele gamei sonore, sau a culorilor, fenomenele sinesteziei sau fenomenele apărute în rezultatul interinducţiei diferitor organe de simţ, doar imaginea artistică, ca structură unitară. De aici şi formularea problemei pentru activitatea productiv-creativă a studenţilor: la perceperea programelor sintetice de muzică şl lumină color (audio-vizuale), punctul de pornire este structura constituirii formelor - a imaginii artistice. În compoziţiile grafo-colore, create de studenţi, ea se definea de muzică (de structură sonoră), ca formă deja determinată a expresiei estetice.

La îndeplinirea sarcinilor şi exerciţiilor practice, studenţilor li se propune nu numai tema, dar şi harta instructiv-tehnologică, ce divizează prin etape şi trepte evoluarea procesului creativ.

Parcurgerea şi conţinutul procesului educaţional pe etape, inclusiv rezultatele generalizate sunt prezentate în Diagrama următoare:

D I A G R A M A
tehnologiei dezvoltării percepţiei artistice
a culorii la designerl-artistl plastici:



ETAPELE influenței pedagogice și activităților creative în cadrul tehnologiei educației coloristice a designerilor:

A - etapa de constatare a cunoștințelor și capacităților creative a studenților.

I - VII; etapa de formare-familiarizare; studierea culorii; analiza particularităților plastice, expresivității cromatice; însușirea sistemului de categorii estetice;

II - rezolvarea, reinterpretarea creativ-plastică; asimilarea; însușirea valorilor orientative, tradițiilor organizării culorii în arta populară; conceptualizarea prin elemente de semantizare;

III - exerciții plastice de semantizare a culorii pe baza asociaților cu obiecte perceptibile și fenomene; dezvoltarea sensibilității afective în procesul percepției artistice a culorii;

IV - exerciții creative-plastice; asociații cu esențe nevăzute, concepte abstracte, idei;

V - exerciții creative-plastice; asociații cu fenomene complexe socioculturale și concepte abstracte;

VI - exerciții creative-plastice; asociații ce ocolesc și o relevare lingvistică, culoarea acționând asupra conștiinței similar muzicii și sensul ei nu poate fi transmis în întregime deoarecare alte semne-cuvinte, forme ș.a.m.d.;

VII - creații plastice coloristice; asociații artistice complexe, ce presupun capacitatea exprimării creative a temei audio-vizuale percepute;

VIII - exteriorizarea idealurilor estetice (culturii coloristice) a studentului; generalizarea activității lui în domeniul practicii creative, lucrărilor de curs șe tezelor de diplomă, creației plastice.

Rezultatele comparate, extrase în cadrul ansamblului de activități educaționale (a studenților si pedagogului), pot servi drept argumente CRITERIALE în dovada efectului pedagogic obținut; iar generalizate - pot fi conceptual comparabile cu cele elaborate de savanții B.Iusov, Iu.Protopopov (Moscova), în domeniul problemelor percepției operelor de arta de către elevi, ce se refera la următoarele poziții, adoptate conținutului tehnologico-didactic: /vezi Diagrama și Tab.1/.

•cognitivă (erudiție, cunoştințe specifice, noțiuni .....(et.III);
•afectivă (trăirea patosului artei populare, semantizarea culorii..... (et.III-VII);
•senzitivă (capacități, deprinderi plastice ..... (et.III-VII);
•comunicativ-culturală (comunicare/mesaj artistico-plastic, cultură vizuală, propagarea artistică a culorii; exteriorizarea culturii estetice-coloristice ..... (et.VIII)

Principalele generalizări, prezentate în încheiere, permit a deduce următoarele concluzii-recomandări:

Problema educației coloristice a designerilor-artiști plastici în baza tehnologiei dezvoltării percepției artistice a culorii în condițiile școlii superioare, cu adresarea la materialul (valorile) artei populare moldovenești, poate fi rezolvată, cu condiția respectării următoarelor principii:

1.a). Selectarea, generalizarea și relevarea materialului de studiu al artelor în problema organizării culorilor în arta decorativă aplicată populară moldovenească si arhitectura tradițională, ce dezvăluie geneza și semantica motivelor, imaginilor și semnelor cromatice;

1.b). Formarea capacităţilor de analiză şi aprecierea profesională in procesul percepţiei şi sintezei calităţilor utilitar-estetice a operei de artă decorativ-aplicată populară;

2. Evidenţa specificului disciplinei proiectare artistică/design, prin adaptarea şi îmbinarea procesului percepţiei artistice a culorii cu componenţii structurii imaginii de proiect în design;

3. Utilizarea şi combinarea metodelor interacţiunii pedagogice: prelegerilor (ce presupun aplicarea metodelor: informativ-reproductivă, problematică de cercetare, sistematică de generalizare si semantică, orientate spre obţinerea informaţiilor artistice şi a cunoştinţelor); lecţiilor artistco-practice (cu utilizarea metodelor: emoţional-reproductivă, artistico-euristică, crochiu-de explorare), orientate spre materializarea cunoştinţelor obţinute, convingerilor estetice şi in sfârşit, a impulsurilor intuitive pentru întruchiparea lor în imagine plastică - de crochiu, artistică - de proiect;

4. Constituirea strategiei didactice în dezvoltarea percepţiei artistice a culorii pe plan teoretic în felul următor: de ia cercetarea celor mai generale categorii, concepte, principii ale artei populare-la cunoaşterea noţiunilor, formelor, modurilor de concepere a lumii particulare; în activitatea practica: de la evidenţierea căilor principale de semantizare a imaginii cromatice, subiectelor şi semnelor decorative - către cele mai compuse;

5. Introducerea şirului muzical şi literar în calitate de supliment emoţional şi de conţinut, pentru dezvăluirea temei, la studierea şi prelucrarea creativa a culorii manifestate in operele artistice; utilizarea capacităţilor percepţiei audio-vizuale (sinteza audio-vizuală);

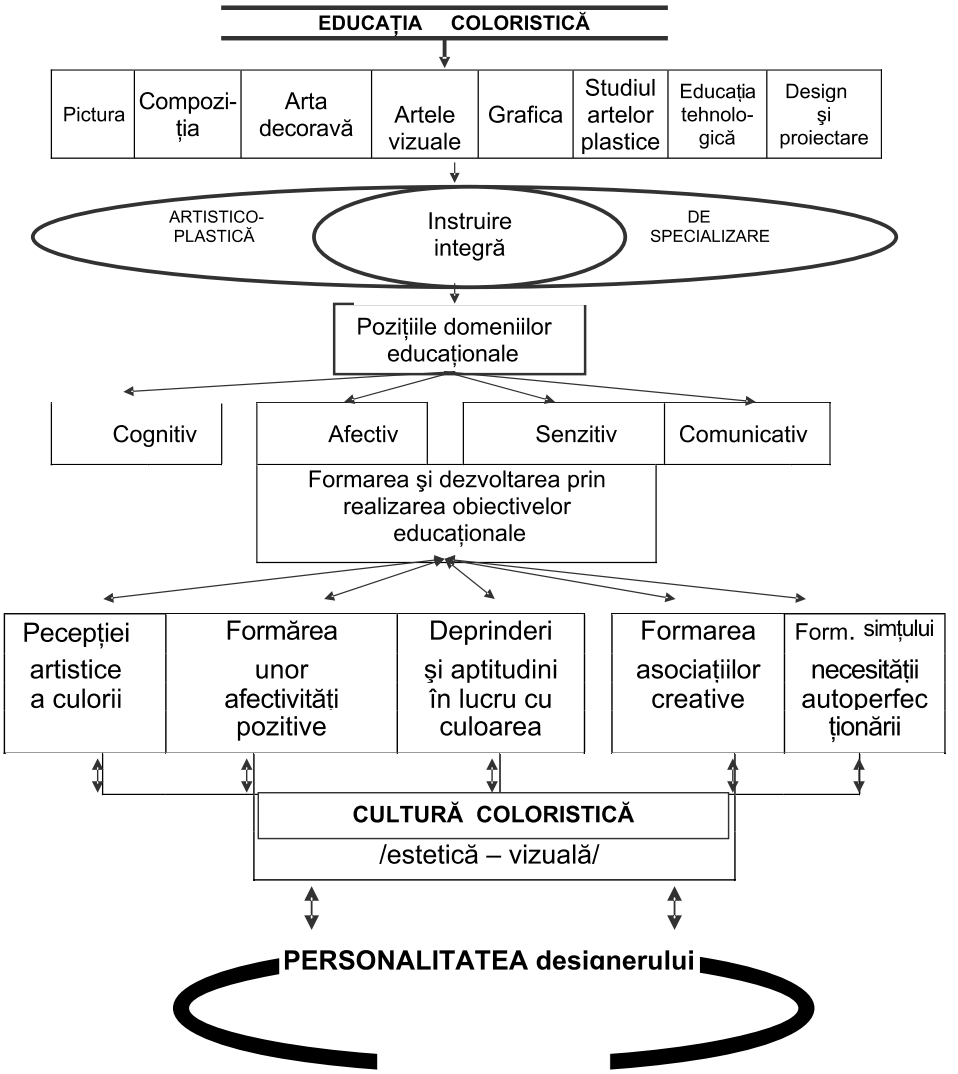
6. Evidenţa particularităţilor creative individuale si capacităţilor studenţilor, constituţiei lor psihice, experienţei de viaţă şi intereselor;

7. Aplicarea cu un scop bine determinat a metodelor, procedeelor, mijloacelor în dezvoltarea percepţiei artistice a culorii, orientate spre crearea condiţiilor favorabile, prin care studenţii ar putea trăi patosul artei populare şi pe această cale ar întruchipa în formă adecvată ideea ei de bază-frământarea, reprezentarea despre crearea lumii, întruchipate în chipul naţional al ei;

8. Organizarea complexa a tehnologiei didactice, formelor, modurilor de percepţie a culorilor, reieşind din caracterul sincretic al artei decorative-aplicate populare, studierea ei în ansamblu cu alte mijloace plastice, genuri artistice;

9. Includerea următoarelor etape în instruirea integră a specialistului spre formarea personalităţii: studierea, cercetarea, cunoaşterea fenomenului culorii în artă şi desing; interpretarea creativă, prelucrarea, asimilarea limbajului culorii; activitatea productivă artistico-creativă şi profesională (Tabelul **1**).

TABELUL 1
M O D E L U L
formarii personalităţii designerului şi artistului plastic
în cadrul educaţiei coloristice,
în condiţiile instruirii integre a şcolii superioare
EDUCAŢIA COLORISTICĂ



Referinţe

1. Волков Н. Н., Цвет в живописи, Москва, Искусство, 1985.
2. Волков Н. Н., Восприятие произведений живописи и скульптуры, В кн.: Художественное восприятие, Ленинград, Наука, 1971.
3. Выготский Л. С., Психология искусства, 3-е изд., Москва, Искусство, 1986.
4. Зайцев А. С., Наука о цвете и живопись, Москва, Искусство, 1986.
5. Ţâgulea I., Dezvoltarea percepţiei artistice a culorii la viitorul profesor-artist plastic, Autoreferatul tezei de doctor în pedagogie, Chişinău, 1997.
6. Ефимов А.В., Колористика города, Москва, Стройиздат,1990.
7. Фриллинг Г., Ауэр К., Человек-цвет-пространство, прикладная цветопсихология, Москва, Стройиздат, 1973.
8. Gonciarov I.F., Educaţia estetică a elevilor prin mijloacele artei şi ale realităţii, Chişinău, Lumina, 1988.
9. Леонтьев А Н., Деятельность, сознание, личность.–2-е изд., Москва, Политиздат, 1977.
10. Миронова Л.Н., Цветоведение, Минск, Высшая школа, 1984.
11. Modelul pedagogului. În Vol. I., Tehnologii educaţionale moderne, Coord.: V.Mândâcanu, Chişinău, Ştiinţa, 1994.
12. Пэдхэм Ч., Сондерс Дж., Восприятие света и цвета, Москва, Мир, 1978.
13. Соснова Т.Л., Фрид Ю.В., Соколова Е.Г., Лосева Е.И., Цветовое оформление на железнодорожном транспорте, Москва, Транспорт, 1984.
14. Степанов Н.Н., Цвет в интерьере, Киев, Вища школа, 1985.
15. Şuşală I., Culoarea cea de toate zilele, Chişinău, Ed. Lumina, , 1993.
16. Лосев А.В., А.В.Лосев и культура XX века, Москва, Наука, 1991.

LINGVISTICĂ ȘI TRADUCTOLOGIE

POETICA BAUDELAIRIANĂ CA « OBIECT » AL TRADUCERII MODERNE

Ion MANOLI
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

"Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris;
J'unis un coeur de neige à la blancheur des cygnes;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris".
Charles Baudelaire, La Beauté

„Baudelaire est l'homme qui ne s'oublie jamais".
Jean-Paul Sartre

Charles Baudelaire est un phénomène poétique universel. Qui est-ce qui va traduire l'univers baudelairien au XXI-éme siècle? Y a-t-il encore des poèmes non-traduits de cehui qui porte le nom du „parnassien des parnassiens"? Ce sont des questions loin de la rhéthorique. Traduire Baudelaire aujourd'hui cela veut dire chercher et trouver de nouveaux moyens pour le faire mieux connaître au monde poétique contemporain.

Anii 2006 – 2007 ar fi fost bine să se numească *La Biénale – Charles Baudelaire.* Şi iată de ce: născut în 1821 – marcăm în 2006 – 185 ani de la naşterea poetului; supărat de tot şi de toți pe viață, Baudelaire trece în lumea celor drepți la 31 august 1867 – adică în 2007 vom consemna 140 ani de la dispariția Celui ce ne-a lăsat un univers inedit „*Les Fleurs du Mal*".

Nu putem confirma că aceste evenimente legate de „*fenomenul Baudelaire*" au fost pe larg marcate în Franța şi chiar în lumea francofonă. Este un moment cam greu de descifrat şi de explicat, din simplul motiv că şi azi Baudelaire este considerat ca cel mai mare şi autentic poet al Franței, grație căruia poezia franceză a ieşit din albia ei strict hexagonală şi a cucerit poetica universală. Nu putem să nu-l credem pe Paul Valéry, care afirma încă în anii '40 ai secolului XX că cu apariția lui Baudelaire în poezie, Ea (poezia franceză) a părăsit în sfârşit spațiul ei strict național. Poezia baudelairiană a impus lumea s-o citească şi s-o cunoască. [15, p. 434].

Asemenea personalități poetice ca Charles Algernon Swinburne (1837-1909), Gabriele d'Annuntio (1863-1938), Stephane George (1868-1933) au confirmat cu lux de amănunte influența poeticii baudelairiene asupra celei universale [15].

Azi, când ne-am distanțat atât de mult de cel 1857, când în iunie-iulie a fost pusă în vânzare prima ediție ale „*Florilor Răului*", avem tot dreptul de a ne reaminti de *l'épigraphe pour un livre condamné* ca să vedem şi să ne convingem dacă Baudelaire a obținut „*în plan istoric*" ceea ce şi-a dorit:

Lecteur paisible et bucolique,	Cititorule, care eşti calm şi bucolic,
Sobre et naïf homme de bien,	Sobru şi naiv, făcător de bine,
Jette ce livre saturnien,	Aruncă această carte, plină de venin
Orgiaque et mélancolique.	Şi de urgie amară, şi de melancolie.
Si tu n'as fait ta rhétorique	Şi dacă-ai dat uitării retorica-crăiasă
Chez Satan, le rusé doyen,	Acest Satan, acest viclean decan, -
Jette! tu n'y comprendrais rien,	Arunc-o! Căci pulbere rămâne,
Ou tu me croirais hystérique.	O să mă crezi că am rămas infam.
Mais si, sans se laisser charmer,	Dar dacă, însă rămâne-va-i singur
Ton oeil sais plonger dans les gouffres,	Şi ochiul tău abisul va străbate
Lis-moi, pour apprendre à m'aimer;	Citeşte-mă, ca să mă poţi iubi;
Ame curieuse qui souffres	O, suflet, curios şi plin de suferinţă,
Et vas cherchant ton paradis,	Hai, pleacă-molcum spre edenul tău,
Plains-moi!.. Sinon, je te maudis!	Deplânge-mă! De nu, te blestem ca pe un ţânc!*

[1, p. 43]_____

* Acest poem – epigraf a fost evitat în traduceri mai de toţi traducătorii secolului XX, fiind înlocuit cu vestitul poem *„Au Lecteur"*, tradus de toţi ca *Prafaţă.* Riscăm să dăm aici în traducerea noastră *Epigraful*, care a fost redactat de scriitorul Dragoş Vicol.

E binevenit momentul să reamintim că Baudelaire n-a fost un poet venit pur şi simplu din ceruri. A avut mult de suferit pentru a deveni nu pur şi simplu poetul cel mai mare al Franţei, ci poetul mare al lumii. A cunoscut doar o clipă – două de glorie în timpul vieţii, apoi având un „secol" de viaţă în plină agonie. Baudelaire este cel mai autentic şi original lexicograf în poetica franceză. El a creat dicţionarul exhaustiv al Spleen-ului, Durerii şi Angoasei. (Mon misérable dictionnaire de mélancolie et de crime). Cine din noi, simpli muritori n-a avut şi n-a trecut prin clipe de cumpănă, spunând rugăciunea baudelairiană fără măcar ca să ştie că ea (rugăciunea) nu este luată dintr-o Evanghelie, ci ea aparţine *„à ce fanfaron d'immoralité"* (Jules Vallès):

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.
Tu réclamais le Soir; il descend; le voici;
UNE ATMOSPHÈRE OBSCURE ENVELOPPE LA VILLE
Aux uns portant la paix, aux autres le souci.
Durere, fii cuminte şi nu-ţi schima făgaşul.
Cereai să vină seară; priveşte: seara vine;
O umbră tot mai deasă înăbuşă oraşul,
Ducând la unii pace, iar altora suspine.

(trad. C.Z. Buzdugan, 1925).
[3, p. 1464]

Durere fii cuminte! Aşteaptă liniştită!
Voiai să vină seara şi, iată, a venit:
Un val de întuneric pe străzi s-a risipit,
Împărtăşind când pace, când grijă ascuţită.

(trad. Lazăr Iliescu, 1943)
[3, p. 1469]

Poemul „*Recueillement*" are cel mai mare număr de traducători, interpreți, tălmăcitori: Balsamo, Barbu Nemțeanu (*Înseninare*), D. Iacobescu, Al. Westfried (*Înseninare*), C.Z. Buzdugan, Tudor Măinescu, Radu D. Moldoveanu, Şerban Bascovici, Ion Caraion, Lazăr Iliescu, Vladimir Colin, Al. Hodoş şi câți alții.

După Al. Philipide şi Ion Pillat, traducători mai insistenți devin C. Stelian şi Lazăr Iliescu. Îndeosebi Lazăr Iliescu atrăgea atenția confraților cu traducerea în versuri a unui număr mare de poeme (1939), arătând mai întâi o mare curaj. În adevăr, ei veneau ca traducători al lui Baudelaire după Arghezi, Philippide şi Pillat.

Şi traducătorii italieni n-au ezitat şi n-au cedat greutăților în fața imaginii baudelairiene. Printre cei care au îndrăznit şi au izbutit au fost: Luigi de Nardis [7], Giovani Raboni [8].

Baudelaire s-a dedicat căutării nu în universul naturii, ci în abisul şi întunericul conştiinței. Baudelaire este un autor care şi-a ratat viața în schimbul salvării grădinii cu Florile răului.

Traducătorul modern va ține cont de „tensiunea baudelairiană", care este mereu alimentată de dezbinul lăuntric, de opoziția față de tot ce este Natură (M. Cimpoi) [5, p. II]

Din cele mai izbutite traduceri putem cita *Albatrosul* (care are circa 28 versiuni) în limba română. Tudor Arghezi are 2 variante ale *Albatrosului* şi ambele autonome, de o tehnicitate demnă de urmat, cu o armatură semantică riguroasă în prima variantă, cu tendințe spre paradox – în a doua.

Chiar însăşi titlul cărții „*Les Fleurs du Mal*" care ar părea la prima vedere că nu pot avea în traducere românească decât formula *Florile Răului* în realitate au fost şi alte versiuni unele din ele aparținând somităților: *Florile de otravă* (T. Arghezi)*, Florile păcatului* (C. Emilian), *Florile bolnave (*Vladimir Streinu*), Florile amarului, Flori maladive, Flori fragile* etc.

Radu Cârneci semnează în 1966 un cuprinzător volum manuscript care a fost tipărit în întregime şi la Chişinău, ceva mai târziu, după Revoluție, cu un cuvânt introductiv de Mihai Cimpoi [5].

Putem confirma cu toată certitudinea că Radu Cârneci este unul, poate cel mai remarcabil traducător şi translator român a lui Baudelaire. Cunoaşterea poetului tradus este fundamentală, iar cunoaşterea limbii române – fenominală. Îmbinând aceste două calități, plus fidelitatea traducătorului față de regulile clasice ale poeticii i-au asigurat nu numai succesul traducerii, dar şi universalismul transpunerii.

Traducătorul nici n-a avut curajul să-şi zică *traducător*, şi a precizat că „F.R."sunt pur şi simplu **aşezate** (sub. ne aparține – I.M.) în limba română.

Chiar îndată după apariţia cât de cât finală a „*Florilor Răului*" selecţii care mai de care apar în toate Antologiile de poezie franceză. După 1867 nu mai apare practic nici o Antologie unde să nu fie inclus Baudelaire. Dacă o Antologie conţine capitole, apoi Baudelaire va apărea în Rubrica „*Poètes de la nuit*", ori „*Poètes maudits*", ori „*Poètes maudits de la nuit*", unde alături de El sunt citaţi alţi mari poeţi ai Franţei: P. Verlaine, A. Rimbaud, Lautréamont, T. Corbière, Ch. Cros. **Baudelaire va fi în capul de afişă** mai]ntotdeauna. A consulta referinţile bibliografice făcute de noi în articolul L'Anthologie poétique française et sa place dans la fracopolyphonie de la communication esthétique.- Lecturi filologice, ULIM, N 2, 2006, p.124.

_____

Poèsie Française: Anthologie critique, Paris, Bordas, 1988, p. 192 – 275.

„*Florile Răului*" necesită cu acuitate imperativul de a traduce nu doar retorica şi stilistica textului poetic, ci (în terminologia lui Henri Meschonnic) ***poetica sa integrală***, pe care traducătorul are, nu o dată, tendinţa de a le confunda.

_____

Meschonnic Henri, *Poétique d'un texte de philosophe et de ses traductions.*

Humboldt, *Sur la tâche de l'écrivain de l'histoire*, in: *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 350.

Încă în 1858, un mare critic J.-J. Weiss scria în *La Revue Contemporaine: Il (Baudelaire) ramasse les sentines et les égouts, il souille la grâce, la beauté, l'amour, la jeunesse, la fraîcheur, le printemps, et d'une voix rauque d'orgie, et cependant guillerette il s'écrit: „Voilà l'homme!"... et on le prône! Et il faut le discuter comme un événement!* [1, p. 35].

Nu putem afirma că problema stilului, limbajului poetic la Baudelaire este o aventură [10, p. 127-138], dar nici nu putem să negăm că acolo, unde gândeşte şi exprimă Baudelaire, începe o adevărată aventură al imginarului inedit. Nimeni ca Baudelaire n-a folosit arta de „a gândi şi a medita" asupra fiecărui cuvânt, a proprietăţilor, asupra încărcăturii semantice care, ordonată în poetica stricta a parnasianismului, atinge corespondente inedite. Acum, distanţaţi de epoca Baudelaire putem să ne convingem câtă nedreptate, cât causticism conţineau afirmaţiile lui Emile Bergerat: *„Poète, il ne l'était point de par le ciel il avait du se donner un mal affreux pour le devenir. Il eut une minute de gloire, un siècle d'agonie: aura-il dix ans d'immortalité? On ne le lisait plus guère, on ne le lira plus du tout [1,34].* Aceste accente pline de „admiraţie bolnavă" vor fi mai tîrziu înlocuite cu luciditatea eluardiană: ***„Je dois tout à Baudelaire"*** (P.Eluard); ori cea a lui Pierre Jean Jouve: ***„Le cas de Baudelaire est celui du monde moderne; le problème de Baudelaire este celui de la Poésie moderne".***

Poemul baudelairian trăieşte în funcţie de aventură nu atât a cuvântului, cât mai ales al sensului. Cuvântul domină gândul şi îl calculează. Nu putem vorbi de un capriciu al gândirii unui dandy în postură de poet. Putem vorbi despre un geniu al poeticii franceze dar şi al celei universale.

În teoria traducerii, ca şi în dezbaterea privind critica şi evaluarea traducerilor, se insistă de la o vreme tot mai mult asupra tipului de text de tradus şi a intenţionalităţii

pe care o exprimă el ca însăşi premisa adecvării tehnicilor de traducere, ceea ce şi impune elaborarea unei tipologii a textelor axată pe strategiile de transpunere pe care le implică ele. În ce priveşte specificitatea textului poetic baudelarian, adică apartenenţa acestuia la o categorie autonomă [6], putem numai reconfirma ideia, că Baudelaire şi în sec.XXI este poetul cel mai greu de tradus.

Mitul posibilităţii de a efectua o traducere fără reziduri, rămâne numai mit. A supune analizei afirmaţia cum că poezia este *intraductibilă* înseamnă două lucruri: că ea nu poate fi tradusă din cauza acestui raport infinit pe care-l instituie între „*sunet*" şi „*sens*", şi că ea nu trebuie tradusă, pentru că intraductibilitatea ei (ca şi intangibilitatea) constituie însuşi adevărul şi valoarea ei.

A spune despre un poem că este intraductibil înseamnă de fapt, să spui că este un poem adevărat – Antoine Berman, *La Traduction et la lettre l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 42.

Poezia lui Baudelaire va fi tradusă şi în secolul XXI, aşa cum W. Shakespeare a avut şi are traducători talentaţi în fiecare secol. Intuim că traducătorul lui Baudelaire în secolul XXI va fi cel care:

- va descifra cu plenitudine ce înseamnă „*traducerea imaginei poetice baudelairiene*";
- va ţine cont de pleiada de traducători români ai lui Baidelaire, cum au fost Tudor Arghezi, Şerban Bascovici, Emil Bărbulescu, C.Z. Buzdugan, Ion Caraion, Panait Cerna, Ana Codreanu, Mihail Codreanu, George Dan, G. Lazăr Demitrescu, Ştefan Aug. Doinaş, Grigore Hagiu, Alexandru Hodoş, Lazăr Iliescu, N. Iorga, Al. Philippide, Dumitru Matcovschi, Mihai Stănescu, Constantin Stelian, Aurel Tita, Romulus Vulpescu, C.D. Zeletin;
- va cunoaşte universaliile traducerii şi le va „exploata" la fiecare pas integral;
- va înţelege şi va accepta Traducerea ca mijloc al acumulării dar şi redistribuirii capitalului simbolic (Magda Jeanrenaud);
- va accepta ca corelaţia „Traducător - autor" să se transforme în procesul creativ în „Autor - Traducător";
- traducerea baudelairiană în secolul Xxi va avea un „suflet" şi un stil cosmic;
- traducătorul lui Baudelaire din secolul XXI va admite că traducerea lui va fi concomitent şi o aventură a imaginarului (în concepţia lui J. Burgos) şi o aventură a stilului (în viziunea lui E. Cioran);
- Riscăm să nominalizăm doar câteva nume încă slab auzite în aria traducerilor, dar care vor încerca să-l „redescopere" pe Baudelaire în secolul XXI. Aceste nume sunt Vitalie Prisăcaru, Ion Roşculeţ, Dorian Anghel (Universitatea „Alecu Russo", or. Bălţi), Ion Guţu (USM), Ana Guţu, Dragoş Vicol (ULIM) şi cîte alte nume care încă nu s-au debarasat de reticenţa „istorică" pentru a începe o nouă escaladare a Everestului.

Ediţiile „Les Fleurs du Mal" consultate de noi în procesul de muncă asupra acestui articol

1. Baudelaire Charles, *Oeuvres complètes,* Paris, Seuil: L'Intégrale, 1970, 760 p.
2. Baudelaire Charles, *Les Fleurs du Mal*, Présenté par Jean-Paul Sartre; texte établi et annoté par Claude Pichois, Paris: Le Livre de poche, 1966, 256 p.
3. Baudelaire Charles, *Les Fleurs du Mal*, *Florilă Răului*, Ediţie alcătuită de Geo Dumitrescu, Bucureşti, Editura pentru litaratura universală, 1968, 1557 p.
4. Baudelaire Charles, *Les Fleurs du Mal*, *Florilă Răului*, Chişinău, Gunivas, 2001, 1157 p.
5. Baudelaire Charles, *Florilă Răului* şi alte poeme aşezate în limba română de Radu Cârneci, Prefaţa Mihai Cimpoi, Chişinău, ed. Hyperion, 1991, 272 p.
6. Baudelaire Charles, *The Flowers of Evil.* Translated with Notes by James McGowan; With an Introduction by Jonathan Culler; Oxford: University Press, 1993, 399 p.
7. Charles Baudelaire, *I Fiori del Male*, Traduzione e cura di Luigi de Nardis. Introduzione di Erich Auerbach, Milano: Feltrinelli, 2001, 367 p.
8. Charles Baudelaire, *I Fiori del Male* e altre poesie. Traduzione de Giovanni Raboni, Torino: Einaudi Tascabili, 1987, 1992, 1999, 315 p.

Alte surse bibliografice

9. Roger T. Bell *Teoria şi practica traducerii* – Iaşi : Polirom, 2000.-312 p.
10. Cioran Emile. *Le style comme aventure* // Cioran E.M. La Tentantion d'exister. – Paris Gallimard, 1999, p. 127-138.
11. Jeanrenaud Magda. *Universalele traducerii: Studii de traductologie.* – Iaşi: Polirom, 2006. – 387p.
12. Marino Adrian. *Comparatism şi teoria literaturii.*- Iaşi : Polirom, 1998. 292 p.
13. Miclau Paul. *La traduction de l'image poétique.* // Le français dans le Monde. Numéro spécial, août – septembre, 1987, p.68-71.
14. Ricoeur Paul. *Despre traducere.* – Iaşi: Polirom, 2005. – 163 p.
15. Valéry Paul. Поль Валери. *Об искутве.* – М: Искусство, 1976. – 622 с.
16. Влахов Сергей , Флорин Сидер. *Непереводимое в переводе.* – М: Высшая школа, 1986. – 416 с.

LES CATÉGORIES DE L'INTENSITÉ ET DE LA QUANTITÉ DANS *GERMINAL* D'EMILE ZOLA

Anna BONDARENCO
Université d'Etat de la République de Moldova

Problema enunţată se argumentează şi se exemplifică prin abordarea logico-semantică a interacţiunii categoriilor de stare, calitate şi acţiune în romanul lui E.Zola "Germinal". Intensificarea acestora se asociază cu excesul, exagerea faptelor, stărilor, calităţillor minerilor, caracteristică proprie operelor lui Zola. Interacţiunea între categoriile numite e sintetizată în schema prezentată. Ea poate fi citită în modul următor: starea stereotipată, fiind intensificată, duce la formarea calităţilor de animal uman la mineri, acestea din urmă, fiind şi ele inensificate la maximum, determină efectuarea unor acţiuni similare calităţilor formate la mineri. Cuantificarea acţiunilor condiţionează, la rîndul ei, producerea evenimentului, inundarea minei şi distrugerea maşinei capitalului.

Dans cet article nous souhaitons argumenter par des voies logico-sémantiques et purement linguistiques le rôle de la catégorie de l'intensité et de la quantité dans la transformation du stéréotype en événement.

Le stéréotype est envisagé comme représentation sommaire qu'on se fait sur les choses, voire sur les phénomènes naturels et sociaux, comme évidences partagées selon R. Amossy et Ch. Schapira [1,2], évidences avec lesquelles on vit, qui nous accompagnent et nous guident dans la vie et les activités sociales, dans nos comportements corporels et langagiers. On les accepte et on s'y soumet car elles se présentent comme des normes qu'elles imposent ayant leur forme d'existence conceptuelle et linguistique ; au niveau conceptuel le stéréotype est conçu comme un schème, une norme faisant sa présence invisible au moment et dans la situation lui correspondant.

C'est un résultat de la généralisation et de la classification qu'on effectue à toute étape de la cognition. Etant le produit de ces opérations, le stéréotype exerce une influence sur le rythme et le déroulement de la vie quotidienne. En nous habitant, il conditionne nos comportements au quotidien en nous aidant à identifier et à catégoriser l'Autrui, à être catégorisé par celui-ci.

Comme le stéréotype se soumet à la loi générale, celle de coexister à côté de quelque chose qui lui soit contraire et à la fois compatible, il a besoin pour sa manifestation et pour son fonctionnement d'une autre entité qui lui soit contraire et à la fois corrélative. Il se présente dans notre vision comme une des entités fondamentales de notre existence déterminant et régissant notre manière de Dire, de Faire et d'Etre.

Nous considérons que l'antipode ou le corrélatif antithétique du stéréotypé c'est l'événement, deux catégories sociales, philosophiques et linguistiques entre lesquelles existe un rapport d'exclusion.

Selon F.Dosse, l'évolution sociale connaît deux hypostases : l'évolution lente et l'évolution événementielle. La première s'appuie sur un ensemble de stéréotypes, la deuxième se voit entrecoupée par des événements de différents ordres [3]. P.Ricœur

définit la différence existant entre l'action et l'événement, le dernier étant envisagé comme *quelque chose qui arrive* et le *ce qui arrive*, c'est un mouvement en tant qu'observable (physique ou physiologique) [4].

Dans l'opposition le stéréotype / l'événement, le premier se présente comme le fondement sur lequel se produit ou a lieu l'événement.

Dans ce cadre d'idées on s'est interrogée sur les problèmes suivants :

- Qu'est-ce qui fait que les stéréotypes changent en général et en particulier ceux créés par Zola, celui du mineur, du noir et de la misère, finalement le stéréotype de la bête humaine en conditionnant la production de l'événement ou des événements ?

- Quelles sont les lois qui régissent la modification des stéréotypes de la vie des mineurs, de la production des faits attendus et inattendus et l'installation, par suite, d'un autre système de stéréotypes ?

Pour définir les facteurs entraînant la transformation d'une série de stéréotypes en un autre ensemble d'entités de ce genre ou l'avènement de l'événement nous avons appliqué les techniques de l'analyse logico-sémantique. Celle-ci prévoit l'examen de l'interaction des catégories de l'état, de l'action et de la qualité, qui, à notre avis, détermine la modification du processus cité.

Le corpus d'exemples recueillis à travers l'œuvre démontre que ce sont les catégories de l'intensité et de la quantité qui conditionnent la modification des stéréotypes et la production des événements.

En analysant le rôle de l'intensité il fallait l'examiner à travers l'intensification de la qualité, de l'état et de l'action, les trois catégories admettant leur intensification. Quant à leur quantification, elle se fait par des voies spécifiques, résultant de la nature de l'entité à quantifier, elles sont différentes et à la fois identiques par rapport à celles par lesquelles on quantifie les choses. Il faut noter que la répétition de la même action ou qualité, effectuée par la voie linguistique, assure la discrétion de ces dernières portées ou effectuées par l'être ou la chose.

La notion de propriété propre, certainement, à la qualité et à l'état (l'action étant envisagée aussi comme propriété), une fois acquise par la chose et faisant partie du volume conceptuel de celle-ci, ne reste pas inchangeable, elle subit des modifications. Le temps comme le plus grand modificateur au monde, exerçant sa fonction modificatrice, fait son œuvre en tout et partout, il a son rôle déterminant dans la persistance de la propriété et dans sa modification.

Les changements, se produisant dans la même propriété, admettent la comparaison de celle-ci à elle-même, mais ayant existé dans des temps différents. Il s'agit en ce cas-ci de la référence évolutive, terme de Georges Kleiber. La comparaison de la même qualité à elle-même, mais s'étant manifestée dans des temps différents détermine la possibilité de la mesurer et de l'exprimer au moyen des outils des degrés de comparaison et de l'intensité.

La configuration des propriétés dans un contenu conceptuel subit des perturbations, puisque la propriété *nouveau* dans *un nouveau bâtiment*, étant remplacée par une autre, exclut celle-ci en la substituant par la propriété de *vieux*, cette dernière apporte avec elle d'autres propriétés compatibles et s'associant avec la première.

A côté de la catégorie du temps et de l'espace, exerçant leur fonction modificatrice sur la structure conceptuelle de la chose, ce sont les catégories de l'intensité de la qualité, de l'état, de l'action et de la quantification de ces dernières qui déterminent la disparition des propriétés et l'émergence de nouvelles ou la modification de la même propriété.

Ch. Bally, en examinant les valeurs affectifves, distingue *les caractères affectifs naturels et les effets par évocation ou les caractères affectifs par évocation* [5, p.170]. Il faut souligner que cette distinction est faite au niveau du système de la langue. L'intensité devrait être envisagée comme caractéristique interne, naturelle, comme sème, faisant partie de la structure sémantique du signe linguistique et comme propriété acquise par l'objet ou attribuée par le locuteur afin de répondre aux intentions de ce dernier. Ces propriétés pourraient être qualifiées comme une valeur significativement ajoutée. Le linguiste envisage la catégorie de l'intensité comme différence quantitative ou de mesure qu'on peut trouver dans la qualité ou l'action intensifiée [5, p.170].

Comment s'effectue ce processus ?

L'intensification qualifiée généralement comme catégorie subjective et admettant la gradualité suppose, néanmoins, des limites de ce processus. A cet égard, nous proposons d'examiner les constituants de la série de synonymes traduisant la peur d'un individu. Les constituants de cette série se distinguent par le degré d'intensité : *peur, inquiétude, angoisse, appréhension, crainte, effroi, épouvante, frayeur, panique, terreur,* etc. Les lexicographes présentent les séries synonymiques des noms de qualité en respectant le principe de la gradualité de la qualité de ces noms.

L'analyse de l'interprétaion lexicographique qu'on donne aux synonymes *frayeur, terreur, épouvante* permet d'y découvrir des sèmes intensificatoires dans la structure sémantique de ces lexèmes : *épouvante- peur violente et soudaine* ; *frayeur- peur très vive ; terreur- peur extrême qui bouleverse, paralyse etc*. *La peur* dépassant ses limites se transforme dans un autre état, celui de *panique* et même de *paralysie.* Le dépassement de ses limites détermine son accomplissement et l'émergence d'un autre état qui demande au locuteur de créer un lexème par lequel on puisse désigner ce nouvel état. Le processus de la création de nouveaux constituants dans la série synonymique, n'étant point fortuit, est conditionné par les besoins langagiers du locuteur, car c'est lui qui demande qu'on lui offre le lexème qui répondrait à ce besoin.

E. Zola a construit son œuvre en exploitant au maximum l'intensification, celle-ci s'accordant avec l'excès, l'exagération des faits, des états, des qualités, spécificité constatée à plusieurs reprises par les critiques littéraires [7, p.1-6].

Pour démontrer le rôle de l'intensification de la qualité, de l'état, de l'action dans la modification du stéréotype et dans l'avènement de l'événementiel il a fallu examiner l'interaction entre ces catégories. Il faut souligner que c'est la catégorie de l'état qui assure l'existence et la persistance du stéréotype, elle est déterminante dans le texte de *Germinal* et ceci est dû au duratif que le stéréotypé s'approprie. Ce dernier est actualisé par l'Imparfait et celui-ci occupe le plus grand espace dans le texte examiné. Le duratif a pour effet l'installation de l'état d'*éternelle misère, de chienne d'existence*, selon l'expression de l'auteur. C'est la catégorie de l'état qui règne en maîtresse dans le roman ayant son expression dans les innombrables imparfaits, noms et verbes d'état.

Nous avons pris comme exemple la scène où près de trois mille charbonniers s'étaient réunis pour décider ce qu'ils devaient faire après un mois de grève et où l'auteur décrit l'état des femmes des mineurs ayant atteint au paroxysme :

- *une furie de visages, des yeux luisants, des bouches ouvertes* ;

- *les femmes déliraient, la Maheude, prise du vertige de la faim, la Levaque hurlante, la vieille Brûlé hors d'elle… Philomène secouée d'un accès de toux, et la Mouquette, si allumée qu'elle criait des mots tendres à l'orateur.*

Dans l'explicitation de l'état des femmes l'auteur utilise nombre d'outils du langage de l'intensification : noms d'état à valeur intensificatoire comme *furie, vertige,* adjectifs verbaux *luisant-e, hurlant-e,* participes passés des verbes intensifs *allumée, secouée,* suivis ou précédés d'autres outils d'intensité, *secouée d'un accès de toux, si allumée,* le verbe *délirer* à valeur intensificatoire. La construction typique de l'intensification de la qualité et de l'état *si+Adj* figure le plus fréquemment.

Dans cette énumération des états intensifiés au plus haut degré, désigné par le verbe *délirer,* l'état dépasse les limites qui lui sont réservées et peut passer dans les cadres d'un autre état. Le qualificatif *hurlant-e* comporte dans sa structure sémantique le sème intensificatoire *violent-e*, car *hurler* c'est *pousser des cris violents,* similaires à ceux émis par des animaux, ce qui veut dire que l'acte de *crier* propre à l'homme, étant intensifié, dépasse les bornes de ce dernier pour se situer dans celles des cris des animaux.

L'état des hommes dans la situation citée est aussi intensifié :

- *Maheu conquis avait eu un cri de colère, Pierron tremblait, Levaque parlait trop.*

L'intensification d'un état, d'une action ayant touché ses extrémités, ce qui s'exprime dans les mots comme *furie, délire, vertige, hurler* etc., demande la transformation de ces états, actions dans d'autres, comme c'est le cas *du délire* qui peut se transformer en *trouble de l'esprit* ou ces états demandent qu'on agisse, qu'on entreprenne des actions, des actes différents de ceux que les mineurs avaient pratiqués jusqu'ici. Malheureusement, c'étaient des actes de violence ou, comme le dit l'auteur, *Etienne achevait la journée de violence en violence*.

Par suite, l'état insoutenable des mineurs est certainement suivi d'une série d'actions :

- *tout saccager, les chantiers de la Compagnie, produire un désastre, manier la fronde, faire le plus gros dégât etc*.

Les exemples cités comportent une série de mots à valeur événementielle : *désastre, malheur*, *dégât*. Ce qui pousse les mineurs à ce genre d'actes ce sont les qualités acquises, suite à l'état de bête dans lequel ils vivaient. Le plus haut degré d'intensification de l'état et de la qualité, l'ultime degré de l'intensité sur l'échelle de la gradualité de cette catégorie, est reproduit par un ensemble d'outils lexicaux :

- *des brutes démusclées*, *terribles, d'une ténacité féroce, dans la colère, se jetant aux sauvageries abominables, sans rien entendre, jusqu'à ce que la tête fût soûle d'atrocités.*

Les qualificatifs *terrible, féroce, abominable, démusclés* à valeur intensificatoire actualisent les jugements de valeur que le narrateur porte sur le comportement des mineurs. Combinés avec les noms de qualité *brute, ténacité, sauvagerie*, ils traduisent ensemble l'intention de l'écrivain de produire des effets inattendus qui permettent

de conclure qu'une telle manifestation de l'individu ne permet de le rapporter ni à la classe des humains, ni à celle des animaux.

L'effet pragmatique obtenu est incontestable car les reproches des critiques concernant les rajouts faits par l'auteur sur le malheur, sur la noirceur ne sont autre chose qu'une réaction de ceux-ci [7].

Le locuteur est parvenu à obtenir cet effet par la combinaison de deux lexèmes de nature morphologique différente, mais axiologiquement identiques : *brutes démusclées, ténacité féroce, sauvageries abominables, bête soûle d'atrocités*.

Rapportées aux femmes, les qualités, les états intensifiés dépassent les bornes possibles. Le plus haut degré d'intensité sert à extérioriser l'autre facette de l'être humain, celle animale, c'est un accomplissement de cette autre nature résidant, néanmoins, en nous. L'auteur s'est servi de cet outil pas uniquement pour mettre en évidence les instincts d'animaux de l'homme, mais aussi pour extérioriser la douleur qui, ayant atteint le paroxysme, a donné libre cours à son expression afin de réveiller la justice et révolutionner cette existence.

L'analyse démontre que l'état arrivé au comble demande d'effectuer une série d'actions ou de passer à un état différent ou de se former, s'approprier des qualités comme celle de *sauvage*.

Les conditions de vie et de travail des mineurs réduites à celles de bête les ont fait acquérir des qualités animales. En ce cas-ci on remarque une liaison légitime entre deux catégories, celle de l'état et celle de la qualité. Les qualités acquises par les mineurs et les caractérisant dans leur manifestation constituent les effets de l'état d'*'éternelle misère* qu'ils vivaient. Les qualités acquises par les mineurs déterminent le caractère des actes et des actions de ceux-ci, actions de bêtes, de sauvages. Voici la nature des actes des femmes, des enfants, comme catégories sociales psychologiquement plus portées à l'extériorisation de cet état et plus déterminées à agir :

- trois enfants jetaient des pierres, cassaient les vitres, lançaient des cailloux ;

- les pierres continuaient à grêler ;

- l'écrasement des pierres contre la façade ;

- assiéger l'hôtel du directeur ; aller tout saccager etc.

L'expression de l'état de bête se fait par la qualité des actes des enfants et des femmes, ainsi que par le duratif de ces derniers.

Les actes, les actions des mineurs ne prennent pas fin, car pour atteindre le plus haut degré ou pour pousser les mineurs au bout, aux actes abominables et inconcevables il faut que cet état s'étale sur une durée de temps assez considérable. C'est pour cette raison que le stéréotype de la vie des mineurs, en effet, l'état stéréotypé est présenté au moyen des lexèmes à valeur durative. Nous citons comme exemple la scène où le vieux Bonnemort commet un meurtre. Voici les motifs qui le poussent aux extrémités de son état :

- voilà assez longtemps que l'injustice durait ;

- sa longue misère ; sa résignation d'un demi-siècle ;

- hurler la longue rancune de leur vie sans pain.

Le quantificatif temporel *longtemps* intensifié par l'adverbe *assez*, le qualificatif *longue* auprès des noms d'état *misère* et *rancune*, le nom temporel *un demi-siècle* situ-

ant temporellement l'action du nom *résignation*, tous ces outils assignent aux noms cités une valeur durative, cette dernière détermine la persistance de l'état stéréotypé des mineurs. C'est cette longueur et l'inchangeabilité dans l'état de la bête humaine qui demandent des changements à effectuer, ces derniers réalisés par les actes de violence des femmes, par le meurtre commis par le vieux Bonnemort :

des mains froides venaient de la prendre au cou (Cécile) ; …il serrait les doigts.

Voici la présentation de la deuxième scène par laquelle on explicite le rôle de l'état et des qualités que portait en lui le vieux Bonnemort et qui le portent à produire le meurtre :

il l'examinait de son air béant. Une flamme montait à ses joues, une secousse nerveuse tirait sa bouche, d'où coulait un mince filet de salive noire.

L'opposition, le fossé sans fond s'étant créé entre eux, suite aux effets de l'état tellement différent des deux personnages, conditionne le meurtre :

tous deux restaient l'un devant l'autre, elle florissante, grasse et fraîche des longues paresses et du bien-être, lui gonflé d'eau, d'une laideur lamentable de bête fourbue ; détruit de père en fils par cent années de travail et de faim.

L'acte du vieux a pour substrat son état :

- ivre de faim, hébété par sa longue misère ; la poussée de rancune.

Le plus haut degré d'intensité de l'état des femmes est présenté par des noms d'état à valeur intensificatoire :

- une rage de faim les soulevait ; les huées recommencèrent ;

- les femmes prises de l'ivresse du sang hurlaient.

L'état explicité, connaissant le degré extrême et même celui du dépassement de l'admissible, de l'acceptable situe l'être humain dans la classe des animaux :

- les femmes pareilles à des louves, cherchant une sauvagerie qui les soulageât.

Le plus haut degré de l'état des femmes détermine leur sauvagerie, il s'agit de la scène où les femmes, ayant vu jaillir la cervelle de Maigrat, commettent des actes de barbarie :

- prendre deux poignées de terre et emplir la bouche, tasser de la terre dans la bouche ;

- arracher l'échine, faire craquer ses grands bras ;

- emporter le lambeau, un paquet de chair ;

- planter tout le paquet au bout d'un bâton et le porter en l'air, le promener ainsi qu'un drapeau ;

- galoper avec la bête mauvaise, la bête écrasée.

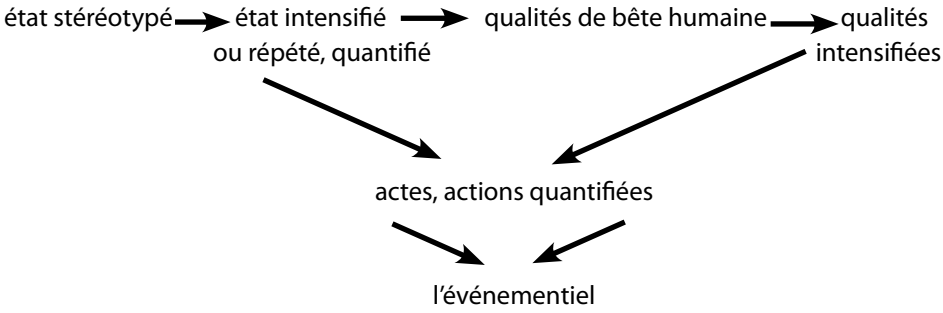
Ces actes sont entremêlés de l'événementiel, celui-ci étant l'effet de la qualité de l'état et des actions des mineurs, les derniers restent à la source de la production de l'événementiel, *la mort de Maigrat* et *la mutilation affreuse* de son corps. Le nom d'événement *mutilation* explicite les actes sauvages de la foule de femmes ; les qualificatifs *affreuse*, *glacée* dans les syntagmes *mutilation affreuse, horreur glacée* désignent l'extrémité négative du degré d'intensification. La scène abominable a pour fin un autre état de *la foule enragée* : *un assouvissement qui les apaisait tous*.

Par cette analyse nous avons essayé de révéler l'interaction entre les catégories de l'état, de la qualité et de l'action :

- l'état constant, inchangeable et insoutenable forme dans l'individu des qualités correspondant à l'état stéréotypé. Ces dernières entraînent des actes similaires à leur état et à la nature acquise par le mineur lors de la persistance de cet état.

Pour que l'état conditionne des actions différentes de celles accomplies antérieurement par les mineurs, il a fallu l'intensifier à tel degré que la gradualité s'épuise et provoque un autre état ou qu'il transforme cet état en qualités nouvelles acquises par les mineurs suite à la persistance ou à la répétition de l'état identique. Lorsque l'intensification parvient aux extrémités de son échelle, elle demande à agir pour éviter l'installation dans un corps des qualités négatives comme celles de sauvagerie, de violence, de férocité, de bestialité etc. Agir en ce cas-ci c'est se sauver, sauver son corps et son esprit des effets négatifs de l'état de bête.

L'interaction entre les catégories de l'état, de la qualité, de l'action et le rôle de l'intensification et de la quantification dans la modification du stéréotypé en événementiel pourrait être représentée de la façon suivante :



Quant aux outils de l'actualisation de l'intensité, l'auteur les exploite de la manière qui correspond à ses principes littéraires.

Pour démontrer le rôle de la quantification des actions dans la transformation des conditions stéréotypées de travail des mineurs en événementiel nous nous sommes servis de la séquence par laquelle l'auteur relate les actions de Souvarine en vue de la destruction du cuvelage :

- se mettre au travail ; scier un panneau dans la cloison du goyot ;

- pratiquer une ouverture ; desserrer les vis des équerres ;

- manquer de culbuter, de faire le saut des cent quatre-vingts mètres qui les séparaient du fond ; empoigner les guides de chêne, les madriers et voyager le long des traverses ;

- il se coulait, s'asseyait, se renversait, il travaillait ;

- s'attaquer aux pièces mêmes.

L'énumération des actions de Souvarine dans leur succession logique crée une situation angoissante, de tension particulière qui devait mener à une catastrophe ou à un phénomène de nature événementielle. La fin du travail de Souvarine est désignée par le syntagme *le péril grandit,* le nom *le péril* présente l'annonciateur de l'événementiel.

Zola continue à exposer la suite des actions de Souvarine, leur énumération et répétition servent à intensifier son état et ses actes.

Tout ce travail est accompagné de l'état intensifié à l'extrême de Souvarine :

- une rage l'emporta ; l'horreur noire, une fureur de destruction ;

- et il y mettait une férocité, comme s'il eût joué du couteau dans la peau d'un être vivant qu'il exécrait.

L'ensemble des actes de Souvarine effectués dans l'état cité a pour effet la production de l'événementiel désigné dans le roman par le nom *catastrophe*.

En énumérant les actes de Souvarine à travers plusieurs pages, l'auteur les accumule. Cette accumulation a pour effet l'amplification de ces actes, tantôt positifs, tantôt négatifs, finalement, elle détermine l'intensification de l'état de Souvarine exprimé par le nom de qualité *férocité* et par le nom d'état *horreur* intensifié par le qualificatif *noire*.

Il faut constater que ce sont avant tout les opérations de l'énumération et de la répétition des états constants et inchangeables dans un délai de temps, des qualités identiques et persistantes, des actes et des actions, qui assurent leur accumulation, leur multiplication comme formes de manifestation de la quantification.

Il est évident que c'est le *noir* et toutes ses variantes, le nom de *bête* ou de *bétail*, le verbe *crever, hurler* dans des relations syntagmatiques différentes, le qualificatif *énorme* qui accumulent un grand nombre d'occurrences. Le texte est parsemé du *noir* sous toutes ses formes : *ténèbres, obscurité, nuit*, le noir étant attribué à une diversité infinie de choses : *trou noir, obscur, bout noir, la bronchite noire, crachat noir, cracher noir, bouche noire, salive noire, boue noire, eau, écume noire, visage noir, savon noir, haillons noirs, maison noire, galeries noires, fourmi (enfant) noire, forme noire, pays noir, tristesse noire, horreur noire, choses noires, cachette noire, coins noirs de l'amour, l'écume noire des lèvres, une forme noire, une flaque d'eau noire, une saleté noire, le noir de la fosse, un froid noir, Homme noir, armée noire*. La propriété de *noir* est assignée, en particulier, aux parties du corps humain, au domicile, certainement à la mine et au pays.

La répétition du *noir*, du nom *bête*, des verbes *hurler, crier, crever* s'accumulant dans le texte zolien, est mise au service de la quantification. L'accumulation infinie et incessante fait qu'au moment où la quantité dépasse les limites possibles, elle se transforme en qualité.

Par suite, la quantité envisagée comme nombre et mesure, se manifestant dans ce cas-ci sous la forme de répétition et d'énumération conditionne la transformation de la quantité en qualité. La répétition de la même qualité ou du même état, leur transformation en une autre qualité ou état, constitue une spécificité du roman analysé. L'énumération des actes, des actions produit aussi de nouveaux états ou qualités. Le plus haut degré d'intensification, s'il est possible de définir ce degré, apparaît comme effet de la quantification des actes, des états et des qualités.

La quantification et l'intensification se fusionnent assez souvent, c'est pourquoi il n'est pas facile de les délimiter, néanmoins une chose est sûre : le plus haut degré de l'intensité reste à la source de l'apparition d'une nouvelle propriété, qualité ou état.

Cette transposition de catégories est observable au niveau du texte. Seule l'œuvre dans son intégralité permet de suivre la transformation de la qualité de *noir* par

sa quantification en état stéréotypé, d'identifier les valeurs sémantiques et les effets pragmatiques produits par la répétition du *noir ;* au niveau textuel *le noir* reçoit la valeur de l'état, c'est la première métamorphose du noir, la deuxième c'est celle de sa transformation en qualité de l'homme de devenir bête. Les deux catégories, intensifiées, entraînent la production de l'événementiel.

Il est à souligner le rôle des verbes intensifs et quantitatifs servant d'outil d'expression de l'excès et à la fois de la quantification.

Par exemple, les verbes *croître s'accroître, grandir, agrandir, augmenter, accumuler, se redoubler, monter, hausser, s'empirer, s'aggraver, baisser* et d'autres comportent dans leur contenu sémantique tant le sème quantitatif, une quantité assez souvent indiscrète et continue, qu'une valeur intensificative, les deux se fusionnant coexistent et produisent les effets attendus par le locuteur:

- le tumulte croissait ; la chaleur croissait ; une chaleur suffoquante, d'une pesanteur de plomb ; *le flot des femmes croissait ; la grève s'était aggravée ; le péril grandit encore ; la plaie s'agrandissait toujours ; la crise empirait ; les vides augmentaient sans cesse ; l'effacement augmenta ; les injures redoublèrent ; son supplice s'aggravait ; les plaisanteries s'aggravaient, tournaient à la cruauté ; voir augmenter le déluge ; leur terreur s'accroissait ; l'eau montait ; la hausse rapide de l'inondation ; la foule augmentait rapidement ; une lamentation montait des routes ; la pluie augmentait, les débris s'accumulaient, augmenter le froid etc.*

La répétition des verbes cités crée l'image d'une quantité continue. Selon Descartes la quantité continue c'est "[...] *une extension en longueur, largeur et profondeur qui est en cette quantité, ou plutôt en la chose à qui on l'attribue*"[6, p.72].

Il faut souligner que la valeur intensificatrice ou quantitative de ces verbes dépend de la valeur des noms par lesquels on désigne l'objet de la quantification ou de l'intensification : les noms d'état et de qualité attribuent la valeur intensificatoire au verbe, tandis que les noms massiers de la série continue comme *foule, flot, eau* assignent une valeur quantitative aux verbes.

La forme de l'adjectif verbal de ces verbes actualise aussi l'intensification et la quantification de la qualité et de l'action :

- le grondement continu et croissant de l'averse, l'ombre croissante, une menace grandissante, un bruit assourdissant, un tumulte croissant, un froid grandissant, une envie croissante, les ténèbres croissantes etc.

Ce qui s'ajoute à ces outils ce sont les spécificités sonores des adjectifs verbaux créées surtout par la consonne *s*.

L'exemple qui permet de suivre la fusion de l'intensification et de la quantification et leur rôle dans la transformation de stéréotypé en événementiel c'est celui de l'écroulement du Voreux. Pour révéler la production de la catastrophe l'auteur recourt à un nombre considérable de noms massiers reproduisant l'augmentation du volume d'eau, la montée d'eau, les deux processus ayant une valeur quantitative et, finalement, intensificatoire :

- une pluie d'orage si violente que… ; le ruissellement, des fuites s'étaient déclarées ; le torrent ronflait ; une véritable trombe d'eau ; des éboulements menaçants ; avoir de l'eau jusqu'aux genoux, ils fendaient péniblement le flot ; le déluge augmentait ; le ronflement

de la tempête, le puisard profond de dix mètres s'emplissait, l'eau jaillissait des planches, débordait sur les dalles de fonte, l'eau montait ; un paquet d'eau, le flot jaillissait d'une digue crevée; le fleuve débordé ; le trou éboulé crachait un fleuve etc.

Les noms tels que *pluie, orage, ruissellement d'eau, torrent, trombe d'eau, flot, tempête d'eau, paquet d'eau* à valeur quantitative reproduisent la quantité d'eau toujours croissante atteignant le plus haut degré marqué, finalement, dans le texte par les noms *un dégorgement d'écluse, Torrent, cette mer souterraine*. La quantité d'eau évoquée par cette dernière désignation conditionne la transformation de la quantification en intensification, les deux produisant l'événement de nature destructive et incarnant l'assouvissement de la faim des mineurs de détruire la mine qui les mangeait, les engloutissait et l'expression des qualités de bête des mineurs.

L'événementiel a son langage aussi, ce sont les noms *accident, danger, menace, la crevaison du cuvelage, la catastrophe*, *le déluge, l'inondation* et, finalement, *l'écroulement*.

L'événementiel a pour formes de manifestation tant le processus de la montée de l'eau, de son augmentation que celui de la destruction totale du cuvelage explicitée par une série de noms d'action ou par des verbes d'événement.

Conclusions

L'intensification, ayant pour objet de ce processus l'état, la qualité et l'action assure la progression textuelle ; en actualisant les effets qu'elle produit, elle conditionne la transformation du stéréotypé en événementiel. Elle exerce son pouvoir sur la création de l'état stéréotypé chez le mineur, elle forme ses qualités.

La répétition et l'énumération entraînent l'accumulation des situations insoutenables et stéréotypées de vie et de travail pour le mineur, ceci provoque la transformation de ces formes de la quantité en qualité.

L'intensification, ayant parcouru tous les degrés admis par les limites de celle-ci, transforme la qualité, l'état ou l'action en autre état, qualité ou action ou tous les trois en événement et entraîne la création des lexèmes qui reproduisent cet état ou qualité.

Il faut souligner, néanmoins, que le processus de l'interaction des catégories de l'état, de la qualité et de l'action démesurément intensifiés et produisant l'inattendu, ne s'achève pas, il a un caractère circulaire. Ce processus recommence, puisque l'état nouveau installé après la catastrophe et après la grève, celui de la menace désormais grandissante pour la Compagnie, *l'horreur des décombres pesant sur la tête des misérables ensevelis*, tout cet état conditionne de nouveaux travaux, actions de la part des ouvriers, ceux de la construction d'une digue.

Références

1. Amossy R., Herschber-Pierrot A. *Stéréotypes et clichés*. - Paris: Nathan, 1997.
2. Schapira Ch. *Les stéréotypes en français: proverbes et autres formules*. - Paris: Ophrys, 1999.
3. Dosse F. *L'empire du sens. L'humanisation des sciences humaines*. La découverte.-Paris XIII, 1995.

4. Ricœur P. *La sémantique de l'action*.- Paris : Editions du CNRS, 1977.
5. Bally Ch. Traité de stylistique française. Volume I, cinquième édition. –Genève, 1970.
6. Descartes R. *Méditations métaphysiques*. Texte intégral.- Paris : Classique Hachette, 1996.
7. Zola E. *Germinal. Préface*.- Paris : Librairie Générale, 1983.

LOCUȚIUNI VERBALE MONOSEMANTICE MOTIVATE

Angela SAVIN
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

Ce qu'on a affirmé dans cette étude, reflète un phénomène glottique qui se trouve à l'interférence entre le lexique et la grammaire : les catégories lexico-grammaticales Aktionsart ou les ainsi-nommés modes de développement de l'action et terminatives.

În procesul trecerii de la limba latină la limba română are loc destrămarea sistemului sintetismului şi apariţia analitismului, favorizat de anumite cauze asupra cărora nu ne vom opri acum. Limba română va recurge la alte modalităţi de exprimare a categoriilor pierdute pentru a acoperi golul de exprimare. Vor fi create locuţiuni verbale care de la început erau nişte îmbinări libere de cuvinte pe axa sintagmatică a limbii şi care cu timpul vor deveni stabile şi reproductive.

Locuţiunile verbale sînt apte a desemna majoritatea modurilor de desfăşurare a acţiunii. Aceste acţiuni sînt:

amplificativă – acţiune ajunsă la o putere, intensitate deosebită, uneori extremă;

atenuativă – acţiune atenuată, micşorată din plinătatea ei;

întrerupt-atenuativă – acţiune întreruptă, neregulată şi micşorată în durata ei;

durativ-atenuativă – acţiune sau stare de durată şi, totodată atenuată, micşorată din plinătatea ei;

comitativă – acţiune secundară, paralelă, adesea neplină în manifestarea ei;

cumulativă (*sativă*) – o acumulare de acţiuni, obiecte sau capacităţi ale lor;

distributivă – un ansamblu de acţiuni care se extind asupra unui şir de obiecte;

durativă - acţiune sau stare de durată, prelungită în desfăşurarea ei;

evolutivă – acţiune de evoluţie ce nu presupune un rezultat, nici măcar în perspectivă;

finitivă – acţiune încetată sau terminată;

incoativă – începutul unei acţiuni cu o trecere treptată într-o stare anumită;

ingresivă – începutul unei acţiuni;

iterativă – acţiune reluată în timp sau desfăşurată în mod regulat;

limitativă – acţiune limitată în timp şi în plinătatea manifestării ei;

monosecvenţială – acţiune singulară executată doar într-un act;

orientată şi neorientată – acţiune motorică îndreptată sau neîndreptată spre o anumită direcţie;

reciprocă – acţiune de comunicare reciprocă;

relaţională – stare ce numeşte o relaţie anumită între subiecte sau obiecte, nelegată de schimbări cantitative sau calitative, de tendinţe spre un scop anumit;

rezultativă – acţiune ajunsă la un rezultat sau care tinde spre el;

semelfactică – acţiune singulară executată în mod brusc;

statică – stare negată de perspectiva evoluţiei cu un scop anumit, de schimbări cantitative sau calitative.

Notă: am delimitat două tipuri de Aktionsart – monosecvenţială şi semelfactivă, fenomen neatestat în lucrările de specialitate. Ne-am condus de faptul că există o deosebire în desfăşurarea unei acţiuni singulare, pe de o parte, şi a unei acţiuni singulare, dar efectuate în mod brusc, pe de altă parte. De ex.: Aktionsart monosecvenţială: *a da o palmă, a lua o gustare, a face o glumă, a face un semn, a face o greşeală (El se gîndea dacă într-adevăr n-**a făcut o greşeală*** – L.Rebreanu, 60) şi Aktionsart semelfactivă: *a bufni rîsul, a fura cu ochiul, a zvîrli ochii, a-i plesni prin minte (Se zice că diavolului înainte de cădere i-**ar fi plesnit prin minte** această obscură idee* - M.Eminescu, III, 45).

Categoriile menţionate sînt expresia interdependenţei dintre lexic, semiotică şi gramatică. În lingvistică romană ele sînt aproape necercetate. Categoriile lexico-gramaticale luate în discuţie se situează între lexic, semiotică şi gramatică în mod excelent. Acestea sînt categoria Aktionsart (Modul desfăşurării acţiunii) ce denumeşte tipul decurgerii unei acţiuni şi categoria Terminativitate : Aterminativitate ce desemnează o acţiune ce are o limită interioară pe care o atinge sau spre care tinde (de ex.: *a prinde, a trezi, a apuca* – acţiune terminativă) sau o acţiune ce nu presupune nici o mărginire, finisare, limită (de ex.: *a iubi, a lăuda, a umbla* – acţiune Aterminativă).

În limba română cîmpul funcţional-semantic al categoriei Aktionsart poate fi desemnat de diverse fapte de limbă: locuţiuni verbale, îmbinări de cuvinte cu verb de fază, semantica verbului, cuvinte determinative, construcţii perifrastice, unităţi frazeologice, forme gramaticale ale verbului, procedee sintactice (propoziţii subordonate, repetiţia) şi expresii verbale. Dar cel mai concludent şi mai complex fenomen din rîndul celor enumărate sînt locuţiunile verbale. Locuţiunile verbale sînt apte a desemna majoritatea modurilor de desfăşurare a acţiunii.

În procesul lucrului asupra materialului glotic am ajuns la anumite conluzii, generalităţi, legităţi referitoare la faptul, cum recurge limba la anumite modele semantico-distributive ale locuţiunilor verbale pentru a exprima categoriile lexico-gramaticale ale Aktionsart şi Terminativitate: Aterminativitate, categorii ce exprimă noţiuinea de aspectualitate în limbă. Să exemplificăm cele afirmate mai sus. Limba romană utilizează semul tipului respectiv al categoriei Aktionsart şi Terminativitate: Aterminativitate în structura semică a verbului semiauxiliar sau al numelui (de cele mai dese ori e un substantiv) din componenţa locuţiunii verbale.

Contextul în care este utilizată locuţiunea verbală scoate în evidenţă categoriile lexico-gramaticale, exprimate de locuţiunile verbale. Din această cauză în dicţionarele explicative nu găsim numeroase sensuri, exprimate de locuţiuni, deoarece aceste sensuri sînt evidenţiate doar în macrotext.

Aktionsart intensivă utilizează: **1. verbele semiauxiliare** (Vsa) ce posedă semul unei acţiuni, stări ieşite din limita obişnuitului sau permisului: ***a căsca** ochii* - aici: *a privi cu interes, cu mirare, cu o curiozitate naivă, a se holba, a se zgîi*. De obicei, verbul *a căsca* este utilizat în îmbinarea *a căsca gura*, ceea ce semnifică – *a privi cu interes, cu mirare, cu o curiozitate naivă*. Semul intensităţii acţiunii persistă mai accentuat în locuţiunea verbală *a căsca ochii: Cromolitografie pentru fete de pension; le iei la braţ, le porţi într-o seară cu lună, le susuri la ureche un madrigal, şi, cînd **cască ochii** pe cer, sus,*

le deschizi bluza jos... (C. Petrescu, 30); ***a (-şi) călca*** *pe inimă* **–** aici: *a face ceva împotriva propriilor dorinţe, propriilor sale sentimente, propriei sale voinţe; a îngrînge o pornire sau un sentiment*. Verbul semiauxiliar *a călca* posedă sema *„a strivi, a zdrobi ceva cu piciorarele",* ceea ce presupune o intensitate a acţiunii: *A chemat mătuşa-mea muierile din vecini, megieşele cu care se păruise şi s-au iertat.* ***Şi-a călcat pe inimă*** *şi la urmă a chemat-o pe mama* (Z. Stancu, 277). *Chiar purtarea bătrînului faţă de dînsul a fost un şir lung de capricii… De pildă, cum a căutat mereu să-l ferească de contactul cu prietenii violenţi, sau cum numai tîrziu şi* ***călcîndu-şi pe inimă*** *i-a dat voie să se ocupe cu vînătoarea* (L. Rebreanu, C, 59); ***a arde*** *o palmă* **–** aici: *a da o lovitură puternică cu palma*. Verbul posedă sema intensităţii acţiunii – „ a produce o senzaţie asemănătoare cu o arsură*": Niculaie se întoarse spre soră-sa şi-i* ***arse o palmă*** *peste cap, scrîşnind din dinţi* (M. Preda, M, 27); ***a căra*** *bătaie* **–** aici: *a bate intens (pe cineva)***.** Verbul semiauxiliar *a căra* în componenţa locuţiunii este purtătorul semului intensităţii – *a da cuiva multe lovituri cu pumnul (sau cu palma, cu biciul)*: *Se duse Sfîntul Petru şi luă băţul şi începu* ***să-i care*** **–** *măiculiţă maică! – o sfîntă de* ***bătaie,*** *din alea rupte din rai* (Povestiri, 117). Analogică e situaţia şi în cazul locuţiunii *a coşi în bătaie:* **–** aici: *a bate (pe cineva) foarte tare: Şi asta în toate zilele, de cîte două-trei ori, de-ţi vine cîte odată,* ***să-i coşeşti în bătaie*** **(**I. Creangă, 248). Acelaşi lucru se poate afirma şi în cazul locuţiunii ***a fierbe*** *de ciudă / indignare / mînie* etc. – aici: *acţiune intensă de a se înciuda, a se mînia, a se indigna: Jim* ***fierbea*** *în el* ***de ciudă,*** *dar ideea unui protest i se păru primejdioasă în prezenţa Verei, deoarece privirile vecinilor erau crunte şi sarcastice. Jim, galant din fire…,* ***fierbea de indignare,*** *mai ales cînd văzu cum un individ neras şi cu privirea cinică îşi făcu drum violent cu coatele…* (G. Călinescu, CN, 196);

2. substantive în caz dacă Vsa nu posedă semul respectiv. De ex. *a avea* ***silă*** **–** aici: *a simţi dezgust, scîrbă, repulsie, neplăcere, aversiune (faţă de cineva, ceva)*. Semul unei stări intensive – *silă* - este înglobat în structura semică a substantivului din componenţa locuţiunii. *După o jumătate de ceas ceremonia de care* ***avusese*** *atîta* ***silă*** *Jim începu. În picioare, de jur împrejurul salonului, şedeau cei nouă pensionari ai casei cu molii…* (G. Călinescu, CN, 214). Sau varianta locuţională *a-i fi* ***silă*** =„a avea un sentiment de repulsie, dezgust, scîrbă (faţă de cineva, ceva)": *Îi* ***era silă*** *acuma de plimbare. Aerul i se părea umed şi înecăcios* (L. Rebreanu, C, 97). ...*Necazurile te fac cîteodată* ***să-ţi fie silă*** *de viaţă, să-ţi vină să ţi-o lepezi. N-o lepezi* (Z. Stancu, 303). Substantivele din locuţiunile verbale *a se face* ***scîrbă*** cu ideograma: „a fi cuprins de o aversiune nestăpînită – fizică sau morală – faţă de cineva sau ceva", *a avea* ***oroare*** – „a fi stăpînit de un sentiment de dezgust, de groază, de repulsie; aversiune, scîrbă", *a(-i) face* ***greaţă*** *(cuiva)* **–** „a provoca un sentiment de scîrbă, de dezgust, de silă (faţă de cineva, ceva)" posedă semul gradului intensiv al sentimentului respectiv. De ex.: *Poate că avea o zi grea, poate din alte motive, dar i* ***s-a făcut*** *de odată* ***scîrbă*** *de lucrurile sale* (I.Druţă). *Nevastă-mea* ***are oroare*** *de ţară* (L. Rebreanu). *Tandreţea ei era indiferentă şi gestul de a-mi drege cravata mi-****a făcut greaţă*** (M. Preda, CIP, 122).

Aktionsart iterativă – semul acţiunii reluate în timp sau petrecute în mod regulat este inclus în structura semică a **substantivelor** la numărul plural. De ex.: *a avea* ***luciri*** *– acţiune repetată de a luci, a bate metanii – acţiune repetată de a face metanie, de a face plecăciuni pînă la pămînt*. Pluralul substantivelor din componenţa locuţiunilor indică o acţiune efectuată în mod repetat, o acţiune iterativă. Sau alte ex-

emple: locuţiunea *a călca în* ***picioare*** *– a înjosi în repetate rînduri(un timp anumit) pe cineva***.** *Ne* ***calcă în picioare*** *ca pe nişte cîrpe* (LA, 1990, N 21, 3); *a(-şi) da* ***sărutări*** *- acţiune repetată de a se săruta: Pe căraree-n bolţi de frunze,/ Apucînd spre sat în vale,/* ***Ne-om da sărutări*** *pe cale / Dulci ca florile ascunse* (M. Eminescu, I, 59); *a avea* ***presimţiri –*** aici: *a presimţi (ceva) în repetate rînduri, un timp mai îndelungat****:** Noaptea tresărea din somn, înăbuşită de visuri teribile,* ***avea presimţiri*** *sinistre, de multă vreme toţi socoteau căsnicia lor împotmolită într-o desăvîrşită indiferenţă…* (C. Petrescu, 104); *a da* ***comenzi*** *– acţiune reluată de a ordona: Dă comenzi jupînul. Coboară în pivniţă băieţii şi aduc maldăre de piei* (Z. Stancu, 291); *a avea* ***conflicte –*** aici: *a fi în relaţii de antagonism, de certuri repetate cu cineva: …dumneata, domnule Felix, eşti un om cu desăvîrşire independent, şi nu văd ce* ***conflicte*** *ai putea* ***avea*** *cu ea* (G. Călinescu, EO, 107); *a avea* ***discuţii –*** aici: *a avea convorbiri, dispute, certuri: Şi mai ales după ce* ***avea discuţii*** *aprinse cu nevasta şi o lăsa în nervi ca într-o baie, venea aici…* (M. Sadoveanu, U, 189).

Semul acţiunii repetate sau reluate poate fi inclus şi în semantica **verbului semiauxiliar:** *a clăti*, înv. *a clătina din cap*, etc. Componenta verbală din cadrul locuţiunii posedă sema unei acţiuni repetate, iterative: „a (se) mişca (puţin, lin) într-o parte şi în alta; a se legăna". *Cu drept cuvînt cititorul* ***va fi clătit din cap*** *şi va fi întrebat: prin mintea cărui muritor treceau aceste idei?* (M. Eminescu, III, 28).

Aktionsart monosecvenţială – semul acţiunii singulare, executate într-un singur act, se cuprinde în structura semică a: **1. verbelor semiauxiliare:** ***a băga*** *nasul****, a pierde*** *nădejdea****, a lua*** *o decizie****, a da*** *o lovitură****, a da*** *foc****, a fura*** *cu ochiul****, a încheia*** *un contract*, ***a călca*** *piciorul,* etc. *…Duceţi-vă la treaba dumneavoastră… - Păi aşa, cucoane. Iacă, noi ne ducem, da' **să** nu le mai* ***calce piciorul*** *pe pămînturile noastre, că se întâmplă lucru mare…* (D. Zamfirescu, 157);

2. substantivelor :

2.1. utilizate la singular, precedate de articol substantival sau numeral: *a da* ***o palmă*** */ a da* ***o lovitură*** *- acţiune singulară de a lovi****:** D-ta mă îndemni să mă bat cu-n obraznic, pentru că mi-a zis mişel şi mi-****a dat o palmă?*** (C. Negruzzi, 240). *Măi, Lefterie, mi-e milă de tine şi mi-e teamă că, dacă-ţi* ***dau o palmă,*** *mori şi-ţi mănînc coliva* (Z. Stancu, 253). *–Tată, îl auzi? Se miorlăi fata, uitîndu-se spre tatăl ei, crezînd că acesta are* ***să****-i mai* ***dea o palmă*** *lui Neculae* (M. Preda, M, 30). Sau locuţiunea *a cuprinde* ***dintr-o ochire / privire,*** unde componenta substantivală, utilizată la singular cu articolul substantival nehotărît, conferă locuţiunii sensul de acţiune singulară de a privi la cineva: *Dădură într-o încăpere cu anticameră. Puiu o* ***cuprinse dintr-o ochire****. Avea o singură fereastră largă şi înaltă, cu gratii dese şi groase* (I. Rebreanu, C, 32). La fel locuţiunea *a avea* ***o rugăminte*** *– a ruga în mod singular (ceva),* denumeşte o acţiune singulară, exprimată prin articolul substantival indifenit: *Să vă dea Cel-de-sus sănătate şi noroc coniţei Luminiţa! Da noi, tot mai* ***avem o rugăminte****...* (C.Petrescu, 129). Încă un exemplu: *a avea* ***un delir*** – aici: *acţiune singulară de a delira****.** Otilia crezu că bătrînul* ***a avut un*** *mic* ***delir*** *şi nu răspunse nimic* (E. Călinescu, EO, 149).

Ţinem să remarcăm un fenomen de limbă atestat. Cu schimbarea numărului la substantivul din componenţa locuţiunii se schimbă şi tipul acţiunii, denominat de locuţiune. Astfel, schimbarea numărului substantivului duce la schimbarea regimului verbal. De ex.: 1. *a da* ***o palmă / o lovitură*** *– acţiune singulară de a lovi* şi *a da* ***palme /***

lovituri = *a lovi în repetate rînduri; acţiune repetată de a lovi*: *O nepăsare zgomotoasă caracteriza convorbirea colegilor săi: preocupări oarecare, trivialitate intimă, cu aduceri aminte de cafe chantant, cu expresii de şcoală…hei, garçon, ori îmi dai o frigăruie cumsecade, ori îţi* ***dau*** *o pereche de* ***palme****!* (D. Zamfirescu, 312). 2. Locuţiunea *a (-şi) face* ***(o) plimbare*** să o comparăm cu locuţiunea *a (-şi) face* ***plimbări***. Prima are semnificaţia de *– acţiune singulară de a se plimba, de a face promenadă: Se abătu spre şosea, hotărît* ***să facă o*** *lungă* ***plimbare*** *pînă la sfertul de ceas al înserării* (M. Sadoveanu, DT, 100), *...Dar, fiindcă v-aţi ostenit pînă aici, fiindcă se abătu şi pe la noi, ca să spunem aşa, Dunărea, hai* ***să facem o plimbare****, să nu se cheme c-aţi bătut drumul degeaba* (Z. Stancu, 100), iar a doua locuţiune conţine sensul de „acţiune repetată de a se plimba, de a face promenadă": *Aglae nici nu se ocupa de el, lăsîndu-l singur în odaia lui, Aurica* ***îşi făcea*** *obişnuitele* ***plimbări*** *circulare pe Calea Victoriei, Titi copia în ulei cărţi poştale ilustrate* (G. Călinescu, EO, 114). *...îi spuse că i-a admis cea mai mare libertate: să citească ce doreşte, să se distreze...* ***să facă plimbări*** *în grădină cu gardianul* (L. Rebreanu, C, 48). De comparat şi locuţiunile *a avea* ***o rugăminte*** – acţiune monosecvenţială, *a avea* ***rugăminte*** – acţiune ce denumeşte o acţiune rezultativă şi locuţiunea *a avea* ***rugăminţi*** ce desemnează o acţiune iterativă;

2.2. care desemnează unele fenomene, lucrurui singulare – *cap, groapă* (cu semnificaţia: *mormînt*), *cap, moarte, ochi, vedere, viaţă, suflet* etc. De ex.: *a pune* ***capetele*** *– a muri într-o luptă*: *Hatmanii leşeşti* ***au pus*** *şi ei* ***capetile*** (G. Ureche, 83); *a duce la* ***groapă –*** aici: *a înmormînta, a conduce la locul înmormîntării: La o lună după cele întîmplate pînă aici, Mihai cu soră-sa şi cumnatu-său călătoreau din nou spre Tincuţa, de astă dată însă* ***s****-o* ***ducă la groapă*** (D. Zamfirescu, 255); *a face* ***moarte,*** *a lua* ***sufletul*** *(cuiva) – a ucide. Multă* ***moarte s-au făcut*** *în oastea lui Alexandru-Vodă* (G. Ureche, 81). *Dacă-l caută pe vreunul moartea, îl găseşte între ai lui. Îi* ***ia sufletul*** *şi-i lasă trupul lîngă neamuri*...(Z. Stancu, 180).

Aktionsart semelfactivă. Semul acţiunii singulare şi, totodată, momentane, adesea efectuate în mod brusc, se conţine în structura semică a:

1. ***verbelor semiauxiliare: a zvîrli*** *ochii,* ***a bufni*** *rîsul,* ***a bufni*** *plînsul,* ***a plesni*** *în minte****, a prinde*** *de veste,* ***a arunca*** *o cătătură,* ***a-şi arunca*** *ochii,* ***a fura*** *ochii. De ex.: a bufni / pufni rîsul / de rîs - a izbucni brusc în rîs: Unele din ele fiind mai drăcoase, cum au dat cu ochii de mine, le-****a*** *şi* ***bufnit rîsul*** (I. Creangă, 24). *...Otilia,* ***pufnind*** *discret* ***de rîs****, agravă situaţia* (G. Călinescu, EO, 70); *a bufni plînsul /de plîns – a izbucni brusc în plîns: Tincuţa îşi ridică ochii spre el,* ***bufnind*** *încet, de rîs sau* ***de plîns****, nu ştia bine* (D. Zamfirescu, 15); *a fura ochii (cuiva) – a orbi, a fermeca, a ului (pe cineva). Lumina soarelui poleea verdeaţa frunzelor şi răspîndea pe frunte o culoare veselă, care-ţi* ***fura ochii*** (V. Alecsandri, III, 24).

2. ***substantivelor.*** În locuţiunea verbală *a da un* ***impuls,*** componenta nominală, exprimată prin substantiv, poartă semul respectiv ce denumeşte o acţiune singulară şi momentană: „variaţie bruscă, intensă şi de scurtă durată a unei mărimă variabile" *– Înţelepciunea cea mai presus de toate a Celui etern trebuia* ***să*** *le* ***dea un impuls*** *de viaţă*...(M. Sadoveanu, 13).

Concluzii. Cele susţinute în prezentul studiu elucidează un fenomen glotic care se află la interferenţa dintre lexic şi gramatică: categoriile lexico-gramaticale Aktionsart sau aşa-numitele moduri ale desfăşurării acţiunii şi Terminativitate: Aterminativitate

sînt exprimate în limba romană de locuţiuni verbale. Acestea din urmă pot fi monosemantice şi polisemantice. Locuţiunile monosemantice pot reda o singură desfăşurare a acţiunii, un singur tip Aktionsart sau cîteva tipuri de Aktionsart concomitent. În articolul de faţă sînt analizate locuţiunile verbale monosemantice ce redau un singur tip de Aktionsart: desfăşurarea unei acţiuni intensive, iterative, monosecvenţiale şi semelfactive. Semul desfăşurării acţiunii respective este cuprins în structura semică a verbului semiauxiliar sau a numelui, componentele locuţiunii verbale.

Texte literare

V. Alecsandri, III:	Vasile Alecsandri, *Opere,* Vol. III, Chişinău, Cartea Moldovenească, 1976.
Călinescu, CN:	George Călinescu, *Cartea nunţii,* Bucureşti, Editura Minerva, 1978.
Călinescu, EO:	George Călinescu, *Enigma Otiliei,* Bucureşti, Editura Albatros, 1983.
I. Creangă:	Ion Creangă, *Opere*, Chişinău, Literatura artistică, 1981.
I. Druţă:	Ion Druţă, *Clopotniţa,* Chişinău, Literatura artistică, 1984.
M. Eminescu I; III:	Mihai Eminescu, *Opere*, Vol. I. Vol. III, Chişinău, Literatura artistică, 1981.
C. Negruzzi:	Constantin Negruzzi, *Opere alese,* Cartea Moldovenească, 1972.
C. Petrescu:	Cezar Petrescu, *Întunecare*, Bucureşti, Cartea Românească, 1984.
M. Preda, CIP:	Marin Preda, *Cel mai iubit dintre pămînteni,* Vol. I, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1984.
M. Preda, M:	Marin Preda, *Moromeţii*, Bucureşti Editura de stat pentru literatură şi artă, 1959.
L. Rebreanu, C:	Liviu Rebreanu, *Ciuleandra*. *Catastrafa şi alte nuvele,* Chişinău, Litera, 1997.
M. Sadoveanu, DT; U:	Mihail Sadoveanu, *Demonul tinereţii*. Uvar, Bucureşti, Editura Minerva, 1979.
Z.Stancu	Zaharia Stancu, *Desculţ*, Bucureşti, Cartea românească, 1979.
G. Ureche:	Grigore Ureche, *Letopiseţul Ţării Moldovei,* Chişinău, Cartea Moldovenească, 1971
D. Zamfirescu	Duiliu Zamfirescu, *Viaţa la ţară. Tănase Scatiu. În război,* Bucureşti, Cartea românească, 1982.
LA	*Literatura şi arta.*

APPRENDRE À TRADUIRE C'EST APPRENDRE À PRODUIRE DES DISCOURS

Angelica VÂLCU
Universitatea « Dunărea de Jos », Galați, România

L'idée principale de la présente étude soutient que la traduction est une des propositions de sens de ce qu'on appelle texte original ou texte de départ qu'on tente de reproduire à partir d'une nouvelle textualité.

L'objectif de la traduction lors de l'apprentissage d'une langue étrangère est de présenter aux étudiants les entrées spécifiques dans le dictionnaire et les structures syntaxiques les plus communes en vue de la création de modèles applicables à différentes phrases.

L'activité pratique de traduction est très profitable : elle enrichit les récepteurs de la traduction du point de vue de l'information, elle enrichit encore la langue et la culture bénéficiaires de la traduction, les relations interculturelles des deux langues en question et l'individu traducteur en contact avec des textes qui représentent l'essence de la culture de la langue source.

La traduction est non seulement une opération linguistique mais aussi un ensemble d'interrelations sociales et culturelles qui participe au déchiffrement de l'équivalence de sens d'une langue à l'autre.

La traduction est une activité de communication tout à fait singulière si l'on tient compte du fait que le traducteur assume à la fois le rôle de récepteur et d'émetteur du même message à un destinataire différent de celui de l'énoncé d'origine. « Le traducteur de métier ne traduit pas des mots ou des phrases in abstracto, mais toujours des textes réels destinés à un public défini » [1].

L'activité traductive est une opération complexe de médiation entre deux communautés de lecteurs et entre deux ensembles de systèmes exploités par ces communautés. Il s'agit d'une médiation entre deux textes dont l'un est le premier et l'autre est le second du point de vue chronologique : « La médiation est de type linguistique-rhétorique mais aussi de type culturel-expérientiel. Ses mécanismes ne peuvent être compris sans analyse préalable de sa nature, de ses objectifs ou finalités, de ses critères d'adéquation, de ses éventuelles limites et, enfin, de ses niveaux » [2].

Pour qu'un étudiant puisse traduire un texte d'une langue A dans une langue B, il devra avoir acquis un ensemble de moyens lexicaux, morpho-syntaxiques, culturels et textuels, moyens qui lui permettront d'atteindre les objectifs prévus pour sa formation linguistique. L'un de ces objectifs est la compétence discursive - la capacité de comprendre et de produire des textes - qui nous intéresse le plus dans l'activité de traduction.

Lorsqu'on travaille ce type d'activité pratique en langue étrangère, l'étudiant se familiarise avec les différents types de textes, comme la narration, la description, etc., qui « étant pour lui des modèles de la réalisation de cette langue, devraient être assez

variés pour qu'il puisse s'en inspirer lorsqu'il se verra à son tour dans la nécessité d'en produire » [3].

L'objectif de la didactique de toute activité de traduction au cours des travaux dirigés est l'acquisition d'une compétence linguistique élargie qui ne se réduit pas seulement au fait de traduire un texte dans une langue cible, même si, à tout examen, la compétence linguistique est mesurée, entre autres, par un test de traduction. Cette compétence élargie nommée *compétence traductionnelle* implique, comme nous l'avons dit, la faculté de comprendre et de *produire des textes*, activités qui constituent une pré-phase dans l'approche de la traduction des textes en langue cible.

Le test de traduction d'un texte X d'une langue A (langue de base) dans un texte Y en langue B (cible) ne signifie pas seulement la simple vérification de la syntaxe ou du lexique de la langue cible. Le test de traduction peut être considéré comme la finalité d'un enseignement qui offre à l'étudiant un ensemble de moyens lexicaux, morpho-syntaxiques, culturels et textuels capables de lui permettre de parachever cette activité si complexe qu'est l'activité traductive.

Pour enseigner la traduction nous avons en vue les textes littéraires, qui sont l'expression la plus riche de la culture d'un peuple, mais aussi des textes utilitaires produits dans les échanges de la vie sociale. La traduction des textes utilitaires est indispensable dans l'analyse systématique des différentes formes de langage, dans l'étude des actualisations concrètes des types de discours ou dans l'interprétation correcte des articles de presse, des messages publicitaires, des contrats, etc.

D'une grande importance est, sans doute, l'habileté de *produire* quelques-uns de ces types de textes : comptes rendus, résumés, lettres d'intention ou, à un niveau avancé, la capacité d'élaborer des documents liés à des activités professionnelles : contrats, instructions de montage et d'utilisation, guides touristiques, etc.

On dit que la traduction est une nouvelle rédaction d'un texte déjà existant et cette rédaction en langue B d'un texte en langue A demande de la part de l'étudiant/traducteur des connaissances thématiques et des aptitudes linguistiques appropriées.

Si l'étudiant/traducteur travaille sur un texte de la langue de base en langue cible et s'il n'est pas familiarisé avec le lexique spécifique à la discipline traitée, avec le type de texte, avec les particularités du genre et avec le style des types de texte, il re-produira un texte sans personnalité, plus proche d'un calque formel que d'une reformulation spontanée du message original. Le professeur qui enseigne la traduction et forme des traducteurs par spécialités, a une tâche très difficile étant obligé d'assurer aux étudiants une méthode réelle et efficiente de traduction, méthode qui puisse s'appliquer dans un cadre universitaire mais aussi dans un cadre professionnel en parallèle ou à la suite de leurs activités professionnelles.

Selon Michel Rochard [4], l'élaboration du nouveau texte en langue B peut être décomposée en trois phases :

a) compréhension du texte de départ ;
b) rédaction du texte d'arrivée ;
c) évaluation du texte obtenu.

Les spécialistes précisent que la traduction englobe à la fois trois états qui correspondent aux trois phases mentionnées : un processus, une pratique et un produit.

En effet l'objet de la traduction demeure le produit texte, c'est-à-dire un objet linguistique. Les dernières recherches linguistiques apportent des précisions nouvelles sur cet objet que tout traducteur doit prendre en compte. Parmi les aspects linguistiques du texte à traduire le sens demeure l'élément fondamental dans la traduction. Les mêmes recherches considèrent que le sens (ou le vouloir-dire ou la signification) d'un texte est loin d'être évident. Il est le produit de plusieurs paramètres qui font que l'interprétation d'un texte est une activité très complexe. Dans l'opération délicate de saisir le sens d'un message, en plus de la mise en œuvre des aspects dits pragmatiques, c'est-à-dire relevant de tout ce qui est extra-linguistique, il faut intégrer dans la description du sens des notions indispensables comme celles de flou sémantique, de polysémie, de figement, de stéréotypie d'inférence, de classe d'objets, etc. Ces notions redéfinissent l'ancienne conception du sens, conçu comme une entité clairement délimitée, avec des contours nets et précis.

En un mot, le sens et pourquoi pas l'essence d'un message englobent son auteur, son contexte et sa finalité. Dans un sens large la traduction est toujours possible mais jamais totale. Il est vrai que la langue est le vecteur de la traduction mais elle n'est pas déterminante. Nous affirmons cela parce que, dans l'opération de traduction, il est risquant d'évaluer la traduction au seul niveau de la langue.

Si l'on avait affaire à une traduction totale, à savoir phonétique, grammaticale, lexicale et stylistique, cela équivaudrait non pas à la rédaction d'un nouveau texte, mais à la répétition du texte de départ [5].

Koutsivitis considère que la traduction « peut atteindre différents degrés : équivalence, correspondance, égalité, même identité (toujours partielle, c'est le cas des emprunts dans un texte). Elle peut, alors, changer de nom et au lieu de « traduction » s'appeler interprétation, paraphrase, adaptation, imitation » [6].

À partir de ces données, les spécialistes ont établi trois états purs du processus traductif : 1) le transcodage (la correspondance d'un à un), 2) la traduction (l'équivalence d'un à plusieurs) et 3) l'interprétation ou la création libre de toute correspondance ou équivalence préétablie.

Dans tous ces cas le traducteur a à sa portée un outil de travail unique qui est la langue cible. C'est pourquoi, dans l'opération traductive, ses efforts doivent être orientés plutôt vers la langue cible que vers la langue de départ.

Toutes ces considérations nous ont menée à chercher une stratégie pédagogique qui puisse entraîner nos étudiants à observer, à analyser et à exploiter les données des deux langues, roumaine et française, de manière à acquérir non seulement la compétence de bien maîtriser l'opération des transferts linguistiques mais aussi à acquérir une compétence textuelle bilingue, compétence qui n'exclut pas la traduction, mais au contraire la facilite.

Au cours des travaux dirigés de traduction nous avons observé la difficulté des étudiants à s'éloigner des agencements syntaxiques et des découpages phrastiques d'un texte roumain lors de sa reformulation en français. Ils étaient étonnés lorsqu'on

leur proposait de supprimer un signe de ponctuation ou lorsqu'on leur donnait des solutions idiomatiques plutôt que littérales.

Pour dépasser, partiellement, ces difficultés, nous avons proposé à nos étudiants l'étude et l'analyse en parallèle de deux textes rapportant un même événement, comme, par exemple, deux recettes de cuisine qui nous renseignent sur la préparation du même plat ou deux notices de montage pour le même appareil ou deux événements politiques relatés dans deux journaux (en roumain et en français), etc. Un premier avantage de ce type d'approche serait celui que ces textes sont authentiques du point de vue linguistique et qu'ils ne sont pas rédigés l'un à partir de l'autre.

Pour exemplifier nous avons pris deux textes qui informent sur un même aspect de la vie sociale, textes pris de deux journaux, *le Figaro* (le 5 juin, 2006) et *Adevărul* (le 6 juin 2006). Voilà les deux textes :

Traite des blanches dans les aéroports britanniques ? (Rubrique International)	Direct de la aeroport, pe trotuar «Licitaţii de sclavi », în Marea Britanie de Viorica Marin
Selon un représentant du Parquet britannique, de jeunes prostituées seraient vendues aux enchères dans l'enceinte même des aéroports. Comme récemment dans le hall d'arrivée de l'aéroport de Gatwick, au sud de Londres […] « **La criminalité dans les aéroports est en hausse constante et des ventes aux enchères d'esclaves sont même organisées, dans des zones des aéroports ouvertes au public, pour les tenanciers de bordels qui viennent chercher des femmes pour les prostituer** » a indiqué Nazir Afsal, directeur du CPS dans l'ouest de Londres, à la veille d'une conférence sur la criminalité dans les aéroports, qui doit se tenir lundi à Londres.	Traficul cu femei, destinate pieţei prostitutiei, şi cei cu minori, folosiţi drept sclavi, înfloreşte în Marea Britanie, atrag atentia responsabili britanici. « **Criminalitatea în aeroporturi este în creştere şi sunt organizate chiar licitaţii de sclavi, în zone deschise accesului publicului, pentru patronii de bordeluri care vin să caute femei în vederea practicării prostitutiei** » a declarat Nazir Afsal, reprezentantul Parchetului britanic, Crown Prosecution Service (CPS)

Pour le traductologue Georges Garnier [7] la mise en parallèle des textes journalistiques dans des langues différentes et rapportant un même événement ou commentant le même sujet se révélerait plus profitable pour l'analyse idéologique des discours que pour la traductologie. En ce sens, la comparaison de plusieurs versions d'une même information mettrait en relief des différences idéologiques et du point de vue de la linguistique ce type d'exercice appartiendrait au domaine de la paraphrase interlinguale plutôt qu'à celui de la traduction. Garnier soulignant le rapport paraphrastique de ces unités textuelles justifie pourtant leurs mise en équivalence et établit trois des points communs de ces textes : le noyau sémantique commun (le sujet

traité), le type particulier de texte (article journalistique) et la fonction du langage qui est celle d'informer.

Le traductologue L. Hewson soutient l'utilité de la comparaison de deux ou plusieurs textes parallèles et considère l'activité traductive comme étant un algorithme qui rejoint les conditions de production du texte de départ et les conditions de production du texte d'arrivée.

Prenons seulement les titres des deux articles de presse mentionnés ci-dessus et qui sont assez différents à première vue : *Traite des blanches dans les aéroports britanniques ?* et *Direct de la aeroport, pe trotuar «Licitații de sclavi », în Marea Britanie*.

Mais si l'on procède à l'examen de l'origine de chaque énoncé, à l'analyse de leur place dans le journal (Rubrique International, Rubrica Prima Pagină), etc., en un mot, à la mise en situation globale et à une analyse globale de la situation de leur production, on trouvera la justification de leur corrélation sémantique dans certains contextes comme le démontrent les textes dont nous parlons. Les titres ont une importance particulière surtout dans les articles de presse. Il est intéressant d'en étudier la valeur synthétique, la capacité à attirer les lecteurs, les procédés syntaxiques sémantiques et stylistiques qui soutiennent la mise en relief des mots que l'on veut favoriser sans exclure les phénomènes de l'intertextualité.

Selon Hawson, les traces textuelles sont inscrites par la situation de production (situation qui est, par définition, intégrée dans un Système Culturel de Référence) dans chaque discours. Ainsi le traducteur convertit-il les traces textuelles du texte de départ en traces textuelles dans le texte d'arrivée. «[U]n même événement peut donner naissance à des discours fort différents. L'analyse discursive, en considérant un ensemble de discours de cet événement (…) rencontrera les thématisations et les représentations déjà présentes » dans les discours d'une certaine société à un moment donné [8].

Donc, c'est un ensemble de facteurs et non seulement les règles du système de la langue qui déterminent le mode d'expression du locuteur et la forme définitive qu'il donne à son discours : « Le SCR (Système Culturel de Référence) conditionne une certaine vision du monde – celle qu'aura le journaliste couvrant un événement par exemple. L'événement, dont la saisie par les discours produits (en l'occurrence par des journalistes) est déjà assujettie aux formations idéologiques, se combine avec les conditions de production pour aboutir à la construction, au moment de la mise en discours, du préconstruit. À ceci il faut ajouter (…) une langue particulière, qui conditionnera également, mais d'une autre manière, la mise en discours » [9].

Une telle approche de l'activité traductive nous a été inspirée par le fait que les fautes les plus sérieuses de nos étudiants sont dues non seulement aux insuffisances grammaticales, syntaxiques ou lexicales mais aussi aux carences concernant les règles d'actualisation de la langue dans les textes. C'est pourquoi nous avons considéré que la comparaison analytique de deux énoncés originaux équivalents aiderait les apprenants à mettre en relation des phénomènes linguistiques médiatisés par la discursivité et à approfondir les mécanismes identiques ou différents du fonctionnement des deux langues.

Par la mise en rapport des deux textes en parallèle on a la possibilité d'analyser plusieurs données caractéristiques de la textualité :

- le genre du texte : contrat, lettre de recommandation, article de presse, recette de cuisine, exposé scientifique, guide touristique, etc.,

- le mode d'organisation discursive (narratif, descriptif, explicatif, argumentatif, etc.) ; étant donné qu'un texte n'est presque jamais pur il serait profitable de repérer les divers types de séquences et de décrire leurs caractéristiques ;

- les règles de l'organisation textuelle, la cohésion et la cohérence textuelles, les connexions lexicales et anaphoriques, les marqueurs d'organisation temporelle et spatiale, les relations logiques d'articulation argumentative (thèses, preuves, conclusion), les relations logiques conceptuelles entre les phrases ou séquences (restriction, cause/effet, conséquence, condition), les opérateurs logiques, etc.

- le thème principal et les thèmes secondaires, le contenu informatif, les champs de référence abordés : médecine, économie, finances, le degré de difficulté (abstraction, vulgarisation).

En conclusion, ce travail inspiré de la grammaire du texte et de l'analyse du discours offre une alternative méthodologique à la pratique pédagogique de la traduction.

Références bibliographiques

[1] Delisle, Jean, (1980), *L'analyse du discours comme méthode de traduction : initiation à la traduction française de textes pragmatiques anglais, théorie et pratique*, Canada, Ed. de l'Université d'Ottawa, p. 70.
[2] Guadec, Daniel, (1986), *Formation des traducteurs,* Ed. La Maison du Dictionnaire, vol. I, p.54.
[3] Valiente Parra, R., *Une approche contrastive des phénomènes de discours dans des textes espagnols et français. Théorie et pratique,* chapitre 5, www.tesiscap.5htm.
[4] Rochard, Michel est professeur à l'Université Paris 7 et enseigne le cours de traduction dans le domaine des finances à l'Université de Paris 7. Ce cours est trouvable à l'adresse internet : http://perso.wanadoo.fr/michel.rochard/methodologie.html.
[5] Koutsivitis, Vassilis, (1993), « Pour une théorie de l'essence de la traduction », *Meta*, XXXVIII, 3, p. 498.
[6] *idem*, p. 499.
[7] Garnier, G., (1985) *Linguistique et Traduction,* Caen : Paradigme.
[8] *ibid*., 178-179 apud Valiente Parra, R., *Une approche contrastive des phénomènes de discours dans des textes espagnols et français. Théorie et pratique,* chapitre 3, www.tesiscap.3htm.
[9] Hewson, Lance, 1987 *Paramètres de la traduction*, Université de Montpellier III, pp. 184-185.

DIDACTIZAREA TRADUCERII JURIDICE GERMANE (NOI PROSPECTE ŞI ORIENTĂRI)

Aliona DOSCA
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

In diesem Beitrag werden die wichtigsten theoretischen Darlegungen vom methodischen Standpunkt aus erläutert. Als Folgerung aus der Darstellung der methodischen Konzepte wurde die Forderung nach einer spezifischen Ausbildung erhoben. Es wurden auch konkrete Vorschläge zur Reform in Form eines Curriculumskonzepts (Modulierung) und dessen Umsetzung im Rahmen einer Universitätsausbildung („Juristische Fachübersetzung: Deutsch-Rumänisch/Rumänisch-Deutsch") erarbeitet. Im Rahmen der Ausbildung sollte den Studenten und Studentinnen die Möglichkeit eingeräumt werden, die praktische Arbeit im Gerichtssaal, im Polizeirevier, im Übersetzungsbüro, in einer Firma oder ähnlicher Organisation, wo Deutsch als Vertragssprache (für Geschäftskorrespondenz) gilt, kennen zu lernen. Um die Qualität eines solchen Lehrgangs zu sichern, sollte eine dauerhafte, unterrichtsbegleitende Evaluierung stattfinden. Ein solcher Lehrgang würde davon ausgehen, dass für die Studierenden ein wesentlicher Teil des Hauptstudiums „Dolmetschen und Übersetzen" besteht. Zweck des vorgestellten Curriculums ist es, die Absolventinnen und Absolventen voll einsatzfähig für den Beruf zu machen.

Studierea direcționată a limbajului juridic de către studenți sporeşte nivelul lor de pregătire pentru receptarea semnelor specializate ale acestui limbaj. Pentru identificarea celor mai productive relații dintre termenii unor domenii mai înguste ale limbajelor/sublimbajelor profesionale, recomandăm profesorilor să abordeze în fața grupelor academice sarcini complicate de cercetare.

În acest caz, activitatea de învățare se desfăşoară conştientizat şi productiv, contribuind nu doar la însuşirea limbii străine pentru anumite scopuri, ci şi la dezvoltarea competențelor lingvistice generale ale studenților, cât şi la formarea unor abilități de elaborare a lucrărilor lexicografice.

Puține sunt lucrările cu caracter practic, sub formă de ghiduri pentru studenți, care cuprind liste de termeni şi formule nerecomandabile (arhaisme, latinisme, jargon juridic).

În domeniul perfecționării *învățământului lingvo-juridic* ar trebui să fie implementate proiecte de cercetare teoretică şi aplicativă, inițiate de facultăți universitare, în colaborare cu universități germane sau austriece, vizând îmbunătățirea programelor, metodelor şi materialelor didactice în domeniul predării unui curs de traducere juridică. Cursul va avea o orientare pragmatică.

Dintr-o evidentă perspectivă pragmatică, noi pledăm pentru modularizarea unui curs universitar de traducere specializată juridică.

Dezvoltarea înțelegerii pentru terminologia juridică, ce obține rezonanță tot mai mare, produce, în viziunea noastră, o discuție cu privire la profilul de cerințe,

calificări, competenţe şi instruire în domeniu. Următoarele părţi-nucleare prezintă această situaţie:

- Ce pretenţii înaintează legislaţia în vigoare cu privire la calificarea traducătorului în Republica Moldova?
- Ce aşteptări vor fi satisfăcute în rândul subiecţilor (populaţiei)?
- Ce premise reies din instruirea traducătorilor la Facultăţile de Limbi Străine?
- Cum ar arăta un *curriculum* în vederea instruirii traducătorilor profesionişti de limbă germană?

Până la etapa actuală, noţiunile, respectiv termenii din domeniul juridic, nu au fost supuse (supuşi) unor abordări diferenţiate, fapt care generează, deseori, probleme de traducere. Ignoranţa ştiinţifică (a termenilor din domeniul juridic) denaturează conţinutul textului juridic tradus. Din interpretarea echivocă a unui termen sau a unei îmbinări terminologice, poate rezulta procesul de considerare a termenului respectiv drept lexem sau îmbinare de cuvinte sau un termen care şi-a restrâns sensul nu este perceput de către traducător drept termen.

Recent, odată cu emigrarea cetăţenilor din Republica Moldova în multe ţări din Europa, printre care şi ţările spaţiului germanofon, este imperioasă necesitatea acestora de a-şi traduce actele juridice (de stare civilă, de legitimare, notariale) în limba germană. Comunicarea juridică devine, în acest sens, firească. Traducerea devine pragmatică, adică informaţional-orientată. Traducătorul – identificat de Şcoala de la Leipzig în 1984 (recunoscut şi de Otto Kade sau, mai recent, de M. Snell-Hornby) [9: 37] drept un *„mediator lingvistic" („Sprachmittler")* – trebuie să posede baza comunicativă în, cel puţin, două limbi, adică să cunoască două culturi, cultura lingvistică (cu premisele sale) fiind cea care ne dictează apariţia noilor termeni (şi dispariţia altora).

Vom aduce un exemplu elocvent, spicuit în urma examinării unor dosare din cadrul mai multor birouri de traducere din Republica Moldova (întocmite de foşti studenţi ai specialităţilor „Traducere şi interpretare: germana-engleza", „Filologie germană"), prin care vom demonstra incapacitatea şi ignoranţa în domeniul juridic a traducătorilor de limbă germană. Noţiunile germane „Prokura" şi „Vollmacht" sunt plasate de către traducători la acelaşi nivel; ele poartă, însă, fiecare în parte, nuanţele lor funcţionale şi semantice, în pofida faptului că aparţin aceluiaşi microcâmp tematic (protecţie juridică/afacere juridică): „Prokura" - *procură de drept comercial, împuternicire comercială*; „Vollmacht" - *împuternicire, autorizaţie cu termen scurt*. Definiţiile sunt concretizate în lexiconul juridic *Alpmann Brockhaus Fachlexikon Recht,* [1: 1022, 1471]: „*Prokura*" – împuternicire specială de drept comercial de proporţii stabilite juridic; ea poate fi acordată unei persoane fizice în mod personal şi formal doar de către un comerciant ... „*Vollmacht*" – drept de reprezentanţă acordat cuiva printr-o afacere juridică; acordarea este o declaraţie unilaterală şi cu necesitatea de a fi primită.

În limba română nu se face distincţie semantică şi nici terminologică între aceşti doi termeni, traducătorii, întocmind actul oficial prin denominarea acestuia, în română prin „procură" şi în germană prin „Vollmacht", în toate contextele juridice sau comerciale, creând ruptură semantică în limba-ţintă; astfel, vorbitorul de limbă germană se va confrunta cu dilema comprehensibilităţii, iar actul oficial în cauză nu-şi va putea îndeplini valoarea lui juridică în ţara-ţintă. În vederea unei traduceri eficiente şi adec-

vate, traducătorul se va consulta cu un expert în domeniu (jurist, terminolog), dar şi cu un vorbitor nativ, expert şi el din ţara-ţintă.

Considerăm drept cauze, în aceste erori comise, lipsa unui curriculum cu scopuri bine determinate şi cu o evaluare continuă, care să satisfacă pe deplin necesităţile societăţii, în general, şi cele ale traducătorilor în devenire, în particular.

De aceea, împărtăşim aserţiunea că instruirea traducătorilor profesionişti, cu domeniu de specializare juridică, trebuie să poarte un caracter universitar. Instruirea academică trebuie să-şi îndeplinească sarcina de a forma şi prepara traducători/ interpreţi - *„all-round-experts".* Ipoteze referitoare la instruirea traducătorilor au fost înaintate de M. Ammann/H. J. Vermeer (1990), M. Snell-Hornby (1992 şi 1994), A. M. Wußler (1999), R. Freihoff (2001), Mira Kadrič (2001 şi 2002).

Mira Kadrič dedică un capitol aparte instruirii traducătorilor, în lucrarea *Dolmetschen bei Gericht: Erwartungen, Anforderungen, Kompetenzen* (Cap. 7: Berufsbild und Ausbildung der gerichtlichen Dolmetscherinnen und Dolmetscher) [6: 198-227], în care abordează cu meticulozitate competenţele unui traducător expert, printre care autoarea pune în vizor: competenţele lingvistică şi culturală („Sprach- und Kulturkompetenz"), competenţă de interpretariat („Dolmetschkompetenz"), competenţă de traducere („Übersetzungskompetenz"), competenţă etică („Ethische Kompetenz"). Autoarea mai propune anumite rigori în vederea calificării traducătorilor în domeniul juridic („Urkundenübersetzen und Behördendolmetschen"), prin subcapitolele „Anforderungen an die Ausbildung" und „Anforderungen an ein Curriculum."

Pledăm, în această ordine de idei, pentru un curriculum academic, deoarece, după noi, mijlocirea unei competenţe generale şi a unei reflecţii teoretice poate fi cel mai bine asigurată în cadrul învăţământului universitar sau postuniversitar de masterat.

Un curriculum pentru *Traducerea specializată juridică (limba germană-limba română)* va îngloba:

(Modulul 1): *Introducere în teoria şi practica traducerii specializate juridice*

- ştiinţe translatorice aplicate;
- roluri în traducere – situaţie/context;
- competenţă în traducere – lingvistică, culturală, juridică;
- tehnici de traducere;
- etica traducerii.

(Modulul 2): *Limbajul, cultura şi comunicarea prin traducere juridică*

- specificul culturii;
- experienţă culturală străină;
- comunicare interculturală juridică;
- vocabular juridic; limbaj juridic;
- vocabularul dreptului; vocabularul judiciar.

(Modulul 3): *Bazele lucrului terminologic în traducerea de acte juridice*

- cercetarea juridică sub aspectul de utilizare a bazelor de date electronice naţionale şi internaţionale;

- elaborarea fişelor terminologice;
- utilizarea în traducere a tezaurelor, glosarelor, dicţionarelor electronice.

(Modulul 4): *Traducerea de acte oficiale din limba maternă în limba germană*

- reclamaţii; condiţii de afaceri ale unui contract; contracte de muncă; adeverinţe de stare civilă; diplome de studii; hotărâri de judecată; scrisori de afaceri etc.

(Modulul 5): *Traducerea de acte oficiale din limba germană în limba maternă*

- AGB-Allgemeine Geschäftsbedingungen; Scheidungsfolgenvereinbarung-Protokoll;
  Angebot-Nachfrage; Auftragsabwicklung; Personenstandsurkunden; Gerichtsurkunden; Legitimationspapiere; Notarielle Urkunden; Privatschriftliche Urkunden; Gerichtsurteile etc.

(Modulul 6): *Abilităţi practice în domeniul terminologiei juridice*

- exercitarea practicii de traducere în domeniul juridic (birou de traducere, firmă, organizaţie, curte de judecată, comisariat de poliţie, ambasadă etc.)

Discipline adiacente acestui curs (propus spre implementare) ar fi:

1. Baze ştiinţifice ale comunicării specializate interculturale - *Wissenschaftliche Grundlagen der interkulturellen Fachkommunikation*;

2. Management terminologic, ştiinţific şi al conţinuturilor/Tehnologii de traducere - *Terminologie-, Wissens- und Contentmanagement/Übersetzungstechnologien*;

3. Traducere specializată în drept şi în economie - *Fachübersetzen in Recht und Wirtschaft*;

4. Traducere specializată în tehnică şi în ştiinţe - *Fachübersetzen in Technik und Wissenschaften*;

5. Limbaje specializate - *Fachsprachen*;

6. Traducere specializată şi terminologie - *Fachübersetzen und Terminologie*;

7. Traducere orală comunicativă şi traducere scrisă - *Gesprächsdolmetschen und Übersetzen* – cu aspectele: Traducere în relaţii de afaceri/întreprinderi - *Geschäftsdolmetschen/Unternehmens-/ Verhandlungsdolmetschen*; Interpretariat la tribunal - *Gerichtsdolmetschen*; Traducerea actelor juridice - *Übersetzen von Schriftstücken/Urkundenübersetzen*;

8. Traducere orală conferenţială - *Konferenzdolmetschen* – cu aspectele: Traducerea simultană şi consecutivă la conferinţele specializate în politică, economie, drept, ştiinţe - *Konsekutiv-/Simultandolmetschen bei Fachkonferenzen aus Politik, Wirtschaft, Recht, Wissenschaften*.

Multe din aceste discipline se bucură de dreptul la existenţă la Universitatea din Viena, Centrul de Ştiinţe Translatorice (Zentrum für Translationswissenschaften), ele fiind părţi integrante ale programului de masterat, specialitatea – *Fachübersetzen und Terminologie* (Traducere specializată şi Terminologie). Documentare detaliată cu privire la registrul de activităţi didactice de la Universitatea din Viena – www.univie.

ac.at (Studium/Studienprogrammleitung Übersetzen und Dolmetschen, Vorlesungsverzeichnis).

Scopul prezentului *curriculum* este de a încadra în activitatea profesională absolvenţii facultăţilor de limbi străine. Instruirea va facilita profesionalizarea necesară şi calificarea pretinsă.

Concluzii de cadru

Cercetarea domeniului referenţial juridic are importante consecinţe practice pentru categoria receptorilor specialişti şi nespecialişti (masa cetăţenilor). Pentru reducerea dificultăţilor întâmpinate de traducători au fost iniţiate investigări cu caracter teoretic şi aplicativ privind cauzele neînţelegerii acestui limbaj, precum şi modalităţi de remediere a situaţiei.

Principala deficienţă care produce neînţelegeri la toate nivelurile de traducere a textelor juridice, în plan pragmatic, este încălcarea „principiului cooperării" între subiecţii implicaţi în comunicare (juriştii şi lingviştii/terminologii/traducătorii), ceea ce are drept rezultat „non-comunicativitatea" şi „non-comprehensibilitatea".

Opinia generală este că principala cauză a impedimentelor în traducere rezidă în caracterul strict specializat al terminologiei; în urma unor investigaţii s-a demonstrat însă că dificultăţi majore pentru traducători sunt generate de factori de natură (con)textuală.

Soluţiile propuse pentru evitarea situaţiilor ambigue în traducere se prezintă sub forma unor cursuri universitare care urmează să faciliteze instruirea şi învăţarea prin traducere. Condiţiile de „lizibilitate" a textului juridic se prezintă sub forma a cinci principii fundamentale: simplitate, concizie, coerenţă, logică, adaptare la receptor. Chiar unele dintre lucrările de specialitate conţin remarci despre dificultăţile întâmpinate de traducători în decodarea unor texte legislative.

Dintre modalităţile de traducere, sunt aplicate pe larg:

(1) împrumutul: *ad-hoc*, generalizat, terminologic, barbarism (preluarea directă a unui cuvânt din limba-sursă şi utilizat în limba-ţintă);
(2) calchierea (copierea unor structuri lingvistice după modele ale altor limbi);
(3) traducerea *mot-à-mot* (traducere exactă);
(4) transpoziţia (schimbarea valorii gramaticale a cuvintelor utilizate în traducere);
(5) modularea (echivalenţă gramaticală corectă, dar noninteligibilitate în aspectul logico-comunicativ, deoarece contravine normelor curente de exprimare);
(6) adnotarea (inexistenţa, în limba-ţintă, a referentului, a situaţiei abordate în original, şi care presupune explicarea situaţiei prin găsirea unor echivalente care o pot reda).

Secolul nostru, în concepţia lingvistei I. Condrea, considerat drept un „secol al traducerii" [3: 7, 112-119], deschide noi orizonturi în cercetarea de perspectivă a traducătorilor. Iar aceste orizonturi, reflectate în „conţinuturi" vor fi deschise la nivel academic şi asimilate conştient în cadrul universitar. Dezvoltarea competenţei de traducere poate fi asigurată prin implicarea unor principii ce şi-au validat utilitatea

în practica pedagogică: abordarea diferenţiată, comparativă, cognitivă, stimularea capacităţilor analitice, valorificarea dimensiunii lingvistice, analiza reprezentărilor cu privire la alte societăţi/culturi, considerarea dimensiunii etice etc.

Referinţe bibliografice

1. Brockhaus, F.A. (Hrsg.). *Alpmann Brockhaus. Fachlexikon Recht*. Leipzig, Mannheim: Verlagen Alpmann und Schmidt Juristische Lehrgänge, 2004.
2. Ciobanu, G. *Seminar de formare în traducere şi terminologie*. Chişinău: Centrul Naţional de Terminologie, 2002.
3. Condrea, I. *Comunicarea prin traducere*. Chişinău: Editura Tehnica-Info, 2001.
4. Freihoff, R. *Überlegungen zur Curriculumplanung und -entwicklung im Bereich der Translation.* In: TexTconTexT, 8, 1993, S.197-224.
5. Ionescu, T. *Ştiinţa sau / şi arta traducerii.* Cluj-Napoca: Editura LIMES, 2003.
6. Kadrič, M. *Dolmetschen bei Gericht: Erwartungen, Anforderungen, Kompetenzen.* 2., vollständig überarbeitete Auflage. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG WUV-Univ.-Verlag, 2001.
7. Pöchhacker, F. *Dolmetschen. Konzeptuelle Grundlagen und deskriptive Untersuchungen*. Tübingen: Stauffenburg, 2000.
8. Sager, J.C. *A practical course in terminology processing*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1990.
9. Snell-Hornby M., Hönig H.G., Kußmaul P., Schmitt P. (Hrsg.). *Handbuch Translation*. 2. verbesserte Auflage (unver. Nachdruck 1999). Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2005, S.37.
10. Stellbrink, H.J. *Der Übersetzer und Dolmetscher beim Abschluß internationaler Verträge*. TEXTconText 2/1, 1987, S.32-41.
11. Stolze, R. *Expertenwissen des juristischen Fachübersetzers*, 1999. In: Sandrini, P. (Hrsg.). Übersetzen von Rechtstexten. Fachkommunikation im Spannungsfeld zwischen Rechtsordnung und Sprache. Band 54. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1999, S.45-62.
12. Trosborg, A. *Acts' in contracts: Some guidelines for translation*, 1994. In: Snell Hornby, M., et.al. (Hrsg.). Translation Studies. An Interdiscipline. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins, 1994, S.309-318.
13. Wirl, J. *Grundsätzliches zur Problematik des Dolmetschens und Übersetzens.* Wien, Stuttgart: Braumüller Verlag, 1958.

INFORMAL MEDICAL DISCOURSE: NOTES ON SPECIALIZED SLANG, JARGON AND PROVERBS

Inga STOIANOVA
Free International University of Moldova

Articolul prezent este dedicat specificului discursului medical neformal englez în baza jargonismelor, slang-ismelor şi proverbelor. Se menţionează că "termenii -gemeni" (termen medical propriu şi echivalentul său neformal), precum şi paremiile formează o zonă intermediară între terminologia medicală oficială şi sociolectul medical. Utilizarea răspîndită a fenomenelor terminologice studiate se datorează aspectului psihologic al muncii specialiştilor din domeniul medicinii.

All professions speak a secret language indecipherable to others. This is especially true of medicine. Scientific jargon and three letters acronyms are increasingly part of a doctor's everyday language. There is, however, another vocabulary that does not appear in any medical texts, journals, or dictionaries, but it is almost universally used and understood by junior doctors. This is medical slang and jargon. The aim of this article is to analyze the main peculiarities of slang and jargon functioning in informal medical discourse.

The first problem to be discussed here is **medical slang**. The adjective that most often comes to mind when we attempt to define slang is *unconventional* [Dirckx, 17]. Slang can be thought of as a sort of eccentric or irregular dialect that exists in parallel with the more formal vocabulary that we find codified in dictionaries. We all use dozens of slang expressions and understand hundreds more when we hear them. Some slang expressions are objectionable because most people don't understand them; others because they are too flippant or frivolous for formal discourse, or even they are offensively vulgar.

According to The Shorter Oxford English Dictionary slang is defined as "a special vocabulary used by any set of persons of low or disreputable character" [Oxford, 459]. Dealing with this, Adam Fox in his article "Medical slang" mentions: "Perhaps the staff in emergency medicine departments, the epicenter of medical slang, would prefer the kinder definition of "*language of a highly colloquial type*" [Fox, 225].

Thus, medical slang is the slang of doctors, nurses, paramedics, and other hospital and medical staff. It tends to be restricted to verbal use and to informal notes and e-mails which do not form part of a patient's formal record. It is not found on patient's charts and, due to growing awareness of medical slang, often not used in front of patients: "…slang should be avoided in medical notes and only those terms used that are properly defined and unambiguous in nature" [5]. Just imagine the patient hearing or reading such a remark: "*You are FUBIL*", having a rather offensive and vulgar meaning *" F**k you Buddy, I'm leaving*", that is the act of a physician at a small hospital dumping critically ill patient on larger hospital on Friday afternoon before he (the doctor) leaves for the weekend. Or, just hearing "*GOMER*!" (*Go out of my emergency room*!)?! It is not

pleasant either, is it? All these influence clear and effective communication between patients and their doctors.

Speaking about the origin of slang in medical informal discourse, one should note its various ways of appearance. The first source is based on play on more conventional terminology [Fox, 225], such as *flower sign*/*grape sign,* where the patient is considered "positive" if there are flowers by his/her bedside. This is considered to be prognostic significance with regard to speedy discharge to a supportive family.

The second source for medical slang terms is a genuine need for words that describe situations where a single, succinct medical word does not exist. For example, "*to bounce back*" means to re-admit to the hospital shortly after discharge for the same or related condition.

Another important source of medical slang terms is humour. Here we might mention comical expression such as *chandelier's sign*, which implies a so painful diagnostic procedure that the patient leaps into the air and hangs from the chandelier.

Some medical slang terms are pejorative, uncomplimentary or even abusive, obscene and derogatory. They appear, as A.Fox states, "as a way of coping with some of the unpleasantness of dealing with human bodily functions, and death on a daily basis" [Fox, 226]: *loose change* – a dangling limb in need of amputation.

Medical slang can also be euphemistic, replacing an awkward or offensive word with one that seems more acceptable: *confused* – demented; *inappropriate* often denotes behaviour that is grossly objectionable; a *poor historian* refers to a patient whose memory is virtually blank.

What kind of specialized notions in medicine become slang terms? As a result of the analysis of specialized electronic sites we have made a collection of 141 slang-terms used in informal medical discourse. Let's see what kind of notions and medical phenomena are mistold by the medical practitioners. All slang terms were divided into the following thematic groups according to the concepts expressed:

1. Disorders, injuries and their symptoms:

An *Aunt Minnie lesion* is a very rarely met lesion, much like certain aunts, whom you see just at the family weddings; a *face plant* - the patient fell forward injuring face against the floor or other objects; a *sidewalk soufflé* – a patient who has fallen from a building (by analogy with culinary term soufflé, based on the consistence similarity of *soufflé* and of an injured body with multiple trauma). *Crispy critters/ critters* are severely burnt patients. Mentioning *a head bonk* the doctors describe an otherwise uninjured patient who was struck in the head, but has no serious lesions.

A number of words deal with injuries, which are a result of road accidents. So, here one of the components of the slang term describes the etiology of the patient's injury: *Road Chili* or *Road Pizza* - unrestrained driver, ejected and spattered; *Road Map* – injury occurred by going through a car windshield face first, while *smashola* is a patient with multiple blunt trauma injuries, usually a motor-vehicle accident (by analogy with the verb *to smash* – to break into pieces).

Some terms expressively render the notion of "tumor": *Roasted Goober* is a tumor after intensive cobalt treatment; a *fascinoma* is a strange, unusual tumour or

malignancy (here is the case of interesting combination of English verb *to smash* and Greek termination -*oma*, denoting tumour).

2. Instruments and means of treatment:

Meat hooks are surgical instruments; *white mice* are tampons (similarity in form and colour with small rodents). A *champagne tap* represents a reference to the bottle of bubbly a junior should receive from his consultant after achieving a bloodless lumbar puncture, while *guessing tube* is a well-known stethoscope.

3. Medical notes:

Eating in is an intravenous feeding; *treat'n'street* means to treat the patient in the emergency room without admitting him to the hospital. *Code yellow* represents an urination emergency, *code brown* - fecal incontinence emergency, *code pink* is used when test results take a while to come back.

4. Tests:

A *tattoo titter* is a way to measure the likelihood of a patient being insane; the more tattoos the patient has, the higher is the probability of mental illness. A *pumpkin positive* does not deal with the vegetable or Halloween, in informal medical discourse it is a test, implying that the patient's brain is so small that shining a torch into his/her mouth would cause the head to light up like a pumpkin. *A Meth Mouth* is a finding among patients severely addicted to methamphetamine.

5. Divisions of medical institutions:

Gun and Rifle Club is a trauma ward full of gunshot and stabbing victims; while victims of local street gangs or criminal organizations that keep doctors in business are patients of *Knife and Gun Club*.

A ward /unit where there are many deaths is called a *rocket room*. In hospital one can hear about *torture room*, i.e. Intensive care unit (due to invasive tubes, monitors and experimental treatment). All comatose patients are kept in a c*abbage and tomato ward*.

6. Anatomic sites:

A red pipe is an artery; a *blue pipe* is vein; a *bean* is kidney (by analogy with the shape of the vegetable); *house red* – blood; a *squash* means brain. A *virgin abdomen* has a patient that has never undergone abdominal surgery before.

7. Terms of occupations:

Captain Kangaroo is the head of pediatrics department; *Freud Squad* - a psychiatrist (by analogy with Sigmund Freud - the founder of modern psychology and psychiatry). *Slashers, sturgeons* and *axes* are surgeons (in the case of *sturgeon – surgeon* we've got a humorous paronymy of two words having an almost similar pronunciation, but quite different meanings). *Humpty- dumpty doctor* represents a physiatrist or rehabilitation physician and refers to verse from the popular nursery rhyme that "all the king's horses and all the king's men could not put Humpty together again".

A *baby catcher* is an obstetrician, while *Cath Jockey* – a cardiologist that catheterizes every patient he sees. An orthopedist is called *overpriced carpenter, orthopod* and *knuckledargger*. *Vampires* and *blood suckers* are not supposed ghost or reanimated corpse sucking the blood of sleeping persons, but those who take blood samples (lab technicians).

8. Medicines:

A hammer is a local anesthetic (by analogy with the feeling the hit of a hammer and an anesthetic's effect on a certain part of body). Treatment with antibiotics is metaphorically called *bug juice*, while a very powerful antibiotic is a *gorillacillin* (by analogy with the strength of the largest anthropoid ape, native to Africa).

9. Doctors' actions:

Cut and paste/ peek and shriek means to open a patient, discover that there is no hope, and immediately sew him up. If you hear a doctor speaking about *dancing* ("Shall we *dance*?), it does not tell you about his intention to go to the disco-club, he means the process of tying of a surgical gown behind the surgeon's back as it involves a 180-degree spin by the surgeon. *Winning the game* has no reference to cards, black jack or so on; it means to discharge all of the patients from the service.

10. Methods of examination and treatment:

A brain fry is an electroconvulsive therapy, used in the treatment of depression, while digging for worms (no relation to fishing!) is a varicose vein removal surgery. A *babygram* implies X-raying the abdomen of a 400 g neonate. A god-awful surgery with a probable poor outcome is called *horrendoplasty* (a combination of English word *horror* and Greek word element – *plastos* – to excise).

11. Characterization of patients and doctors:

A tough stick is a patient that is difficult to draw blood from (by analogy with hardness and shape of stick and vein). A *squirrel* in medical slang is not a bushy-tailed usually tree-living lovely rodent but a strange patient, particularly one whose eccentricities make your life difficult. A *knife-happy* is an overly enthusiastic surgeon.

12. Different concepts:

A donorcycle is a motorcycle, celestial *discharge* – death (by analogy with souls which as it is supposed, go to the Heavens); *two beers* - the number of beers every patient involved in an alcohol-related automobile accident claims to have drunk before the accident.

Our quantitative analysis of the above mentioned slang terms showed that the following medical concepts, i.e. names of disorders, injuries, terms of occupations, doctor's actions as well as different tests and notes used by health specialists predominate in informal medical discourse and constitute 72% of our collection (see Table 1)

Table 1

№	Thematic group's name	Frequency
1.	Disorders, injuries and their symptoms	39
2.	Terms of occupations	26
3.	Doctors' actions	13
4.	Medical notes	12
5.	Tests	12
6.	Divisions of medical institutions	7
7.	Anatomic sites	5
8.	Different concepts	5

9.	Characterization of patients and doctors	5
10.	Methods of examination and treatment	9
11.	Instruments and means of treatment	4
12.	Medicines	4
Total		141

Medical jargon can also contribute to poor communication between patients and doctors. Generally speaking, jargon, in its most positive light, can be seen as professional, efficient shorthand. The word "*jargon*" can be traced to 14 century Old French, but the actual origin is unknown. "Jargon" is derived from the word with the meaning for "twittering or warbling of birds", which in turn has the root "*garg*" from which such words as " gargle" and "gurgle" also stem. One modern definition of jargon is "an outlandish, technical language of a particular profession, group or trade". Another meaning is "unintelligible writing or talk" since the reoccurring problem with jargon is that only a few people may understand the actual terminology used by different groups, this may explain its origin from "twittering" which would be misunderstood by most people. However, a jargonaut (one who studies jargon) may claim that jargon was invented simply as a professional shorthand, developed out of convenience rather than intentional trickiness [Caudle].

Thus, the term ***jargon*** refers to special vocabularies used by practitioners of certain trades or professions to discuss their activities or their equipment and its use. According to Peter Ives, "for those who use it, it is a language which describes the world in which they live" [Ives].

Jargon is instilled during the years of medical training in highly intellectual and scientific environments. After such an intense, professional training, it is easy to forget that the physician's vocabulary is extremely technical. The clinical/medical language ability of the physician may be many grade levels above that of an average patient. Physicians typically have had more than 20 years of education by the time they reach practice, whereas the patient reads and speaks at an 8th or 9th grade level, pointing to a huge disparity in learning and comprehension.

The jargon of medicine can be divided into two broad categories: specially coined terms and ordinary words to which special meaning have been assigned.

As John Dirckx states, the first of these categories encompasses the whole vast lexicon of the healing professions like *osteochondropathy* or *spondylolisthesis* [Dirckx, 17].

A large part of medical jargon consists of ordinary English words to which a special meaning have been assigned. Many of these expressions are on the borderline between jargon and formal phrases. For example: *The chest is clear. He spiked a temperature. Acute abdomen, documented lymphoma, generous biopsy, etc.* Most of these words have become so familiar to the doctors that they (words) seem like strictly formal technical language.

Another aspect to be discussed in this context is the use of acronyms. Medicine is a profession already overflowing with acronyms and technical terms, and doctors over years have invented plenty of their own. We would like to pay our attention to

those ones, which are designed to spell out the "unsayable" truth about their patients (acronyms-jargon-slang).

Our research showed that the full form of the majority of such types of acronyms deal with characterization of the patients: *LOL – little old lady; TAT – tired all the time; LGFD – looks good from door* (used to describe a patient that the doctor does not want to enter the room and interact with)*; DTS – danger to shipping* (an obese patient); *CTD – circling the drain* (a patient expected to die soon), *PFO - patient fell over* (a drunken patient), *TFTB – too fat to breathe*.

Different diseases and their symptoms, injuries are also miscalled by a special group of acronyms: *FOSH – fell on the stretched arm, UBI – unexplained beer injury, GSW – gun shot wound.*

The full forms of another group of acronyms express special notes and actions performed by the doctors: *TUBE – totally unnecessary breast exam; TEETH - tried everything else, try homeopathy*; *NLPR – no longer playing records* (dead patient).

Thus, the acronyms given above just render the medical environment with all its positive and negative aspects.

Why do medical professionals use slang-terms and jargon-terms? They do it, because it helps to depersonalize the distress encountered in doctor's everyday working lives. It is a way of detachment and distancing from patients' distress through loss, grief, disease and dying. "Often someone's pain is too much for us, so we cut off" [Fox, 226].

A medical resident, having heard about the "toad service" mentioned: "They told me someone had named it … because the patients are just old people in contractures [bent weak limbs], and they looked like toads, which was pretty revolting…. It was appalling to me. I was shocked at the way doctors talked about people. But having just finished a month of being tired and sleep deprived, and being up all night for really stupid things, I can see where the frustration comes from. I still don't think it's right, but I can understand it a little" [Parsons, 545].

Therefore, we have two parts of the same problem. On the one hand, slang and jargon is something "that happens when people are under stress" [5].

On the other hand, "a patient could start a legal action over the use of slang/jargon as patients get their rights to view their medical records" [5]. Just imagine what may happen if the patient sees such notes in his/her medical record:

1. *I saw your patient today, who is still under our car for physical treatment.* (Probably, *care*.)
2. *She is numb from her toes down*. (Is anything down the toes?)
3. *Discharge status: alive but without permission.* (Does a patient need a permission to live?!)
4. *On the second day the knee was better and on the third day it had completely disappeared*. (Perhaps, the ache or swelling disappeared, as the knee itself can "disappear" just by patellectomy, i.e. a surgical operation, dealing with the excision of the patella/ knee-cap/.)

However, many patients state that doctors are more respectful these days. In this case "*rocking horse stool*" or "*whopper with cheese*" can be vanished.

Communicative specifics of medical informal discourse are also reflected in "non-official" **proverbs**, which are frequently met in doctors' speech.

The problem of defining a proverb appears to be as old as man's interest in them. People who consciously used them or began to collect them in antiquity obviously needed to differentiate proverbs from other gnomic devices such as apothegms, maxims, aphorisms, quotations, etc. Not only did such great minds as Aristotle and Plato occupied themselves with the question of what a proverb constituted, but early Greek paremiographers in particular wrestled with this task as well. Jan Fredrik Kindstrand reviewed some of these early definition attempts in his fascinating paper on "The Greek Concept of Proverbs", and Bartlett Jere Whiting had already in 1932 assembled dozens of definitions from ancient times to the modern age in his remarkable essay on "The Nature of the Proverb" [8].

A proverb is usually defined as "a traditional, fixed-phrase saying, usually one sentence that expresses an opinion, often considered wisdom, on a subject or recommends a course of action" [10].

Applying this concept to our field of science, we shall take the definition, given by Miguel de Cervantes: "A proverb is a short sentence based on long experience" [13].

Our collection of medical proverbs includes 26 units, which in a rather expressive, but laconic, as well as in imperative-rough form reflect the system of scientific values, morality and ethics, that, first of all, deals with "doctor - doctor" and "doctor – patient" relationships. Some proverbs are humorous, others are full of edifications, but all of them touch upon different aspects of medical environment. For example, proverbs of general medical point:

- *Nothing heals like cold, hard steel.*
- *What you can do for a patient is infinitely more important than what you do to a patient. The art of medicine is to discover the difference.*
- *The lesser the indication, the greater the complication.*

Here are proverbs dealing with surgery and surgical treatment of patients:

- *A chance to cut is a chance to cure.*
- *When the only tool you have is hammer, the whole world looks like a nail.*
- *All post-operative complications begin in the operating room.*
- *If you don't know what you are cutting, don't cut.*
- *Not everyone needs an operation before he/she dies.*

Thus, modern English medical terminology has its "twins", which function in informal medical discourse. These slang and jargon terms as well as a number of paremic constructions form an intermediate zone between proper medical terms and medical sociolect, in the framework of which there is a combination of expression plan and of a scientific notion specialized plan. They also represent a means of emotional and psychological distress the health service professionals are so often in need of.

Bibliography

1. BARTLETT J.W. *The Nature of the Proverb* // Harvard Studies and Notes in Philology and Literature.- vol. 14.- (1932). P. 273-307
2. CAUDLE P. *Jargon*. //www.uncp.edu/home/Canada/work/allam/1914-/language/jargon.htm
3. DIRCKX J. *Urines are cooking: Perspectives on medical slang and jargon* // E-perspectives. - September, 2004.- P. 16-27.
4. DOBSON R. *Doctors issue warning over misuse of slang* // British Medical Journal. –vol.327.- 2003.- P.360.
5. *Doctors slang is a dying* art //www. news.bbc.co.uk./go/pr/fr/-/1/hi/health/3159813.sm
6. FOX A., Cahill P. *Medical slang*.//Student British Medical Journal.- vol.10.- July, 2002. – P. 225-226.
7. IVES P. *In Defense of Jargon*.//www. eng,hss.cmu.edu./bs/31/ives.html.
8. KINDSTRAND J.F. *The Greek Concept of Proverbs*, - Eranos, 76 (1978), 71-85.
9. McDONALD P. *Slang in clinical practice* // British Medical Journal.- vol. 325.- 24.08.2002. –P. 444.
10. MIEDER W. *Popular view of the proverb.*- vol.5. -№ 2.-1999. - //www.deproverbio.com/DPjournal/DP,5,2,99/MIEDER/VIEWS.htm#
11. *The Shorter Oxford English dictionary*.- Oxford, Guild Publishing, 1985
12. PARSONS G. *Between two worlds: Medical student perceptions of humor and slang in the hospital setting*// Journal of General Internal Medicine. – vol.16 (8).- 2001.- P. 544-549.
13. *What is a proverb?* //www.cogweb.ucla.edu/discourse/proverbs/definitions.html.
14. www.wickipedia.com

DOSAR SPECIAL:
EGALITATE, LIBERTATE, FEMINITATE

SCENE INTIME SAU *THEATRUM AMORIS* ÎN ROMANUL FRANCEZ

Elena PRUS
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

Le milieu social et privé de tout temps a toujours imposé un certain type de pattern comportemental spatial et de genre. Par oppositions aux occupations masculines, plus dynamique, celles féminines sont statiques. Le caractère prédilecte masculin-publique et féminin-privé du XIXe siècle qui entraîne la division des rôles, des occupations et des espaces est cotredit par la femme parisienne qui dépasse les stéréotypes, surtout dans les sphères du privé et de l'intime représentées dans le roman dans des scènes-clé, comme : scène de la première apparition, de la renontre, de la séduction, de la déclaration, de l'attente, du mariage, de la rupture etc. Séductrice renomée, la Parisienne vit plus par que pour l'amour.

Iubirea în societatea franceză are o permanență de invidiat. Romanul francez este genul în care Erosul este suveran[1], femeia ocupând o poziție centrală. Dragostea este motorul clasic al povestirii de ficțiune, care instaurează axa și subiectul principal al intrigii majorității romanelor de moravuri, axa prin raportare la care se definește Pariziana și majoritatea personajelor din jurul ei.

Dar spre sfârșitul secolului al XIX-lea constatăm moartea Erosului într-o societate ce devine tot mai pragmatică, iar puterea dragostei asupra femeii nu mai primează. Nici femeia pariziană nu-și mai complică viața cu dimensiunea ideală. Supraevaluarea dragostei se întâlnește tot mai rar, dragostea ca sacerdoțiu s-a sfârșit[2]. **Femeia pariziană trăiește mai mult *prin* decât *pentru* dragoste**. Existența sa confortabilă este adesea teribil de monotonă, incitând-o la lovituri de pasiuni clandestine, utilizând armele în puterea sa, mai cu seamă cele ale seducției. Pariziana este femeia care nu mai resimte dragostea ca o pasiune profundă și distrugătoare, ci ca sentiment frivol și teatralizat. Descurajat de indiferența iubitei, Mariolle se întreabă dacă mai există femei capabile să iubească[3]. Această indiferență sentimentală face

1 Albert Thibaudet, în una din aforisticile formule din *Réflexions sur le roman*, afirmă: „un roman en français, c'est où il y a de l'amour" [p.73]. Roy-Reverzy [p.5] consideră că dacă secolul al XIX-lea este veacul de aur al romanului, este datorită Revoluției care răstoarnă în profunzime raporturile între sexe.

2 În accepția Parizienei, iubirea sa este un cadou, un sacrificiu și un act de generozitate: „elle avait l'impression de lui porter *la plus précieuse des offrandes, un inestimable cadeau*. Quand on donne ainsi, la joie de donner est inséparable d'une certaine sensation de sacrifice; ce n'est point l'ivresse d'être prise, c'est l'orgueil d'être généreuse et le contentement de rendre heureux" [Maupassant, *Notre coeur*, p.194].

3 „Etait-il vrai qu'il eût existé, qu'il existait encore des femmes passionnées, que l'émotion secoue, qui souffrent, pleurent, se donnent avec transport, enlacent, étreignent et gémissent, qui aiment avec leur chair autant qu'avec leur âme, avec la bouche qui parle et les yeux qui regardent, avec le Coeur qui palpite et la main qui caresse, des femmes qui bravent tout parce qu'elles aiment, et vont, le jour ou la nuit, surveillées et menacées, intrépides et palpitantes, vers celui qui les prend en ses bras, folles de bonheur et défaillantes" [Maupassant, *Notre coeur*, p.203].

Concluzia la care Mariolle ajunge este că doar burghezele sentimentale, sărace și nefericite mai cred în dragoste: „Les seules encore capables d'attachement sont les demoiselles de magasin ou les petites bourgeoises sentimentales, pauvres et mal mariées. J'ai porté quelquefois secours à une de ces âmes en détresse. Elles sont débordantes de sentiment, mais de sentiment si vulgaire que le troquer contre le nôtre

parte din farmecul modern[4]. Iubirea pentru Pariziană se transformă într-o luptă a ambițiilor, ca în concepția modernă.

Seducătoare cu renume, Pariziana face ravagii în lumea bărbaților, care devin prizonierii seducției sale[5]. Soarta bărbatului este de a rămâne servitorul nenumăratelor sale capricii[6].

Alegerea iubitului este prioritatea Parizienei :„En tous cas, je vous préviens que, moi, je suis incapable de m'éprendre vraiment de n'importe qui…" [Maupassant, *Notre coeur*, p.206]. Chiar și amantul perfect, care se oferă în întregime, cu pasiune și avere, nu poate obține în ochii Parizienei decât o afecțiune trecătoare: „amant impuissant à la conquérir tout entière, comprenait, devinait que cette *affectuosité relative* tenait à ce que sa pensée n'avait été agitée et détournée par personne et par rien, ces jours-là" [Maupassant, *Notre coeur*, p.176]. Dragostea pe care o inspiră Pariziana este un sentiment contradictoriu, ea nu este sursă de bucurie, speranță și finalitate. Cuvântul *dragoste* este înlocuit de Pariziana cu unul mai neutru: *sentiment*[7]. Capabilă să insufle o pasiune distrugătoare, Pariziana însăși este marcată de incapacitatea de a iubi[8]. Prin ardoarea și suferința provocată, iubirea Parizienei este asemănătoare cu răstignirea pe cruce a bărbatului: „Elle l'avait cloué sur une croix; il y saignait de tous ses membres, et elle le regardait agoniser sans comprendre sa souffrance, contente même d'avoir fait ça. Mais il s'arracherait de ce poteau mortel, en y laissant des morceau de son corps, des lambeaux de sa chair et tout son cœur déchiqueté" [Maupassant, *Notre coeur*, p.204].

Incapabilă de stabilitate și curioasă de tot ce e nou, decepționată chiar și de bărbații cei mai iluștri, Pariziana se plictisește repede și îi abandonează. Scenariul

c'est faire l'aumône" [*ibidem*, p.221].

4 „Les autres, nous, qui goûtons le charme moderne, nous sommes forcés d'avouer qu'elle est délicieuse, pourvu qu'on ne s'attache pas à elle. Et c'est justement ce que tout le monde fait. On n'en meurt pas du reste, on n'en souffre même pas trop; mais on rage qu'elle ne soit pas différente" [Maupassant, *Notre cœur*, p.76].

5 „Auprès de cette femme, il souffrait déjà de l'emprisonnement où elle le tenait, sentant qu'il frapperait en vain sur ce cœur, comme un homme enfermé frappe du poing une porte de fer" [Maupassant, *Notre cœur*, p.97].

6 „Il serait demeuré, il demeurerait quand même le serviteur reconnaissant de ses caprices" [Maupassant, *Notre coeur*, p.165]. Pentru Pariziană, dragostea este un capriciu printre altele: „Il devrait donc attendre les jours et les heures où viendrait cette *fuyante maîtresse*, ainsi que ses autres caprices, *le caprice d'être amoureuse*" [*ibidem*, p.174].

7 „J'entends par là que pour nous rendre compréhensives au même degré que vous, il faut toujours faire un appel à notre nature de femme avant de s'adresser à notre intelligence. Nous ne nous intéressons guère à ce qu'un homme ne nous rend pas d'abord sympathique, car *nous regardons tout à travers le sentiment*. *Je ne dis pas à travers l'amour* – non – *à travers le sentiment*, *qui a toutes sortes de formes, de manifestations, de nuances*. Le sentiment est quelque chose qui nous appartient, que vous ne comprenez pas bien, vous autres, car il vous obscurcit, tandis qu'il nous éclaire" [Maupassant, *Notre cœur*, p.72].

8 Jean de Tinan publică *în Art indépendant* în 1894 un *Document sur l'impuissance d'aimer.*

„-Vous entendez l'appel désespérée que je jette incessamment à votre Coeur? Alors vous me criez: «Soyez pareille à moi; pensez, sentez et exprimez comme moi.» Mais je ne peux pas, mon pauvre ami. Je suis ce que je suis (...) Vraiment *je suis tout à fait convaincue que je ne peux pas aimer davantage ni mieux* que je ne le fais en ce moment" [Maupassant, *Notre coeur*, p.187,190]; „Quand elle songeait à cela, à cette folie tendre où pouvait nous jeter l'existence voisine d'un autre être, sa vue, sa parole, sa pensée, le je ne sais quoi de l'intime personne dont notre cœur devient éperdument troublé, elle s'en jugeait incapable" [Maupassant, *Notre cœur*, p.119].

se repetă în aproape toate romanele timpului[9]. Legăturile de durată nu mai sunt la modă[10].

Suntem în prezența unei **demitizări progresive a dragostei:** „Monsieur, prenez garde à l'amour! il est embusqué partout; il vous guette à tous les coins; toutes ses ruses sont tendues, toutes ses armes aiguisées, toutes ses perfidies préparées! Prenez garde à l'amour!… Il ne pardonne pas, et fait commettre à tout le monde des bêtises irréparables. (…) *Retour du printemps. Citoyens français, prenez garde à l'amour"* [Maupassant, *La parure et autres contes parisiens*, p.221].

Scenele arhetipale ale pasiunii nu sunt doar simple artificii sau stereotipuri, ele marchează întreaga istorie a romanului, mai ales a celui de dragoste. **Fazele relației tradiționale includ**: întâlnirea, cucerirea romantică, intriga palpitantă, explicarea și despărțirea banală[11]. Dragostea, în jumătatea a doua a secolului al XIX-lea, constata contesa Dash [p.278], a cunoscut un regres în dinamica sa, romanele se reduc tot mai mult la două capitole: prefața și epilogul. Totul ce le separă este inutil. Dinamica scenelor urmează ritmul: iluzie/deziluzie.

Scena primei apariții a Parizienei, mai ales în locurile publice, impresionează prin spectaculozitate. Pariziana mizează mult pe prima impresie, ea realizează natura crucială a acestei prime întâlniri. Iată câteva exemple, în care transpare dorința de a se face remarcată chiar și într-un cadru oficial, cum ar fi cel al Consiliul de Stat[12].

Prin efectul de surpriză provocat, momentul apariției este **decisiv**[13]. Publicul este sedus, victimă a unei forțe iradiante. Prima apariție a Clorin-

9 *„Mais cela ne durait jamais*. Pourquoi? *Elle se fatiguait, elle se dégoûtait, elle voyait trop clair peut-être*. Tout ce qui l'avait animée, agitée, émue, séduite, lui paraissait bientôt connu, défloré, banal. Tous ils se ressemblaient trop sans être jamais pareils; et aucun d'eux encore ne lui avait paru doué de la nature et des qualités qu'il fallait pour la tenir longtemps en éveil et lancer son cœur dans un amour" [Maupassant, *Notre cœur*, p.117].

En tous ses commencements d'entraînement vers les hommes qualifiés supérieurs qui l'avaient éblouie durant quelques semaines, c'était toujours en des déceptions irrémédiables que sa courte effervescence de cœur était morte. Elle attendait trop de leur valeur, de leur nature, de leur caractère, de leur délicatesse, de leurs qualités. Avec chacun d'eux elle en avait été toujours réduite à constater que les défauts des hommes éminents sont souvent plus saillants que leurs mérites" [Maupassant, *Notre cœur*, pp.119-120].

10 „„Elle se fâchait surtout chaque fois qu'il parlait avec une nuance de blague familière de *leur liaison si longue qu'il affirmait être le plus bel exemple d'amour du dix-neuvième siècle*" [Maupassant, *Fort comme la mort*, p.42].

11 Relația dintre Juliette Deberle și Malignon urmează și ea mai multe faze obligatorii, prognozându-se și cele următoare: „Sans doute, c'était à Trouville qu'ils avaient joué quelque jeu dangereux. Les paroles, surprises par Hélène, semblaient indiquer que Juliette n'avait pas cédé encore; mais la chute paraissait prochaine" [Zola, *Une page d'amour*, p.239].

12 Impresia pe care o lasă doamna Correur și Corine Balbie este una stranie, costumele lor fiind neadaptate cadrului: „Tous deux regardèrent un instant en silence Mme Correur, assise près des Charbonnel. *Elle avait une robe de soie mauve, très voyante*, avec beaucoup de dentelles et de bijoux" [Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, p.30] sau prima apariție a Clorindei Balbi: „Une grande fille, d'une admirable beauté, *mise très étrangement*, avec *une robe de satin vert d'eau mal faite*, venait d'entrer dans la loge du Corps diplomatique" [*idem*]; nici președintele Consiliului de Stat nu rămâne indiferent: „Au bureau, le président avait pris une nouvelle poignée de papiers. Il donna, sans cesser de lire, un regard à la belle Clorinde Balbi, dont l'arrivée soulevait un chuchotement dans la salle" [*ibidem*, p.31].

13 Femeia modernă imită „în tot felul focurile bengale" [Baudelaire 1971, p. 218].

„Mlle Dufour (...) était une belle fille de dix-huit à vingt ans; *une de ces femmes dont la rencontre dans la*

dei pe cal în fața lui Rougon este ieşită din comun prin teatralitatea sa: „Elle a dit en riant qu'elle monterait bien avec le cheval, si l'escalier était assez large..." [Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, p.77].

Ceremonia de intrare în scenă a Parizienei este întotdeauna o imagine impresionantă. Aparițiile de efect ale doamnei Anserre se aseamănă cu cele ale unei comete: „C'était une de ces comètes parisiennes qui laissent comme une traînée de feu derrière elles" [Maupassant, *Le gâteau*, In *La parure et autres contes parisiens*, p.235]. Pariziana are o capacitate unică de a se expune. Chiar şi la întâlnirile ulterioare rămâi cu impresia că o vezi prima dată.

Scena primei întâlniri este, în cazul Parizienei, una de efect deosebit. În spațiul parizian, impregnat de mitul dragostei, întâlnirea este inevitabilă.

Savoarea imaginilor contemporanilor şi ale romancierilor transmite emoția întâlnirii cu o ființă deosebită. Pariziana este o surpriză care destabilizează şi fascinează. Întâlnirea cu o Parizianăă este asemenea transcederii miraculosului în cotidian. Trecătoarea din faimosul sonet al lui Baudelaire poate să servească, în cazul de față, drept exemplu-tip: privirea sa transmite un şoc[14]. Nimic nu atrage şi nu excită ca întâmplarea, atât de legată de capitală şi de femeie. Femeia este tulburător de excitantă în rapiditatea şi caracterul de proximitate al relațiilor pariziene. Această mitizare a primei întâlniri şi a imaginii sale obsedante permite construirea universului iubirilor fulgerătoare prin efectul pe care îl produce femeia pariziană[15].

Pariziana întreține mitul întâlnirii romantice neașteptate, cu toate că de multe ori are grijă să o regizeze în prealabil. Frédéric califică prima întâlnire cu doamna Arnoux ca o apariție, în care sunt invocate detaliile cele mai semnificative: strălucirea ochilor, pălăria, rochia elegantă[16].

rue vous fouette d'un désir subit, et vous laisse jusqu'à la nuit une inquiétude vague et un soulèvement des sens. Grande, mince de taille et large des hanches, elle avait la peau très brune, les yeux très grands, les cheveux très noirs. Sa robe dessinait nettement les plénitudes formes de sa chair" [Maupassant, *Une partie de campagne* In *La parure et autres contes parisiens*, p.186].

14 Olivier Bertin își aduce aminte despre prima impresie produsă de contesa de Gulleroy -: „Or, comme il était à la mode et faisait des visites à la façon d'un simple homme du monde, il aperçut un jour, chez la duchesse de Mortemain, *une jeune femme en grand deuil, sortant alors qu'il entrait, et dont la rencontre sous une porte l'éblouit d'une jolie vision de grâce et d'élégance*. Il dit aussitôt, ému de *cette apparition qui avait séduit son œil d'artiste*: Ah ! en voilà une dont je ferais volontiers le portrait" [Maupassant, *Fort comme la mort*, p.44]. Scena descrisă amintește foarte mult sonetul *A une passante* de Baudelaire adus anterior în discuție mai ales că femeia este îmbrăcată în negru. La Paris a fi văduvă nu înseamnă a uita de sine.

15 „mais il garda une sorte de sensation de la présence irréelle et persistante de cette femme. Il lui semblait avoir pris quelque chose d'elle, l'image de son corps resté dans ses yeux et la saveur de son être moral restée en son cœur. Il demeurait sous l'obsession de son image, comme il arrive quelquefois quand on a passé des heures charmantes auprès d'un être. On dirait qu'on subit une possession étrange, intime, confuse, troublante et exquise parce qu'elle est mystérieuse" [Maupassant, *Bel-Ami,* p.67- 68].

16 „*Ce fut comme une apparition*: Elle était assise, au milieu du banc, toute seule; ou du moins il ne distingua personne, dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux. (...) Elle avait un large chapeau de paille, avec des rubans roses, qui palpitaient au vent, derrière elle. Ses bandeaux noirs, contournant la pointe de ses grands sourcils, descendaient très bas et semblaient presser amoureusement l'ovale de sa figure. Sa robe de mousseline claire, tachetée de petits pois, se répandait à plis nombreux" [Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, p.40].

Această întâlnire are toate simptomele unei întâlniri fatale, cu disperarea şi singularitatea ei: „Leurs yeux se rencontrèrent. (...) Plus il la contemplait, plus il sentait entre elle et lui se creuser des abîmes. Il songeait qu'il

Efectul acestei apariții depășește portretul[17]. Frédéric revine de nenumărate ori la această primă întâlnire, surprinzând detaliile care îi scăpaseră pe moment[18]. Speranța repetării acestei miraculoase întâlniri devine pentru Frédéric o obsesie[19]. Însemnătatea primei întâlniri cu femeia pariziană constă în faptul că poate schimba complect viața bărbatului.

Scena de seducere

Cel puțin cât ține flirtul, femeia dobândește statutul de suverană a bărbatului: ea este cea care decide cui și când să-i acorde atenție și prioritate, conduce jocul și acordă, atunci când vrea ea, favorurile, adoratorul neputând să primească decât ceea ce este dispusă să ofere ea.

Pariziana este modelul femeii, prinse într-un joc captivant. Aventura este vocația Parizienei, marcându-i existența. Prin esența specifică și prin farmecul ei, aventura este o formă a trăirii frenetice şi o deschidere spre necunoscut. Ea se caracterizează printr-o anumită tensiune a sentimentului de viață şi, uneori, printr-un risc maxim. Neputând inspira sentimente adevărate, pare disproporționat prețul plătit prin dueluri şi sinucideri[20]. Aventura este interesantă prin aşteptarea unei schimbări: „attendant, pour se donner les soucis d'un changement, de rencontrer quelque aventure extraordinaire" [Zola, *La Curée*, p.163].

Femeia pariziană se caracterizează prin nesăbuința aventurii. Pariziana flirtează mai virtuos şi mai fantezist decât alte femei. Cucerirea ei este un lucru dificil: „Mais la Patronne l'excitait par la difficulté de la conquête, et par cette nouveauté toujours désirée des hommes" [Maupassant, *Bel-Ami*, p.210]. De aici bucuria supremă pentru Georges Duroy de a fi cucerit uşor o Pariziană adevărată: „Il en tenait une, enfin, une

faudrait la quitter tout à l'heure, irrévocablement, sans avoir arraché une parole, sans lui laisser même un souvenir! (...) Il la verrait encore, peut-être?" [Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, p.41, 44].

17 „Jamais il n'avait vu cette splendeur de sa peau brune, la séduction de sa taille, ni cette finesse des doigts que la lumière traversait. Il considérait son panier à ouvrage avec ébahissement, comme une chose extraordinaire. Quels étaient son nom, sa demeure, sa vie, son passé ? Il souhaitait connaître les meubles de sa chambre, toutes les robes qu'elle avait portées, les gens qu'elle fréquentait ; et le désir de la possession physique même disparaissait sous *une envie plus profonde, dans une curiosité douloureuse qui n'avait pas de limites*" [Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, p.41].

18 „Tout son voyage lui revint à la mémoire, d'une façon si nette qu'il distinguait maintenant des détails nouveaux, des particularités plus intimes; sous le dernier volant de sa robe, son pied passait dans une mince bottine en soie, de couleur marron; la tente de coutil formait un large dais sur sa tête, et les petits glands rouges de la bordure tremblaient à la brise, perpétuellement" [Flaubert, *L'éducation sentimentale*, p.44].

19 „Quelquefois, il se réveillait le coeur plein d'espérance, s'habillait soigneusement comme interminables. A chaque femme qui marchait devant lui, ou qui s'avançait à sa rencontre, il se disait: "La voilà!" C'était chaque fois une déception nouvelle. L'idée de Mme Arnoux fortifiait ces convoitises. Il la trouverait peut-être sur son chemin; et il imaginait, pour l'aborder, des complications du hasard, des périls extraordinaires dont il la sauverait" [Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, p.60]. "Où donc vivait-elle? comment la rencontrer maintenant? La solitude se rouvrait autour de son désir plus immense que jamais!" [*ibidem*, p.75].

20 „Un coup de pistolet tiré dans la maison voisine, une nuit, et qui occupa tout le pays d'une intrigue banale et sotte, la fit rêver d'aventures semblables. Elle aurait voulu avoir „des histoires, elle aussi" [Daudet, *Fromont jeune et Risler aîné*, p.158].„Sidonie, de son côté ne pouvait rien inspirer de tenace ou de grand. C'était un de ces amours de cocotte à gandin, faits de vanités, de dépits d'amour-propre, n'inspirant ni dévouement ni constance, seulement des aventures tragiques, des duels, des suicides d'où l'on revient presque toujours et d'où l'on revient guéri" [*ibidem*, p.279].

femme mariée! une femme du monde! du vrai monde! du monde parisien! Comme ça avait été facile et inattendu!" [Maupassant, *Bel-Ami,* p.75-76].

Puterea de seducţie a femeii pariziene este un pericol pentru bărbat. Seducerea erotică dezvăluie esenţa mistică a iubirii pe care o provoacă Pariziana personajelor din preajma sa. Scena de seducere este tipică pentru Parizianã. Dacă dorinţa feminină, în general, este suspectă, exclusă, vinovată, percepută ca incestuoasă, dorinţa Parizienei este capricioasă şi imperativă. Ea este cea care deseori provoacă aventura, în mod direct, cum o face doamna de Marelle sau într-un mod indirect şi subtil, cum o face doamna Forestier[21].

Seducerea este o preocupare irezistibilă pentru Parizianã. „Elle sentit croître en elle le désir naturel de le séduire et y céda" [Maupassant, *Fort comme la mort*, p.51]. Scena seducerii (verbală şi para-verbală) este o operaţie dirijată cu bună ştiinţa, care manifestă maleabilitatea Parizienei[22]. Tactica pe care femeia parizianã o foloseşte este una complexă: „Elle l'avait attiré, (…) cherchant à l'affoler sans rien donner ensuite, le provoquant pour se refuser, employant pour lui toutes les manœuvres (…), tant que l'homme qu'elle rendent pareil aux chiens des rues n'est pas haletant de désir" [Maupassant, *Fort comme la mort*, p.70]. Femeia parizianã, în viziunza romancierilor, nu are alt scop decât să cucerească prin farmecul tertipurilor sale[23]: „Ce fut pour la petite Chèbe le plus beau moment de sa vie. Même en dehors de toute visée ambitieuse, sa nature coquette et dissimulée trouvait un charme étrange à cette intrigue d'amour mystérieusement menée au milieu des festins et des fêtes" [Daudet, *Fromont jeune et Risler aîné*, p.68].

Seducerea în funcţie de obiective şi subiecţii asupra cărora se aplică, poate fi facilă ca o glumă, consumându-se într-o săptămână sau poate fi dificilă ca o luptă[24].

21 „Duroy se trouva seul avec Mme de Marelle dans un fiacre qui roulait. (...) Tout à coup il sentit remuer son pied. Elle avait fait un mouvement, un mouvement sec, nerveux, d'impatience ou d'appel peut-être" [Maupassant, *Bel-Ami,* p.73-74]. „Duroy se trouva seul avec Mme de Marelle dans un fiacre qui roulait. (...) Tout à coup il sentit remuer son pied. Elle avait fait un mouvement, un mouvement sec, nerveux, d'impatience ou d'appel peut-être" [*idem*]. „Il rencontra encore les yeux de Mme Forestier, toujours bienveillants, mais il crut y voir une gaieté plus vive, une malice, un encouragement" [*ibidem*, p.32].

22 Întorcându-se după o plimbare prin Bois de Boulogne, Clorinde îi face lui Rougon vizite la limita convenţiilor mondene: "C'était la troisième fois qu'elle venait ainsi chez Rougon, contre toutes les convenances. Mais elle affectait de rester dans le jardin" [Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, p.135-136].

23 „Quand il sentait près de lui Mme Forestier, avec son sourire immobile et gracieux qui attirait et arrêtait en même temps, qui semblait dire : "Vous me plaisez" et aussi: "Prenez garde", dont on ne comprenait jamais le sens véritable" [Maupassant, *Bel-Ami,* pp.67-68].

24 „En huit jours elle l'eut conquis et séduit par cette bonne humeur, cette franchise et cette simplicité. Il avait complètement oublié ses préjugés contre les femmes du monde, et aurait volontiers affirmé qu'elles seules ont du charme et de l'entrain" [Maupassant, *Fort comme la mort*, p.49]. „Il avait résisté bien plus qu'elle n'aurait cru, car depuis trois mois elle le captait avec un grand déploiement de grâce, des attentions et des frais de charme qu'elle n'avait jamais faits pour personne. (...) Il avait fallu bien des causeries intimes, où elle avait donné toute la séduction physique de son être, tout l'effort captivant de son esprit, et aussi bien des soirées de musique, où, devant le piano vibrant encore, devant les pages des partitions pleines de l'âme chantante des maîtres, ils avaient tressailli de la même émotion, pour qu'elle aperçût enfin dans son oeil cet aveu de l'homme vaincu, la supplication mendiante de la tendresse qui défaille [Maupassant, *Notre coeur*, p.79].

Pentru contesa de Gulleroy preocuparea de a plăcea devine sensul vieții, o luptă care îi mobilizează toate eforturile[25], o face să-şi calculeze şi simulează intențiile.

Proiectele de seducere ale Clorindei şi ale lui Rougon sunt un duel al ambițiilor. Clorinde visează să-l seducă pe Rougon cu orice preț[26]. Rougon formulează pentru sine, într-un sfârşit, ceea ce nu-l poate lăsa indiferent: „Cette Clorinde était vraiment une fille très séduisante" [Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, p.101]. Seducerea lui Rougon este un act împlinit de care el este conştient şi, ca un strateg adevărat, îsi face la rândul lui planuri de revanşări[27].

Sidonie Risler pune în aplicare **mai multe scenarii de seducere** a bărbaților: **seducerea necesară** a lui Risler (care devine șoțul său), **seducerea dorită** a lui Georges Fromont (scenariu eşuat în tinerețe, dar dus la bun sfârşit prin adulter), **seducerea forțată** a lui Frantz (cumnatul său, care află despre adulter) şi alte scenarii minore de succes. Clorinde are o tactică de seducere diferită, "une double conduite" [Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, p.157] față de Rougon şi față de Delenstag.

Cucerirea bărbatului nu este o întreprindere prea grea pentru Pariziană, care a făcut din aceasta ocupația sa de bază. Cel ce o privește sau o ascultă este completamente manipulat de arta seducerii. Femeia pariziană are o tactică de seducere care funcționează, mai mult sau mai puțin eficient, de la caz la caz[28]. Pariziana știe să-și teatralizeze sentimentele cu talentul unei actrițe.

25 „*La préoccupation de lui plaire toujours*, plus qu'aucune autre, et de le garder contre toutes, avait fait de sa vie entière un combat ininterrompu de coquetterie. Elle avait lutté pour lui, devant lui, sans cesse, par la grâce, par la beauté, par l'élégance. Elle voulait que partout où il entendrait parler d'elle, on vantât son charme, son goût, son esprit et ses toilettes" [Maupassant, *Fort comme la mort*, p.72]. „Mais elle le comprenait sans qu'il s'exprimât, *comme un tireur devine que sa balle a fait un trou juste* à la place de la mouche noire du carton" [Maupassant, *Notre cœur*, p.103-104]. „*Elle calcula* même que l'amour d'André avait plus de chances d'être durable si elle se refusait un peu plus à lui, car toute faim augmente par le jeûne, et le désir sensuel n'est qu'un appétit. Dès que cette résolution fut prise, elle décida qu'elle irait à Auteuil le jour même, *mais simulerait un malaise*. Ce voyage, qui lui semblait, une minute plus tôt, si pénible par ce temps de giboulées, lui parut aisé tout à coup" [*ibidem*, p.194-195].

26 „Elle venait de le confesser comme un enfant, lui qui depuis deux mois cherchait à la faire parler, sans tirer d'elle autre chose que de beaux rires. Elle n'avait eu qu'à lui refuser un instant ses poignets; il s'était oublié jusqu'à tout dire, pour qu'elle les lui rendît. Maintenant, cela devenait clair, elle le conquérait, elle discutait s'il valait encore la peine d'être séduit" [Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, p.93].

„Elle était pelotonnée, s'offrant, se faisait désirable, d'un air d'amante soumise qui veut être prise entièrement dans un embrassement" [*ibidem*, p.85] dezgolirea parțială face parte din această tactică: "Alors, elle reparut, plus nue, tendant la gorge… (…) Et n'était-ce pas le morceau de dentelle qui avait glissé?" [*ibidem*, p.92]. Rougon este conștient de înscenare: "Pourtant, il n'était plus bien sûr que la dentelle ne se fût pas dénouée toute seule [*ibidem*, p.93].

27 „Rougon eut un instant d'homme fort. Il la briserait quand il voudrait. N'était-ce pas elle qui le provoquait? Et des pensées malhonnêtes lui venaient, tout un projet de séduction, dans lequel il la plantait là, après avoir été son maître" [Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, p.93].

28 Elle avait fait naître si souvent, avec une adresse féline et une curiosité inépuisable, ce mal secret et torturant dans les yeux de tous les hommes qu'elle avait pu séduire!" [Maupassant, *Notre coeur*, p.80]. „Elle le faisait parler longtemps, pour lui montrer, en l'écoutant avec attention, combien il lui inspirait d'intérêt" [Maupassant, *Fort comme la mort*, p.51].

Bărbații „avaient éveillé en elle le rêve intermittent des grands amours et des longues liaisons. Mais, en proie aux craintes prudentes, indécise, tourmentée, ombrageuse, elle s'était gardée toujours jusqu'au moment où le dernier amoureux avait cessé de l'émouvoir. Et puis *elle possédait des yeux sceptiques de fille moderne qui déshabillaient* en quelques semaines les plus grands hommes de leur prestige. Dès qu'ils étaient épris

Scena declarației de dragoste

La capitolul mărturisirii, Pariziana apare mai mult agent pasiv, decât activ. Michèle de Burne nu iubește declarațiile directe care pot obliga la un răspuns. Ea preferă aluziile și confidențele delicate[29]. Doar pentru sentimentala Hélène Grandjean, provincială la Paris, scena declarației este capitală și marchează o altă etapă a vieții sale: „La scène de l'aveu, malgré elle, renaissait" [Zola, *Une page d'amour*, p.149][30].

În *Une page d'amour* de Zola această scenă are un fundal ironic, în tradiția lui Flaubert, suprapunerea de planuri diminuând valoarea declarației (la Flaubert prin vecinătatea târgului de animale, la Zola – prin jocurile copiilor[31].

Declarația doamnei Walter, burgheză nerafinată, este unică prin sinceritatea sa: „Et je vous aime, depuis un an, en secret, dans le secret de mon cœur. Oh ! j'ai souffert, allez, et lutté, je ne peux plus, je vous aime…" [Maupassant, *Bel-Ami,* p.215-216]. Semnificative apar însă recomandările lui Duroy, dezgustat de sentimentele prea sincere și acaparatoare ale doamnei Walter, care dă sfaturi de tactică feminină, bazată pe sentimente și durere mai mult simulate decât resimțite[32].

Scena așteptării

Tradițional, așteptarea corespunde imanenței statice feminine: Penelopa așteptându-l pe Ulisse, singurul autorizat de a călători. Așteptarea este, pentru tânăra fată sau femeie în vârstă, o fericire în sine, o stare de disponibilitate fața de lume și elementele sale. Scena femeii care așteaptă la fereastră este mai puțin caracteristică pentru Parizianã decât pentru o provincială ca doamna Bovary, pentru care viața este o eternă repetare în așteptarea unui eveniment. Pentru Pariziană așteptarea nu este o fază tipică în sensul ei plin de întrebări și dubii feminine (va veni/nu va veni? ș.a.), ea fiind sigură de sine.

---

d'elle, et qu'ils abandonnaient, dans le désarroi de leur cœur, leurs *poses de représentation et leurs habitudes de parade*, elle le voyait tous pareils, pauvres êtres qu'*elle dominait de son pouvoir séducteur*" [Maupassant, *Notre cœur*, p.82].

29 „Oh! *les aveux! Au fond, elle ne les aimait pas beaucoup*, car, lorsqu'ils étaient trop directs, trop expressifs, elle se voyait forcée de sévir. Elle avait même dû se fâcher deux fois et interdire sa porte. Ce qu'elle adorait, c'étaient les manifestations délicates, les demi-confidences, les allusions discrètes, l'agenouillement moral; et elle déployait vraiment un tact et une adresse exceptionnels pour obtenir de ses admirateurs cette réserve dans l'expression" [Maupassant, *Notre cœur*, p.84].

30 „Henri qui la poursuivait dans la salle à manger, avec les mêmes mots: "Je vous aime… Je vous aime", dont la répétition prenait en elle la sonorité continue d'une cloche. (…) Il avait parlé et il parlait toujours, il surgissait obstinément, avec ces paroles brûlantes: "Je vous aime… Je vous aime…", qui emportaient toute sa vie passée d'épouse et de mère" [Zola, *Une page d'amour*, p.150].

31 „Je ne puis plus", dit Henri, en venant s'adosser à la porte de la salle à manger. Elle s'éventait, rouge d'avoir sauté elle-même. Sa poitrine se soulevait sous la grenadine transparente de son corsage. Et elle sentit encore sur ses épuales le souffle d'Henri, qui était toujours là, derrière elle. Alors, elle compris qu'il allait parler; mais elle n'avait plus la force d'échapper à son aveu. Il s'approcha, il dit très bas, dans sa chevelure: „Je vous aime! Oh! Je vous aime!" Ce fut comme une haleine embrassée qui la brûla de la tête aux pieds. Mon Dieu! Il avait parlé, elle ne pourrait plus feindre la paix si douce de l'ignorance. Elle cacha son visage empourpré derrière son éventail. Les enfants, dans l'emportement des derniers quadrilles, tapaient plus fort des talons" [Zola, *Une page d'amour*, p.147].

32 „Elle aurait dû sentir, lui semblait-il, qu'il faut, en amour, un tact, une adresse, une prudence et une justesse extrêmes, que s'étant donnée à lui, elle, mûre, mère de famille, femme du monde, elle devait se livrer gravement, avec une sorte d'emportement contenu, sévère, avec des larmes peut-être, mais avec les larmes de Didon, non plus avec celle de Juliette" [Maupassant, *Bel-Ami,* p.231].

În cazul Parizienei rolurile de gen tradiționale se inversează. În *Notre coeur* de Maupassant André Mariolle este acela care își petrece în permanență timpul în așteptări dureroase[33]. Devenind tot mai Pariziană, Hélène Grandjean se lasă tot mai mult așteptată: „Elle semblait mettre un raffinement à retarder l'heure du second rendez-vous" [Zola, *Une page d'amour*, p.318]. Așteptarea creează în intrigă un puternic efect de suspans. În așteptarea iubitei sale în gară, care nici nu are de gând să vină, credulul Frantz trece prin toate chinurile[34].

Scena răpirii

De remarcat că pentru femeia pariziană, răpirea este un clișeu[35] romantic care nu o mai tentează. Excepțiile sunt rare, cum ar fi răpirea neexperimentatei Suzanne Walter de către Georges Duroy. Suzanne Walter este foarte nerăbdătoare de a retrăi cunoscutele modele romanești[36]. Noutatea abordării constă în faptul că, spre deosebire de aceste modele, mica Pariziană este mai mult preocupată de spiritul aventurii decât de persoana celuia care o răpește[37]. Pariziana matură este în stare ea însăși să răpească barbați, cum face Michèle de Brune sau cum îi sugerează Sidonie Rîsler onestei sale cumnate Claire Fromont.

Scena căsătoriei

Scenariul marital cu toate accesoriile este o scenă frecventă în romanul secolului al XIX-lea. Căsătoriile din lumea Parisului monden sunt întotdeauna un eveniment și constituie în roman descrieri cu detalii mai mult sau mai puțin relevante[38].

33 „Comme elle avait frappé avec une autorité discrète, à cette petite porte derrière laquelle il attendait, lui, défaillant, le coeur battant!" [Maupassant, *Notre cœur*, p.101].

34 „Alors commença pour lui l'horrible supplice de l'attente, cette suspension de tout l'être, singulière situation du corps et de l'esprit, où le coeur ne bat plus, où la respiration halite comme la pensée, où les gestes, les phrases restent inachevées, où tout attend. Les poètes l'ont cent fois décrite, cette angoisse douloureuse de l'amant qui écoute le roulement d'une voiture dans la rue déserte, un pas furtif montant l'escalier" [Daudet, *Fromont jeune et Risler aîné*, p.181].

35 Visul de plecare definitivă cu Rodolphe al Emmei Bovary provine din încrederea că fericirea există altundeva. Amantul care se definește prin opoziție cu soțul (care reprezintă intolerabilul) este acel care dă acces la acest **altundeva mitic**. Răpirea, visată conform schemelor romanești este soluția-miracol. Utopia acestui vis este ironizată de Flaubert.

36 „Toute la vieille poésie des enlèvements nocturnes, des chaises de poste, des auberges, toutes les charmantes aventures des livres lui passèrent d'un coup dans l'esprit comme un songe enchanteur prêt à se réaliser. Elle répéta: "Quand ça, m'enlèverez-vous?" [Maupassant, *Bel-Ami*, p.284].

37 „Elle regardait le vaste horizon, la tête pleine de cette idée d'enlèvement. Elle irait plus loin que là-bas… avec lui!... Elle serait enlevée!... Elle était fière de ça! Elle ne songeait guère à sa réputation, à ce que pouvait lui arriver d'infâme. Le savait-elle, même? Le soupçonnait-elle?" [Maupassant, *Bel-Ami*, p.285].

38 „Le mariage de son rédacteur en chef fut ce qu'on appelle un fait parisien, Georges Du Roy et les Walter ayant soulevé beaucoup de curiosité depuis quelque temps. Tous les gens qu'on cite dans les échos se promirent d'y aller. Cet événement eut lieu un jour clair d'automne. Dès huit heures du matin, tout le personnel de la Madeleine, étendant sur les marches du haut perron de cette église qui domine la rue Royale un large tapis rouge, faisait arrêter les passants, annonçait au peuple de Paris qu'une grande cérémonie allait avoir lieu" [Maupassant, *Bel-Ami*, p.297].

„La parure de la mariée, s'apercevant comme un nuage... Puis l'entrée à l'église, deux par deux, toujours le blanc en tête, flottant, léger, éblouissant… L'orgue, le suisse, le sermon du curé, les cierges éclairant des bijoux, des toilettes de printemps (…) tout le haut commerce parisien venu là pour lui faire honneur" [Daudet, *Fromont jeune et Risler aîné*, p.16].

Despre căsătoria lui Clorinde și a lui Delenstag aflăm în termeni concișI doar că este celebrată cu toată pom-

Madeleine Forestier, Pariziană emancipată, are o concepție modernă despre căsătorie cu totul diferită de cea comună, în care soții sunt liberi și egali[39]. Ea este cea care se ocupă de toate detaliile punerii în scenă a ceremoniei: înlăturarea rivalei, stabilirea datei și a locului[40]. Replicile lui Duroy nu prea au mare trecere, rolul său este mai mult pasiv[41]. Scenariul unei vieți conjugale comune, cu alegerea domiciliului și a funcțiilor de serviciu ale lui Duroy, aparține Madeleinei. „Et elle parla, avec précision, de ce qu'ils feraient à leur retour. Ils devaient conserver l'appartement qu'elle habitait avec son premier mari, et Duroy héritait aussi des fonctions et du traitement de Forestier à *La Vie Française*" [Maupassant, *Bel-Ami,* p.170]. Este interesant că aranjamentele financiare sunt făcute tot de ea, cu siguranța unui om de afaceri. Contractul de căsătorie dintre Madeleine Forestier și Duroy este tipic pentru situația în care soții au averi inițial diferite[42]. Vom remarca la acest capitol că separarea bunurilor, obținută târziu de femeile franceze, era rar semnalizată în acte. Puține femei aveau curajul să-și revendice acest drept, cum o face Madeleine Forestier.

Scena rupturii

Ipostaza de femeie abandonată nu este tipică pentru Pariziană. Atunci când este totuși în această situație, Pariziana Clotilde de Marelle, tulburată și înlăcrămată, își păstrează demnitatea. „Alors, elle fit un effort, un grand effort pour être digne et fière…" [Maupassant, *Bel-Ami*, p.167]. Mai mult decât atât, ea are inteligența, forța și capacitatea de a recunoaște că, în linii mari, Duroy face ceea ce trebuie. Aptitudinile actoricești o fac să apară în această scenă într-o manieră mai puțin melodramatică, ba adoptând chiar poza unei femei puternice[43].

Cauzele despărțirii pot fi cele mai obișnuite[44], dar în cazul femeii pariziene suferința iubirii provocată de ea face această legătură imposibil de suportat pentru

pa: "le mariage venait d'être célébré avec une pompe extraordinaire…" [Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, p.157] și că scenariul prevede o călătorie în Italia.

39 „*Le mariage pour moi n'est pas une chaîne, mais une association. J'entends être libre*, tout a fait libre de mes actes, de mes démarches, de mes sorties, toujours. Je ne pourrais tolérer ni contrôle, ni jalousie, ni discussion sur ma conduite. Je m'engagerais, bien entendu, à ne jamais compromettre le nom de l'homme que j'aurais épousé, à ne jamais le rendre odieux ou ridicule. Mais il faudrait aussi que cet homme s'engageât à voir en moi une égale, une alliée et non pas une inférieure ni une épouse obéissante et soumise. Mes idées, je le sais, ne sont pas celles de tout le monde, mais je n'en changerai point" [Maupassant, *Bel-Ami,* p.156].

40 Dna Forestiet privește căsătoria ca un proiect, ca un scenariu: „Vous n'avez pas encore annoncé notre projet à Mme de Marelle? (...) Eh bien, il serait temps de la prévenir" [Maupassant, *Bel-Ami*, p.162-163].

41 „ - Si vous voulez, nous pourrons nous marier au commencement de mai. Ce serait très convenable. - J'obéis tout avec joie.- Le dix mai, qui est un samedi, me plairait beaucoup, parce que c'est mon jour de naissance. - Soit, le dix mai.?" [Maupassant, *Bel-Ami*, p.163].

42 „Ils s'étaient associés sous le régime de la séparation de biens, et tous les cas étaient prévus qui pouvaient survenir: mort, divorce, naissance d'un ou de plusieurs enfants. Le jeune homme apportait quatre mille francs, disait-il, mais, sur cette somme, il en avait emprunté quinze cents. Le reste provenait d'économies faites dans l'année, en prévision de l'événement. La jeune femme apportait quarante mille francs que lui avait laissés Forestier, disait-elle" [Maupassant, *Bel-Ami,* p.171].

43 „Alors elle le regarda, de haut en bas, elle le regarda avec cet œil mouillé, désespéré, si charmant et si triste qui montre toute la douleur d'un cœur de femme, et elle balbutia: „Tu...tu as raison...tu...tu...as bien choisi ce qu'il te fallait..." [Maupassant, *Bel-Ami*, p.167].

44 Una dintre cele mai sincere analize a formării legăturilor extraconjugale și a motivului rupturii îl găsim în *L'Art de ropmre* de Maupassant, publicat în *Le Gaulois* din 31.1.1881: „Cependant nous ne pouvons raisonnablement être fidèles jusqu'à la mort (je parle pour les célibataires) à une seule et même femme, quand

bărbat: „Il était lui-même tellement exaspéré de son impuissance, tellement mordu par un désir vain et enragé de cette femme, qu'il se disait en ses heures de solitude désespérée: «J'aime mieux rompre que de continuer à vivre ainsi" [Maupassant, *Notre coeur*, p.202].

La Paris şi deznodământul unei relaţii este un eveniment care provoacă comentarii şi scandaluri: „Renée ne voudrait jamais; elle pleurerait, elle lui ferait des scènes, elle était capable de commettre quelque gros *scandale* pour étonner Paris [Zola, *La Curée*, p.302]. „La rupture d'Aristide Saccard et de la grosse Laure fit plus de *bruit* encore que leurs prétendues amours" [Zola, *La Curée*, p.317].

Vom putea constata în urma analizei scenelor intime că Pariziana nu este o femeie pasională, ci voluptuoasă, care are sângele fierbinte, dar inima rece. În raporturile cu bărbatul ea simulează implicarea afectivă. Relaţia care se creează este ţinută de ea sub un control politicos, dar ferm, pentru a prelua şi menţine iniţiativa, capacitate ce necesită o agresivitate subtilă. Tactica se schimbă pe parcurs, evoluând între răceală şi tandreţe disimulată.

În toate scenele în care apare, Pariziana înscrie un spectacol inedit. Aceste scene au deseori efectul unui « stop-cadru » întreţinut pentru a insista asupra perceperii trăsăturilor sale esenţiale, legate de multiple elemente artistice. Densitatea semnelor fiind prea mare, decodarea este încetinită şi opreşte atenţia cititorului. Originalitatea ei este în contrast, în ruptură cu banalitatea, cu cotidianul. Pariziana este femeia modernă care **transcende** în toate aceste scene, regizate de ea cu iscusinţă, **stereotipul femeii tradiţionale**.

Referinte bibliografice

I. Texte artistice

1. BAUDELAIRE, Charles. *Curiozităţi estetice.* Bucureşti: Meridiane, Tr. Rodica Lipatti, 1971
2. DAUDET, Alphonse. *Fromont jeune et Risler aîné.* Moscou: Editions en langues étrangères, 1963
3. FLAUBERT, Gustave. *L'Education sentimentale.* Paris: Garnier-Flammarion, 1969
4. MAUPASSANT, Guy de. *Bel-Ami.* Paris: L'Aventurine, 2000
5. MAUPASSANT, Guy de. *Fort comme la mort.* Paris: Gallimard, 1983
6. MAUPASSANT, Guy de. *Notre cœur.* Paris: Gallimard, 1983
7. ZOLA, Emile. *Une page d'amour.* Paris: Gallimard, 1989
8. ZOLA, Emile. *Son Excellence Eugène Rougon.* Paris: Gallimard, 1982

II. Studii de critică

1. THIBAUDET, Albert. *Réflexion sur le roman*. Paris: Gallimard, 1938

tant d'autres sont charmantes" [In Ph. Dahhan, p.53].

LECTURE D'UN ROMAN LIBERTIN AU FÉMININ : *THÉRÈSE PHILOSOPHE*, ENTRE CRITIQUE DU SACRÉ ET AFFIRMATION DU PROFANE HÉDONISTE

Carmen ANDREI
Université Dunarea de Jos de Galați, Roumanie

Thérèse philosophe *(1748), roman libertin al epocii Luminilor, refuză schema clasică a inițierii erotice. Mentorul libertin al eroinei nu mai este un aristocrat dezamăgit, ci un om al bisericii, ceea ce trădează voința scriitorului anonim (sau a lui Boyer d'Argens, căruia i se atribuie paternitatea operei) de a critica vehement tarele fizice şi morale ale clerului, ca şi voința de a dezminți o concepție falsă a sacrului şi de a afirma teza filosofică conform căreia fiecare ajunge la fericirea absolută cu mijloace proprii. Religia este contestată de-a lungul întregii cărți, prin silogisme înlănțuite, interogații retorice cu o puternică forță perlocuționară. Tezele pe care eroina libertină le apără cu argumente puternice sunt : teza politică a hedonismului ; teza psihagogică sau senzualistă ; teza etică şi deterministă ; teza filosofică şi teza materialistă.*

Les écrivains libertins du XVIII[e] siècle dénoncent le mensonge culturel et idéologique et la mystification de la fiction. Ce dessein est mis en œuvre, entre autres, par le refus d'obéir au schéma classique de l'initiation, d'imaginer un noble libertin dans le rôle de mentor. Le choix d'un religieux choque, trahit une certaine « vengeance » sur le plan littéraire et la volonté de fustiger les tares physiques et psychiques du clergé. *Thérèse philosophe*, production injustement considérée comme « légère », a le mérite de ne plus récuser certaines pratiques libertines et de soutenir la thèse que chacun touche au bonheur absolu par ses propres moyens. De surcroît, ce roman continue la tradition des écrits libertins satiriques et pamphlétaires, tradition ouverte par *Le Portier des Chartreux* et clôturée à la fin du siècle par quelques ouvrages anonymes tels que *Zoloé et ses deux acolytes* (attribué à tort à Sade), *Exercices de dévotion d'Henri Roch* (environ 1780) et *Les Aventures galantes de quelques enfants de Loyola* (1782), *Les Délices de Coblentz* (1792) ou *Les Joies de Lolotte* d'Andréa de Nerciat.

Thérèse philosophe a connu au XVIII[e] siècle une réception plutôt favorable. Elle constitue un terrible réquisitoire contre les classes sociales telles qu'elles étaient sous la Régence ; il s'agit d'un livre dans lequel se trouvent toutes les joyeusetés et toutes les turpitudes. Mais c'est aussi un livre qui simule la naïveté, qui feint d'être écrit par une oie blanche. Par l'intermédiaire de son héroïne, l'auteur a osé montrer la tartufferie qui caractérise la dévotion. Le succès du livre impose un modèle de titre licencieux formé sur la séquence : prénom féminin suivi d'un qualificatif.

Thérèse philosophe dont le sous-titre est *Mémoires pour servir à l'histoire du Père Dirrag et de Mademoiselle Éradice* [*Thérèse*] est un roman qui a suscité beaucoup de controverses, à cause de la date de sa publication, des conditions illicites de sa parution (les imprimeurs ont été pourchassés par la police royale) et de la paternité littéraire attribuée au marquis Boyer d'Argens[1]. Une énigme entoure *Thérèse*. L'attribution d'un texte célèbre à un écrivain peu connu, à peine retenu dans l'histoire des lettres fran-

çaises, est d'autant plus controversée que d'Argens lui-même a entretenu l'incertitude concernant sa paternité. On a même lancé l'idée que *Thérèse* était un texte bien antérieur à 1748, texte à succès, mais devenu rare et recherché, ce qui expliquerait le désir des éditeurs de le réimprimer[2]. Il y a eu une vingtaine de rééditions jusqu'à la fin du siècle. Dans les éditions de l'époque, les tableaux narratifs étaient accompagnés de gravures et d'estampes suggestives. C'est un « ouvrage philosophique » qui n'a pas de date dans l'édition originale[3]. La majorité de la critique s'accorde aujourd'hui sur cette paternité littéraire, fortement soutenue par Sade dans l'*Histoire de Juliette*, autorisée par l'étude de l'œuvre et de la biographie de d'Argens, étude menée par les commentateurs contemporains. Par son témoignage catégorique, le marquis contribue à l'attribution sans conteste de *Thérèse* à Boyer d'Argens. Sade reconnaît comme seule valeur du livre l'alliance de la luxure et de l'impiété, mais il ne précise pas le but de l'ouvrage. La thèse sur la liberté individuelle, absolue, a séduit Sade :

> […] ouvrage charmant du marquis d'Argens, le seul qui ait montré le but, sans néanmoins l'atteindre tout à fait ; l'unique qui ait agréablement lié la luxure à l'impiété et qui […] donnera enfin l'idée d'un livre immoral [Trousson : 563].

Le titre est courageux : une fille devient l'héroïne d'un récit qui met en œuvre une vraie conception philosophique du monde. Le terme *philosophe* n'est pas un manteau qui cache l'éloge de la prostitution, du vice, selon la mode des titres trompeurs [Trousson : 571]. Deux ans après, paraît une réplique de *Thérèse*, *L'Anti-Thérèse ou Juliette philosophe* attribuée à Toussaint ou à l'anonyme Mme de T***, qui se situe sur le versant idéaliste des Lumières, condamne avec virulence le contre-modèle pour l'obscénité de ses anecdotes : « qui pare du titre spécieux de philosophie le récit des plus affreux débordements » (*L'Epître à mon ami*). Un autre pastiche s'intitule *La Nouvelle Thérèse ou la Protestante Philosophe, histoire sérieuse et galante* ; c'est une production très faible, ce qui mène à la conclusion que le style de *Thérèse* est inimitable et que le livre mérite l'étiquette de « diamant noir de la littérature des Lumières » [Moureau : 31].

Les renvois à la nature, à la morale et à la philosophie, ainsi que le recours constant à l'opposition entre le sacré et le profane, démontrent que l'auteur a comme sources sûres *Le Traité de la liberté* de Fontenelle (pour l'idée de l'impossibilité de la liberté individuelle) et l'*Examen de la religion*, traité déiste qui revendique le droit au libre examen concernant la religion, attribué à Saint-Évremond, surtout dans les pauses narratives du type *Examen des religions par les lumières naturelles, Origines des religions, Origines de l'honneur*, etc.

Le sous-titre renvoie à un célèbre procès scandaleux des années 1730 en Provence (anagrammée Vincerop) : le jésuite J.-B. Girard (Père Dirrag), originaire de Lôde (Dole), fut accusé par sa pénitente C. Cadière (Éradice), née à Toulon (Volnot), de l'avoir séduite.

Une originalité de ce roman est, à part l'agencement de deux récits-mémoires, liés artificiellement par le topos de la rencontre fortuite (récurrent dans les récits enchâssés classiques), la spécificité de l'imaginaire féminin qui ose transgresser et désacraliser les tabous et les interdits sociaux et moraux. Les deux récits qui composent

Thérèse sont écrits avec deux plumes différentes : l'adolescente provençale et la courtisane parisienne possèdent chacune une voix narrative et un style. *Thérèse* aura un itinéraire dialectique facilement identifiable. La structure du roman est la même quelle que soit l'édition : il y a trois parties distinctes, trois récits indépendants, divisé(e)s ou non en chapitres[4]. La note aguichante de ces mémoires féminins est donnée par sa structure syncopée, par le mélange et la juxtaposition non fortuite des scènes érotiques et du discours sérieux, philosophique, structure qui fait penser à la narration scénique de *La Philosophie dans le boudoir* du marquis de Sade. Le fil narratif est coupé par les dissertations philosophiques, les discours des personnages, directs ou rapportés, sont coupés par les commentaires métatextuels selon les règles de l'esthétique du contraste. Le destinataire des mémoires, appelé « cher Comte, cher bienfaiteur » est une sorte de « deus ex machina », le grand personnage qui est absent du livre.

À travers les trois parties, l'héroïne passe de la théorie philosophique à la pratique sexuelle grâce à la multiplication des moments voyeuristes. Inexpérimentée et ignorante, elle grandira en sagesse et en savoir, aura « des lumières sur la Morale, la Métaphysique et la Religion ». Elle sera le narrateur interne, le témoin et l'intermédiaire par lequel se mettent en scène son désir et le désir du lecteur. Le défaut de la narratrice est le bavardage, « propre aux femmes » [*ibid*., p. 600]. Le lecteur qui assiste à l'éducation sexuelle de Thérèse ne sait pas si les scènes et les ébats qui parsèment le récit sont là pour illustrer et servir le but didactique ou si la théorie se dégage de l'histoire vécue[5].

La première partie est biographique. L'***incipit*** tient lieu d'introduction, d'avertissement. Le texte est brisé d'avance : il résume dès le début les unités narratives distinctes et offre des mini-clés de lecture. Thérèse-narratrice a vingt-cinq ans à l'heure du récit. Elle a découvert les principes éclairants de la vertu. Le but moral et la convention d'authenticité ne manquent pas : elle écrit ses mémoires pour répondre à la demande de l'homme qui l'entretient, mais aussi pour livrer « des vérités utiles au bien de la société », en témoin fidèle des expériences des personnages connus personnellement. Elle se justifie scrupuleusement par la véracité des faits. Rétrospectivement ironique, elle avoue ou feint sa maladresse, son manque de talent littéraire. Elle est narratrice malgré elle. L'interrogation qui ouvre le texte le place d'emblée dans le registre familier. L'annonce du projet, du récit détaillé de ses expériences est en même temps une provocation à l'égard du lecteur virtuel :

> Quoi, monsieur, sérieusement, vous voulez que je vous écrive mon histoire, vous désirez que je vous rende compte des scènes mystiques de Mademoiselle Éradice avec le très révérend père Dirrag, que je vous informe des aventures de madame de C*** avec l'abbé T***, vous demandez d'une fille qui n'a jamais écrit des détails qui exigent de l'ordre dans les matières ? Vous désirez un tableau où les scènes dont je vous ai entretenu, où celles dont nous avons été acteurs ne perdent rien de leur lascivité, que les raisonnements métaphysiques conservent toute leur énergie ? En vérité, mon cher comte, cela me paraît au-dessus de mes forces. […] Trahirai-je la confiance des gens à qui j'ai les plus grandes obligations, puisque ce sont les actions des uns et les sages réflexions des autres, qui, par gradation, m'ont dessillé les yeux sur les préjugés

> de ma jeunesse ? […] Et bien ! mon cher bienfaiteur, je ne résiste plus : écrivons, mon ingénuité me tiendra lieu d'un style épuré chez les personnes qui pensent, et je crains peu les sots. Non, vous n'essuierez jamais un refus de votre tendre Thérèse, vous verrez tous les replis de son cœur dès la plus tendre enfance, son âme toute entière va se développer dans les détails des petites aventures qui l'ont conduite, comme malgré elle, pas à pas au comble de la volupté. [*Thérèse*, p. 575]

Dans l'édition de R. Trousson, toutes les séquences narratives sont pourvues d'un titre qui les résume. On ne sait si celui-ci est dû à l'auteur ou à l'éditeur de l'une des éditions du roman. *Réflexions de Thérèse sur les origines des passions humaines* est le titre du second paragraphe du texte qui s'ouvre par des imprécations misanthropes qui maltraitent le lecteur :

> Imbéciles mortels ! vous croyez être maîtres d'éteindre les passions que la nature a mises dans vous : elles sont l'ouvrage de Dieu. […] Hommes insensés ! Vous prétendez donc être de seconds créateurs, plus puissants que le premier ? […] [*Thérèse*, p. 576]

La suite obéit au début classique des mémoires : « Je suis née dans la province de Vencerop [*anagramme de Provence*] Mon père était [...] Ma mère qui était […] ». Elle est d'origine bourgeoise. Le double libertinage de ses parents marque l'enfant. L'éveil précoce, à sept ans, de son désir érotique se manifeste inconsciemment sous forme « d'amusements nocturnes ». Les attouchements sont considérés par sa mère comme une impudicité, un *péché mortel*. A neuf ans suivent d'autres amusements avec les enfants de son âge, dans le grenier.

C'est le moment où commence la désacralisation du monde conventuel. Pour éviter de « détraquer la machine », Thérèse est enfermée de force dans un couvent où elle passe deux ans dans un libertinage innocent (*Thérèse est mise au couvent à onze ans et y fait sa première confession*). On lui conseille d'éviter « d'écouter le démon de la chair ». Son premier confesseur, un capucin lui donne des « leçons singulières », dans un discours entortillé sur le péché originel. L'adolescente fait sa première crise, elle doit choisir entre l'amour de Dieu et le plaisir de la chair. Malgré les pratiques courantes (jeûne, cilice, méditation) et sous peine de mortification, elle continue à se procurer des plaisirs. Le thème du scandale au couvent y est toujours présent, ainsi que le motif du confesseur qui trahit sa fonction. Le couvent apparaît comme relais de l'autorité familiale, il est synonyme du malheur des filles.

La religion est remise en question tout au long du livre. *L'Apostrophe aux théologiens sur la liberté de l'homme* se compose de syllogismes enchâssés, d'interrogations rhétoriques à haute force perlocutionnaire. Thérèse s'adresse à son interlocuteur (prêtre, comte, lecteur). Les thèses qui s'en dégagent sont des répliques bien argumentées à de possibles questions sur les oppositions irréductibles : Nature – Dieu, plaisir – morale, volonté – détermination. Pour bâtir son argumentation et pour exemplifier, la narratrice-philosophe se sert des paraboles et des renvois bibliques. L'homme est

tributaire des sensations et des passions et le libre arbitre est manifestement exclu. Le roman pose la grave question de la liberté sexuelle, de la femme en particulier :

> Pour admettre que l'homme fût libre : il faudrait supposer qu'il se déterminât par lui-même ; mais s'il est déterminé par les degrés de passions dont la nature et les sensations l'affectent, il n'est pas libre ; un degré de désir plus ou moins vif le décide aussi invinciblement […]

Nous y retrouvons même une explication plausible de l'origine des passions :

> L'arrangement des organes, la disposition des fibres, un certain mouvement des liqueurs donne le genre des passions ; les degrés de force dont elles nous agitent contraignent la raison, déterminent la volonté dans les plus petites comme dans les plus grandes actions de notre vie. C'est ce qui fait l'homme passionné, l'homme sage, l'homme fou. » [*Thérèse*, p. 583]

Les désirs sexuels « sont des besoins de tempérament aussi naturels que ceux de la faim et de la soif ». Insatisfaits, ils dérèglent « la machine ». La narratrice livre aussi des maximes : « La jalousie et l'envie sont de tous les états, celui de dévote en est peut-être le plus susceptible » [*ibid*., p. 585].

Le discours philosophique hésite entre ***je*** – expression de l'opinion personnelle, et ***nous*** – marque du pluriel de la solidarité :

> Répondez théologiens, fourbes ou ignorants, qui créez nos crimes à votre gré : qui est-ce qui avait mis en moi les deux passions dont j'étais combattue, *l'amour de Dieu et celui du plaisir de la chair? Est-ce la Nature ou le diable* ? [*Thérèse*, p. 581]

Thérèse sort du couvent à l'âge de vingt-trois ans [vingt-cinq dans l'édition de 1961], presque mourante à cause des efforts qu'elle fait pour résister à son tempérament : « Tout mon être languissait, mon teint était jaune, mes lèvres livides, je ressemblais à un squelette vivant » [*ibid*., p. 584]. Elle aura plusieurs mentors qui la décevront parmi lesquels s'impose la figure du Père Dirrag. Son amie Éradice sera dupe de la « sainte lubricité » du cafard. Elle est partagée, pendant les scènes de voyeurisme, entre sa sensualité et la métaphysique, entre la morale traditionnelle et ses penchants naturels. Les contraintes imposées seront incompréhensibles, elle ne ressent que de la honte. La croyance de Thérèse chancelle dès qu'elle est témoin des « exercices spirituels » du Père Dirrag qui abuse de la crédulité de sa pénitente Éradice. « Remplie d'une sainte horreur », Thérèse perçoit l'acte dans son animalité primaire. La description admirative des fesses d'Éradice fait pendant à cette scène[6]. La narratrice et le prêtre se placent tous les deux dans une « luxurieuse perspective ». Les coups de verges sont accompagnés de récitations psalmiques. À l'opposé de sa « vision », la jeune novice croit participer « au bonheur des anges », voit même « le paradis ouvert »[7]. L'effet excitatif du tableau est ressenti directement par ses sens : « je sentais une sorte de frémissement que je ne puis décrire » [*ibid*., p. 588]. La conclusion de cette scène, tirée dans le présent

de l'écriture, est contradictoire. Elle montre la double incapacité du personnage naïf et de la narratrice expérimentée à discerner ses impressions et leur signification :

> Quelle mécanique ! Quel spectacle, mon cher comte, pour une fille de mon âge qui n'avait aucune connaissance de ce genre de mystères ! Que d'idées différentes me passèrent dans l'esprit, sans pouvoir me fixer à aucune. Je me souviens seulement que vingt fois je fus sur le point de m'aller jeter aux genoux de ce célèbre directeur pour le conjurer de me traiter comme mon amie. Était-ce mouvement de déception ? Était-ce mouvement de concupiscence ? C'est ce qu'il m'est encore impossible de pouvoir bien démêler. [*Thérèse*, p. 591]

Chaque fois que les digressions philosophiques de la narratrice tendent à s'éteindre trop, elle recule sur ses pas : « Revenons à nos acolytes » [*ibid*., p. 591]. Une fois démasqué, le Père Dirrag est entraîné pendant plusieurs mois dans un procès dont les détails sont rapportés par la narratrice omnisciente et bien informée. Lorsque la narration passe au plan des expériences personnelles, l'instance narratrice fait des retours en arrière pour décrire minutieusement les plaisirs charnels qu'elle se procure à elle-même [Moureau : 29].

L'angle narratif change : le récit autobiographique où Thérèse est protagoniste passe au second plan pour privilégier la perspective voyeuriste. La focalisation en tant que témoin des ébats libertins est un rôle de prédilection. Cachée dans les broussailles ou derrière le rideau du lit, Thérèse assiste aux métamorphoses des corps guettés et de son propre corps. Les tableaux sont de nouveau placés dans « un jour avantageux », elle devient « le singe » de ce qu'elle voit (*Thérèse se cache dans un bosquet d'où elle découvre les amours de madame de C*** avec l'abbé T****). Le discours narratif manque d'expression juste : « Je ne sentais rien pour trop sentir ». C'est bien là un « manuel d'érotologie appliquée » [Moureau : 29].

L'interruption du premier récit qui est en train de présenter l'acte érotique est une astuce narrative significative pour introduire quelques réflexions métaphysiques (par exemple, *Définition du ridicule de la jalousie*, selon l'abbé T***). En postlude, les protagonistes commencent des dialogues manichéens et, comme cela paraît assez peu vraisemblable, Thérèse prend la main et expose de nouveaux syllogismes, corollaires de ses expériences : « Voici le résumé de mes travaux et de mes réflexions sur cette importante matière » [*Thérèse*, p. 617].

Thérèse se retrouve à Paris orpheline, « livrée à [elle]-même, sans parents, sans amie, jolie, instruite à bien des égards, mais sans connaissance des usages du monde » [*ibid*., p. 624]. Elle évite de justesse un « fatal dessein », celui de devenir religieuse et le viol dans une petite maison où sa nouvelle amie, l'ancienne courtisane la Bois-Laurier, l'avait conduite pour lui apprendre un métier profitable[8].

La deuxième partie sert de contrepoids au didactisme de la première. La narration change de focalisation, un personnage secondaire prend le relais et devient instance narrative première. Thérèse passe au second plan, en qualité de première destinataire passive qui écoute sans commenter une sorte de journal de prostitution :

> Écoute donc, ma chère Thérèse, le récit de mes aventures, en t'instruisant des caprices des hommes, qu'il est bon que tu connaisses pour contribuer aussi à te confirmer qu'en effet le vice et la vertu dépendent du tempérament et de l'éducation. [*Thérèse*, p. 630]

L'imaginaire féminin réserve, certes, des surprises choquantes. L'histoire emboîtée de la Bois-Laurier, une libertine vieillotte, est en ce sens exemplaire. C'est un roman dans le roman, une enclave autonome, un prétexte à de multiples descriptions pornographiques, amusées ou contrariées, mise en abyme de toutes sortes de pratiques sexuelles : perversions (sadisme et masochisme), saphisme, sodomie, anomalies, « goûts bizarres » et « singularités » du comportement sexuel. Dotée d'un hymen impénétrable, l'ancienne prostituée raconte ses expériences, fait l'inventaire de la variété de ses clients exceptionnels et originaux[9]. Le commentaire rétrospectif montre l'attendrissement compréhensif d'une femme « mûre » envers ses fausses perceptions de jeunesse. Thérèse pardonne à la maquerelle qui voulait la transformer en une prostituée et règle ses comptes avec elle *a posteriori*, par le récit[10].

En bonne narratrice, elle sait attirer l'attention de son auditrice afin de s'assurer l'admiration pour ses exploits. L'auteur s'excuse par la voix de son personnage de la présence de mots obscènes : « Écoute bien cette scène […] Elle est originale. Mais je t'avertis (peut-être un peu tard) que je ne puis rien retrancher à l'énergie des termes sans lui faire perdre toutes ses grâces. »

La troisième partie est brève : « un jour fortuné », à l'Opéra (topos usité), Thérèse connaît son dernier initiateur, le comte, compagnon pour le reste de sa vie. C'est ce que M. Bakhtine appelle *le chronotope de la crise et du tournant dans la vie*, un moment-seuil, présent sous forme ouverte. La scène de la première vue, rapportée rétrospectivement, est non seulement un coup de foudre, mais aussi le pressentiment du grand amour qui sortira Thérèse de sa condition incertaine, l'aidera à se raffiner : « Si nos yeux se rencontrèrent par hasard, ils se fixèrent par réflexion. » [*ibid*., p. 647] L'échange verbal et le franchissement ont lieu, le sujet de la conversation porte sur les principes de morale. Il convient de remarquer la parodie de la rencontre romanesque classique :

> La conformité de vos sentiments aux miens éveilla mon attention. Je vous écoutais, je vous voyais avec un plaisir qui m'était inconnu jusqu'alors. La vivacité de ce plaisir m'anima, me donna de l'esprit, développa en moi des sentiments que je n'y avais pas encore aperçus. [*Thérèse*, p. 647]

La quatrième et la dernière scènes de voyeurisme du roman ont comme témoin le comte qui assiste aux transports de Thérèse, fort influencée par la lecture des romans et la vue des toiles érotiques. Elle s'approprie sa philosophie qui concilie harmonieusement moralité et hédonisme : « Toutes les actions de notre vie sont dirigées par ces deux principes : se procurer plus ou moins de plaisir, éviter plus ou moins de peine. » [*Thérèse*, p. 652]

La preuve la plus directe du fonctionnement intertextuel entre les écrits libertins est, dans ce roman, la gageure entre Thérèse et le comte. Elle lit dans un temps record

(quatre jours seulement) : *Le Portier des Chartreux*, *La Tourière des Carmélites* (1743) de Meusnier de Querlon, *L'Académie des dames ou Aloysia* (1670) de Nicolas Chorier, *Les Lauriers ecclésiastiques* (1747) de La Morlière, *Thémidore* de Godard d'Aucour et *Frétillon* (1739) de Gaillard de la Bataille. Elle s'attarde sur deux toiles, *Fêtes de Priape* et *Amours de Mars et de Vénus*. L'*ekphrasis* est total(e) : Thérèse a le même comportement mimétique, sous l'effet de ces lectures, elle copie ensuite les poses illustrées dans les toiles et se procure des transports extrêmes.

Un nouveau réquisitoire véhément contre le clergé clôt ces mémoires. Thérèse fait le point de sa vie, en apostrophant directement la morale traditionnelle et les préjugés de la société contemporaine. Les deux commentaires métatextuels, *Curieuse réflexion de Thérèse pour prouver que les principes renfermés dans son livre doivent contribuer au bonheur des humains* et *Elle donne un résumé de tout ce qu'il* [son livre] *renferme* introduisent des conseils qui ont le rôle de prescriptions utopiques pour obtenir l'entendement humain et l'équilibre social[11]. L'éloge de l'épicurisme où l'opération de la pensée se confond avec l'expérience de la volupté est omniprésent dans le roman. « L'épicurisme délivre l'individu des désordres que provoque le trouble inhérent à l'insatisfaction sexuelle et rend possible par là même «l'honnête homme», qui est tel par la raison, par goût ou sans préjugés » [Pigeard : 157]. La raison se soumet aux impératifs du réel. La doctrine épicurienne se dissout dans la simple notion de désir. Le livre n'échappe plus au didactisme, résumé finalement par Thérèse, porte-parole de l'esprit d'examen des philosophes militants des Lumières. Par cette conclusion, la narratrice donne la clé de ses mémoires :

> La volupté et la philosophie font le bonheur de l'homme sensé. Il embrasse la volupté par goût. Il aime la philosophie par raison.
> Le bonheur dépend de la conformation des organes, de l'éducations, des sensations externes et les lois humaines sont telles que l'homme ne peut être heureux qu'en les observant, qu'en vivant en honnête homme. [...] L'homme sensé, le philosophe doit contribuer au bonheur public par la régularité de ses mœurs. […] Il n'y a de bien et de mal moral que par rapport aux hommes, non par rapport à Dieu. [*Thérèse*, p. 657]

Pour conclure, rappelons le classement que propose G. Pigeard de Gurbert pour résumer les thèses défendues par Thérèse dans ce roman [Pigeard : 157-166] :

- *thèse politique de l'hédonisme* : « Satisfaire ses plaisirs, c'est œuvrer au maintien du lien social » ;
- *thèse psychagogique ou sensualiste* : « On ne peut séparer l'acte philosophique de l'impression qu'il fait, son *charme* même » ;
- *thèse éthique* : « Les passions déterminent et annulent la volonté morale » – récusation de la doctrine du péché, constat de l'amoralité des actes ; c'est en même temps une *thèse déterministe* : « Toutes les passions qui sont produites par les causes dont la force supérieure détermine la volonté, rendent les hommes leurs esclaves et leurs jouets infortunés » ;
- *thèse philosophique* : « Le plaisir dessaisit la pensée de son pouvoir de représentation » – la jouissance échappe parfois au conscient ;

- *thèse matérialiste* : « Le non-être nie catégoriquement le concept de *rationalité jalouse* ».

Bibliographie sélective :

- ***Thérèse philosophe*, in : Trousson, Robert (éd.), *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris : Robert Laffont, 4^e édition, coll. « Bouquins », 1995.
- Pia, Pascal, « *Thérèse philosophe* », in : *Dictionnaire des œuvres érotiques*, Paris, Mercure de France, 1972.
- Moureau, François, *Préface*, in : *Thérèse philosophe*, publication de l'Université de Saint-Etienne, coll. « Lire le Dix-huitième Siècle », 2000.

Notes

1 Au sujet de la paternité littéraire, nous avons consulté plusieurs éditions du roman. Une première édition reproduit l'édition de 1882 « revue, corrigé, expurgée, annotée, augmentée d'une préface et de commentaires » par Roger d'Oliba. Elle date de 1961 et paraît chez Léopold Blodeau l'Éditeur. La première préface de l'édition de 1882 mentionne qu'elle reproduit à son tour l'édition originale de 1748, in-8*, « encadrée et ornée de seize estampes, médiocres ou mauvaises, une exceptée, la sixième, qui est un chef-d'œuvre ». La seconde préface, celle de R. d'Oliba, attribue le roman à Boyer d'Argens et non à Arles de Montigny, « car le style employé dans *Thérèse Philosophe* est très proche par son esprit et son caractère de pamphlet, de celui auquel l'auteur des *Lettres Juives, Chinoises et Cabalistiques* a donné le ton de tous ses ouvrages ». Une deuxième coédition consultée est celle d'Actes Sud-Labor-l'Aire, coll. « Babel » datant de 1992. Elle ne donne pas de références supplémentaires. G. Pigeard de Gurbert, signataire de la postface, *Thérèse ou la face cachée du philosophe* soutient lui aussi cette paternité, ayant comme argument les ressemblances stylistiques, l'identité idéologique entre cet ouvrage et ses *Mémoires* (où l'auteur reconnaît avoir eu la connaissance du cas réel, du procès d'Aix-en-Provence), ses *Lettres cabalistiques* ou la même matrice phonétique avec *Le Solitaire philosophe* et *Le Philosophe amoureux*. Le postfacier lance l'idée d'une consanguinité philosophique du penseur aixois et de l'héroïne du roman : « La gaieté et la sagesse, le tempérament et la philosophie de Thérèse, c'est Boyer d'Argens lui-même ! » (p. 155), en s'appuyant sur le témoignage de Casanova qui décrivait Boyer d'Argens comme « honnête et voluptueux, aimable, plaisant, épicurien déterminé », une Thérèse au masculin donc. Une troisième édition consultée est celle de R. Trousson, *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995 qui, selon les notes infrapaginales, reproduit les manuscrits de l'édition de la Bibliothèque de l'Arsenal. R. Trousson mentionne comme possibles « pères » du livre Arles de Montigny, Diderot et Boyer d'Argens, et tranche en faveur du dernier. Nous ajoutons que le livre a été attribué aussi à l'abbé Terrasson et à la Serre, un « capucin défroqué ».

2 P. Pia, *Dictionnaire des œuvres érotiques*, art. *Thérèse philosophe*, Paris, Mercure de France, 1972.

3 Le terme d'« ouvrage philosophique » appartenait au jargon des libraires et désignait à la fois la production d'ouvrage sur des idées à la mode et la littérature de « ***curiosa*** ». En 1748 paraissent deux éditions de *Thérèse* : une édition liégeoise, dépourvue de gravures, parue dans un volume qui contenait également *Le Portier* et une édition parisienne en deux volumes, in-8* illustrée d'au moins onze gravures. *Apud* Fr. Moureau, *Préface*, in : *Thérèse philosophe…*, p. 8.

4 L'édition de 1961 avec les deux préfaces complémentaires donne dix-neuf chapitres : la première partie inclut onze chapitres, le chapitre XII contient l'*Histoire de la Bois-Laurier* et le dernier présente la *Suite de l'Histoire de Thérèse philosophe*. L'édition de 1992 qui a la lecture de G. Pigeard de Gurbert présente le roman en trois tomes : tome I – sans titre, tome II – *Histoire de Madame Bois-Laurier*, tome III – *Fin de l'histoire de la Bois-Laurier et suite de celle de Thérèse*. Nous avons choisi de faire toutes les références à l'édition de 1995 de R. Trousson qui présente le roman en trois parties : la première et la troisième – sans titres, la deuxième – *Histoire de Madame Bois-Laurier*.

5 Comme Thérèse, Julie, l'héroïne-narratrice de *Julie ou j'ai sauvé ma rose* (1807) de la comtesse Félicité de Choiseul-Meuse, se retire du monde à trente ans et se livre à un dernier plaisir (après avoir expérimenté tous les genres) : écrire ses mémoires, « une entière confession qui n'excitera que le désir et l'envie », *apud* le *Dictionnaire des œuvres érotiques*, éd. citée.

6 La narratrice même emploie le mot *scène* pour fixer le cadre de l'histoire.

7 « Le cordon de Saint-François » est perçu hyperboliquement : le « serpent fatal », un « monstre » à longueur, grosseur et fermeté étonnantes qui s'engage dans « la double route des plaisirs » [*Thérèse*, p. 589].

8 L'épisode parisien est parsemé de réflexions pêle-mêle, sur l'hygiène féminine (*Utilité des bidets*), sur le tempérament vif et caressant des Parisiennes, etc.

9 L'aventure avec l'Américain impuissant se place sous les « effets singuliers de la musique des bémols et des bécarres ».

10 La naïveté est une excuse lâche pour les égarements saphiques : « Il fallut coucher avec. On hurle avec les loups : nous dîmes et nous fîmes toutes sortes de folies » et plus loin « dès que nous fûmes au lit, nos folies prirent la place du raisonnement » [*Thérèse*, pp. 646-647].

11 À part les métaphores gastronomiques pour illustrer le rapport Nature – Dieu, la narratrice lance une loi sociale, elle parle du « respect des supérieurs pour le bien général » [*Thérèse*, p. 658].

GEN ŞI CULTURĂ. SIMBOLURI ÎN SCHIMBARE.

Valentina ENACHI
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

In the present material the changes of the feminine symbols in the history of culture are analyzed. In order to present the twentieth century, it is used the history of cinematography. The author studies the cultural values and their correspondence with the gender features. The main gender stereotypes are presented.

Fundamentul cultural al unei societăți se bazează pe relațiile dintre oameni. Aceste relații sunt indicatorii valorilor ce funcționează într-o epocă sau alta. Tema respectivă nu se putea trata fără a reprezenta chipul femeii. Moartea, soarta, femeia sunt simbolic prezente în toate culturile. Chiar epoca primitivă are în arta sa un ideal feminin, fertil, asemănător pământului roditor. Filozofii primitivi şi-au exprimat gândurile prin imagini săpate în piatra din stânci.

Folclorul multor popoare în straturile sale arhaice prezintă femeia drept victima unei vânători, unde tatăl-vânătorul împuşcă în mireasa-mamă. În spatele acestor realități se întrevedea sensul sacralității primitive, care presupunea trecerea unui suflet strămoşesc în corpul feminin, unde ulterior va reapărea un nou om.

Femeia arhaică credea că soarta ei este totalmente dictată de forțe externe, aflându-se în mâinile zeilor atotputernici, care o fac fericită sau nenorocită. De aici şi multitudinea rugăciunilor adresată zeităților feminine, şi credința în aştri cereşti, ei fiind într-o legătură directă cu dispoziția zeilor. Mult mai târziu C,G lung face marea sa descoperire, conform căreia o rugăciune este o adresare nu unei forțe externe, ci celei interioare, care îl mobilizează pe om la mari împliniri. Femeia arhaică şi-a îndeplinit rolul său de mamă şi protectoare.

Cultura elenă a tratat femeia multidimensional. Zeitățile Hera, Diana, Atena şi bineînțeles Afrodita prezintă idealuri ale frumuseții, ale înțelepciunii şi deseori ale răzbunării, ca spre exemplu nimfa Eco din cauza căreia moare Narcis, fiindcă o refuză şi se îndrăgosteşte de imaginea sa. Moare şi zeul Adonis, care a ignorat-o pe Venera. Femeile greceşti, eroinele capodoperelor literare erau exemple de ființare superioară umană , reală şi pământească. Antigona a reprezentat legea sacră, nescrisă a iubirii familiale. Ea a rămas simbol valoric. Eroinele culturii greceşti au trăit nobil şi perfecționat.

Femeia Evului Mediu arhetipal este reprezentată de Fecioara Maria. Idealul acesta este propagat în poezia medievală şi muzica religioasă a epocii. Temele feminine au fost ilustrate de Fra Angelico. Ciclul de gravuri în lemn întitulat Viața Mariei este creat de Albreht Dürer. Fecioara Maria, cea de-a doua Evă, avea destinul de a învinge păcatul şi moartea Ea a ilustrat, în mod efectiv, a modelat decisiv concepția ortodoxă şi catolică despre viața familială, care este rezumată în proslăvirea castității şi în cinstirea căsătoriei, nu însă ca feciorie, ci ca o sfântă taină. Maria a servit drept unicul şi sublimul model al castității. Ca mamă este binecuvântată între femei. Sensul

moralității şi vieții creştine este definit de Fecioara Maria, componentele sale principale fiind înfrânarea pornirilor trupeşti, cultivarea abstinenței în ceea ce priveşte mâncarea, băutura şi plăcerile fizice.

Într-o familie creştină trebuie să domnească pacea şi armonia. Familia aparține trupului lui Hristos, ea trebuie să fie ancorată în Duhul Sfânt - spune moralitatea medievală. "Mama se va mântui prin naştere de fii, dacă va stărui în credință, în iubire şi în sfințenie" spune Sfântul Pavel. Cultura laică medievală tratează iubirea şi femeia în mod spiritual. Lirica cavalerească o respectă, atitudinea față de femeie este complexă, determinată de o timiditate adolescentină, de tabuuri religioase. Evul Mediu proclamă o dragoste care îl înalță pe om până la sacrificiu. Tristan şi Isolda, Paul şi Virginia creează un ideal liric şi romanțios, puternic influențat de religie, care dispunea de mecanisme eficiente şi specifice de a localiza pornirile instinctuale ale firii umane. Atitudinea ideală față de femeie este întruchipată în codul cavalerului, care apără pe cei slabi, pedepseşte nedreptatea, are o cultură literară, o dexteritate în compunerea versurilor.

Bineînțeles, că, totdeauna, cavalerii au fost idealizați, Între modelele literare şi realitățile cotidiene deosebirea era enormă, dar idealurile sociale presupuneau anume aceste modele. Societatea medievală crea o suprarealitate într-o viață dură şi grea.

Renaşterea a replasat accentele idealului feminin. Extazul medieval se contopeşte cu pământescul. Modelele elevate ale epocii sunt Beatrice lui Dante, un imn pur, elevat, înaripat, închinat iubiri şi eternului feminin. Laura lui Francesco Petrarca este întruchiparea veşnicii lumini, echivalentă cu divinitatea. Leonardo da Vinci a pictat femeile [Frumoasa diademă, Izabela D.Ester, Ginevra de Bianci, Doamna cu Hermina] care erau simboluri transferate într-o suprarealitate ideală.

Portretul Giocondei este conştiința tainei într-o taină mai mare amândouă apărate de un zâmbet magic şi misterios. Madonele lui Rafael reprezintă un model suprem de frumusețe , ceea ce înseamnă frumosul unit cu binele. La Shakespeare făpturile feminine purifică prin caracterul lor angelic mizeria umană. Aştrii cerului shakesperian au nume feminine: Desdemona, Julieta, Cleopatra, Ofelia, Cordelia. Lopes de Vega creează personaje feminine din cotidian, care nu se lasă călcate în picioare. Țărancele sale sunt abile, inteligente şi inventive.

Cultura Europei Moderne tratează imaginile feminine şi masculine mai complex. Ximena, marea eroină a lui Rierre Corneille, urmează calea datoriei, deşi sufletul său este plin de pasiuni puternice.Andromaca lui Jean Racine suferă adânc şi dureros în fața alternativei de a-şi pierde copilul sau de a trăda credința soțului său. Fiind o ființă rebelă şi independentă, ea nu se supune. Romanticii secolului XIX au pictat şi au descris femei deosebite. Margareta, din Faust al lui Geothe, la început este obiectul pasiunii pur senzuale a lui Faust. Pe parcurs însă devine rivala victorioasă a lui Mefisto în lupta pentru sufletul lui Faust. Margareta îl ridică pe Faust şi îl ajută să atingă sferele cerestului. Madame Bovary şi Anna Karenina sunt totuşi ființe spirituale într-o lume a profitului. Carmen a fost simbolul libertății. Iată sumar, schematic simbolurile feminine ale epocilor premergătoare secolului XX.

Mentalitățile secolului XX pot fi comparate plastic cu clădirile unui oraş, construite cu 200, 100 şi respectiv 40 de ani în urmă. Cele de 200 de ani au fost prevăzute

pentru acest termen, cele construite cu 100 de ani în urmă pentru 100 , iar cele din perioada sovietică au fost proiectate pentru 40 de ani. Acum însă toate se prăbuşesc. Aşa şi valorile noastre se dărâmă. Omul contemporaneităţii, pomenindu-se în condiţii noi, nu mai poate utiliza vechile concepţii. Timpul Făt-Frumoşilor şi Elenelor Cosînzene s-a consumat...

Miturile s-au demitizat, cosmosul nu mai are nici o raţionalitate, istoria este o suită de accidente, iar natura evoluează catastrofic. Vechile repere s-au distrus, s-au diluat referinţele cu care omul s-a obişnuit. Noile valori apar neexperimentate.

Dragostea, fiind idealul tuturor religiilor şi concepţiilor moral-civice stă în baza fundamentului relaţiilor umane. Conceptul ei arhetipal în cultura europeană este micul Eros spiritual şi unificator al sufletului omului cu sfera divină. Erosul modernităţii a devenit tehnic, mecanizat, fiziologic. Fenomenele sociale nu au întârziat să reacţioneze la mutaţiile morale. Pornografia a devenit o industrie prosperă şi a anulat ierarhia valorilor, diferenţa dintre frumos şi urât, libertate şi reţinere, dorinţă şi dezgust.

Oamenii au devenit sceptici şi nihilişti. Nihilismul s-a materializat în conflicte interumane şi interfamiliale.

Arta, acest seismograf al conştiinţelor umane, a devenit şi ea „nihilistă". Arta modernistă a anulat omul şi armonia, a distrus obiectul. Arta îşi permite totul, studiind mizerabilul şi detestabilul. Ea reprezintă un spaţiu de alimentare al individualismului, distruge corsajul disciplinar. Femeile şi bărbaţii în aceste creaţii sunt izolaţi şi egoişti. Chipul uman este schimonosit, descompus, recompus şi apoi alungat definitiv în arta non-figurativă. Lumea nouă, a incoerenţei şi ambiguităţii, neînzestrată cu un înţeles şi scop precis, fără o autoritate morală prestabilită, a cerut o expresie artistică nouă. Natura, lumea, omul cu relaţiile sale dispar de pe pânze. Diferenţa dintre normal şi anormal se diluează. Este propagată şi cultivată cultura minorităţilor sexuale, recentul dicţionar al culturii Gay este o dovadă.

Relaţiile moderne sunt ghidate de principiul plăcerii. Anume el stă la baza interesului, el este diriguitorul vieţii spirituale. În momentul dispariţiei plăcerii, dispare şi necesitatea în celălalt. Realitatea devine fragmentară, relaţiile de scurtă durată, pasagere şi instabile.

Ţările cu regimuri totalitare tratau femeia în literatură, de exemplu, ca pe o sclavă a statului. Femeile în romanele lui M.Gorkii sunt, în primul rând, combative pentru o nouă societate. Societăţile libere au creat o altă imagine a femeii. Proclamând consumul drept valoare totală, fericirea se tratează în funcţie de faptul cît de bogată este o femei, e paralel femeia frumoasă devine un obiect de lux, o jucărie de prestigiu. Această filozofie este demonstrată de revista „Playboy". Fericirea este căutarea de noi plăceri. Succesul revistei i-a adus milioane de dolari editorului care în interviurile sale spunea că a descoperit eul omenesc: sexul şi ambiţia consumului.

Oraşele mari au generat un nou tip de femeie. Programatorii pe calculatoare, profesori universitari, avocaţi, sportivi, specialiştii din mass-media, contabili, regizori de film compun o nouă rasă de femei pentru care religia, cultura şi naţionalitatea nu mai reprezintă decât elemente secundare ale unor identităţi, în primul rând, funcţionale.

Toţi cetăţenii, femei şi bărbaţi, sunt transformaţi în consumatori cu orar permanent. Inima oraşelor destinate celor mai felurite scopuri aparţine marilor spaţii comer-

ciale închise, nedestinate decât unei activităţi: cea de consumator. Magazinele cer de a ne lepăda de orice identitate, de sociabilitate, implicare civică, de dragul plăcerilor solitare oferite de cumpărături.

Lumea atomizată a ţărilor civilizate a creat raporturi specifice dintre bărbaţi şi femei unde principiul „afacerile sunt afaceri" reprezintă valoarea supremă şi obligatorie. Deciziile ce trebuie luate sunt chestiuni ale competenţei tehnice. Opiniile şi aprecierile omeneşti sunt înlocuite de obiectivitate. Toţi dau vina pe sistem, puţini se simt în stare să preia responsabilitatea.

Relaţiile dintre oameni în multe cazuri nu au o orientare valorică. În astfel de realităţi pentru multe persoane nici viaţa nu mai are sens. Se moare din plictis, din melancolie, din dureri imaginare. Curbele sinuciderilor europene sunt într-o creştere amplă şi regulată, este ca un val ce se ridică din profunzimi. Prosperitatea economică uneori linişteşte conştiinţele, însă după un timp curbele urcă din nou.

Creaţiile dramatice ale secolului XX denotă uneori un grotesc lipsa sensului, se aşteaptă un Godo, care nu vine, pentru că este asasinat.

Cultura secolului XX este marcată de valorile culturale masculine. Cultura de acest fel favorizează prioritatea puterii, a independenţei şi ambiţiei, valori ce se refractă şi asupra relaţiilor dintre bărbaţi şi femei, relaţii de subordonare.

O altă faţetă a sensibilităţii umane afectată de modernitate ţine de natură. Poeţii „lacurilor", romanticii au unit sentimentele lor faţă de omul drag cu natura. Contactul omului industrial modern cu natura este puternic diminuat. Oraşul modern nu are experienţă de contact cu cosmosul. Omul nu mai are sentimente metafizice, nu mai are timp de poezie şi mister.

Ştiinţa şi tehnica au provocat şi ele o revoluţie antropologică. Termenul tehnoelectronica propus de savanţii americani a produs modificări ale eului în dimensiunea culturală, morală şi socială. Transplantul de organe, clonarea artificială pot să scoată individul din propria lui identitate naturală, să rupă de legăturile sale afective, însingurându-l, făcându-l produsul unei tehnicităţi, care desfigurează, noţiunea de personalitate. Tehnica de rând cu toate plusurile sale a sterilizat simţirea şi spiritul.

Cultura tradiţionalistă în epoca modernităţii a fost substituită cu o cultură de masă, mai democratică, mai accesibilă, dar plată şi joasă după calitatea sa. Această realitate a influenţat relaţiile dintre oameni canalizându-le spre superficialitate.

Secolul modernităţii a adus cu el şi aspectul democratic al rezolvării problemelor femeii. Individul şi drepturile sale s-au întronat.

Femeile au început să exercite un rol important în viaţa economică. În anul 1940, femeile căsătorite care locuiau cu soţii lor şi lucrau constituiau mai puţin de 14 procente din totalul populaţiei feminine a SUA. În 1980 ele constituiau mai mult de jumătate. Într-un număr mereu crescând, femeile au pătruns în spaţiul studiilor superioare, care a devenit poarta de acces în profesiile superioare. Imediat după al doilea război mondial, ele constituiau între15 şi 30 procente din totalitatea studenţilor în majoritatea ţărilor dezvoltate, cu excepţia Finlandei - un far al emancipării feminine - unde studentele formau deja aproximativ 43 procente.

În 1980 mai mult de jumătate din toată studenţimea Statelor Unite, Canada şi şase ţări socialiste era formată din femei. În numai patru ţări europene studentele

constituiau mai puțin de 40 procente. E vorba de Grecia, Elveția, Marea Britanie, Turcia. Studiile superioare erau la fel de obișnuite pentru fete ca și pentru băieți. Pătrunderea în masă a femeilor pe piața muncii și în instituțiile superioare le-a schimbat situația socială și conștiința. Femeile au devenit o forță majoră. Modernitatea a egalat femeia în drepturi cu bărbații, le-a permis și a favorizat accesul la învățământul superior, la muncă și la responsabilități, practic s-a realizat o revoluție profundă în sfera morală și culturală, o transformare dramatică a comportamentelor sociale, unele dintre care au fost punctate și tentate de a fi analizate anterior. Idealul multor femei contemporane este o afacere prosperă, o carieră profesională de succes. Cinematograful este una din expresiile emblematice ale secolului nostru. Dacă pentru timpurile precedente literatura și teatrul erau cele mai reprezentative pentru a simboliza universurile feminine azi o face cinematografia. Întrebarea „Cum ar trebui să fie o femeie adevărată" a fost prezentă în cinematografia secolului XX.

Tematica feminină este abordată de creația cinematografică chiar de la începuturile sale. Este firesc acest interes fiindcă el este reflectarea vieții umane. Dacă letopisețele medievale descriau existența între Eros și Tantamos, cinematograful o face cu tehnologiile moderne descriind viața și construind realitatea. Cinematografia a satisfăcut un consum de masă, dar a creat și modele inedite ale personajelor feminine.

Regizorii Hollywoodului considerau constant că filmele de dragoste, viața conjugală și căsătorie interesează doamnele. Drept rezultat apare o specie de filme. Filmele de acest gen îi făceau pe spectatori să uite de problemele personale și să se identifice cu femeile suferinde ale tuturor timpurilor și popoarelor. Imaginea, filmelor de gen a sedus publicul, l-a emoționat și l-a influențat.

Anii 30 al secolului XX au introdus o tematică aparte, unde existau femei decăzute, viața cărora a fost distrusă de legături dubioase. Epoca crizelor economice a modificat valorile sociale. Un film de acest gen "Cristofer Stran" a fost filmat în 1933 de Doroti Arzner una din puținele regizoare de la Hollywood.

Dacă eroina se află pe o cărare abruptă aceasta nu înseamnă că avem un personaj negativ, care suferă o catastrofă vitală. Ea poate fi o eroină. Există o singură condiție: motivul.

Un exemplu de acest gen este filmul Venera blondă cu Marlen Ditrih – o soție, care devine amanta unui om bogat pentru a câștiga bani în scopul de a lecui soțul bolnav.

Un motiv des întâlnit al anilor 30 este femeia amantă, care este părăsită în folosul unei alte căsătorii. Filmuș Băc Strit.

În aceeași perioadă a fost creată o nouă vedetă, Mae West. Ea singură scria texte, scenarii. Și-a creat un tip aparte de eroină. Criza economică din anii treizeci cerea un nou tip de eroină, care nu era o fată virtuoasă, nici o amantă romantică, un lux nepermis pentru oameni ce numără cenți. Mae era veselă, cinică, fără jale. Sexul pentru ea este o problemă deschisă. Un astfel de personaj a răspuns gusturilor și viselor publicului perioadei de criză: o femeie energică, sigură, stăpână a oricăror situații. Filmul „Lady Lau" impune prin Mae West un nou tip de vamp. Blondă, seducătoare, provocatoare, cu o voce dogită, ea face din păcat o glumă, exasperîndu-i pe americanii respectabili.

Filmul a celebrat victoria experienţei asupra inocenţei. Personajele sale, inspirate din lumea cabaretelor, au fost personificarea erotismului, fapt care nu i-a fost iertat, şi a dus în 1936 la o campanie de boicotare a filmelor sale.

În anul 1934 tema femeilor decăzute a fost interzisă de cenzură.

Femeile, care încearcă să îmbine cariera de afaceri cu viaţa de familie, au fost subiectele unor filme ale regizorului D. M. Stale "Imitarea vieţii". Un alt gen de filme „Stela Dalass", de exemplu, sau „Midred Pirs" prezentau mame cu un enorm spirit de sacrificiu care şi-au dedicat viaţa pentru o carieră reuşită a fiicelor.

Anii '40 au format o nouă eroină Greta Garbo care în filmele „regina Cristina" , „Anna Karenina" a introdus o notă de tragedie şi taină. Artista a devenit un simbol al feminităţii, opusă „sex-bomb", care îi va urma în curând.

Mitul cinematografului american rămâne Marilyn Monroe (actriţa care se sinucide în 1962) născută în 1926. Se filmează din 1947. M. Monroe a fost o legendă, de-a lungul vieţii sale ea a creat un mit, acela al fetei sărace, provenite dintr-un mediu umil, care poate ajunge o mare vedetă. Pentru lume ea a devenit simbolul eternului feminin. „Imaginea super sexi pe care şi-a creat-o rapid ascunde de fapt o victimă frustrată, nevrotică şi tragică a Hollywood-ului". L. Hallwell. Filmele „7 ani de căsnicie" 1955, Inadaptaţii (1961).

În anii '70 apare un gen de filme ce proslăvesc idila unei vieţi simple de la ţară. O morală puritană îşi găseşte expresia în subiectele şi tematica lor. Regizorul Artur Gordon a produs filmul „Simplă iubire" , în care un băiat bogat refuză la milioane din dragostea către o fată simplă. Un alt film: Un alcoolic-cântăreţ devine sănătos, graţie întâlnirii cu o văduvă veselă de la ţară.

Filmele hollywoodiene au fost analizate detaliat de către Laura Mulvey, care într-un articol „Plăcerea vizuală şi cinematograful narativ" (1975) susţine ideea, că cinematograful identifică plăcerea cu punctul de vedere al bărbaţilor şi se întreabă dacă spectatoarele sunt determinate să împărtăşească această plăcere în mod masochist.

Anii '80 au promovat imaginea unor femei victime, care sunt folosite în interesele unor bărbaţi perverşi. Filmul „Iubire periculoasă", „Drumul către infern" (1985).

Tematica feminină în cinematografia europeană a fost marcată de celebrul regizor suedez Ingmar Bergman, care a înţeles cel mai bine universul feminin, pe care l-a investigat în mai toate filmele sale. Scene din viaţa conjugală este filmul reprezentativ.

Filmele franceze sunt prezentate prin mitul Brigitte Bardot. Filmul „Viaţa particulară" are ca subiect ascensiunea unei vedete de cinema, al condiţiei sale dramatice. Brigitte Bardot este cea care aproape peste noapte a devenit un mit al erotismului fără complexe, al femeii - copil, al incomparabilei bosumflate. Ea însăşi cu pletele ei, mersul legănat, privirea este obiect al discuţiei şi adoraţiei. Filmele ei sunt mediocre, dar imaginea a fost un fenomen al sociologiei cinematografului. („Dumnezeu a creat femeia", „Adevărul").

Un alt mare portretist al femeii în cinema vine din zona asiatică şi este Kenji Mizogchi , care a reuşit să îmbine armonios ritica socială cu poezia şi rafinamentul formei pentru a trata condiţia femeii, iubirea zădărnicită. Opera sa este considerată o chintesenţă a spiritului japonez şi a universului japonezei.

Societatea de consum a creat propriile simbolurile feminine. Claudia Schiffer, Sharon Stone, Pamela Anderson sunt imaginile unor succese totale, ale realizărilor tuturor dorinţelor, reprezentantele ţării unde curge laptele cu mierea, ale cornului abundenţei. Ele sunt proiecţiile ale abundenţei materiale şi financiare a plasării pe cele mai înalte poziţii sociale.

Cinematografia sovietică a creat figuri de femei eroine, tractoriste, savante, care se jertfesc în interesele partidului şi statului. Anii '70 au avut premiere, în care tematica feminină este tratată mai nuanţat. Filmul lui Gleb Panfilov „Începutul", spre exemplu, are ca subiect povestea unei campioane de tir, care ajunge primăriţa unui oraş şi încearcă să facă faţă tuturor încercărilor la care o supun viaţa socială şi personală. Filmul „Proşu slova" analizează cu finețe şi umor universul unei femei sovietice, care a făcut revoluţia, Magnitogorscul, dar înţelege schimbările sociale. Farmecul filmelor se datorează actriţei Inna Ciuricova. Filmul sovietic a promovat un şir de subcategorii ale genului femeia–erou. Aşa spre exemplu a existat femeia–partizan, femeia–tractorist, femeia prim-secretar de partid.

Filmul, este o formă de activitate profund participativă, cu ajutorul căreia oamenii îşi creează societatea şi identităţile. Filmele au creat anumite tipare şi au construit destine.

Cu o anumită doză de abstractizare putem face o clasificare a stereotipurilor feminine prezente în cinematografie. Ele sunt: Femeia muză :inexistentă, seducătoare şi inaccesibilă. Psihanaliştii consideră că este vorba despre atribuirea sexului feminin diverselor forme de aspiraţii, năzuinţe, himere şi visuri. Eroina de acest gen este prezentă în filmele despre bărbaţii celebri (Napoleon, Nelson etc.)

Femeia-erou este prezentă mai ales în cinematografia sovietică: femeia partizan, tractorist, cosmonaut, secretar de partid. În cinematografia occidentală subcategoria acestui gen este prezentată în roluri de poliţist, agent secret, judecătoare.

Femeia casnică este o alternativă a femeii de succes, lustruieşte mediul natural de trai., ştie să se jertfească pentru familie prezentă în telenovele.

Femeia precupeaţă - mistică şi pragmatică.

Femeia fatală - seducătoare şi nemiloasă.

Femeia de afaceri – emancipată social şi cultural, cunoscătoare şi activă implicată într-o întrecere cu bărbaţii, pe care o câştigă deseori. Filmele, care prezintă astfel de femei arată o personalitate energică, pasionată, însă deseori frustrată şi obosită.

Stereotipurile feminine, deşi diferite, au o temă, care le unifică, şi anume, afirmarea femeii ca subiect, revendicarea drepturilor ei asupra alegerii destinului. Femeia modernă accede la un model novator de acţiune şi eveniment, ea inventează roluri noi şi polemizează cu rolul său tradiţional. Prin eroina cinematograful contemporan proiectează o nouă perspectivă asupra evenimentelor şi reliefează punctele nevralgice ale societăţii.

Am prezentat doar tendinţele esenţiale, care pot fi mai lesne corelate cu problemele sociale, economice şi spirituale ale femeilor. Aceasta nu înseamnă că nu există alte simboluri, care ar fi interesante pentru cine ştie să asculte, să descopere ecourile vremii, iluziile, neliniştile şi durerile universului feminin.

Bibliografie

1. Kite Mary. *Gender Stereotipe*. London: San Diego , 2001
2. Dragomir. Otilia. Miroiu. Mihaela. *Lexiconul feminist*. Iași: Polirom 2002
3. *Dicționar de cinema*. București: Editura enciclopedică, 1997.
4. Ianoși. Ion. *Masculin-feminin*. București: Editura Trei,1998.

L'IMAGINAIRE DU FÉMININ DANS LE ROMAN ROUMAIN DE L'APRÈS-GUERRE

Alina CRIHANĂ
Université Dunărea de Jos, Galați, Roumanie

Expansiunea „noii religii" comuniste fondate pe o mitologie legitimatoare de extracție milenaristă (exaltând figura mesianică a Poporului investit cu funcția unei „renovatio mundi") părea să anunțe, în România „obsedantului deceniu", moartea literaturii. Oglindă ficțională a unei ideologii care își asuma rescrierea istoriei prin intermediul unui proces de mitificare/mistificare, literatura realist-socialistă va fi tributară unui imaginar utopic care sacralizează „pământul–patrie" multiplicând proiecțiile sale simbolice. Se construieşte aici, prin rețele de imagini redundante, un univers eroic dominat de figuri prometeice, în interiorul căruia femeia capătă o dublă semnificație simbolică: ea este fie ***Amazoana****, avatarul feminizat al tânărului „ucigător de balaur" (trecutul burghez demonizat), fie „****îngerul căminului****",* ***Mama****, exaltată în timpul „Epocii de Aur" la nivelul imageriei politice oficiale. În contextul posttraumatic al „dezghețului", parabolele deceniilor 8 şi 9 vor privilegia, la nivelul contramitologiei latente, o figură feminină decadentă, în egală măsură dublă, sfântă şi prostituată, care își asociază adesea mitemele* ***sibilei*** *şi ale* ***femeii fatale****.*

Le contexte culturel de la Roumanie des premières années de l'après-guerre (la période qui suit l'ainsi-dite « libération » jusqu'à la fin du gouvernement Dej) est marqué par l'épanouissement (dirigé par le commanditaire étatique) du réalisme socialiste : l'ère noire du Proletkult sera celle de l'abandon des principes esthétiques authentiques en faveur d'une littérature transformée en instrument de propagande. Cette dernière mettra en circulation toute une mythologie révolutionnaire tributaire des deux grandes constellations symboliques décelées par J. P. Sironneau à l'intérieur du discours idéologique de la « religion » communiste stalinienne – « le Royaume de justice » (de souche millénariste) et le prométhéisme. Bien que les conditions psycho-historiques de l'espace roumain de l'après-guerre soient tout à fait différentes du contexte post-révolutionnaire de la Russie stalinienne, le messianisme socialisant s'y greffe, pourtant, sur un déséquilibre socio-politique qui permet, pour une courte période, l'appropriation du scénario eschatologique.

Au niveau de l'imaginaire collectif, l'expérience désastreuse de la guerre avait préparé le terrain pour l'utopie « radieuse » que les compagnons roumains du grand ami soviétique proposaient à une société en crise : à la fin d'une histoire démonisée (après le triomphe du Bien sur le Mal), la « régénération » de l'homme et de la société avait besoin d'une consécration et la « renaissance » de la littérature devait en fournir la légitimation symbolique. Dans une époque dominée par les impératifs de l'art comme idéologie, le roman roumain devient une structure figée, en proposant un univers fictionnel qui reflète l'utopie messianique calquée sur le modèle de l'histoire sacrée stalinienne.

Une analyse mythocritique des romans de l'époque, investis par les prophètes de la « révolution » de la fonction de miroir du « nouveau monde », permet d'y repérer, au niveau des structures de l'imaginaire, la redondance des scénarios héroïques centrés sur la *quête* identitaire du jeune tueur du monstre (celui-ci incarne l'âge de la décadence), qui aboutit, évidemment, à la révélation de la vérité ultime: enrégimenté dans l'armée des initiés (les créateurs de l'histoire sacrée), l'élu / le juste deviendra, lui-même, un artisan de la cité idéale.

A l'intérieur de l'univers prométhéen construit dans les romans du réalisme socialiste, les présences féminines se subordonnent au même scénario manichéiste qui oppose les figures messianiques des représentants du parti-prolétariat aux ennemis de classe intégrés à une imagerie démoniaque. Elles s'organisent autour d'un noyau typologique dominé par deux figures représentatives: la *combattante*, qui acquiert les traits de son double masculin (le jeune communiste assoiffé de justice), et la *mère*. Cette dernière représente la projection symbolique de la « terre-patrie » [Wunenburger, 2 : 36] (un mythème politique qui se fonde sur la nostalgie des origines). Les deux figures mythiques en question ne pourront pas être envisagées sans la référence à l'imaginaire utopique sur lequel se fonde la mythologie légitimatrice de la nouvelle religion, importée de l'U.R.S.S.. L'Amazone, pour laquelle l'amour (s'il existe) va de pair avec la révolution, n'est que l'avatar féminisé du « juste », héritier des deux figures symboliques de l'imaginaire lénino-stalinien (le messie et le héros prométhéen, réunis sous le signe du sauveur de l'humanité). La mère, « l'ange du foyer », représente le symbole de la nouvelle famille qu'est le parti défenseur des droits des opprimés : « L'idéal révolutionnaire triomphe lorsqu'il arrive à détruire les liens sur lesquels se fonde la famille bourgeoise, la „cellule de base" de la société qu'il fallait supprimer par le truchement d'une opération génétique particulière. » [Cernat, I : 165]

Les deux figures féminines se rapportant au même principe masculin, « protagoniste » du mythe héroïque, se rencontrent au carrefour de l'utopie messianique, tributaire d'un scénario conflictuel, avec l'utopie livresque, dominée par le fantasme maternel. Si, dans le premier cas, la figure masculine complémentaire, projection de l'« homme nouveau », est plus patente, la figure de la « mère » travestit, au contraire, le refoulement de l'imago paternelle associée aux représentations d'une histoire que les mythographes du pouvoir institué voulaient exorciser. Mise en fable des manuels idéologiques soviétiques, le roman proletkultiste paru en Roumanie pendant les années '50 s'appuie sur une (pseudo)mythologie coupée des réalités autochtones, celle d'une religion politique au sein de laquelle le parti est un substitut parental. L'imaginaire du féminin ne pouvait se soustraire, dans ce type de fiction, aux pressions de l'imaginaire politique: les figures féminines schématiques y deviennent, tout comme celles des héros, des allégories « traduisant » les idéaux empruntés au grand ami de l'Est.

Avec la mort du Père Staline ayant pour effet le relâchement du climat politique dans la Roumanie gouvernée par Gheorghe Gheorghiu Dej, les signes d'une « libéralisation » sur le plan culturel se laissent deviner dans l'apparition de « grands livres » : il s'agit de quelques romans écrits par Marin Preda, Eugen Barbu et George Calinescu, récupérables dans le canon littéraire actuel. Une décennie après, la détente culturelle et politique qui avait marqué le début du gouvernement Ceausescu pourra faire croire

aux intellectuels de la jeune génération (ce n'est pas le cas des survivants de l'expérience du Goulag) que la véritable libéralisation était arrivée. Une société en proie à des crises profondes semblait avoir trouvé, enfin, son chef charismatique et le chemin vers une remythologisation de l'histoire par le truchement d'un nouvel exorcisme dont l'objet sera, évidemment, l'époque ténébreuse de la terreur stalinienne était ouvert (les analystes contemporains de l'imaginaire totalitaire ont souligné cette stratégie employée par les mythographes de Ceausescu, qui consiste à attribuer la culpabilité pour tous les échecs politiques à un double démoniaque, l'ancien chef de l'Etat, transformé en bouc émissaire). Cette diabolisation se donnera aussi pour objet, certes, toutes les productions culturelles appartenant au paradigme du réalisme socialiste : une nouvelle voie semblait s'ouvrir pour une littérature libérée du joug idéologique.

Le roman politique à visée subversive devient un instrument privilégié pour la critique du passé : modalité de défoulement pour le lecteur de l'époque, il sert également, bien que d'une manière indirecte, à légitimer symboliquement le pouvoir étatique. Les célèbres thèses de juillet '71 (qui prescrivent le retour au réalisme socialiste, en indiquant, en même temps, la voie à suivre pour la littérature, celle de l'assujettissement idéologique total) marqueront le moment d'une immense désillusion. L'éparpillement des apparences du libéralisme augmente un traumatisme refoulé par les écrivains et l'effet de cette schizoïdie qui atteint la société roumaine dans son ensemble sera l'apparition d'une littérature « ésopique », soupape de défoulement autant pour le public confronté progressivement à la terreur que pour l'artiste consolé à l'intérieur du royaume de la fiction. La *parabole* devient la formule romanesque maîtresse : en s'appuyant sur la fiction de l'« obsédante décennie », en particulier, l'histoire diégétique dénonce, par l'intermédiaire des allégories, des symboles et des mythes, la falsification de l'Histoire nationale. La nouvelle version de l'eschatologie politique (son scénario reste le même, ce sont les actants qui changent, apparemment) y devient l'objet de la déconstruction, tout autant que l'ancien véhicule de la mythologie légitimatrice du pouvoir dictatorial, à savoir le roman proletkultiste dévalorisé par la parodie.

L'imaginaire du roman politique, soit qu'il s'agisse de la *parabole* construite par les romanciers de la génération des années '60, se rapportant, du point de vue de la thématique abordée, à l'époque stalinienne, soit qu'il s'agisse des fictions « historiques » de la génération suivante, visant le passé lointain, sera tributaire d' un paradigme mythique « hanté » par les figures de l'eschatologie, détournée de ses fonctions symboliques originaires, et du décadentisme. Le roman devient le terrain symbolique du retour du refoulé, l'espace fictionnel où l'idéologie régnante est dépourvue de ses apparences rationnelles et révèle son visage monstrueux. Tout en privilégiant, sur le plan thématique, le rapport entre l'individu et l'Histoire, cette formule romanesque assume la démythification des métanarrations politiques officielles qui exaltaient l'« Age d'or » et son artisan messianique, le « premier Fils de la Patrie », doublé de la « mère » du peuple. C'est ainsi que la matrice sémantique de l'utopie de souche millénariste dissimulée dans le discours idéologique sur lequel se fonde toute une paralittérature encomiastique est soumise aux transformations qui engendrent les dystopies. Figures, scénarios et décors qui se placent, d'une manière patente, dans le sillage des mythes

eschatologiques primordiaux (la *Bible* restant la référence essentielle) sont entraînés dans un processus de déformation : la cible est le discours du pouvoir totalitaire.

Placée dans une fable qui revient de manière obsessionnelle au thème mythique de la « terreur de l'Histoire », la figure féminine qui accompagne la figure du chercheur de l'idéal, héritier des illustres utopistes de la littérature (du Christ à Don Quichotte, Hamlet, Faust et leurs avatars du roman parabolique du XX-ème siècle) se subordonne au régime imaginaire du *double*, tout comme le protagoniste de la *quête* initiatique déclenchée par une crise existentielle (une intériorisation de la crise de l'Histoire). Cette obsession du double qui atteint toutes les structures romanesques, de l'architecture narrative jusqu'aux figures de l'imaginaire, travestit la profonde schizoïdie de l'Artiste qui est également l'homme en proie à l'Histoire qui s'efforce de refouler une culpabilité aliénante, et, au niveau de la fiction consolatrice, le héros lancé dans le combat contre les ténèbres. Les deux aspects de la figure féminine, qui se trouvent dans un équilibre compensatoire impliquant la dialectique du profane et du sacré, correspondent aux deux projections mentionnées : associée aux représentations symboliques de la terreur de l'Histoire ou, au contraire, à celles de l'utopie qui en échappe, la femme s'inscrira également dans les sphères du décadentisme et de la rêverie maternalisante. La *vierge dégradée*, la *sibylle-prostituée*, la *mère terrible*, la *femme fatale*, séductrice et funeste, ou la « *folle* » marginalisée sont quelques hypostases de cette figure symbolique, les « masques » sous lesquels se dissimule, d'une part, un message politique subversif visant la dénonciation de l'échec de l'utopie officielle et, d'autre part, à un niveau latent, l'angoisse du créateur confronté à sa *nature* humaine.

Dans les romans paraboliques de la génération des années '60 (D. R. Popescu, Constantin Toiu, Octavian Paler, Alexandru Ivasiuc et autres), mais aussi chez les romanciers des générations antérieures, Laurentiu Fulga ou Eugen Barbu, le schème diégétique repose sur la transformation d'un scénario mythique, *le chemin vers le centre* (impliquant une *descente aux enfers*), dont le protagoniste s'apparente, toujours, au profil de l'utopiste. Incapable de réconcilier ses idéaux avec la réalité d'un monde atteint par la « peste », cet « étranger » (projection fictionnelle du fantasme de l'Artiste) substitue à la prison du réel une fiction compensatoire : dans ce territoire de l'exil volontaire, les figures féminines font l'objet d'un « redoublement euphémique » [Durand, 2 : 232] intimement lié à la maternalisation utopique dont parle J.-J. Wunenburger.

Des projections « lumineuses » de la bien-aimée angélique ou de la mère protectrice jusqu'aux représentations de la « vierge sanglante » ou de la mère terrible, l'imaginaire du féminin marque la distance entre la « littérature » transformée en existence (l'utopie de l'art) et la vie réelle dans un monde dystopique. Les premières figures s'associent à un décor qui, pour le héros quichottesque retiré dans son refuge imaginaire, se soustrait à l'emprise du temps, à savoir un espace sécurisant quasi-mythique, éternisé dans la mémoire (un *paradis perdu*), tandis que les secondes sont doublées, comme dans un miroir, par les images, multipliées *en abyme*, du *paradis ravagé* (une image occultée de *l'enfer*). Mais on constate que, dans tous les cas, la figure de la *donna angelicata* (amante ou mère) est soumise à une dégradation qui va jusqu'à l'occultation par son complément mythique décadent, sinon jusqu'à son refoulement brutal (cas où les personnages féminins de cette catégorie sont voués à la mort). Il en est de même

pour l'espace paradisiaque dont « l'ange au foyer » constitue l'anthropomorphisation : celui-ci sera atteint progressivement par la maladie, la putréfaction, la mort. Il n'y a pas donc de véritable antagonisme entre les deux projections féminines liées aux hypostases symboliques du destin de l'Artiste confronté au Grand Mécanisme de l'Histoire : elles se trouvent en rapport de compensation mythémique, comme leurs correspondances symboliques du même régime. On dirait que, sous le masque de l'héroïsme quichottesque dérivé d'un prométhéisme romantique, mais aussi d'une vocation messianique contaminée par l'utopie livresque (il ne faut pas oublier que les auteurs de romans politiques de l'époque se sont construit, eux-mêmes, une mythologie légitimatrice, celle de la « résistance par l'écriture »), se cache un complexe du « salaud » qui engendre une angoisse s'appuyant sur l'impossibilité de refouler complètement la « mauvaise foi ». Au sein même de l'espoir utopique habitent les germes du décadentisme : cette dynamique des structures de l'imaginaire révèle, par-delà le scénario patent de la quête doublée du combat héroïque, le « contre-mythe » [Durand, 1 : 318] latent dont le protagoniste est en proie à la fascination du Mal. La fable romanesque contaminée par le mythe s'avère un miroir renversé des profondeurs du pacte que l'Artiste fait avec le pouvoir totalitaire. Les représentations, plus ou moins euphémisées, de cette tentation (auto)dévorante hantent l'imaginaire du féminin et s'associent les mythèmes du décadentisme.

Pour l'utopiste exilé dans son royaume imaginaire, ce malaise dérivant d'une incapacité à affronter l'Histoire se conjugue avec une fascination du néant : l'incarnation de cette vocation de la descente aux enfers est une figure féminine décadente, placée par Gilbert Durand dans une filiation mythique illustre, qui réunit Hérodiade, Salomé, Dalila, Carmen, Iseult, Brunehilde etc., la *femme fatale*. Se situant à l'antipode des « héroïnes romantiques [...] malheureuses, persécutées, pures, elfes », qui « sauvent le monde », elle serait « l'élément malade, enfant malade et douze fois impure. » [Durand, 3 : 17]

Dans les romans de Constantin Toiu, tels que *Galeria cu vita salbatica* (*L'exclu*), *Insotitorul* (*L'Accompagnateur*, nous traduisons), *Obligado*, ou *Caderea in lume* (*La chute dans le monde*, nous traduisons), la *femme fatale* est une figure mythique redondante. Disons que, dans tous les cas, elle fait partie d'un *couple* (soit qu'il s'agisse d'une figure double, soit qu'il s'agisse de deux personnages distincts) à l'intérieur duquel elle est le « complément » décadent de l'« ange au foyer ». Tous les Don Quichotte de C. Toiu (l'« exclu » Chiril Merisor, Gigi Cristescu ou Titi Streasina de *L'Accompagnateur*, Bartolomeu Boldei dans *Obligado* etc.) sont partagés entre l'amour voué à l'échec pour une femme « idéale », une *donna angelicata*, descendante de Béatrice, Margareta ou Dulcinée (les modèles cités sont assumés, au niveau du dialogue intertextuel) et la passion dévorante pour une *sibylle-prostituée*, initiatrice dans l'enfer du monde réel et, également, l'agent de leur chute. Si la première figure appartient au régime de l'imaginaire utopique (elle « (sur)vit » dans une utopie de la littérature que le héros quichottesque construit comme modalité de « résistance »), la seconde, s'associant des mythèmes « infernaux », incarne la terreur de l'Histoire, la « chute dans le monde ». Chiril Merisor est hanté par le fantasme d'un « ange », perdu à jamais, Reta Muson, l'héritière de l'Esther biblique, mais également fasciné par son ancienne détractrice,

Luisa Grontan, surnommée « la fille de Satan », qui hérite l'Amazone / la « juste » de l'imaginaire proletkultiste (il faut souligner que cette dernière est vouée à la *stérilité*, mythème qui s'associe tant aux figures des femmes « idéales » qu'aux « Mélusines »). Le « schizophrénique » Bartolomeu Boldei vit, tout comme l'« exclu » du roman précédent, aux frontières de deux mondes, chacun « représenté » par une figure féminine emblématique. C'est, d'abord, le territoire imaginaire du café Obligado, l'espace symbolique du dialogue avec les grands modèles littéraires, situé sous le patronage de la « Damme » Klara (la femme *morte* du héros), la compagne mythique du Chevalier à la Triste Figure. Par-delà ce royaume de l'utopie livresque, dans le monde réel, Teia, l'ancienne *assistante* de la « grande morte » incarne la tentation du Mal, à savoir la tentative (échouée) du héros d'affronter le temps et d'annuler ce divorce entre l'utopie et l'histoire.

Toutes ces figures féminines sont multipliées, à l'intérieur d'un système de redondances : c'est aussi le cas des figures doubles, telles que Gioaca (surnommée *Ananké*) dans *L'Exclu*, la *nourrice gitane* d'Isac Sumbasacu, qui est l'agent de la « chute dans le monde » pour le jeune *écrivain* immobilisé dans une chaise roulante, ou la *Négresse* Miriam (surnommée Nesitaneb-tashru, « la déesse de l'autre monde ») du *Convoyeur*, incarnant la même figure de la *sibylle-prostituée*. Les deux évoquent la féminité nocturne, néfaste, rappelant, par l'appropriation des mythèmes de la *maternité pervertie* (c'est aussi, paradoxalement, le cas des figures « antagoniques », celles des *donne benedette*) la figure mythique de la Mère Castratrice ou « terrible ». En alliant « à une apparence charmante une foncière cruauté et une grande dépravation » [Durand, 2 : 114], les *femmes fatales* des romans de C.Toiu se rapportent, d'une manière patente, au « grand archétype collectif symbole du destin », personnifiant, dans la parabole politique, une Histoire diabolisée ; dans le plan latent, elles sont, tout comme leurs compléments « angéliques », les figures symboliques qui incarnent l'échec de l'utopie construite par l'Artiste comme espace d'évasion.

Les deux avatars de la figure féminine, *l'elfe* qui redouble le héros *sauveur* (dérivant d'un fantasme messianique qui hante la mythologie légitimatrice de l'Artiste, contaminée, cette dernière, par la « maternalisation utopique ») et, respectivement, la *femme fatale* doublée par la *mère terrible*, sont repérables, également, dans le cycle romanesque *F* de D. R. Popescu. Dans *Vanatoarea regala* (*La Chasse royale*, nous traduisons), une parabole totalitaire imprégnée par le symbolisme mythique, dont l'histoire est fixée sur le monde rural de l'«obsédante décennie », l'imaginaire du féminin est dominé par les figures décadentes. L'aide-chirurgien Florentina / Mia (son nom sera changé, comme ceux de tous les paysans, à la fin d'un rituel exorciseur dont le but serait de protéger les hommes contre « le démon de la rage ») dirige une campagne d'extermination des chiens du village que les représentants du pouvoir communiste récemment installé suspectent de rage. Derrière cette histoire sur le « massacre des impurs » (chiens et hommes) conduit par un « couple » incarnant les aspects démoniaques du pouvoir totalitaire – l'« Antéchrist » Galatioan (le chef des apparatchiks) et le directeur de l'école, Moïse, personnification de la « logocratie » [Wunenburger, 1 : 222] du système, la parabole s'attache à la déconstruction de l'eschatologie sécularisée comportant un sacrifice fondateur. La jeune Florentina (l'avatar féminisé

de l'« anti-Moïse » surnommé *ouroboros*), dont la férocité aboutissant au meurtre se dissimule sous une allure charmante, représente la figure emblématique de la terreur de l'Histoire : associée à l'imaginaire aquatique et thériomorphe (le serpent), elle est l'héritière de *Mélusine*, tout comme de la *chasseresse*, « prototype de la féminité san-glante et négativement valorisée, archétype de la femme fatale. » [Durand, 2 : 113] C'est elle qui ordonne l'assassinat du docteur Danila (sur lequel elle exerce une fascination dévorante), l'ancien adepte de la « vérité » imposée par le pouvoir totalitaire, l'ancien bourreau transformé en victime par le Grand Mécanisme de l'Histoire : assumant la démystification de la véritable maladie (la peur) qui atteint les hommes-chiens, le docteur finira par être déchiré, dans *l'eau*, par les chiens « rééduqués » excités par la vierge sanglante.

Le mythème de la *femme fatale* s'actualise, dans tous les romans du cycle *F*, dans des figures associées aux thèmes de *l'innocence maculée* et de la *maternité pervertie*. La « reine » Ileana (du roman *F*), la femme du bourreau Celce qui pourrit lentement, sans pouvoir mourir, est une « prostituée sacrée » qui initie à l'amour charnel tous les hommes du village au milieu d'un « jardin des délices », paradis décadent (rappelant le mythème du « *farniente* » et celui « du déclin bénéfique » [Durand, 3 : 16]) situé aux abords des enfers (l'espace de l'agonie de son « mari »). Elle s'intègre dans la catégorie des « *folles* », figures également décadentes, telles que Petra, internée dans un asile d'aliénés, qui se prétend enceinte et annonce la naissance de l'enfant Jésus ou Margareta, la folle du village de *La Chasse royale*, victime innocente de viols répétés, mère, malgré elle, chaque année. La dernière, une *donna angelicata* dégradée (comme son modèle de *Faust*) est l'héroïne d'une histoire à portée symbolique, à l'intérieur de laquelle le tragique est converti en grotesque : surgie aux noces de la fille d'un petit satrape local, elle s'efforce d'allaiter son enfant mort devant les yeux des paysans en proie à la « rage ». On constatera que, dans l'univers décadent de ces romans, la perversion atteint toutes les figures de l'imaginaire de la maternité, des *paradis dévastés*, doubles végétaux des « mères » jusqu'aux représentations (occultées) de l'« enfant divin » : dans *La Chasse royale*, après le « sacrifice » de tous les animaux considérés « impurs » (l'épisode emblématique est le sacrifice des *moutons*), « tout *jardin* s'est transformé en *cimetière* ». Les dystopies totalitaires de D. R. Popescu s'organisent autour d'un décor symbolique infernal qui rappelle le mythème décadent du « Grand Macabre » - « le complexe de la grande vérole » -, selon la terminologie de Gilbert Durand [Durand, 3 : 19]. La répétition obsessionnelle du scénario du « massacre des impurs » [Wunenburger, 1 : 177], détourné, lui aussi, de ses significations originaires, s'inscrit dans la même démarche subversive visant la délégitimation de l'utopie totalitaire qui se fonde sur l'eschatologie sécularisée. Messianisme et maternalisation utopique y font l'objet d'une distorsion sémantique, comme dans la représentation du cauchemar de Iolanda, une femme enceinte (qui entretient une relation bizarre avec l'un des « bourreaux » de son mari), hantée par le fantasme d'une mère terrible, une « femme de brume » accompagnée d'un enfant à visage noir.

Toutes les femmes fatales des paraboles politiques de D. R. Popescu, C. Toiu, O. Paler etc. trouvent leur image projetée *en abyme* dans la figure double, également décadente, de la vieille *sibylle*, se situant, certes, à mi-chemin entre le ciel et les enfers :

la fonction d'initiatrice de cette dernière sera toujours « compensée » par son aspect de « mère castratrice ». C'est le cas de la vieille Sevastita (du cycle *F*), l'enchanteresse du village, celle qui célèbre le rituel exorciseur du changement des noms (une tentative échouée de déculpabilisation collective, étant donné le sens symbolique de la rage, celui de la peur qui engendre l'anéantissement, la perte de l'identité et l'assujettissement au pouvoir totalitaire). C'est encore le cas de *l'Accoucheuse*, le personnage de la dystopie totalitaire d'O. Paler, *Un om norocos* (*Un chanceux*, nous traduisons), une *sibylle-prostituée*, elle aussi, qui domine l'espace infernal de l'asile de vieillards, les exilés volontaires dans un territoire hors l'histoire - ceux qui ont renoncé à leur identité pour une existence placée sous le signe de la fiction compensatoire. Elle est, tout comme *l'Archiviste*, le Cerbère des dossiers des pensionnaires, la gardienne des portes de l'enfer : pour ceux qui ont tenté de fuir l'histoire, elle en est l'épiphanie terrifiante.

On retrouvera les deux aspects de la féminité décadente, soulignés ci-dessus, la *femme fatale* associée à la *mère terrible*, dans un roman parabolique écrit par un auteur « compromis », Eugen Barbu. En fait, *Saptamana nebunilor* (*La semaine des fous*, nous traduisons) réunit tous les « mythèmes du décadentisme » décelés par Gilbert Durand : c'est dans un décor somptueux et morbide, la fascinante Venise rendue éternelle dans la mémoire du *dandy* Hrisant Hrisoscelu, qui « agonise » en proie à la mélancolie, dans sa prison dorée située dans un putride Bucarest phanariote, que l'auteur place cette histoire d'une passion destructrice pour une *femme-mélusine*. Anthropomorphisation euphémique du Mal intérieur qui dévore l'ancien éthéréen, qui projette sur elle son utopie défiant l'Histoire, la *femme fatale* Herula Lucrezia Vimercatti est une figure double qui réunit Eros et Thanatos (en indiquant « le glissement progressif du mal métaphysique au péché moral » [Durand, 2 : 220]), tout comme son image *en abyme*, la « belle mourante » Venise. Elle s'associe le mythème du *Grand Macabre* (voir l'épisode de la fête consacrée aux morts, Redentore), celui du *farniente* et aussi celui de la *contre-nature* (soulignons que c'est son *masque*, indiquant par lui-même le processus d'euphémisation, qu'aime éperdument l'utopiste en proie à la fascination du néant). Herula Lucrezia (dont le nom renvoie, d'une manière symbolique, à la dialectique du sacré et du profane) est, comme son double grotesque, la Mère Margherita - la patronne d'un cirque ambulant - , la représentation féminisée du *Theatrum Mundi*, de son jeu baroque de l'apparence et de l'essence, par le truchement duquel le roman s'interroge sur le rapport entre l'Histoire et l'Utopie.

La liste des romans écrits sous la dictature, illustratifs de cette euphémisation du Mal de l'Histoire auquel l'Artiste oppose sa vocation utopique, ne saurait se réduire aux titres énumérés ci-dessus. Les romans de Laurentiu Fulga, Nicolae Breban, Augustin Buzura, Sorin Titel, Alexandru Ivasiuc etc., révèlent, à une analyse de l'imaginaire mytho-politique (sans qu'on puisse parler toujours de paraboles politiques), des valorisations symboliques similaires des figures féminines (la redondance de ces présences mythiques chez des romanciers appartenant aux générations différentes, mais qui ont en commun l'expérience traumatisante de « la pensée captive », ne saurait être commentée sans les instruments de la mythanalyse). Réécrite par un Don Quichotte qui peut la mythifier, à l'intérieur de sa cité idéale, la transformant en une *donna angelicata*, l'Histoire réelle, « positive », prend sa revanche sur le terrain de la dystopie. Cette

dernière est le territoire symbolique où s'affrontent Dulcinea del Toboso et Aldonza Lorenzo.

Bibliographie

1. Cernat, Paul, Manolescu, Ion, Mitchievici, Angelo, Stanomir, Ioan. *Explorări în comunismul românesc*. I-II, Iași: Polirom, 2005.
2. Cesereanu, Ruxandra. *Gulagul în conştiinţa românească. Memorialistica şi literatura închisorilor şi lagărelor comuniste*. Iași: Polirom, 2005.
3. Durand, Gilbert (1). *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse.* Paris : Berg International, 1979.
4. Durand, Gilbert (2). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris : Bordas, 1984.
5. Durand, Gilbert (3). « Les mythèmes du décadentisme », *Cahiers Figures* (*Décadence et apocalypse*) Dijon, Université de Bourgogne, 1986.
6. Selejan, Ana. *Trădarea intelectualilor. Reeducare și prigoană.* București : Cartea Romanească, 2005.
7. Sironneau, Jean-Pierre. *Sécularisation et religions politiques*. La Haye-Paris-New York : Mouton, 1982.
8. Wunenburger, Jean-Jacques (1). *L'utopie ou la crise de l'imaginaire*. Paris : Editions Universitaires, 1979.
9. Wunenburger, Jean-Jacques (2). *Imaginaires du politique*. Paris : Ellipses, 2001.

INTERCULTURAL FANTASIES OF FEMALE CRUELTY: REFLECTIONS ON GENDER AND POWER

Marina CAP-BUN
Ovidius University of Constanța, Romania

Prezentul articol reprezintă o analiză exhaustivă a aspectelor interculturale bazată pe imaginea femeii în literatură, și anume unele reflecții asupra puterii feminine. Autoarea confruntă un număr impunător de opere pentru a scoate în evidență trăsăturile puterii și luptei lăuntrice a Femeii.

By the beginning of the twentieth century Ion Luca Caragiale (1852-1912) was already a well-established artist, aware of the fact that he had reached his artistic maturity. His plays were translated in many languages and successfully played in France, Germany, Italy, Hungary, and Russia, and his tragedy *Năpasta* (*The Scourge*) was even plagiarized by the French dramatist André de Lorde, provoking a huge scandal in both Romanian and French literary magazines. Caragiale refused to sue his French plagiarist who, in fact, was making him more famous in Paris, as he acknowledged that his play was already entering the gallery of inciting universal themes, and it was by now provoking responses.[1] In Romania, the controversies around his theatre were somehow diminished (although they never ceased to exist up to the present day), his texts were regularly reedited, his plays often staged, and the young scholar Horia Petra-Predescu was already conducting serious research about his life and career while writing a monographic doctoral thesis on the subject, which was to be published in 1911.[2] So, in spite of his active enemies, he was generally recognized as a classic of Romanian literature. Nevertheless, after 1905, having inherited an important sum of money from an aunt, he decided to move to Berlin with his entire family, where he continued to write exclusively in Romanian. In late January 1912, when national official celebrations were organized for his sixtieth anniversary, he refused to come and be part of the festivity, invoking health reasons, which were probably real as he died soon after that, in June. On the very evening of his death, an adaptation from his work *O făclie de Paşte* (*An Easter Torch*) was having its premiere in Paris, at Theâtre des Variétés.[3]

After 1890, his decision to abandon theatrical writing for short prose seems irrevocable[4] although some notes of dramatic projects were preserved. His new literary passion is confessed in a letter written from Berlin, in 1909, to his friend Mihail Dragomirescu (an important Romanian aesthetician himself and a translator of Shake-

1 See Romanian Academy & "G. Călinescu" Institute of Literary History and Theory, *Bibliografia I. L. Caragiale*, I (Bucharest: Grai şi suflet – cultura națională Publishing House, 1997), 425-444.

2 Horia Petra-Predescu, *Jon Luca Caragiales Leben und Werke* (Leipzig: Johann Ambrosius Barth Publishing House, 1911).

3 The adaptation called *Un soir de Pâques* was signed by Albert Kleim and Alfred Gragnon, without mentioning Caragiale's name.

4 For details see also Marina Cap-Bun, *Oglinda din oglindă. Studiu despre opera lui I. L. Caragiale* [*Mirrors within mirrors. A Study on I.L. Caragiale's Works*] (Constanța: Pontica Publishing House, 1998).

speare)[5]: "I have a volume of excellent, unique stories, which I would not exchange for anything I have written in my entire life – a life wasted with trifles of vulgar art!"[6] He is talking about his *Schițe noi* (*New Sketches*), which were to be printed in 1910, the last volume which was published during his lifetime. The texts included in this selection truly deserve their epithet "new", as they reflect indeed an important change in the writer's perspective and attitude. Living in Berlin and becoming aware of his gradually increasing European recognition, he is now searching for a new aesthetic identity, being highly preoccupied with the theoretical dimensions of literature. His texts are often presented to us in the very state of becoming, as the fictional component is combined with the self-reflecting literary discourse, revealing the generic mechanisms of each and every literary method he is experiencing. The process somehow reminds of Goethe's famous comparison of Shakespeare's works with a clock with a crystal dial, showing not only the exact time, but also the inner mechanisms of its measurement.

In a note to his final volume, Caragiale mentioned that some of his stories also have versions in other languages, indicating the exact sources, but he still keeps his authorial rights intact, as they are presented in an original manner. In a typically classicist approach, he argues that, while the great stories of all times belong to the entire world, the personal way of treating them goes to each and every writer, in the same manner in which the Holly Mother belongs to all Christians, but each pictographic representation of her expresses the artist who painted it. In his search for the common essence of humanity, he is actually challenging the great themes of both Western European most prominent writers and Oriental storytelling. Emphasizing the meta-fictional dimension of all literature, he attempts to rewrite the great universal stories, in his own style and language from a different, very personal perspective.

Trying to describe the intercultural transfer between cultures, Patrice Pavis uses the metaphor of the hourglass:

> In the upper bowl is the foreign culture, the source culture, which is more or less codified and solidified in diverse anthropological, sociocultural or artistic modelization. In order to reach us, this culture must pass through a narrow neck. If the grains of culture or their conglomerate are sufficiently fine, they will flow through without any trouble, however slowly, into the lower bowl, that of the target culture, from which point we observe this slow flow. The grains will rearrange themselves in a way which appears random, but which is partly regulated by their passage through some dozen filters put in place by the target culture and the observer.[7]

In Caragiale's case, the filters were so efficient that we can hardly recognize the new grains growing from the sedimentary beds of the source culture to be responses to the primary texts. But he always indicated his sources accurately in notes added to

5 *Romeo și Julieta* de William Shakespeare. Tragedie în 5 acte. Tradusă în forma originală de Mihail Dragomirescu (Bucharest: Editura literară a casei școalelor, 1922).

6 I.L. Caragiale, *Scrisori și acte*, (Bucharest: Editura pentru literatură, 1963), 82; all the translations from Caragiale's texts are mine, unless otherwise indicated.

7 Patrice Pavis, *Theatre at the crossroads of culture*, translated by Loren Kruger (London and New York: Routledge, 1992), 4.

each text. To give only a few examples, for *Kir Ianulea*, the historic novella opening his volume, he indicates sources like *Novella di Belfagorx* first written by Giovanni Brevio (*Rime*, Rome, 1545), then rewritten by Machiavelli (1549) and lately identified by La Fontaine in a French collection (*Contes*, Paris, 1682). He also mentions his oral sources as in the case of *Pastramă trufanda* (*Firstling pastrami*), which he heard as a child from an old Bulgarian barber, Kir Ştefan from his native city of Ploieşti. Later on, Caragiale also identified a version of the story in Decourdemanche's *Le Sottisier de Nasr-Eddin-Hodja* (Bruxelles, 1878) but he preferred to follow the general lines of the oral version in his story. The final text of the volume, *Făt-Frumos cu Moţ-în-frunte* (*Prince Charming with a Frontal Curl*) is indicated to be a translation of Charles Perrault's *Riquet à la Houppe* (Paris, 1697), but yet an original text, as it bears the clear marks of Caragiale's style and textual reconstruction.

The next year after *Schiţe nouă*, Caragiale published a number of pseudo-translations, in similar conditions, such as Mark Twain's *Un băieţaş rău* (*A Bad Boy*), the Japanese fairy tale *Fecioara-din lună* (*The Moon-Maiden*), and a very short (fifth part of the original) version of a fragment of Cervantes' *Don Quixote* entitled *Curiosul pedepsit* (*The Punished Curious Guy*). So the primary sources of inspiration are always clearly mentioned leaving no ambiguity about his personal anxieties of influence to be solved by literary criticism, except for his works in progress, such as the last text which Caragiale left unfinished on his desk in Berlin in June 1912, called *Poveste* (*Fairy Tale*). My educated guess is that the main female character of his story, Lady Floarea (Flower) was an intended response to Shakespeare's Lady Macbeth. The play was definitely among his favorites, as it was produced at the National Theater in Bucharest during Caragiale's directorship (1888-1889).

In spite of the irreversible shift from stage to page, Caragiale's theatrical experience of using multiple codes of significance simultaneously remains intact in his late prose writings, and so does his admiration for his early models, including his favorite playwright: William Shakespeare. In such an ambitious strategy of literary responses to his favorite writers, he could not neglect his master, who had had a beneficial influence on his early theatre.[8] In his last literary text, the very climax of his creative lucidity, and probably of his self-confidence, he gives a final replica of this (almost postmodern) dialogue with his predecessors.

Poveste, with its obvious theatrical dynamism and plasticity, keeps only a formal appearance of a fairy tale, having no miraculous element at all. The furtive and fragile reference to the oral form of literature remains on the decorative level, in spite of the expectations created by the incipit of the text: "Once upon a time there lived two emperors who were good friends: Lily Emperor and Peony Emperor[9]. Beyond the consecrated initial formula of the fairy tale, an internal reference is easy to trace: the obsessive Caragialean theme of inseparable friends, with parallel destinies; both emperors are widowers and they both have children who will change the political relationships

8 See Marina Cap-Bun, "Shakespeare's influence on the plays of Ion Luca Caragiale", *Shakespeare in Nineteenth Century Romania* (Bucharest: Humanitas Publishing House, 2006), 108-135. .

9 I.L. Caragiale, *Opere* 1, (Bucharest: Romanian Academy & Univers enciclopedic Publishing House, 2000), 1439

between the two states forever. However, the British dramatist also preferred "mythic and legendary tales set in distant places and past times", as Stanley Wells noticed.[10]

Eric D. Tappe, an English monographer of Caragiale, resumed the subject very briefly: "The theme is the ambitions and intrigues of Floarea, the daughter of Lily Emperor, after her marriage with the son of Peony Emperor."[11] Indeed, in her incessant search for power, Floarea murders her twin brother Green Emperor, and unifies the two lands. She arranges convenient marriages for her sons Ler and Mezin in order to further extend and consolidate her position, but finally the destiny is playing her a farce inverting the couples. The elder Ler, whom she planned to marry to Lady Liliana, the daughter of White Emperor, falls in love with Lady Viorica, the daughter of the less important Black Emperor, while his younger brother Mezin, destined by his mother for Lady Viorica, is as well in love with Lady Liliana. Floarea is not interested in their feelings, but she mistakenly writes their letters according to her sons' wills and finally they both happily marry the chosen ladies of their hearts. The rich and mighty White Emperor also has a sick son, Mugur (Bud), who was born prematurely, and dies very young. Inhuman Floarea, although mother of two sons herself, abnormally enjoys the moment when the entire lands of White Emperor will be inherited by her son Mezin and his wife Liliana. At the same time, Mugur's mother is terribly distressed.

When it comes to describing her grief, Caragiale interrupts the story with an initial theoretical digression about the possible ways in which a writer could portray such a moment:

> Should I tell you about her grief… but are there words for such deep suffering? Or, maybe, I should do as other storytellers did? Instead of shortly showing you the terrible misfortune of the woman, should I start telling you about what now seems to me to resemble that misfortune of an empress from that time? (1458)

He questions the legitimacy of any kind of rhetorical devices to illustrate such cruelty of fate and, assuming that his readers have no time to lose with such futile stylistic artifices, he decides to simply tell us the story "as fast and clear as he can". So he returns to the narrative, indicating that her daughter, Liliana, now married with Floarea's Mezin, has a son named Mugurel (Little Bud) after the beloved son of White Empress, who soon dies, assuming her spectacular destiny. Such great sorrow, followed by such great comfort, makes room for a second theoretical digression, which brings us back to the problem of original literary styles and methods applied to universal themes and situations:

> This is our world: good and evil, evil and good! God gave us plenty of everything, wholesale, once and for all; while man keeps weighing his petty wares and balance comes after another balance, the same stuff on different balances; one gives short weight to the right, another to the left, one has more precision, another has less; but a perfect balance, to make no mistakes at all, is beyond human power! (1459)

10 Stanley Wells, *Shakespeare for all time* (London: Macmillan, 2002), 172.

11 Eric D. Tappe, *Ion Luca Caragiale* (New York: Twain Publishers Inc, 1974), 80.

In his story, Caragiale weighs themes and characters which were once measured on Shakespeare's balance, but he puts them on his own scales. Both writers revealed the excessive human cruelty associated with the irrational desire for wealth and power, each of them in his personal vision and style. They both emphasized the dehumanizing processes appearing along this trajectory, and the obliteration of mankind's ethical, emotional, and moral standards. While good people die satisfied with their destinies, the evil ones seem to govern the world, but it is only a provisional and illusory power, as their sins come back as a boomerang, to punish them terribly, as it always happens in Greek tragedy. Macbeth knows it very well:

> We still have judgment here; that we but teach
> Bloody instructions, which being taught, return
> To plague the inventor.[12]

I believe that David Worster was right to observe that:

> one dimension of his tragedy is what Macbeth forgets or gives up: the milk of human kindness, golden opinions of his peers, the taste of fears, honor, love, obedience, friends, the life to come. All these and more Macbeth relinquishes; he tosses them aside, one by one, until he has nothing left but curses, as black and deep as his desires ever were[13].

When Caragiale decides to get back to the story again, the text abruptly ends. It seems to be left unfinished, with no sense of closure. More projects for its continuation were found among his papers, containing epic material for a long historic novel. In short, they indicate that, after poisoning her daughter-in-law Liliana, Lady Floarea, retired into a monastery, yet she did not retire from her intrigues. She was to be executed by her grandson Mugurel when he turned 18 and he became the only ruler of the entire kingdom formed by successive additions of territories. The note also contains Caragiale's final choice: "This fairy tale about heads and crowns does not end because it cannot end. Yet, unfinished as it is, it gives us a lesson: often the crown means more for the head that wears it than the head means for the crown"[14].

So his story was meant rather as a kind of metaphoric representation of a never-ending book, which expands infinitely in order to include all the great stories of the world related to the bloody struggle for power and wealth among its lives. Such a virtual hyper-textual story would certainly be endless, as it would have to contain the entire history of mankind, from the first day of his creation up to the last day of his extinction, as his desire for supremacy seems to be innate in his soul.

12 All the references to the Shakespeare text are keyed to *The Oxford Shakespeare Tragedies*, vol. III (Oxford: Oxford University Press, 1987), 1.7.8-10; all further references will be given parenthetically in the text.

13 David Worster, "Shakespeare Performed", *Shakespeare Quarterly* 53 (2002): 377.

14 These notes are reproduced after another edition: I.L. Caragiale, *Opere* 3 (Bucharest: Editura pentru literatură, 1962), 856.

Returning to the existing fragment and to our assumption that its major female character might be a replica of Lady Macbeth, we have to take a closer look of both texts in order to see the similarities and differences between them. When he decided to combine the universal oral form of the fairy tale with an intriguing literary model, which became equally universal through the authority of the Shakespearian figure, Caragiale was probably tempted to ask some essential questions: was it only an isolated bloody Scottish story extracted from Holinshed's *Chronicle* or rather a worldwide expandable saga of the endless struggle for power? Was it possible that a woman should be crueler than Lady Macbeth? What if she committed the crimes herself, and instead of collapsing under the burden of her sins and committing suicide behind the scene, she would have continued to control her husband? Trying to answer these questions, he wrote his own response to the Shakespearean text.

In fact, although it is well-known that he had used data from Raphael Holinshed's *Chronicle* of the reigns of Duncan and Macbeth (AD 1034-57), Shakespeare himself had not been necessarily interested in the total historical authenticity of the facts, but rather in shaping strong characters and enduring theatrical effects. Later on, Goethe agreed with his English master that poets never make use of the entire historical context, but they are always looking to produce specific aesthetic effects to which they subordinate their characters. Theorizing further on this aspect, Stanley Wells observed that "although he frequently draws on pre-existing stories, the plotting of his plays – the layout and structuring of the narrative, the disposition of the scenes, the variations of perspective through which the events are seen – is his own"[15].

While making subtle comments upon the metamorphosis of the Aristotelian tragic hero from Greeks' to Shakespeare's theater, in a study which Harold Bloom found to be "the best critical passage on Shakespearian representation yet written",[16] Hegel observed that "The more Shakespeare on the infinite embrace of his world-stage proceeds to develop the extreme limits of evil and folly, to that extent […] he concentrates these characters in their limitations"[17]. The British dramatist made some significant omissions from the historical data, and the philosopher of fine arts comments that, in the chronicle, Macbeth's fury was somehow justified by the fact that Duncan proclaimed his son as his successor, although this privilege should have belonged to Macbeth as his closest adult relative. By omitting such circumstantial details, whose mare existence is assumed to explain his attitude, Macbeth appears like a bloody murderer with no other motivation than his longing for power.

Developing such critical ideas further, the editor of *The Oxford Shakespeare* discovers that:

> his Macbeth is more introspective and more intensely evil than the competent warrior-king portrayed by Holinshed;

15 Stanley Wells, 131.

16 Harold Bloom, *The Western Canon. The books and school of the ages* (New York: Riverhead Books, 1995), 66

17 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *The Philosophy of Fine Art*, Trans. F.P. B. Osmaston (New York: HackerArt Books, 1975).

> conversely, Shakespeare made Duncan, the king whom Macbeth murders, far more venerable and saintly. Some of the play's features, notably the character of Lady Macbeth, originate in Holinshed's account of the murder of an earlier Scottish king, Duff; he was killed in his castle at Forres by Donwald, who had been 'set on' by his wife.[18]

So Shakespeare's *Macbeth* was already an aesthetically tailored response to the unilateral and arid chronicle, and Stanley Wells accurately observes that "*Macbeth* can be enjoyed at many levels", including "a study in the philosophy and psychology of evil." Harold Bloom builds on the same idea, when he writes that "Shakespeare so opens his characters to multiple perspectives that they become analytical instruments for judging you"[19]. His declared fondness goes to *Macbeth*: "My own preference is for Macbeth, where I never get over my shock at the play's ruthless economy, its way of making every speech, every phrase count" (61). Such concentration of expression positively impressed Caragiale, who noted on one of the manuscripts of his unfinished *Poveste*: "N.B. Very watchful at everything that might be suppressed – as much as possible"[20].

Whilst Hegel insisted on Macbeth's hesitations, and his self-reflexivity, giving him the famous status of *artist of himself*, Stanley Wells emphasized his overanxious nature and the strong fortitude of Lady Macbeth: "It is Macbeth's neurotic self-absorption, his fear, his anger, and his despair, along with his wife's steely determination, her invoking of the powers of evil, and her eventual revelation in sleep of her repressed humanity, that have given the play its long-proven power to fascinate readers and to challenge performers."[21] Furthermore, Caragiale was impressed by the strong character of the woman and decided to radicalize it: Lady Floarea is definitely more extreme and wicked than her medieval avatar. Lady Macbeth only encourages her husband to kill everybody who stands in his way to power. In her stimulating recent book, *Fantasies of Female Evil: The Dynamics of Gender and Power in Shakespearean Tragedy*[22] Cristina León Alfar argues convincingly that it is unfair to accuse her of Macbeth's murders, which he had already been planning before her enthusiastic support. That is why she ingeniously transforms Lady Macbeth, together with other female characters of the Shakespearean tragedies, from an evil monster into a tragic heroine. Her main hypothesis is that, by using female evil characters, Shakespeare exposes, in fact, "masculinist fantasies of female evil"[23].

Floarea instead commits all the bloody murders herself and, after a short period of penitence, she is ready to go on, totally unruffled by her deeds. She is really the leading figure of all the events; as she observes "I am wearing the crown and my husband is wearing the sword"[24]. Everybody else, including her husband Red Emperor, only

18 Stanley Wells, "Introduction" to *Macbeth* (ed. cit.), 1307.

19 Harold Bloom, 60.

20 I.L. Caragiale (1962), 847.

21 Stanley Wells, 1307.

22 Cristina León Alfar, *Fantasies of Female Evil: The Dynamics of Gender and Power in Shakespearian Tragedy* (London: Associated University Press, 2003).

23 Ibid., 29.

24 I.L. Caragiale, 1444.

executes her orders, without necessarily understanding her intentions: "The emperor didn't fully understand the woman's words"[25]. She is always the one who decides and her husband does not dare to challenge her decisions. Caragiale's Red Emperor keeps some of Macbeth's indecision but seems to be at least partially unaware of his wife's intentions. In their dialogue there always remains a zone of linguistic indeterminacy, which organizes at least two possible trajectories of meaning: he might know nothing of his wife's plans, or he might as well just pretend to ignore the real facts (since he had had a spy at his brother-in-law's court from the very beginning).

Both women abandon themselves to the obscure tendencies of their subconscious, encouraged by external coincidences. Lady Macbeth takes advantage of Duncan's visit to their castle and Lady Floarea of her brother's abuses and unfortunate management of power, and she needs no supernatural help to clarify her thoughts. In fact, Shakespeare's weird sisters themselves are only apparently external powers; their only attribute is to foresee and foretell the future, not to determine it. Only Macbeth's actions make things happen. Their discourse, functioning as a prospective paradigm of reference, is rather the metaphoric representation of his strong will, enhanced by his wife's viciousness. They just open the inner walls of Macbeth's deep subconscious thoughts and obscure wishes, which become first objects of fantasy, then reasons of action. Before his effective murders, he hallucinates about the imaginary knife:

> Is it a dagger which I see before me, (…)?
> A dagger of my mind, a false creation
> Proceeding from the heart-oppressed brain? (2.1. 33-39)

After the dagger vision he sees the spirit of Banquo in his daydreams, and experiences sleeping disorders: "Sleep no more, Macbeth does murder sleep" (2.2.33-34), respectively "Macbeth shall sleep no more" (2.2.41).

Hegel observed that Lady Macbeth has no moral emotions of any kind and it is probably this lack of hesitancy which provokes her final psychic collapse and suicide. Indeed, she is neither happy nor sad for what happens. She only fears his *nature* "too full o' the milk of human kindness" (1.5. 15-16.) and she is ready to fight with her husband's potential weakness:

> That I may pour my spirits in thine ear;
> And chastise with the valour of my tongue
> All that impendes thee from the golden round,
> Which fate and metaphysical aid doth seem
> To have thee crown'd withal (1.5. 25-29).

To avoid such doubts, Floarea lives no room for her husband's choice. She does everything by herself and simply informs others of her decisions, which no one dares to confront. She writes all the official letters that determine the relations of power, war, diplomacy, or her sons' marriage, simply asking her husband to sign them. Speaking of letters, there are interesting similarities which are worth being discussed. In scene

25 Ibid., 1442.

V of Act I, Lady Macbeth reads her husband's inspiring letter aloud; the letter informs her of the witches' foreseeing of their common future, and it is at this moment that her grandeur delirium suddenly irrupts:

> Thy letters have transported me beyond
> This ignorant present, and feel now
> The future in the instant (1.5. 55-57).

From this point on she acts as an abnormality of human nature: "That which hath made them drunk hath made me bold. / What hath quenched them hath given me fire." (2.2. 1-2). A similar diagnosis is formulated by her doctor, at the beginning of Act V, when he explains her sleepwalking as "A great perturbation in nature" (5.1. 9) His conclusion is that "Unnatural deeds/ Do breed unnatural troubles; infected minds / To their deaf pillows will discharge their secrets." (5.1.68-70). In spite of the king's insistence to cure her ("Raze out the written troubles of the brain"; 5.3. 44), the doctor declines his control, as she is "not so sick" (5.3.39), but "troubled with thick-coming fancies" (5.3.40).

As a reminiscence of the initial moment of her delirium, she writes letters during her sleepwalking scene and she also symbolically rubs her hands to wash the blood of her husband's murders. Her sense of guilt bursts out at the subconscious level as it had been totally repressed by the conscious. Such reproductions in sleep of traumatic scenes are quite regular, and the Romanian psychiatrist Alexandru Olaru, in a provoking study called *Shakespeare and the theatrical psychiatry* analyzed these pathological processes of her mental life from a scientific point of view, explaining that:

> Like dream, somnambulism is connected with wakefulness, with the actual experiences of the day. As a result of the
> combined actions of many factors, it could be considered as a modality of solving some conflicting frames of mind and
> passions, by means of a motor act, while the consciousness is diminished. Lady Macbeth's somnambulism is really a dream
> in action, a delirious state with a motor and verbal automatism, her fragmentary delirium allowing us to reconstitute the
> global psychic tension, which is covered by the veil of consciousness during wakefulness, thus realizing an attempted or
> maybe a bungled catharsis.[26]

While with Shakespeare the grandeur delirium contaminates Macbeth as well, Caragiale prefers to lay the entire responsibility on Floarea's shoulders. She seems to handle the psychic burden quite well at the conscious level, but she is betrayed by the unconscious, just like Lady Macbeth. This happens at first by the occurrence a Freudian slip (*lapsus calami*) while writing, in the middle of an agitated night, the proposal letters for her sons; as a result, all her plans are turned up-side-down. Then the murdered

26 Alexandru Olaru, *Shakespeare şi Psihiatria dramatică* (Craiova: Aius Publishing house, 1997), 135-36.

twin is sardonically haunting her nightmares in the same manner in which The Thane of Fife lingers in Lady Macbeth's episodes of somnambulism. Their common fear of darkness, which makes them both keep burning candles next to their beds, articulates their irrational distress, and their apprehension of the moral censorship of the unconscious. Lady Floarea dreams of herself wandering into a forsaken bleak palace – an obvious symbolic projection of the moral labyrinth she had been lost in when she dreams of encountering her twin as a wild and scary hermit, with his hair and beard disheveled, and a messy enchantress in rags, who kisses, caresses and combs the hair of a human head, which finally proves to belong to her beloved son Ler. Unlike delusional Macbeth, she meets the witch who foretells her son's future in her dreams, but the prophecy still comes true, as her elder son will not marry the girl chosen by Floarea, but a less important princess. That is why the unconscious dramaturgy of dreams consequently presents her as shabby.

In a well-known speech, which made her a favorite issue of gender studies, Lady Macbeth still fears the weakness of her femininity:

> …unsex me here;
> And fill me, from the crown to the toe top-full
> Of direst cruelty! Make thick my blood
> Stop up the access and passage to remorse,
> That no compunctious visitings of nature
> Shake my fell purpose, nor keep peace between
> The effect and it! (1.5.40-46)

Floarea does not seem to experience such doubts at all. They are both *unsexed,* unnaturally but gladly deprived of their womanliness, and of their maternal instincts, and they both instruct their husbands to follow their impulse for power. Lady Macbeth evokes her motherly love for the newborn baby only in order to stress that she would be able to pluck her nipple "from his boneless gums" (1.7.57) and smash his head to follow her promise to get the power. Her reference to "giving suck" and the "tender love of the baby that milks his mother" is rather strange, as the couple has no children and even the witches foresee no royally descendants of the Macbeths. Has she lost her babies? Might that be an explanation of her abnormality? Shakespeare gives us no details about that, leaving an empty ground for speculations. On the contrary, Floarea has two wonderful sons, who are welcomed everywhere, being well-educated and talented but they cannot change her violent character.

While the two women have no hesitations along their incessant, dehumanizing search for power, their husbands still do consider the kinship relations, although both Duncan and Green Emperor are caught in a trap wrapped in the camouflage of faultless hospitality.

> Macbeth: He's here in double trust:
> First, as I am his kinsman and his subject,
> Strong both against the deed: then, as his host,
> Who should against his murder shut the door,

Not bear the knife myself. (1.7.12-16)

Red Emperor is also vacillating to take radical actions against his brother-in-law: "My dear, we shouldn't act in such a hurry… Taking a step like this, we cannot back off afterwards… Let's wait for some days… let's discuss about it… […] we cannot forget he is our brother." (1444). But the woman anticipates the opportunity to expand her dowry: "this is not about myself, but about the kingdom of Lily Emperor, which I cannot allow to be ruined by a mindless nitwit! ... He wants to desecrate it, let us save it… and who knows when we will come across a better moment to do that!" (1444).

An interesting difference appears between the victims. While Shakespeare made Duncan a good and honorable king: "So clear in his great office, that his virtues/ Will plead like angels, trumpet-tongued, against/ The deep damnation of his taking-off" (1.7. 16-20), Caragiale's choice was for the elimination of an unwise, corrupted king, who ignored his father's advice: "Never forget that the kingdom is the master and the emperor its slave" (1439).

Lady Macbeth cannot kill Duncan herself, and her barrier comes from the censorship of an Oedipus complex: "Hath he not resembled / My father as he slept, I had done't" (2.2. 12-13). Definitely more drastic as a character, Lady Floarea does not hesitate to murder her twin brother, although he surely resembled their parents, and probably herself. She even pretends to act by virtue of political necessity, which is higher than her personal choice. After murdering her twin, she kneels down to their parents' grave asking for their forgiveness: "I have saved the kingdom: pray for my absolution"(1448).

According to Caragiale's alternative projects to continue the story, she will go on with her intrigues for three generations, manipulating her sons, poisoning her daughter-in-law, plotting to bring Ler back in power, until she is assassinated by her grandson Mugurel, when he finds out that both Green Emperor and his mother were killed by Floarea. Interestingly enough, her killer was given the name of the untimely born Mugur. Like Macduff, Macbeth's killer, who "was from his mother's womb untimely ripped," Mugurel proves from the very beginning of his life to be not only in a great rush (being born exactly nine months after his parents' marriage) but also an atypical child. When he is baptized, being plunged into the water, instead of crying like all the babies do, he laughs, making the high priest anticipate that he will be "a man and a half".

He physically annihilates Floarea, but if we consider the psychological level, he brilliantly continues her trail of murders. At 18 he is ready to kill his old grand-mother in a monastery for the sake of power and revenge. He is the living proof that, in only three generations, she succeeded in enforcing a totally new political behavior, having nothing to do with the friendly and peaceful relations between her father, Lily Emperor, and her father-in-law, Peony Emperor, from the beginning of the story. Mugurel inherits her violent character, in total agreement with the widely recognized laws of genetics, according to which the third generation conserves the genes better than the second one. He seems to inaugurate a series of cruel unscrupulous kings. In fact, her violent death consecrates her (i)moral inheritance.

Although Caragiale's story remains unfinished, his female character's destiny is more complex. The less accomplished Lady Macbeth dies obscurely behind the scene, with no other heritage but her abnormal cruelty. Even her husband's grief seems rather relative when he meditates upon her absurd fate:

> … brief candle,
> Life's but a walking shadow, a poor player
> That struts and frets his hour upon the stage,
> And then is heard no more. It is a tale
> Told by an idiot, full of sound and fury,
> Signifying nothing (5.5.22-27).

It is obvious that the Shakespearean literary type, once absorbed by the alchemical melting pot of Caragiale's aesthetic conception, corresponding to the narrow neck of Pavis' metaphoric hourglass, is radicalized and enriched with nuances which make it almost unrecognizable. That is probably why the association between Lady Macbeth and Lady Floarea, both of them also reminding of famous Greek tragic heroines like Medeea or Clytemnestra, has never been discussed before.

We must also notice that, beyond the Shakespearean suggestions, Caragiale's last text also synthesizes literary themes, motifs and techniques which preoccupied him along his entire career. The theoretical digression upon the art of writing is only one of them. The idea of fratricide as a potential solution to incorporate the brother's wealth is an old obsession of the Romanian writer, also questioned in a previous text like *În vreme de război* (*Wartimes*, 1898). In addition, strong female characters, eager for power and acting on many levels (in family, love, politics, justice etc.), are to be found in most of his texts, including his early comedies. In later texts however, they also become excessively cruel and weird in different forms: Anca, the heroine of *Năpasta* (1890) is ready to murder her husband, whom she suspects of having killed her first love; incestuous Ileana from the tragic novella *Păcat* (*Sin*, 1892) hysterically slays her pet calf without the slightest remorse; Ianuloaia, the wife of *Kir Ianulea* (1909) is so much more evil than the devil himself that she makes him run back to Hell to avoid seeing her again. If the strangeness of Shakespeare's evil women searching for power paid tribute to their age's mentality, when supremacy was generally comprehended as an attribute of masculinity, the peculiarity of Caragiale's heroines (a few centuries younger) was made possible by the modern outlook. Caragiale's inciting attitude as well as his interesting literary types, Lady Floarea included, really deserve attention and recognition. While Lady Macbeth consolidated her position of a universal insignia of feminine cruelty, her grand-grand-grand daughter Lady Floarea is yet to undergo a canonization process.

POEZIA TÂNĂRĂ FEMININĂ: TENDINȚE ȘI ORIENTĂRI ÎN CONTEXTUL CĂUTĂRILOR MODERNE ȘI POSTMODERNE

Veronica POPA
Universitatea de Stat "B.P. Hasdeu", Cahul, Moldova

We think that feminine poetry was less studied from many reasons: one of them believes in some prejudices and supposes that is hasn't enough ideas.

Other reason is that many literary critics and simple receivers don't accept a division of literature onto sexes. Even many feminine authors don't agree that exist a feminine poetry, this literature however has a specific character. I talked this topic, because I want to come true this specific character.

The last decade's 21'st century of firs new prospects of interpretation. The postmodernists avoid "the prejudices" and open new windows for cognition and self – cognition.

In the first decades of 20'Th century the feminine literature enriched, divided and raised its building (Tudor Vianu). In this period also appears a chorus of feminine voices (Stefan Augustin Doinas). They were differentiated as lyrical vision, tonality and theme. I endeavor to find deep or simple correspondences, that will estabilish common characteristics of Ana Blandiana, Gabriela Melinescu, Angela Marinescu, Doina Salajan, Ileana Malancioiu, Rodica Draghicescu, Marta Petreu, Aura Christi, Irina Nechit ect poetry.

În ultimul timp se discută mult despre relația poezie modernă-postmodernă. "Poetul de azi simte sau este conştient că nu mai scrie la fel cu cel de ieri" [1].

Şi felul de a scrie al poetelor în clipa de față s-a schimbat, lucru uşor sesizabil, dacă punem față în față un text aparținând avangardei istorice sau modernismului interbelic (Magda Isanos, Elena Farago, Lotis Dolenga, Otilia Cazimir, Olga Vrabie etc.) cu unul aparținând generației '80 şi mai ales '90. Dar neasemănarea nu înseamnă neapărat ruptură. Unele "simptome" ale epocii actuale le putem detecta încă în lirismul antebelic. Tradiția, aşa cum afirmă Gheorghe Grigurcu în «Poeți români de azi», este o «cumpănă, o stare de spirit aptă a menține simțul valorii». Observăm că poezia feminină a ultimelor generații ale secolului trecut continuă configurația liricii de după 1960, dar nu fără schimbări importante.

Sunt considerați, la noi, postmoderni scriitorii aparținând generației '80, deşi sunt suficiente argumente la îndemână pentru a demonstra existența unor elemente postmoderne la generația poetelor Ana Blandiana, Gabriela Melinescu, Ileana Mălăncioiu,Constanța Buzea, de pildă. Poate chiar din prima lectură vom observa totuşi „schimbarea" în care Radu G. Țeposu vede acel dramatic care s-a „strecurat" la poetele noastre tinere, ceva ce nu aflăm la suratele lor mai în vârstă. O „nostalgie discretă a matriarhatului", în sensul emancipării spirituale, pare a dinamita tot mai mult creația feminină, ca o grenadă ce nu mai rezistă în pumnul fragil al grațioaselor poete. Mihai Cimpoi [2] remarcă dispariția «ingenuității adolescentine»; fascinația vieții necunoscute este înlocuită prin fascinația morții (cunoscute). Relevante sunt în acest sens şi poemele Ilenei Mălăncioiu [3], unde domină «contractul» dintre *eros* şi *thanatos,*

deşi, biografic, autoarea vine dintr-un alt deceniu al poeziei române. Contract vechi, răspunzând la ceea ce Georges Bataille numeşte identitatea dintre plăcerea extremă şi extrema durere, identitatea fiinţei şi a morţii [4]. Poezia postmodernă nu mai este mesajul unor copii ai firii, ci copii ai Neantului. Ei vin cu o viziune de cele mai multe ori negativă, neagră, limitativă. Poetele de azi, într-adevăr, nu mai au "cochetăria ţărăncuţei lui Coşbuc, nici pudoarea Steluţei lui Alecsandri, nici delicateţea angelică a dăscăliţei lui Goga". Mai mult decât atât, "plânsul dulceag" adesea este înlocuit cu "ţipătul furios", lacrima cu rictusul sarcastic". "Erosul a ajuns a stârni ironia, râsul, batjocura" (Gh. Grigurcu).

Bacovianismul se accentuiază vizibil la Marta Petreu, R.G. Ţeposu remarcă expresia unei "crize lăuntrice" a eului liric, provocată de pierderea sublimităţii: "Luciditatea abuzivă cheamă, în ordine logică, o nostalgie a delirului extatic: *"Cu o floare dacă mă atingi mă umplu de clopote"* ("Săptămâna patimilor").

Despre o "denaturare a discursului" se poate vorbi şi în cazul creaţiei Magdei Cârneci. În poezia ei are loc "dezlănţuirea unui potop de imprecaţii sarcastice la adresa feminităţii în general, care este despuiată de toate atributele mitului consacrat de o tradiţie lacomă şi ultra-perfecţionată ca să menţină dogma "eternului feminin" (Marin Mincu) : "*Nu ai chip, ai prea multă substanţă, / prea este totul, nu este nimic. / Îţi cunosc prea bine sânii, sexul, durerile, / Dar la gunoi cu centurile de castitate, cu centurile de siguranţă, / cu Fecioara Maria şi cu pudoarea, nu mai ai ce ascunde,/ nu mai ai ce păzi…*" ("Femeia"). Are loc aici desacralizarea mitului feminin prin aplicarea acestei "poetici hipermateriale" [5].

Iată că odată cu lansarea formulei "Dumnezeu a murit!", totul pare posibil:*"Nu există idee nevinovată despre nimic: bărbat, femeie, copil / gura ta care tace / Nimic: a trăi e o afacere pe cont propriu care / priveşte lumea întreagă (ai grijă cum mănânci, cum rânjeşti, cum pronunţi cuvântul / amor, universul se ia după tine, te judecă"* (M. Cârneci)

O expresie a unei disperări flagelante. Aceşti poeţi se pare că s-au pomenit pe marginea hăului, având o viziune absolut negativă, limitativă, prăpăstioasă, morbidă, dacă ne gândim că între debutul Anei Blandiana ("Persoana întâia plural", 1964) şi debutul Magdei Cârneci (1980) nu sunt nici douăzeci de ani. Spre deosebire de Ana Blandiana, cu tehnica ei diafanizată de a vedea realitatea, poemele Magdei Cârneci intrigă prin tonul viril caustic, neaşteptat la o poetă. Ea priveşte realitatea altfel, la ea "proba adevărului este rana. E un gest sincer sau "o poză, un autoportret construit artificial, îngroşat, caricat ?" (Mihai Cimpoi). E , poate, semnul unei crize de identitate, de pasionale sondări în insondabil ? A scrie poezie nu mai este un act de bucurie pentru poetul postmodernist, poezia parcă "se apropie cu paşi repezi de pieire, mai ales odată cu generaţia nouăzeci"[6]. Arta se desacralizează în ultimul timp tot mai mult sub semnul derizoriului şi vrea să fie doar joc pur, fără motivaţie (uneori) şi fără finalitate. Este vorba despre o modă, poate, de-o zi, o modă textualistă eşuată de foarte multe ori în… textilism (Paul Goma).

„Recunoscînd şi chiar admiţînd o criză postmodernă a imaginii, se ridică întrebarea firească dacă această stare de criză nu duce inevitabil la o devalorizare a conţinutului imaginii."[7].

Diferența demersului poetic de la debutul Mariei Banuş până la debutul Elenei Ştefoi pare incomensurabilă. Conştiința armoniei interioare este total înlocuită cu o acută "dezgolire de poezie". Este vorba aici despre "un act de opțiune textualistă îndârjită", discursul devine dezolant prin lipsa oricărei bucurii. "Între textuarea cărnii şi descărnarea textului şuieră un vârtej anihilator. Probabil că aceasta este unica modalitate de exorcizare a "fricii" de poem, căci Poezia a dispărut demult din text" [8].

Adrian Dinu Rachieru este de părerea că postmodernismului autohton i-a lipsit supotul postmodernității, care presupune un mediu al economiei de piață evaluate spre al treilea val, liberalism politic, toleranță şi pluriculturalitate. Or, totalitarismul comunist tocmai asemenea condiții nu îndeplinea[9].

Toposul cel mai frecvent în poezia Elenei Ştefoi, reluat în cele mai multe texte este "frica". "Orice aducere în discurs a unui semn scriptural, în loc să dea acea senzație de descărcare a nervilor, acea senină regăsire a sinelui în altul, dă, dimpotrivă, o stare cu totul contrară, un frison neplăcut, ca şi cum scrierea ar fi devenit, fie şi numai prin anticiparea întâmplătoare a actului, o tortură lăuntrică inexplicabilă" (M.Mincu): "*trece laţul prin ultimul anotimp. / Această fiară a vorbit, ucide-o sau zboară/ mai iute. Haosul însuşi îmi caută braţele. / Răsăritul şi asfinţitul tăiate bucăţi / pe masa de scris, de jur-împrejur / cuvinte cu burta la gură leagănă ascunzişul / şi ascunzişul nu-şi ese încă din minţi"* ("Haosul însuşi")

O altă poetă, Rodica Draghicescu, "refuză discursul feminin tradițional, şocând prin mobilitatea registrelor experimentale, pronunțat postmoderne" (Marin Mincu).

La poetele basarabene atestăm predilecția pentru marile simboluri : Viața, Hăul, Dumnezeu, Răul, Marea, Lumea, Cosmosul [10]. Dacă am compara texte ale poetelor basarabene cu cele citate mai sus, observăm că acestea încearcă uneori să opună rezistență ispitelor postmodernismului. Călina Trifan nu renunță la formele clasiciste şi la temele tradiționale. Steliana Gramă abordează în poematica ei o specie fixă - rondelul – şi „o încarcă cu un conținut modern" (Eliza Botezatu). Forma fixă este purtătoare de semnificație prin ea însăşi. Ea contribuie, prin regularizare, simetrie, la opacizarea limbajului. Desemnarea acestei forme poetice marchează clar la poeta Steliana Grama sau Galina Furdui o convenție. Tendința către omogenizare în „Surrogat de iluzii", materializată în texte de repetițiile şi reducțiile specifice rondelului, este contrabalansată de„manifestările lingvistice a stărilor afective spontane" (Eliza Botezatu). Rondelul, ca etapă a discursului liric al poetei îi oferă posibilitatea delimitării de timpul şi spațiul obiectiv, preferînd „decorul paradisiac", „insula Bali", „urba (ei), Argos", „viza ce-o (avea) pentru Eden", „pierduta Atlantidă", „Voroneț", „Mecca", „muzeul de antichități" etc. „Teatralizarea" fină (Tudor Paladi), motivele mitologice, imaginile biblice sunt coordonatele spațial-temporale importante, purtătoare de sensuri ale unui eu liric ce se declară „cel din urmă aborigen – cel mai barbar şi mai însingurat".

Irina Nechit, Aura Christi ş.a. poeți sunt considerați de Nicolae Leahu [11] autori ai „primei acțiuni serioase de sincronizare a poeziei (şi a literaturii în general) din această provincie românească cu modalitățile lirice cele mai dinamice la momentul actual în Țară".

Trebuie să recunoaştem faptul că în literatura postmodernă este mult mai greu să facem departajarea propusă în titlu cu genericul "poezie feminină", putem totuşi

sesiza aici, acea candoare, acea intenţie de a reveni la "puritatea şi desfiinţarea hotarelor dintre lucruri, visând la instaurarea unor singure "frontiere de flori" : "*Nu bănuiam că fericirea e haina de sărbătoare a tristeţii. // Confund cele ce se întâmplă / Cu cele ce nu se vor întâmpla. / Trăieşte în mine un sfârşit care nu mai începe*" [12]. Poeta Irina Nechit redescoperă pe cont propriu drumul cunoaşterii, „muşcând – arhetipal – din fructul oprit şi găsind în el o disensiune între coajă şi măr" (Mihai Cimpoi). Această poezie este pătrunsă de o linişte aparentă, clasicizantă cu toate acestea ea divulgă zbuciumul lăuntric ascuns într-un limbaj preponderent ludic: "*Aerul se înroşea. Pereţii se clătinau transpiraţi. Cuvintele horcăiau prin unghere".* Prezenţa verbelor "se băteau", "se trăgea", "se copiau", "se umplea", "se aducea", "se dădeau", "cobora", "pendula", "apăsa" denotă o ardere lăuntrică a unui suflet visător "bovaric, sfâşiat de umbre şi fantome", dar şi de îngeri "cu aripi frânte". Deşi sunt bine însuşite limbajele textualiste ale generaţiei '80, ea renunţă la acea agresivitate", a altor poete (Denisa Comănescu sau Elena Ştefoi). Preferă mai mult jocul barbian sau căutările "tonurilor clare" ale idealităţii specifice poematicii Anei Blandiana.

Într-un dialog cu poetele [13] Irina Nechit recunoaşte necesitatea de a-i citi pe scriitorii mari şi a învăţa de la ei, fiindcă a lor este literatura, "prin tradiţie scrisul e o îndeletnicire masculină – o manifestare a virilităţii spirituale şi fizice". Dar tot ea este de părerea că apariţia poetelor "**modifică, subtil, fenomenologia creaţiei**". Pe ea starea de poezie o ajută să depăşească limitele "biologicului, ale raţionalului, ale vizibilului": "Nu cred, afirmă poeta, că Sappho ar fi dorit să-i spunem noi astăzi "poetul Sappho", nu sunt sigură că pentru Emily Dickinson [14] ar fi o onoare s-o numim "poetul Emily Dickinson", nu mă deranjează nici măcar termenul de "poezie feminină".

Sfârşitul secolului XX, începutul secolului XXI oferă noi perspective de cunoaştere şi de interpretare a poeziei în general inclusiv a celei scrise de femei. Postmodernitatea evită "prejudecăţile" şi deschide ferestre noi spre cunoaştere şi autocunoaştere, hermeneutica literară de asemenea propune tehnologii noi, metode de investigaţie ale textelor literare .

Referinţe bibliografice

1. Manolescu Nicolae, *Despre poezie*. - Bucureşti, Cartea Românească, 1987, P.223.
2. Cimpoi Mihai, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. - Chişinău, Editura ARC, 1996;
3. Mălăncioiu Ileana, *Poezii*.- Bucureşti, Vitruviu, 1996, p.214.
4. Grigurcu Grigore, *Poezia Ilenei Mălăncioiu*, // *România Literară,* nr.13, 5-11 aprilie, 2000, P.5-14.
5. Mincu Marin, *Poezia română actuală*.- Bucureşti, 2000.
6. Codreanu Teodor, *Postmodernismul şi „moartea poeziei*" // *Literatura şi Arta,* nr.44, 1 noiembrie, 2001.
7. Constantin Mihai, *Schiţă pentru o antropologie a imaginarului* // Adevărul literar şi artistic, 23 august, 2005, p.3.
8. Marin Mincu, opera citată , p. 396.
9. Adrian Dinu Rachieru, apud., *„Literatura şi Arta",* nr.44, 2001;
10. Mihai Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. – Chişinău, Editura ARC, 1996,p.239.
11. Leahu Nicolae, *Poezia basarabenilor de la facere la re-facere şi pre (facere*) // Poezie.-Chişinău, Ştiinţa, ARC, 2004, p.253.

12. Nechit Irina, *Poezie*.-Chișinău, Știința, 2004, p.241.
13. *Masculin & feminin în literatură*, ancheta revistei "STEAUA", anul LII, nr. 5-6/2001, p.5.
14. Dickinson Emily, *Singurătate și poezie* * „Solitude and poetry", traducere de Ileana Mihai – Ștefănescu.- București, Litera, 1995, p.195.
15. Vianu Tudor, *Scriitori români din sec.XX*.- București, Minerva, 1979, p.389.

PROFIL INSTITUȚIONAL: UNIVERSITATEA „SPIRU HARET”

PREZENTAREA FACULTĂȚII DE LIMBI ȘI LITERATURI STRĂINE DIN CADRUL UNIVERSITĂȚII *„SPIRU HARET"* DIN BUCUREȘTI

Mircea MIHALEVSCHI
Universitatea „Spiru Haret" , Bucureşti, România

Universitatea particulară *„Spiru Haret"* din Bucureşti a fost creată în anul 1991; înființarea ei a constituit unul dintre obiectivele majore ale Fundației *„România de Mâine"*, care, sub preşedinția prof. univ. dr. Aurelian BONDREA, îşi asumase nobila misiune de a continua opera întreprinsă de marele nostru înaintaş Spiru Haret privind înflorirea ştiinței, a culturii şi a învățământului românesc.

Încă de la începuturi, tânăra universitate număra nu mai puțin de 25 de academicieni; toți aceştia, şi încă alți profesori, au acceptat să țină cursuri fără a fi remunerați. Entuziasmul, înaltul spirit al responsabilității profesionale, ținuta ştiințifică şi dăruirea cadrelor didactice şi, nu în ultimul rând, deosebitele calități de manager ale prof. univ. dr. Aurelian BONDREA şi-au spus cuvântul. Astăzi, Universitatea *„Spiru Haret"*, acreditată prin Legea nr. 443 din 5 iulie 2002, cuprinde:

- 30 de facultăți cu 50 de specializări şi 59 programe de masterat;
- 52 de Centre pentru Învățământul la Distanță în țară şi la New York, Toronto, Madrid, Paris, Roma, Viena, Chişinau şi Tel-Aviv;
- 180.000 de studenți înscrişi la cursurile de zi, la distanță şi cu frecvență redusă;
- 50.000 de absolvenți în ultimii 10 ani;
- 3 institute de cercetare;
- Centrul de Limbi Străine;
- Departamentul pentru Pregătirea Personalului Didactic;
- Televiziunea şi Radio *România de Mâine*, posturi naționale de cultură, ştiință şi învățământ;
- Editură, revistă şi complex tipografic;
- 4.500 de calculatoare, dintre care 3.000 de ultima generație, în laboratoare şi în Centrele Pentru Învățământ la Distanță;
- 35 de imobile proprii, cu o suprafață de peste 110.000 m^2.

„În aprilie 2007, având în vedere personalitatea lui Spiru Haret, esența social-umanistă şi profund patriotică a haretismului, experiența pozitivă acumulată timp de peste 16 ani de Fundația *România de Mâine* şi de Universitatea *„Spiru Haret"*, s-a constituit Societatea Națională Spiru Haret pentru Educație, Ştiință şi Cultură, ca o componență a societății civile" (citat din recentul volum *Neoharetism la începutul secolului al XXI-lea* de prof. univ. dr. Aurelian BONDREA).

Facultatea de Limbi şi Literaturi Străine a funcționat încă de la crearea universității şi a fost printre primele facultăți acreditate. Până de curând, USH a fost singura universitate particulară din România cuprinzând o facultate ce are ca profil cunoaşterea a doua limbi străine.

A fost condusă la începuturi de regretata prof. dr. Angela ION, una dintre cele mai remarcabile personalităţi ale filologiei franceze din România, căreia i s-a alăturat şi regretata lingvistă de prestigiu internaţional Teodora CRISTEA. Direcţia impusă de acest nucleu tare este continuată astăzi de un colectiv puternic, din mijlocul căruia mă mulţumesc să menţionez personalitatea profesorului dr. Paul MICLĂU, ale cărui merite în domeniul francofoniei au fost recunoscute, printre altele, şi prin decernarea distincţiei „Palmes academiques" din Franţa. Din acelaşi colectiv face parte şi directoarea Centrului de Limbi Străine, d-na prorector Emilia BONDREA; domnia sa conduce şi Departamentul de Limbi Străine, care asigură predarea acestor limbi la alte facultăţi, în primul rând, la cea de Relaţii Internaţionale, unde limbile străine sunt o materie de bază.

Deosebit de bine reprezentată prin ţinuta academică, şi ocupând primul loc în cadrul facultăţii, atât prin numărul de cadre didactice, cât şi prin cel al studenţilor, este Catedra de Limbă şi Literatura Engleză, având în frunte demni continuatori ai regretatului profesor Leon Levitschi, şi anume: d-na prof. dr. Domnica ŞERBAN, decan al facultăţii, dna conf. dr. Anda TEODORESCU, conf. dr. George VOLCEANOV, cărora li se alătură o pleiadă de tineri lectori şi asistenţi, profund implicaţi în îndeplinirea vocaţiei de dascăli universitari.

Nu mai puţin entuziaşti sunt membrii colectivului de spaniolă, condus de pasionata cercetatoare a culturilor hispanice, prof. univ. dr. Elena BALAN, şi cel de italiană, condus de rafinata cunoscătoare a modernităţii italiene, prof. univ. dr. Rodica LOCUSTEANU. Distinsul germanist Ioan GUŢU, bine cunoscut şi în Germania, conduce, în calitate de profesor asociat al universităţii noastre, Secţia de limbă şi literatura germană, iar dl conf. dr. Feodor CHIRILĂ, prodecan al facultăţii, este titularul catedrei de limba rusă. Pe lângă Secţia de latină, de veche tradiţie, mai funcţionează şi secţiile de limba japoneză, limba chineză şi limba arabă.

În cadrul facultăţii funcţionează nu mai puţin de patru programe de masterat.

Unul dintre meritele remarcabile ale dnei decan prof. univ. dr. Domnica ŞERBAN a fost acela de a nu-şi precupeţi efortul de a organiza sesiuni ştiinţifice anuale, care să înmănuncheze preocupările acestei mari diversităţi de domenii şi specializări. Combinând lucrările pe secţiile cu tematici punctuale cu dezbaterile „masa rotundă" şi cu grupajele unor comunicări-cheie în plen, domnia sa a reuşit, cu o energică dăruire, de pildă, să potenteze fertile confruntări interdisciplinare, cum ar fi, sesiunea consacrată *Imaginii şi Imaginarului*, la care au participat şi profesori din domeniile artelor vizuale.

În anul aniversitar care se incheie, la Facultatea de Limbi şi Literaturi Străine au participat aproape 1.000 de studenţi la cursurile de zi, peste 2.000 au urmat cursurile învăţământului la distanţă, şi încă 500 - forma de învăţământ cu frecvenţă redusă.

Învăţământul la distanţă a pus în faţa facultăţii noastre probleme interesante privind adaptarea la noii parametri tehnologici de predare şi evaluare.

Eforturile susţinute pe care le-am depus, pentru a găsi căile de elaborare a unor cursuri problematizate, destinate bibliotecii virtuale, precum şi cea de elaborare a unui număr cât mai mare de grile de evaluare, vizând să acopere cât mai amplu şi pertinent disciplinele de studiu, capabile să dea seama de cunoaşterea nuanţată a temelor de limbă şi literatură tratate, au constituit, prin ele însele, un exerciţiu formativ, adesea

pasionant, al corpului didactic în direcția orientării majore a universității noastre spre învățământul la distanță, ca formă de învățământ preponderentă în viitor. Anul acesta, în premieră, examenele de licență vor fi sustinute sub formă de răspunsuri la teste grilă computerizate, dublate doar parțial, de scurte probe privind verificarea cunoștințelor practice de limbă (scurte traduceri şi retroversiuni).

Înainte de a încheia această prezentare redactată ca urmare a amabilei invitații făcute de dna director al Institutului de Cercetări filologice şi interculturale din cadrul ULIM, dna prof. dr. Elena PRUS, aş vrea să fac o constatare cu un caracter subiectiv emoțional:

Trei membri ai Catedrei de Limbi şi Literaturi Romanice pe care o conduc, printre care şi subsemnatul, am participat la Colocviul Internațional *Francopolifonia*, organizat în cadrul ULIM, în martie anul curent. Personal, am avut onoarea să țin câteva prelegeri studenților, ocazie fericită de a mă convinge atât de nivelul ridicat, cât şi de marea apetență profesională a acestora. Am regăsit cu bucurie, în cadrul ULIM, acelaşi dinamism, aceeaşi orientare spre nou şi preocupare pentru înalta ținută academică, de care este însuflețită USH.

Simt, de asemenea, dorința să-mi exprim puternica impresie făcută de nivelul cultural al oraşului Chişinău, nivel cu care am avut contact mai cu seamă prin vizionarea a două spectacole de teatru şi prin dezbaterile la care am avut onoarea să fiu invitat, dezbateri care au reunit critici, actori şi creatori de spectacole teatrale.

Luna trecută, legăturile cu Moldova universitară s-au lărgit şi printr-un acord mutual de parteneriat între *Archives et Musées de la Littérature* din Bruxelles, Universitatea din Pecs (Ungaria), ULIM şi USH din Bucureşti, pe tema comparatismului literar şi cultural din aria internațională a francofoniei.

Nobila vocație a învățământului universitar construieşte punți care se înalță şi dăinuie, desigur, peste viiturile şi valorile de moment.

LE MODÈLE ACTANTIEL ET LA LETTRE DE CANDIDATURE

Emilia BONDREA
Université Spiru Haret, Bucarest, Roumanie

Depăşind domeniul iniţial al povestirii sau ficţiunii, modelul actanţial greimasian ar putea să fie aplicat analizei/interpretării "mitologiei contemporane" sub diferitele ei aspecte de ordin sociocultural.

Acest articol îşi propune să prezinte o posibilă analiză a scrisorii de motivaţie din perspectiva modelului actanţial.

> L'être humain est d'abord un narrateur, un conteur qui rapporte ses expériences personnelles selon une forme narrativo-rhétorique, avec un début, un milieu et une fin. La vie conçue comme une série de récits ou de conflits ou encore, comme une suite d'actions symboliques avec des intrigues principales et des intrigues secondaires.
>
> (W. Fisher)

1. L'objet de cet article est, d'une part, de présenter, dans les grandes lignes, le modèle actantiel, envisagé dans une optique touchant aux principes généraux de la communication, et, d'autre part, de montrer la possibilité de sa particularisation dans l'analyse/ l'interprétation de la lettre de candidature.

1.1. Le cadre théorique est le modèle de A.J. Greimas, modèle qui se situe dans le prolongement des travaux structuralistes de V. Propp sur les contes populaires russes (1928), les travaux de C. Lévi-Strauss sur l'analyse des mythes (1958) et l'ouvrage d'E. Souriau sur l'interprétation actantielle des œuvres théâtrales.

Enrichi par toutes ces contributions, le modèle de Greimas propose d'intégrer des modalités (**savoir, pouvoir** et **vouloir**) et des axes (de la **communication**, du **pouvoir** et du **désir**) au processus communicationnel.

Ainsi, Greimas élargit le champ logique de l'analyse à des situations narratives, dépassant le domaine initial du conte ou de la fiction, son modèle pouvant s'appliquer à différents aspects d'ordre socioculturel, à "la mythologie contemporaine".

2. **Sur le modèle actantiel: articulation des éléments et des processus**

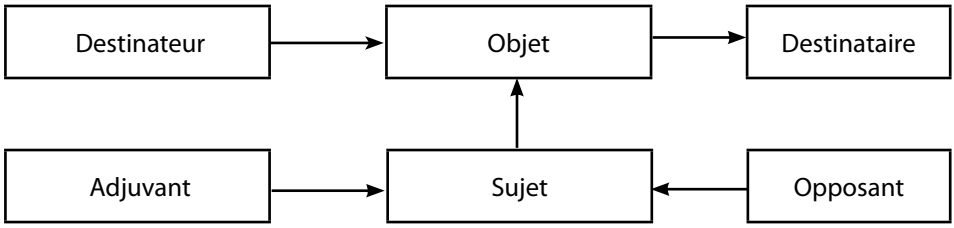
Nous allons préciser, tout d'abord, les origines du modèle.

Greimas (1966: p. 173) affirme: "*Nous avons été frappé par une remarque de Tesnière, comparant l'énoncé élémentaire à un spectacle. Si l'on se rappelle que les fonctions, selon la syntaxe traditionnelle, ne sont que des rôles joués par les mots - le sujet y est «quelqu'un qui fait l'action»; l'objet « quelqu'un qui subit l'action», etc. -, la proposition dans une telle conception n'est en effet qu'un spectacle que se donne à lui-même l'homo loquens. Le spectacle a cependant ceci de particulier, c'est qu'il est permanent; le contenu des actions change tout le temps, les acteurs varient, mais, l'énoncé spectacle reste toujours le même, car sa permanence est garantie par la distribution unique des rôles*".

Empruntant, donc, son modèle à la syntaxe, Greimas l'ajustera en lui donnant un nouveau statut. Chez lui, le spectacle est l'univers de la narrativité qui surgit "comme une structure actantielle" et où les actants/acteurs sont définis par des rôles qu'ils jouent sur la "scène de l'histoire". L'actant est celui qui accomplit et subit un acte, indépendamment de toute autre détermination. Il possède des configurations qualitatives qui constituent sa particularité. En ce sens large, il désigne une position active dans le récit qui peut être occupée soit par un personnage, soit par un accessoire ou par un ensemble de personnages ou d'objets. Dans le récit, les actants se définissent par le rôle qu'ils jouent dans l'action, c'est-à-dire par leur fonction (rôle synonyme de fonction).

2.1. Nous empruntons, à G. Willet (1992: p. 143-147) et aussi à J.M. Floch (1990: p. 61-62) le résumé des aspects les plus représentatifs concernant le modèle greimassien.

Le modèle actantiel de Greimas propose 6 rôles (fonctions) actantiels et une matrice des modalités caractéristiques aux actions narratives.



2.2 *Sur les actants et les relations actantielles*

Destinateur: celui qui commande l'action au sujet. Le Destinateur déclenche la résolution du récit en convoquant le Sujet et en le mandatant de faire l'action;

Objet: celui qui représente le but de l'action (l'objet de quête);

Destinataire: celui qui est le bénéficiaire ou l'ensemble des bénéficiaires de l'action du Sujet;

Sujet: celui qui assume le rôle "actif" du récit; le Sujet est mandaté par le Destinateur pour exécuter l'action;

Adjuvant: celui qui aide le Sujet dans son action, en agissant dans le sens du désir ou en facilitant la communication;

Opposant: celui qui constitue un obstacle à l'action du Sujet, en s'opposant soit à la réalisation du désir, soit à la communication de l'objet.

2.3. *La présentation du schéma autorise les remarques suivantes:*

Le Sujet est donc dépendant d'une double influence (les auxiliants négatif et positif) qui empêche (en le retardant) ou favorise le retour à l'équilibre.

Une seule fonction peut être incarnée par plusieurs actants et un même actant peut illustrer plusieurs fonctions ; certaines fonctions peuvent être assumées par des entités inanimées ou des valeurs morales.

Deux relations fondamentales et une autre, secondaire, sont mises en relief:

la relation Sujet / Objet. Elle est une relation de visée, de quête; elle crée la tension nécessaire à l'enclenchement du récit;

la relation Destinateur / Destinataire. Elle est axée entièrement sur l'Objet qui est à la fois objet de désir et objet de communication.

La relation Adjuvant / Opposant. Elle est une relation secondaire étant donné que les deux participants peuvent être "circonstantiels" et non de vrais acteurs du spectacle. L'Adjuvant et l'Opposant peuvent être aussi des projections de la volonté d'agir et des résistances à l'action du Sujet lui-même, jugées bénéfiques ou maléfiques par rapport à son désir.

3. **Sur le récit**

Tout récit se résume à la narration d'un désordre survenant dans une situation d'équilibre donnée (situation initiale) et des différentes péripéties (programme narratif) nécessaires pour ramener cette situation perturbée à son équilibre initial (situation finale).

Le récit, dans la sémiotique narrative, est considéré comme une circulation d'objets de valeur entre sujets, où chaque état (chaque étape logique) est défini(e) soit par une conjonction, soit par une disjonction.

3.1. *Le programme narratif* (PN)

Le PN peut être traduit par la formule suivante :

(SṲO) $\rightarrow$ (S$\cap$O) où :

(SṲO) : État 1, (désordre initial) au début du récit, le Sujet (S) est séparé (disjonction) de l'Objet de la quête (O).

(S$\cap$O) : État 2, (ordre final), le récit s'achève quand le Sujet (S) retrouve et s'approprie ($\cap$ conjonction) l'Objet de la quête (O).

$\rightarrow$: Actualisation de la transformation. L'ensemble des événements permettant d'assurer la transformation de l'État initial (disjonction) à l'État final (conjonction) du Sujet et de l'Objet constitue le récit.

Quatre grandes étapes rendent compte de cette transformation d'états :

Contrat (manipulation) : mandat du Destinateur au Sujet. Le Destinateur propose un "programme" au Sujet et celui-ci accepte de l'exécuter ;

Compétence : ensemble des attributs du Sujet permettant l'action (la quête). Elle équivaut à l'"épreuve qualifiante", définie comme l'acquisition de l'aptitude à réaliser un programme. La compétence, ainsi conçue, est une compétence modale qui peut être décrite comme une organisation hiérarchique des modalités du **vouloir**, du

savoir et du **pouvoir–faire**, c'est-à-dire par ce qui rend un Sujet apte à réaliser son programme d'action.

Précisons que le Sujet peut **bénéficier de l'aide d'un autre personnage** dans la réalisation de son projet ou au contraire, un autre personnage peut être contraire à son projet. Ces personnages représentent des augmentations ou des déperditions de compétence. Celui qui aide – l'Adjuvant – est une sorte d'extériorisation du pouvoir–faire du sujet et celui qui contrarie – l'Opposant – représente, selon la même logique, un **ne pas pouvoir–faire**.

Performance : ensemble des opérations réalisant une transformation d'état (actualisation). Elle équivaut à "l'épreuve décisive", définie comme la réalisation du programme.

Interprétée comme structure modale du "faire" la performance présuppose la compétence, elle lui fait pendant ; elle correspond donc à l'exécution par le sujet compétent et agissant par lui-même des exigences contractuelles. C'est elle qui appelle la sanction.

Sanction : comparaison du programme réalisé avec le contrat à remplir : "épreuve glorifiante" (côté Sujet – le sujet travaille à se faire reconnaître) et "reconnaissance» (côté Destinateur–judicateur ; celui-ci porte un jugement sur le programme du Sujet performant par rapport au contrat).

Elle peut être positive ou négative selon la conformité ou la non conformité de l'action réalisée par rapport au contrat.

3.2. Sur les modalités et les axes

Axe de la communication

Destinateur → [Objet]→ Destinataire.

Modalité du savoir, nécessaire au projet de la transmission de l'Objet du Destinateur au Destinataire, cette transmission étant exécutée par l'intermédiaire du Sujet.

Axe du pouvoir

Adjuvant → Sujet ← Opposant.

Modalité du pouvoir, positive ou négative qui règle la compétence du Sujet, lui permettant d'accomplir son mandat (transmettre l'Objet à son Destinataire).

Axe du désir

Objet

↑

Sujet

Modalité du vouloir : afin d'accepter le programme et de réussir à l'exécuter (grâce aux compétences requises par son mandat), le Sujet doit être animé du désir d'assumer son mandat. Le désir sera manifesté à la fois sur le plan pratique et sur le plan mythique sous forme de quête.

4. **Le modèle actantiel sous l'angle de la communication**

On peut appliquer l'ensemble des points théoriques développés par Greimas sur le récit à l'acte communicationnel en général. Dans une telle perspective on peut formuler les observations suivantes :

La première ligne du modèle (Destinateur-Objet-Destinataire) représente l'axe de la communication. La communication peut être considérée d'un certain point de vue comme la transmission d'un savoir d'un Destinateur à un Destinataire. Le savoir se présente comme un objet de circulation. Donc la ligne de communication est fondée sur un principe classique : le projet du Destinateur est de décider de gérer la transmission d'un Objet, quel qu'il soit, à un Destinataire.

Le véritable transmetteur de l'Objet sur l'axe communicationnel est le Sujet qui subit de la part du Destinataire, d'une part une opération de manipulation, et d'autre part une opération de sanction. En effet, le faire du Destinateur est de susciter chez le Sujet le désir d'actualiser une intention (qui est propre au Destinateur) ; en lui transférant son vouloir intentionnel.

La notion de désir (vouloir) apparaît alors comme essentielle au principe de la communication ; c'est elle qui sous-tend la nécessité pour le Sujet d'exécuter son mandat.

Nous concluons en constatant que, comme Greimas l'affirme (1966 : p. 180) : «Construit, en tenant compte de la structure syntaxique, ce modèle semble posséder en raison de sa simplicité une certaine valeur opérationnelle. Sa simplicité réside dans le fait qu'il est tout entier axé sur l'Objet du désir visé par le Sujet et situé, comme Objet de communication, entre le Destinateur et le Destinataire, le désir du Sujet étant, de son côté, modulé en projection d'Adjuvant et d'Opposant ».

5. **Particularisation du modèle : la lettre de candidature**

5.1. *Sur la situation de candidature ou de recherche d'un emploi*

Nous voulons préciser que la lettre de candidature n'est qu'un élément d'un dossier de candidature. La recherche d'un emploi est un long processus qui comprend des phases/étapes successives : prendre contact ; obtenir des noms et des adresses ; rédiger un CV et une lettre de candidature ; participer à une interview (suite à une réponse positive de convocation) ; passer un test. De même, il existe plusieurs méthodes pour contacter l'entreprise et offrir ses services. Pour notre compte, nous avons choisi le cas de la lettre de candidature en réponse à une annonce (d'un Recruteur).

5. 1. 2. Sur la lettre de candidature et le CV

Nous formulons quelques remarques qui seront utilisées dans l'analyse qui suit :

Le CV, sorte de fiche d'identité qui permet au recruteur de juger si le profil du candidat correspond à son attente, est un véritable petit schéma narratif en vertu de sa dimension chronologique. Sous forme de tableau, sans commentaire ni fioriture, le candidat fournit en racontant les renseignements qui permettent au recruteur (entre-

prise, administration, bureau de placement) de connaître sa situation et les étapes de sa carrière depuis son début dans la vie professionnelle, soit sous la forme d'emplois différents (passage par plusieurs entreprises), soit sous la forme de responsabilités différentes et éventuellement d'importance accrue.

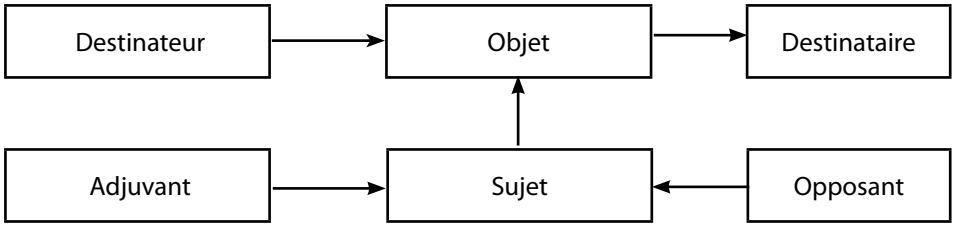
Au contraire, la lettre de candidature est l'argumentaire du récit raconté dans le CV ; en rappelant et en enrichissant les faits du CV, elle les justifie en vue d'inciter le recruteur à s'intéresser à la demande, de le motiver dans son choix. De même, elle répond par avance aux questions et aux doutes du Recruteur, en essayant d'empêcher son contre-discours. La lettre de candidature n'est pas un récit dans le sens strict du terme (dimension chronologique et dimension configurationnelle) mais elle peut être envisagée dans la perspective sémiotique narratologique moderne, comme un récit « déchronologisé » (R. Barthes) en vertu de : a) la constance des actants/acteurs (Candidat, Recruteur) ; b) la logique des rapports entre prédicats ; c) la succession des processus.

La lettre de candidature-récit sera considérée comme « une circulation d'objets entre Sujet, où chaque état (chaque étape logique) est défini(e) soit par une conjonction soit par une disjonction ».

5.2. *La structure actantielle de la lettre de candidature*

En généralisant et simplifiant, nous pouvons considérer que la lettre de candidature peut se laisser analyser dans le cadre d'un modèle actantiel que développe, devant un Recruteur, le Candidat, postulant le poste proposé par le Recruteur.

5.2.1. Le modèle actantiel de Greimas revêt les aspects suivants :



1. Le Destinateur est le Recruteur–système institutionnel économique. Celui-ci assume plusieurs rôles actantiels. D'une part, il est chargé de manipuler le Sujet-Candidat (par l'annonce d'embauche) et, d'autre part, de le sanctionner – en tant que Destinateur–Judicateur (dans la réponse qu'il envoie au candidat).

En tant que manipulateur, il a le rôle de décider d'embaucher et aussi le rôle d'exécuter une offre en convoquant (mandatant) le Candidat-Sujet qui doit lui envoyer une lettre de candidature et un CV. Il joue donc le rôle de décidant ou manipulateur virtuel et le rôle d'exécutant ou de manipulateur réalisé.

En termes modaux sa manipulation (action de l'homme sur l'homme) se traduit comme un « faire persuasif » exercé sur le Sujet-Candidat (rémunération de … ; restaurant d'entreprise, frais remboursés ; important intéressement, etc.). Ce « faire

persuasif » du Recruteur–Destinateur est de susciter chez le Sujet–Candidat le désir d'actualiser son intention, en lui transférant son vouloir intentionnel. Le Sujet–Candidat, de son côté, exerce « un faire interprétatif » qui va l'amener à accepter ou à refuser le contrat (l'offre d'embauche). Le contrat est défini donc comme la transmission (suivie d'une acceptation) d'un Destinateur-Recruteur à un Destinataire (=Sujet-Candidat) d'un vouloir-faire et du contenu de ce faire : le Destinateur veut que le Candidat fasse… Le vouloir-faire est modalisé par un devoir-faire qui prévoit les prescriptions, les règles, les normes auxquelles le Sujet-Candidat obéit. Concluons ce point en constatant que le contrat possède à première vue la forme de la communication : le Destinateur-Recruteur enjoint au Destinataire (Sujet-Candidat) d'agir ; le Destinataire (Sujet-Candidat) accepte (vouloir-faire) l'injonction, mais il s'agit d'une injonction (devoir-faire) librement consentie.

2. **L'Objet** se présente d'une part comme l'Objet du désir (qui s'identifie au poste à pourvoir) et d'autre part comme l'Objet de la communication (qui pourrait s'identifier au message proprement dit – la lettre). L'Objet-message contractuel pourrait être considéré sur l'axe de la communication comme la manifestation de la modalité du savoir–faire, modalité nécessaire de la transmission de l'Objet du Destinateur (Recruteur) au Destinataire (=Sujet-Candidat). La modalité du savoir-faire est, elle aussi, modalisée par un devoir-faire du côté du Sujet-Candidat. Celui-ci doit ajuster son message en fonction des attentes du Destinateur-Recruteur, en obéissant à certaines normes (code de présentation, code de politesse, structure du corps de la lettre, etc.).

3. **Le Destinataire**, en termes greimassiens l'ensemble des bénéficiaires, s'identifie d'un côté au Sujet-Candidat en tant que bénéficiaire du poste à pourvoir et d'un autre côté au Destinateur-Judicateur qui reconnaît le Sujet-Candidat (ce dernier a réalisé le contrat et se confond avec le poste).

4. **L'Opposant** menace l'action du Sujet. Il constitue donc un obstacle dans son action en s'opposant soit à la réalisation du désir, soit à la communication de l'objet. Il pourrait aussi se présenter sous la forme des projections des résistances à l'acte du Sujet ou des déperditions de compétences par le Sujet. En termes modaux, c'est une "extériorisation d'un ne pas pouvoir" (manque d'expérience, âge, etc.).

5. **L'Adjuvant** représente la volonté d'agir ou les arguments à l'appui des compétences du Sujet-Candidat. "Pour qu'un sujet accomplisse effectivement une action, il faut non seulement qu'il puisse la faire, mais qu'il veuille et pour cela qu'il la juge bonne, belle et utile". L'Adjuvant est une sorte d'extériorisation du pouvoir-faire et du vouloir-faire du Sujet (intention, formation, diplômes, etc.). L'Adjuvant peut apparaître aussi sous la forme d'appréciations que le Sujet-Candidat porte sur son propre procès.

6. **Le Sujet est le candidat.** A partir de la définition greimassienne du Sujet comme "Actant qui est doté de la modalité du vouloir et qui vise dans son fonctionnement l'obtention d'un objet (Objet du désir et Objet de la communication)", le candidat est un tel Sujet, qui développe une activité intentionnelle et poursuit un Objet (le poste à pourvoir). Dans son activité intentionnelle le Candidat–Sujet n'apporte pas seulement sa part de valeurs objectives (son vouloir/désir d'obtenir l'objet visé). C'est le vouloir/désir qui sous-tend la nécessité pour le Candidat–Sujet d'exécuter son man-

dat. Dans cette perspective, le Sujet assume ses rôles actantiels qui sont le Sujet selon le **vouloir,** le Sujet selon le **savoir**, le Sujet selon le **pouvoir-faire** et qui marquent autant de jalons dans l'acquisition de sa compétence modale préalable à sa performance. Précisions: la compétence modale du Sujet ne se définit pas par une simple addition des modalités. Elle se définit par la façon particulière dont une modalité régit une autre modalité. Le candidat subit un processus d'acquisition des modalités.

En simplifiant beaucoup, nous considérons que le Sujet est doté de modalités qui pourront se présenter de la manière suivante:

le vouloir-faire: sa motivation. Le vouloir-faire équivaut au désir du sujet d'obtenir l'objet; il s'agit donc d'un vouloir d'acquisition. Le candidat, antérieurement à son désir d'obtenir le poste proposé, a eu un statut bien défini par les postes occupés. A partir du moment où il exprime le désir d'acquérir un nouveau poste, il apporte avec lui une volonté d'acquisition ou d'appropriation.

le savoir-faire: sa formation, ses diplômes et son expérience.

le pouvoir-faire: sa puissance de travail, sa disponibilité, ses qualités, etc.

Le sujet compétent devient aussi un Sujet performant. La performance du Sujet se traduit par l'obtention du poste convoité, parmi ceux offerts dans l'annonce. La compétence et la performance se chargeront de signifier l'acceptation virtuelle de l'offre et le système de valeurs auquel le candidat adhère.

Nous concluons en rappelant que l'action du Sujet candidat est encadrée par deux **épisodes**: l'établissement en amont de l'action d'un contrat (l'envoi même de la lettre de candidature) et en aval le rappel du contrat (la lettre proprement-dite) et son achèvement par une sanction, celle-ci pouvant être positive ou négative selon la conformité de l'action réalisée par rapport au contrat.

Bibliographie selective

1. Floch, J.M, *Sémiotique, marketing et communication,* Paris, P.U.F, 1990
2. Greimas, A.J., J. Courtès, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* Paris, Hachette, 1979
3. Greimas, A.J, *Sémiotique structurale,* Paris, Larousse, 1966
4. Greimas, A.J., *Sémiotique et sciences sociales,* Paris, Editions du Seuil.
5. Willett, G, *Communication modalisée,* Ottawa, Ed. Du Renouveau Pédagogique, 1992

ERICA E I SUOI FRATELLI DI ELIO VITTORINI, UN ROMANZO FIABESCO DELL'INIZIAZIONE FEMMINILE

Rodica LOCUSTEANU
Universitatea "Spiru Haret", Bucureşti, România

Copilaria si basmul sunt doua constante ale poeticii vittoriniene. Fascinatia lor se regaseste in multe din romanele sale, fie ca elemente diseminate, fie structurale. Erica si fratii sai constituie un interesant exemplu de basm romanesc, structurat pe trei nivele, din care, cel mai profund releva la decodare surprinzatoare echivalente cu functiile basmului fantastic evidentiate de Vladimir Propp (desi nu exista indicii ca Vittorini ar fi studiat opera formalistului rus). Erica se configureaza, astfel, ca un basm modern si, totodata mit initiatic intr-o economie a banului.

Scritto tra gennaio e luglio del 1936, *Erica e i suoi fratelli*[1] rappresenta, per un certo senso, la variante femminile del *Garofano rosso*.

Attratto fin dall'infanzia dalle fiabe, con spunti fiabeschi cosparsi nelle opere anteriori, come atmosfera e come grumi strutturali (si ricordi il rapporto tra Alessio e genitori intravisto in chiave fiabesca tra il bambino e i "barabai"), Vittorini tenta di versare la materia del nuovo libro nella formula di una fiaba, fiaba moderna della crisi economica del '29 e, simultaneamente, mito dell'iniziazione femminile alla vita.

Erica viene dunque strutturata a tre livelli: 1). realistico-storico della crisi economica, in cerca della verità economica; 2). fiabesco, perseguendo la trama dei bambini abbandonati dai genitori nel bosco, con al centro la sorella maggiore che riesce a salvare fino alla fine i fratelli più piccoli; 3). mitico, l'iniziazione di una ragazza alla vita, il passaggio dall'infanzia-adolescenza alla maturità. La fiaba poteva servire da ricettacolo, in quanto collegata storicamente al mito[2] e alla realtà, rappresentazione esemplare di una realtà primordiale sulla quale si sono sovrapposte a strati realtà secondarie di formazione storica, nutrendola di linfe vitali e producendo, metaforicamente parlando, una ricca corona fatta di numerosi rami da considerarli come varianti.

Stando alla definizione di Propp della fiaba fantastica, si deve constatare che Erica ci s'inquadra perfettamente.

"Judecând lucrurile sub raport morfologic, putem numi basm orice dezvoltare de la prejudiciere (A) sau lipsă (A') - prin funcţiile intermediare - la căsătorie (Z) sau la alte funcţii folosite ca deznodământ. Printre funcţiile vitale, întâlnim răsplata (F),

[1] La storia del libro fu avventurosa. Secondo la nota di Vittorini, apparsa in appendice alla prima edizione in volume presso l'editrice Bompiani, nel 1956, il manoscritto redatto nel 1936 fu letto dagli amici fiorentini Vasco Pratolini, Giansiro Ferrata e Romano Bilenchi. Pratolini ne pubblicò un brano, nel 1938, sulla rivista "Campo di Marte" e Ferrata un altro nell'almanacco milanese "Il tesoretto" del 1939. Poi il manoscritto andò perduto durante la guerra, e ritrovato solo nel '53 dal figlio dell'autore, Giusto, in un pacco di libri e di carte depositati presso un conoscente. Così che venne pubblicato integralmente solo nel luglio del 1954 nella rivista "Nuovi Argomenti" da Alberto Moravia e Alberto Carocci, e in volume nel '56, presso la sopradetta Bompiani.

2 "Din punct de vedere istoric (...) basmul fantastic reprezintă un mit în fundamentele sale morfologice": V.I. Popp, Morfologia basmului, Univers, 1970, pag. 92.

dobândirea lucrului căutat sau remedierea nenorocirii (R), salvarea de urmăritori (S) etc."[3]

Lo schema strutturale della favola fantastica sarebbe il seguente:

(abcdefg) ABC↑ DEFG LIVR↓USOP OPHITR↓US MNXYZ

con due varianti: la prima, corrispondente alla parte di sopra, la seconda, alla parte di sotto.

A questo si aggiungono alcuni preliminari, notati in lettere minuscole: a, b, c, d, e, f, g.

Mettiamo ora in parallelo le funzioni precisate da Propp, e le loro corrispondenti in Erica, perché è assai interessante la loro corrispondenza (sebbene non risulti che lo scrittore abbia avuto conoscenza di tali studi sulla morfologia delle fiabe).

Propp	Vittorini
a) I membri della famiglia partono da casa.	a) La partenza dei genitori.
b) Prima di partire formulano un divieto, consiglio o preghiera.	b) Prima di partire la madre fa attenta Erica a badare alle provviste e ai fratelli.
c) La trasgressione.	c) Erica non fa sufficiente attenzione, la sua sorveglianza è difettosa.
d) Lo spiamento.	d) La paffuta moglie di un impiegato spia i movimenti di Erica.
e) La divulgazione o l'informazione.	e) Scopre il posto dove Erica tiene le provviste.
f) L'inganno.	f) Entra furtivamente dì notte e ruba le provviste.
g) La vittima si lascia ingannare.	g) Erica si lascia doppiamente ingannare: una volta dalla moglie del ferroviere che le prende la gallina e poi dalla paffuta moglie del ferroviere che le ruba le provviste.
A. Il pregiudizio portato alla famiglia.	A. Il furto porta un pregiudizio a tutta la famiglia.
B. Il pregiudizio è comunicato all'eroe che è mandato a rimediarlo.	B. Erica scopre il furto delle provviste; la mancanza in cui vive viene a conoscenza di tuttiche le consigliano di rimediare in qualche modo al disastro facendo la servetta
C. L'eroe vittima decide di controagire.	C. Erica si dibatte nell'incertezza sul cosa fare.

[3] Ibidem, pag. 70

I. L'eroe parte da casa.	I. La partenza di Erica sarà tutta simbolica, ridotta ad un infime spostarsi nello spazio reale. (La funzione avverrà più tardi, insieme alla G).
D. Il donatore-aiutante.	D. La ragazza grassa suggerisce a Erica cosa dovrebbe fare.
E. La reazione dell'eroe alle intenzioni del donatore.	E. Erica ne è diffidente.
F. L'ottenimento dello strumento magico.	F. La parola "di male" sul modo in cui una fanciulla poteva guadagnarsi la vita.
G. Lo spostamento spaziale per ritrovare l'oggetto della ricerca fino ad un altro regno.	G. Lo spostamento si fa nella stanza ìnabitata, con le finestre sulla strada, che non è la sua casa, "il suo regno", ma un posto estraneo, e poi nella stanza-soffitta, altrettanto estranea.
L. La lotta tra l'eroe e il malfattore.	L. Ampliato simbolicamente in Erica nella lotta con "il male" della vita. Negli uomini essa sente "un trionfo di male".
I. L'eroe viene marchiato, segnato di un segno particolare.	I. La ferita di Erica.
V. La vittoria dell'eroe sui malfattori.	V. Erica guadagna e trionfa sul male della vita.
R. Il rimedio alla mancanza iniziale.	R. L'acquisto di nuove provviste.
I. Il ritorno dell'eroe.	I. Erica torna ogni giorno nella sua casa perché la sua lotta deve riprendere ogni giorno da capo.
U. L' inseguimento.	U. Appare nella variante dell'osservazione da parte della gente.
S. L'eroe si salva dall'inseguimento	S. La vita di Erica,così discreta,è tacciata di "disgraziata" ma accettata dagli altri.
O. Il ritorno incognito.	O. Erica torna inosservata per la scaletta interna.
MX. Il riconoscimento dell'eroe.	MX. Erica viene riconosciuta dal modo di camminare; aveva sofferto un cambiamento.

N. Lo smascheramento del malfattore.	N. La gente sa chi ha rubato e gliela fa indicare a Erica (ma questa funzione è anteposta).
Y. La punizione e il perdono.	Y. Il perdono.
Z. Lo sposalizio	Z. -

Vittorini crea la sua fiaba entro i limiti della prima variante, con minime differenze. Lo schema morfologico della favola di Erica rispetto alla struttura morfologica tipica sarebbe il seguente:

	LIVR↓USO	
(abcdefg)	ABC↑DEFG	MXNY

Nella favola confluiscono vari altri livelli conferendole un plurisemantismo simbolico. Vi si fondano miti antichi con altri miti vittoriniani, sogni di felicità naturale con sogni di perplessità psicologica, il mito di Robinson smitizzato in un'economia del

denaro, la morale della feroce purezza, 1' iniziazione che si carica del significato di lavoro produttivo. La verità di Erica ne acquista una complessità mancante all'iniziale struttura formale fiabesca. I vecchi miti dell'umanità vengono illuminati da una prospettiva storica moderna oggettiva, economica e, reciprocamente, la nuova realtà, in cui l'economico assume connotati umani, può essere interpretata e vissuta d'una bambina in chiave fiabesca.

Se Stendhal aveva raffigurato una guerra attraverso gli occhi di Fabrizio del Dongo, educato all'avventura., Vittorini descrive la lotta con la vita, la quotidiana lotta per la sopravvivenza attraverso gli occhi di una ragazza educata alle favole.

La cornice di uno spazio-tempo generico va rispettata, ma si tinge di simbolico "nero".

La famiglia di Erica si trasferisce dalla campagna "in una grande città, alla fine di una guerra".

La stagione che apre e chiude la fiaba è l'inverno, dominato dal "freddo" e dal "nero". C'è tutta un'area semantica costruita su simili elementi: inverno, freddo, fontane ghiacciate, abitazione "in un nero pianterreno, dentro a un cortile con intorno neri balconi"[4] coronato dall'urlo dei bambini.

Il nero sembra simboleggiare la tristezza della vita dei poveri nella grande città.

Ma Erica ha una compensazione: il sogno. Sebbene lo scrittore noti che la bambina di quattro-cinque anni "presto dimenticò il mondo dove aveva vissuto"[5], questo mondo innominato - che è poi quello della campagna - riappare in forma compensatoria nei suoi sogni. Tra Erica e il mondo naturale dov'era nata non c' è rottura. I suoi desideri e i suoi ideali di vita echeggiano l'antica armonia. La loro espressione non è la parola, ma l'immagine visiva-uditiva, concreta come si addice ai bambini, ambiguamente allusiva come sta bene ai sogni.

La loro struttura fiabesca non è semplicemente formale. Limitarsi a dire che Erica faceva bei sogni in cui abitava in una polpa di uva gialla e poi sogni con uccelli

4 Vittorini, *Erica e i suoi fratelli, in Tutte le opere narrative,* Mondadori, Milano, 1974, pag. 495.

5 Ivi, pag. 495

di neve, significa fermarsi alla superficie del racconto, cosa impossibile date le letture vittoriniane di Freud e di Jung.

I sogni di Erica potrebbero essere divisi in tre gruppi. Il primo è inteso a suggerire il comune ideale di vita dell'eroina, e del suo autore, quale pienezza di vita e melodiosa certezza di compagnia umana. Da rilevare che il vecchio ideale della felicità dell'infanzia si è lievemente complicato col bisogno esplicito di "compagnia" che resterà come tale fino alla fine nella concezione vittoriniana, compresavi la dimensione musicale, qui ancora solo aggettivale, che crescerà di tono sino a diventare segno a se stante, più forte della parola perché, forse, più antica di essa. "Lei era sola in un globo, ma sapeva che a tutti succedeva la stessa cosa, e sentiva una melodiosa certezza di compagnia. La felicità era anzi questa: la compagnia."[6] (Avere la sua stanza, invece della polpa di uva gialla, ma sentire accanto gli altri sarà pure l'ideale di Siracusa nelle *Donne di Messina,* riflettendo, in grandi linee, l'ideale individualistico-socializzante vittoriniano).

In contrasto con Erica, il motivo musicale del padre, l'irresistibile richiamo fatto di "alti acuti di violino"[7] sarà un richiamo d'amore egoistico indirizzato alla madre. Il secondo gruppo riguarda "il bosco" e la possibilità di smarrimento. Erica non può smarrirsi nei suoi "boschi" d'uva gialla perché vi ha un' abitazione naturale, sicura, simile al grembo delle antiche madri, e, nello stesso tempo, simbolo della fecondità femminile. Di conseguenza, Erica non si smarrisce in questo suo "bosco" naturale della prima infanzia passata in campagna.

Il terzo gruppo di sogni lo costituiscono quelli, ripetuti, degli "uccelli di neve", già simbolismi maschili ma ancora lontani, freddi, con connotazioni di purezza.

Nello spazio generico ma umanamente organizzato, ridotto quasi ad uno schema spaziale da riscontrarsi sempre nell'opera (formato dalle file di abitazioni individuali, una piazza pubblica con nel centro una fontana dove si va ad attingere acqua, ombreggiata da un albero, in questo caso un olmo - e, con un po' in disparte, "la prateria", lo spazio libero all'avventura), il tempo è anche esso generico scandito dalla successione delle stagioni (tempo naturale) in armonia con la successione delle età (tempo umano): "Del resto gli inverni ricominciavano, ne ricominciò subito un secondo, ne ricominciò un terzo, cadde la neve ed Erica sognò uccelli di neve (...) Erica ebbe sette, ebbe otto, ebbe nove anni."[8]

Nel generico s'inserisce la realtà concreta di miseria, il tempo storico della crisi. Il suo scandimento non sarà più naturale, fatto dal ripetersi delle stagioni, bensì economico, fatto dalla diminuzione del salario quotidiano e dal numero dei licenziamenti in ferriera dove lavorava il padre, da operaio montatore, guadagnando "un montono pane", con immediati effetti sulla riduzione del cibo e del calore.

L'inserimento della realtà avviene in maniera "naturalistica", a cui Vittorini voleva ormai rinunciare, e che stonava nella struttura espressiva fiabesca. Infatti, a parte il finale di cui riparleremo, lo scrittore sembra aver tentato un'operazione linguistica di attenuazione mediante l'uso dei simboli e di un certo tipo di ripetizione di sorgente primitiva. Così, l'abbassarsi del tenore di vita viene rappresentato tramite il simbolismo graduato del cibo: pane, polenta e acciughe, polenta e radicchio, polenta, fame; o di

[6] Ivi, pag. 495

[7] Ibid., pag. 509.

[8] Ivi, pag. 496.

quello del fuoco nella stufa che va dal calore al freddo. La diminuzione del salario veste la formula iterativa (preannunziando la futura incantazione ritmica) del linguaggio tra primitivo e infantile: "Avevano diminuito il salario di altri 20 centesimi l'ora. Cioè 1,60 al giorno di meno. Cioè 9,60 la settimana di meno. E che si poteva mangiare di meno?"[9] La stessa tecnica per parlare dei licenziamenti: "quattro montatori e ancora cinque della fonderia"[10] Questa tecnica della precisione realistica, ripetuta a modo incantatorio e prolungata a forza delle iterazioni, che prende qui la sua prima forma, diventerà una maniera vittoriniana, non molto felice, ma costante e talvolta esasperatamente usata, come in *Le donne dí Messina*.

La verità umana come conseguenza di quella economica è un generale cambiamento involutivo, una deformazione dell'essere. La crisi economica è una "malattia" che rende malati solo i poveri (mentre "i signori" continuano a vivere bene.

"L'epidemia" sembra saper fare la distinzione sociale). Le facce sono "offuscate", il modo di andare umile, da non farsi vedere, "rasente i muri", come degli animali paurosi, la compagnia è sostituita dal timore e dal sospetto verso il prossimo. Il male colpisce dunque proprio nell'essenza più umana dell'essere, nel suo nucleo d'umanità: "non si facevano più compagnia, appena si salutavano, come se temessero."[11]

L'economico, "la miseria", riesce ad alterare persino i rapporti di famiglia, quelli tra genitori e bambini. La ragione della diffidenza di Erica verso i suoi genitori non è solo d'ordine psicologico, come succedeva ad Alessio, ma d' ordine preminentemente economico. Essa comincia a sentire come "sua" la favola dei bambini abbandonati, soltanto allorquando s'accorge della povertà della famiglia e man mano che "la miseria" va crescendo. "Presto Erica cominciò a capire che aveva i genitori poveri proprio come si diceva in certe fiabe. E cominciò ad osservare padre e madre con sospetto, cominciò a temere che diventassero cattivi. Dalle fiabe sapeva che i genitori diventano cattivi, portano i figli nel bosco e ve li abbandonano."[12]

Tra i genitori, tutti e due preoccupati del loro amore egoistico, secondo lo schema già messo a punto nel *Garofano rosso,* insorge come al solito una differenza. Con intuizione psicologica, lo scrittore favorisce questa volta il padre, ma senza fargli perdere la strutturazione precedente. Più buono della madre, con qualche tenerezza di gesto e di parola per i bambini, resta lo stesso avventuriero-costruttore. Invece di starsene a casa come gli altri disoccupati, va a costruire strade come rimedio alla disoccupazione. Ma eccolo allontanarsi già di un passo dal padre borghese, costruttore di case, in quanto, una volta partito di casa, abbandonati i bambini , dominante diventa l'avventura e il padre si trasforma "în una specie di zingaro", eroe di "uno splendido gioco", completamente estraneo a loro.

La madre, estranea anch'essa, ma più "cattiva", è il tipo di madre-animale, madre-bestia o madre-lepre, animalesca nel suo fisico, nel suo appetito sessuale, nella capacità d'abbandonare i figli. Figura smitizzata, abbassata sulla scala dell'umanità, ma non fino in fondo. Parallelamente alla sua degradazione bestiale, si produce una certa trasfigurazione fiabesca. E un duplice moto, tipicamente vittoriniano, che mantiene il personaggio a livello simbolico.

[9] Ivi, pag. 499.

[10] Ivi, pag. 501.

[11] Ivi, pag. 500.

[12] Ivi, pag. 496.

La madre, bestia e lepre, da lunghe gambe per poter correre dietro al padre, è una donna alta e magra, con grandi piedi come la leggendaria Berta, giovane, con occhi da ragazza, ma con un demonio negli occhi contro i bambini, "come una voglia omicida"[13] . Erica l'aveva sentita sempre come un'intimità di pericolo e di minaccia, sentimento che aveva ceduto al momento della sua partenza, quando le fece piacere camminare al suo fianco e avere da lei alcune parole, alcuni consigli. Inaspettatamente ci si ritrovano passi della *Conversazione*. Se vi si aggiunge la lettera scritta da Erica, una specie di lettera-viaggio, non già in realtà, ma nel pensiero, lettera-meditazione di viaggio ("E così Erica scriveva alla madre, partiva scrivendo per un al di là di mille stazioni, ma col biglietto staccato su quel nome"[14]) si arriva vicini alla soglia *della Conversazione* e la madre Berta dai Gran Piè prefigura, sotto certi aspetti, Concezione. Lo stesso volto giovane, occhi da ragazza, statura alta e magra, piedi grandi e lunghe gambe, femminilità naturale, alquanto animalesca, ma senza più il demonio omicida, da strega, negli occhi.

I genitori incarnano per Erica la più falsa morale, la morale della pietà equivalente ad una condanna perché è quella che porta alla morte. I genitori "uccidono piangendo"[15]. Vi è concentrata la veemente condanna della morale della pietà micidiale cui Vittorini ha opposto, sulla traccia degli americani, la ferocia come forza vitale.

Erica, il primo messaggio "all'americana" di Vittorini, molto prima *dell'Antologia* e della *Piccola storia,* rifiuta la pietà, respinge la carità della gente che le avesse tolto l'indipendenza, la possibilità di esser libera e viva e, qualcosa di più, di crescere, di diventare adulta, guadagnandosi la vita da "grande", mediante il lavoro.

In mezzo alla degradazione della gente che la circonda, solo Erica è riuscita a conservare dignità e purezza. Aiutata in ciò dal suo essere ancora bambina, dalla purezza che era della sua età, dell'infanzia, dal suo vivere ancora felice, fatto di armonia e di gioco. La ragazza vive in un universo tuttora animato e amico, unitario e armonioso, da francescanesimo trasposto in una casa di città. Il *Cantico delle creature* ci viene ricordato anche dalla semplicità linguistica e sintattica usata da Vittorini. Ad es. "Essa parlava col carbone e col fuoco di lui carbone" o "Era una compagnia lui carbone"[16] , ecc.

La sua vita sa di gioco e di avventure favolose, come ogni infanzia vittoriniana. Andare a prendere il carbone nella stanza di sopra era un viaggio nelle montagne con una discesa nelle miniere, aperta dalla magica parola di "Sesamo apriti". Sempre come nel mito dell'infanzia, ama la pienezza della vita, tutta la sua ricchezza e felicità fatta dalle cose più semplici.

Così cresceva, come nelle fiabe, "savia" e "attenta", "senza rancore", volenterosa", sapendo ormai sostituire la madre in tutte le faccende, a dodici anni "sicura di non essere più una bambina che si poteva abbandonare."[17] Sta diventando essa stessa la madre per la casa - bambina da "tenere in grembo" e da curare.

[13] Ivi, pag. 506.

[14] Ivi, pag. 525.

[15] Ivi, pag. 498.

[16] Ivi, pag. 520-521.

[17] Ivi, pag. 499.

I simboli della sua adolescenza s'incontrano con quelli di Alessio, con una differenza, rispecchiante la femminilità. La catena simbolica è formata dal vestito rosso - prateria di papaveri rossi. La ragazza e la natura hanno ritmi uguali, la stessa stagione, comunione e consonanza.

Sicché, davanti al male della vita, Erica restava pura, a guisa della natura stessa, come se appartenesse ancora al mondo naturale: "(...) non ne serbava impronta. Era morbida, era un'argilla eppure ogni cosa le scivolava come acqua, sopra."[18]

Il passaggio dall'infanzia-adolescenza alla maturità è segnato da certi cambiamenti. Erica perde la fede nella "sovrannaturale naturalezza della materia", nella "forza della materia a durare fino a che ce ne fosse stato bisogno"[19] , sopraffatta dalla verità economica del denaro, del valore di scambio del denaro col quale ci si possono comprare le provviste, delle relazioni umani mercificate, merce-denaro-merce, relazioni alienate e alienanti. I tempi del buon Robinson con la sua economia naturale, con la soddisfazione del magazzino pieno di provviste atte a durare quanto la vita, erano tramontati. L'isola era stata inghiottita dalla citta governata dal potere del denaro.

Scopre così il tempo storico, irreversibile, devoratore, terribilmente vero. Sembra che l'eroina esca dalla fiaba per entrare definitivamente nel mondo reale. Invece no, la fiaba moderna assorbisce anche l'ultima parte della realtà "nera" fin dall'arrivo di Erica in città.

L'ultima parte offre la più grande concentrazione di significati. All'interno dello svolgimento fiabesco in cui Erica trova la via di uscita e di salvezza, affrontando "il male", c' è la mitica iniziazione sessuale uguale al passaggio alla maturità e all' iniziazione alla vita, simboleggiate dalla linea semantica: coltello-taglio-ferita, e c'è la realtà economico-sociale della prostituzione, del sesso come forma di lavoro alienato. E, al di sopra, si scorge l'insegna della morale vittoriniana secondo cui solo la purezza è feroce. L' accettazione di affrontare il male, di viverlo fino in fondo, di scontrarlo nella sofferenza, innalza Erica, come le eroine di De Foe, a simbolo di purità e dignità umana.

Bibliografia

1. Elio Vittorini, *Tutte le opere narrative* a cura e con prefazione di Maria Corti. *Note ai testi* di Raffaella Rodondi, 2 vol., Mondadori, Milano, 1974
2. Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Idees, Gallimard, Paris, 1949
3. Bruno Bettelheim, *Psychanalise des contes de fees*, Editions Robert Laffont, Paris, 1976
4. Italo Calvino, *Vittorini, progettazione e letteratura*, Scheinwiller, 1968
5. Giacomo Debenedetti, *Il personaggio uomo*, Il saggiatore, Milano, 1970
6. Sergio Pautasso, *Guida a Vittorini,* Rizzoli, Milano, 1974; *Elio Vittorini*, Torino, Borla, 1997
7. V.I. Propp, *Morfologia basmului*, Univers, Bucuresti, 1970.

[18] Ivi, pag. 507.

[19] Ivi, pag. 547

LE PERSONNAGE "CE JEUNE HOMME" DANS *LES EXERCICES DE STYLE* DE RAYMOND QUENEAU

Tamara CEBAN
Université Spiru Haret, Bucarest , Roumanie

În prezenta comunicare încercăm să prezentăm mijloacele stilistice, folosite de R. Queneau în Exercices de style *pentru a caracteriza personajul "***ce jeune homme***"*

Am grupat conținutul acestei comunicări pe nivele de limbă. În interiorul fiecărui nivel de limbă vom prezenta un clasament pe această problemă. Menționăm că R. Queneau recurge în mod sistematic la divizarea limbii franceze în toate variantele de limbă posibile.

Les niveaux de langue peuvent être distingués selon quelques critères :

1. Le critère socio-culturel qui se rapporte à l'appartenance des locuteurs à certains groupes sociaux et qui se caractérise par les niveaux de culture respectifs, déterminés par l'éducation, les professions exercées.

D'après ce critère on distingue entre la langue soignée, standard, nommée aussi langue littéraire et la langue non-littéraire, parlée, qui n'observe pas les règles plus ou moins rigides de la première. La différence qui existe entre la langue parlée et la langue standard est que cette dernière est avant tout une langue écrite, soumise à des normes rigoureuses. Elle est parlée dans des circonstances officielles et académiques.

La langue française standard se divise en deux groupes importants de niveaux : la langue de la littérature et les langues de spécialité. Ces niveaux sont largement exploités par l'auteur.

La langue parlée comprend des niveaux à la base desquels se trouve le français familier, auquel s'ajoute le français populaire. L'argot, quant à lui, est un niveau parlé «spécialisé» pour les gens qui vivent hors la loi, ou qui ne respectent pas certains règlements trop rigoureux. Ces niveaux aussi sont bien mis à profit dans les *Exercices de style*.

2. Le contenu du message met en évidence les mécanismes de la communication qui sont propres à chaque niveau.

La langue parlée est marquée par le contenu affectif et elle est exprimée par des séries entières de procédés phonétiques, lexicaux et grammaticaux.

La langue littéraire est marquée aussi par le contenu affectif placé dans ce qu'on appelle «littérarité».

La langue scientifique et technique est marquée par le contenu intellectuel, précis et non ambigu.

3. Les structures linguistiques se caractérisent comme un ensemble d'unités sémantiques, lexicales, grammaticales et phonétiques propres aux niveaux comme couche invariante au point de vue socio-linguistique (P. Miclau : 1982).

Ces niveaux de langue nous les avons étudiés dans les *Exercices de style* de R. Queneau. L'auteur de ces exercices recourt à 99 mini-descriptions pour une seule

ca-ractéristique du personnage «**ce jeune homme**». Tous les *Exercices de style* reproduisent la même histoire banale, telle qu'elle apparaît dans le premier, intitulé *Notations* : « Dans 1'S, à une heure d'affluence. Les gens descendent. Le type en question s'irrite contre un voisin. Il lui reproche de le bousculer chaque fois qu'il passe quelqu'un. Ton pleurnichard qui se veut méchant. Comme il voit une place libre, se précipite dessus.

Deux heures plus tard, je le rencontre Cour de Rome, devant la gare Saint-Lazare. Il est avec un camarade qui lui dit : « Tu devrais faire mettre un bouton supplémentaire à ton pardessus.» Il lui montre où (à l'échancrure) et pourquoi. » (p.7)

Nous avons déjà analysé les *Exercices de style* sous l'angle de la traduction intralinguale. Comme illustration nous avons étudié deux unités, à savoir le même «**jeune homme**» et le verbe «**reprocher**» (Tamara Ceban : 2002).

Les *Exercices* illustrent plusieurs paramètres des niveaux et registres spécialisés pour la même histoire concernant :

a. les niveaux et registres de langue
b. la paraphrase
c. la périphrase
d. la rhétorique des métasémèmes
e. les synonymes.

Dans ce qui suit nous allons présenter minutieusement le personnage «*ce jeune homme*» dans les principaux niveaux de langue.

Les exercices littéraires de R. Queneau présentent un échantillon représentatif qui recourt souvent au discours métaphorique.

D'après la « Rhétorique générale », l'essentiel de la métaphore se trouve justement dans l'intersection entre deux termes, qui aboutit à une synthèse sémique. (J.Dubois et al. 1970).

On distingue trois types de métaphores : implicite, explicite et filée.

Dans notre perspective, ces métaphores sont autant de synonymes figurés pour les termes employés dans les autres exercices. Cela devient très évident si l'on se rapporte a **Métaphoriquement** : «Au centre du jour, jeté dans les tas de sardines voyageuses d'un coléoptère à l'abdomen blanchâtre, un poulet au grand cou déplumé harangua soudain l'une, paisible, d'entre elles et son langage se déploya dans les airs, humide d'une protestation. Puis, attiré par un vide, l'oisillon s'y précipita.

Dans un morne désert urbain, je le revis le jour même se faisant moucher l'arrogance par un quelconque bouton » (p.2).

Ici R. Queneau recourt au métasémème *poulet*. Celui-ci est un terme d'affection selon *Le Petit Robert* qui ne le place pas d'ailleurs dans la rubrique des emplois figurés.

Soit dit en passant, *poulet* se trouve en contraste éclatant avec la métaphore périphrastique pour *autobus* : *coléoptère à l'abdomen blanchâtre*.

Le sommet de l'emploi littéraire c'est le sonnet. Lui-même poète, R. Queneau n'a pas résisté à la tentation d'élaborer un exercice dans une forme fixe, la plus classique d'ailleurs.

Voici le premier quatrain :

Glabre de la vaisselle et tressé du bonnet,
Un paltoquet chétif au cou mélancolique
Et long se préparait, quotidienne colique,
A prendre un autobus le plus souvent complet. (pag. 85)

Pour nous limiter au lexème choisi, on constate que pour «**jeune homme**», l'écrivain recourt à un terme familier, voire même vulgaire : **paltoquet**. Celui-ci est placé dans une paraphrase descriptive qui comprend trois vers du premier quatrain. Dans le premier tercet, le nom en question est repris par un synonyme qui réunit métaphoriquement les traits descriptifs = **jeune girafeau**.

Notre personnage figure aussi dans des exercices aux niveaux spécialisés. Sans doute, le plus radical c'est *Mathématiques*, où il n'y a aucun terme qui ne soit marqué par ce registre hyperspécialisé : il ne faut pas oublier que R. Queneau a été diplômé en mathématiques. La caractérisation du personnage se fait en termes de symboles mathématiques et de lexèmes spécialisés : «Dans un parallélépipède rectangle se déplaçant le long d'une ligne intégrale solution de l'équation différentielle du second ordre : ÿ» + TCRP(x)y` +S=84deux homoïdes (dont l'un seulement, l'homoïde A, présente une partie cylindrique de longueur L>N et dont deux sinusoïdes dont le rapport des périodes = $\pi/_2$ entourent la calotte sphérique) ne peuvent présenter de points de contact de la base sans avoir également un point de rebroussement. L'oscillation des deux homoïdes tangentiellement à la trajectoire ci-dessus entraîne le déplacement infinitésimal de toute sphère de rayon infinitésimal tangente à une ligne de longueur 1<L perpendiculaire à la partie supérieure de la médiane du plastron de l'homoïde.» (p.147)

A un autre pôle se place le registre médical : « Après une petite séance d'héliothérapie, je craignais d'être mis en quarantaine, mais montai finalement dans une ambulance pleine de grabataires. Là, je diagnostique un gastralgique atteint de gigantisme opiniâtre avec élongation trachéale et rhumatisme déformant du ruban de son chapeau.» (p. 133)

Quant à notre personnage il est noté par les lexèmes **gastralgique** et **crétin** : «ce crétin pique soudain une crise hystérique».

On voit combien le contraste est grand entre le niveau littéraire qui précède et ces exercices «*techniques*».

Dans les registres parlés, nous avons choisi la variante vulgaire : « L'était un peu plus d'midi quand j'ai pu monter dans l'esse. Je monte donc, je paye ma place comme de bien entendu et voilatipas qu'alors je remarque un zozo l'air pied, avec un cou qu'on aurait dit un télescope et une sorte de ficelle autour du galurin (p.64) ».

Pour «**jeune homme**» R. Queneau emploie ici **un zozo** qui est un terme populaire.

On doit noter que les marques stylistiques sont ici centrées sur le nom. Ce n'est pas par hasard que l'auteur ajoute une détermination populaire au nom : **un zozo** l'air pied.

Nous donnons ici la liste d'une façon exhaustive de tous les termes employés par R. Queneau pour «**jeune homme**». Ces termes renferment des procédés linguistiques et rhétoriques, notés ainsi : **B**= lexème de base ; **E**=emprunt ; **N**= connota-

tion négative ; **P**= connotation positive ; **P**=périphrase ; **I**=ironie ; **S**=synecdoque ; **Mph**=métaphore ; **My**= métonymie ; **V**=variante.

Voici maintenant la série des unités par niveaux de langue, avec la notation des symboles et du numéro des exercices :

1. **Exercices littéraires :**

personnage (S), 16 ; une sorte de goujat (N), 14 ; type (N), 1 ; jeune homme et un vieil (1), 2 ; jeune homme (B), 5 ; garçon d'un vingtaine d'années (P), 52 ; une sorte de zazou (P), 66 ; jeune homme (B), 3 ; jeune homme (B), 18 ; jouvenceau (1), 8 ; tête stupide (S), 30 ; jeune homme (B), 9 ; jeune homme (B), 2 ; jeune homme (B), 10 ; jeune homme (B), 41 ; garnement (N), 98 ; godelureau (N), 92 ; homme jeune (V), 7 ; chapeau (S), 19 ; jeune (V), 44 ; grand gamin (P), 60 ; poulet (Mph), 4 ; cou long (S), 68 ; paltoquet (My), 53 ; foudroiement (N), 33.

2**. Langue parlée :**

type (S), 51 ; tirelire (Mph), 45 ; personnage (S), 21 ; citoyen (S), 40 ; jeune homme (B), 38 ; ce gars-là (N), 39 ; ridicule (S), 25 ; type (S), 99 ; boutonneux (N), 88 ; zozo (N), 42 ; grand flandrin (P), 96 ; lypétinge (N), 78 ; tiens ! (N), 97.

3. **Niveaux spécialisés :**

jeune homme (B), 27 ; personnage (S), 24 ; individu (S), 13 ; jeune homme (B), 47 ; contribuable (S), 34 ; longicol (S), 17 ; jeune homme (V), 59 ; bipède (S), 94 ; grande allumette (Mph), 89 ; particulier (S), 43 ; l'un des voyageurs (P), 23 ; courge (Mph), 86 ; zèbre (Mph), 90 ; gastralgique (My), 87 ; philosophe (S), 48 ; jeune homme (B), 26 ; homme encore jeune (V), 93 ; homoïde (S), 95.

4. **Différents artifices linguistiques :**

hominem quasi junum (E), 81 ; hypotype (E), 65 ; djiovanoume (E), 83.

Nous avons donc analysé les procédés stylistiques et rhétoriques pour illustrer un record de discours qui consiste à caractériser 99 fois le même personnage, alors que normalement cela peut arriver chez des prosateurs doués à des chiffres d'une seule unité, plus petits que 10.

Cette performance résulte du fait que le discours de R.Queneau est fondé sur l'ironie, même la parodie. Cela signifie qu'il y a un aspect mécanique, mais qui montre que l'auteur s'amuse et le lecteur aussi.

En plus, l'histoire racontée est réduite au minimum des catégories narratives : l'espace, les deux actants, le mini-conflit. Elle est redite 99 fois ce qui serait trop redondant. Mais la répétition est accompagnée de la plus forte variété stylistique. L'auteur s'amuse à nous montrer les exercices qu'il a faits à ce propos. Dans cet ensemble, le lecteur s'attend chaque fois à un autre type de discours qui lui assure l'information (voir P.Miclau, 1983).

Mais il existe une très nette force de représentation et à cet égard il est bien significatif que les *Exercices* aient été transposés au théâtre. Là, évidemment, le personnage est un fantôme : il est caractérisé à l'extrême.

Nous n'insistons pas sur la structure littéraire, mais en revanche, on doit souligner la compétence stylistique de Raymond Queneau, qui a été préoccupé d'ailleurs

de cet aspect, comme l'attestent ses romans, entre autres *Zazie dans le métro*, où la fillette et son oncle apparaissent successivement dans plusieurs hypostases.

Les recherches actuelles en matière de niveaux de langue et en général de langues de spécialité offrent des moyens de rendre compte de ce kaléidoscope stylistique. Cela s'explique aussi par la formation complexe de l'auteur qui a fait aussi des études de mathématiques, qui a écrit aussi des essais qui touchent souvent à des problèmes linguistiques y compris l'utilisation de l'orthographe phonétique.

Dans le fond, le traitement de son personnage pourrait figurer dans un dictionnaire de synonymes dans le sens large du terme. Nous avons consulté le *Dictionnaire des synonymes analogies et antonymes* de Roger Boussinot, on est étonné d'y voir la pauvreté des synonymes pour notre syntagme. En outre, il s'agit aussi d'une performance de dictionnaire analogique qui atteste les ramifications lexicales d'un terme pivot, comme il résulte, entre autres, du *Petit Robert*.

La seule approche qui peut rendre compte de toute cette richesse est le dictionnaire de la langue de tel ou tel auteur, comme en Roumanie *Dictionarul limbii poetice a lui Mihai Eminescu* (Ed. Academia Republicii Socialiste Romania, Bucuresti, 1968).

Il est bien évident que maintenant cela peut se faire très facilement avec des moyens électroniques, qui permettent aussi des traitements statistiques. On pourra dans ce cas étudier l'écart immense qui existe entre les narrateurs normaux et un cas limite comme celui des *Exercices de style* de R. Queneau.

Enfin, les unités en question peuvent être abordées en terme de contexte et de procédés discursifs, tels que la cohérence.

Notre communication n'a fait que donner une image succincte de toute cette complexité.

Bibliographie sélective

1. Miclau, P., *Les langues de spécialité*, TUB, Bucuresti, 1982.
2. Miclau, P., *Signes poétiques*, DP, Bucuresti, 1983.
3. Dubois, J., et al., *La rhétorique générale*, Larousse, 1970.
4. Queneau, R., *Exercices de style*, Gallimard, Paris, 1947.
5. Ceban, T., *Synonymie et traduction*, Romania de Maine, Bucuresti, 2002.

UN *INCIPIT* « PAS COMME LES AUTRES » (DIDEROT, *JACQUES LE FATALISTE ET SON MAITRE*)

Mihaela CHAPELAN
Université Spiru Haret, Bucarest, Roumanie

Being one of the most important «strategical issues of the text», the incipit is placed at the crossroad of various critiques. We chose to deal with this matter from a pragmatic point of view, analysing one of most original incipits of the French literary history, that of Jacques le Fataliste...

After we point out the problem of its delimitation within the framework of the novel, we try to establish what are the stakes and the functions of this incipit.

We stress especially on its quality as the first point of contact between the text and its reader. Thus,we emphasize to what extent it solicits the reader's expectations and directs its reading.

We also insist upon the transgressions effectuated in comparison with the conventions valid in the XVIIIth century, this way suggesting some of the most important of them, as for example: the informal rarefaction, the retarded dramatization and, especially, the suspensive aspect.

L'incipit comme *point stratégique* privilégié du texte

La question de l'incipit soulève aujourd'hui beaucoup d'intérêt et se trouve au carrefour de plusieurs approches critiques : du structuralisme à la narratologie, de la sociocritique à la pragmatique, de la critique poïétique à l'analyse de la réception et de la lecture.

L'importance de l'incipit et l'intérêt de son analyse dérivent de sa position de frontière. Tout texte doit, à son début, se rapporter à son origine et à ses limites, c'est-à-dire à son système démarcatif, que Iouri Lotman appelle *cadre*[1]. La frontière de l'incipit est à la fois moment de *passage du silence à la parole, d'une absence à l'œuvre*[2], mais également moment du premier contact entre le destinateur et le destinataire du texte. Le texte littéraire, en tant que communication différée, ne demande pas un contact physique entre les deux pôles de la communication, la fonction phatique étant représentée par une série de signes, d'indices ou d'avertissements, qui permettent d'établir la communication et d'orienter le lecteur.

Pierre-Marc De Biasi considère l'incipit comme l'un des points stratégiques du texte les plus importants :

> *La notion de « points stratégiques du texte » n'est pas une notion critique complètement constituée : elle désigne l'existence dans tout texte littéraire d'un certain dispositif minimal de prise de contact entre le texte et son lecteur*.[3]

Dans le cadre de ce dispositif, l'incipit joue un rôle stratégique décisif, puisqu'il doit légitimer et orienter le texte, donner des indications génériques et stylistiques,

construire un univers fictionnel, fournir des informations sur l'histoire racontée. De plus, l'incipit, en tant que lieu d'ouverture, insère l'œuvre dans l'intertexte presque inépuisable constitué par l'histoire du genre, sollicitant dès le début l'horizon d'attente des lecteurs. De façon dissimulée ou explicite, le texte, à son début, prend obligatoirement position par rapport aux modèles et il s'insère dans un intertexte dès les premières phrases, soit par sa conformité à certaines formules de début qui signalent clairement son appartenance à un genre, soit par sa nouveauté, par la transgression des modèles accrédités par l'histoire du genre, comme c'est le cas de cet incipit *pas comme les autres* de *Jacques le Fataliste*...

Délimitation de l'incipit

Mais avant d'analyser cet incipit et d'essayer de l'encadrer dans une typologie, il faut s'attarder sur un autre problème théorique, à savoir la délimitation, dans le texte, de l'incipit. Concernant cette question, les avis des critiques littéraires divergent. Si l'on se réfère à l'acception commune, le mot *incipit* désigne en général la première phrase, voire les premiers mots, d'une œuvre littéraire ; il dérive effectivement de la formule latine *incipit liber*… qui était placée au début des manuscrits médiévaux et dont la fonction était, d'une part, de marquer dans la séquence du copiste le début d'un nouveau texte (qui n'avait pas de titre) et, de l'autre, de présenter le texte à travers l'indication de l'auteur et de son lieu de provenance, de l'indication générique, etc… Comme le paratexte auctorial ou éditorial n'existait pas à l'époque, la valeur de l'incipit médiéval était évidemment différente de celle de l'incipit des livres des temps modernes, imprimés, portant un titre et un nom d'auteur. Si l'incipit est le lieu de mise en place d'une stratégie de codification et d'orientation du texte et de sa lecture, de séduction de son lecteur et de production d'intérêt, de plus en plus de critiques pensent qu'il est insuffisant de limiter l'analyse uniquement à la première phrase. Certains (parmi lesquels Claude Duchet et Raymond Jean) adoptent le critère *sûr* de la première phrase, alors que dans une bonne partie des romans (notamment des romans modernes tels ceux de Samuel Beckett ou de Claude Simon) il est presque impossible de la délimiter. C'est pourquoi, d'autres critiques (Falconer, Dubois) préfèrent parler *d'entrée en matière*, expression par laquelle ils désignent une *première unité du récit* (du début jusqu'à la fin de la première scène), sans pourtant proposer des critères de découpage.

Eu égard à la complexité des fonctions de l'incipit et donc de son importance, nous pensons qu'il est effectivement nécessaire d'élargir la notion d'incipit et de prendre en compte lorsque nous l'analysons non seulement la première phrase, mais la première unité. Mais l'expression *la première unité de récit* n'est peut-être pas très heureuse, car si l'on utilise le mot *récit* dans un sens strict, il faut reconnaître que le début de beaucoup de romans ne comporte pas vraiment de récit (voir par exemple le *topos* incipiel le plus répandu, celui de la majeure partie des romans réalistes, qui est de nature descriptive, ou celui des romans qui commencent par un discours auctorial, etc…). Pour cette raison, nous préférons le terme de *première unité du texte.*

De manière paradoxale au premier abord, la question du découpage de l'incipit ne se pose pas seulement quant à sa clôture, car dans certains romans on peut également se poser la question *où commence l'incipit*. On rencontre ce problème notamment

lorsqu'on analyse l'incipit des romans du XVIIIe siècle et qu'on doit prendre une décision quant à la séparation de l'incipit des éventuels éléments de paratexte qui peuvent le précéder (préface de l'éditeur ou de l'auteur, prologue, avis au lecteur, etc…). Si souvent la frontière entre le paratexte et l'incipit du texte est bien marquée, la séparation étant mise en évidence et de manière graphique et par les marques d'une énonciation assumée par des instances différentes (les préfaces étant le plus souvent assumées par l'instance auctoriale ou par l'éditeur, tandis que l'incipit du texte est ordinairement assumé par un narrateur extradiégétique ou intradiégétique[4]), il existe des romans où cette délimitation devient problématique. Comme par exemple *L'Histoire de Gil Blas de Santillane*, de Lesage, qui présente à ses débuts un fragment intitulé *Gil Blas au lecteur*, situé entre la *Déclaration de l'auteur* et l'incipit proprement dit du texte. Inversement, le *Préambule* de *La Vie de Marianne*, inséré par Marivaux dans la première partie de son texte, malgré le fait qu'il est assumé par une instance différente de celle qui va raconter l'histoire du roman (le narrateur–acteur) et présente un *topos* préfaciel récurrent à l'époque, celui du manuscrit trouvé.

En ce qui concerne l'incipit de *Jacques le Fataliste et son maître*, sa délimitation est assez facile, car Diderot, pour des raisons qui tiennent à son propre projet d'écriture, renonce au recours à la stratégie paratextuelle et mise prioritairement sur les effets de la stratégie textuelle. Le seul élément paratextuel qu'il retient est le titre, mais il le choisit suffisamment ambigu pour qu'il ne puisse être vraiment significatif qu'après coup. Malgré ce renoncement aux préfaces, nous n'affirmons pas qu'il se passe complètement de leur rôle, d'une part parce que plus tard, dans le cadre du texte, il y fera allusion (il est vrai, de manière plutôt parodique), et de l'autre, parce que cette exclusion est déjà une première sollicitation de l'horizon d'attente du lecteur. Comme l'usage des préfaces était presque devenu une norme au XVIIIe siècle, leur absence constitue (du moins pour le premier public générique de Diderot) la première attente frustrée et, par cela, elle peut devenir un signe avant-coureur pour le lecteur quant au nouveau contrat de lecture qui lui sera proposé. En même temps, comme l'a montré Mukařovky, dans son article *Standard Language and Poetic Language*, *la norme est toujours impliquée en creux dans sa violation*. Cette thèse sera reprise par Riffaterre et par Lotman, qui vont souvent attirer l'attention dans leurs travaux sur l'idée que dans le cas d'une violation d'un canon esthétique, ce n'est pas tellement la violation en tant que telle qui compte, mais plutôt le rapport qui s'établit entre son absence et l'attente de sa présence. D'une façon peut-être intuitive, Diderot semble être du même avis, car tout le long de son roman, il va jouer sur ce rapport, confirmant ainsi ce signe avant-coureur. En tout cas, l'absence de ce *seuil*[5] paratextuel qui assure le passage en douceur vers le texte, fera que dans *Jacques le Fataliste*… l'entrée dans la fiction s'opère directement, sans médiation.

La limite finale de l'incipit peut être établie également sans difficulté, car l'effet de clôture de cette première unité textuelle est assez évident. A part les indications graphiques (fin de paragraphe et espace blanc délimitant cette unité du reste du texte), on y trouve aussi un changement de niveau narratif et implicitement de voix. L'incipit du roman met en place un premier niveau fictionnel, le dialogue entre un auteur et son lecteur, qui servira de cadre à un deuxième niveau de fiction, le récit du voy-

age de Jacques et de son maître, dans lequel viendront s'emboîter à leur tour d'autres niveaux. La fin de l'incipit sera justement marquée par le passage du dialogue auteur – lecteur (fictifs), constituant le premier niveau, au dialogue Jacques – le Maître, qui amorce la mise en place du deuxième niveau narratif. Comme l'incipit est de dimension réduite, nous allons le citer intégralement, ainsi que les premières lignes de la deuxième unité textuelle, en respectant la disposition graphique qui met en évidence la fracture du passage à un autre niveau :

> *Comment s'étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils? Que vous importe? D'où venaient-ils? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils? Est-ce que l'on sait où l'on va? Que disaient-ils? Le maître ne disait rien et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut*.
>
> *Le Maître : - C'est un grand mot que cela.*
> *Jacques : - Mon capitaine ajoutait que chaque balle qui partait d'un fusil avait son billet…*[6]

Enjeux et fonctions de l'incipit

Si la délimitation de cette zone stratégique d'ouverture est une entreprise facile dans le cas du roman de Diderot, par contre ses enjeux et ses fonctions sont particulièrement complexes. Le premier enjeu de tout incipit, qui est aussi le plus évident, est de commencer le texte, d'en désigner le point de départ et de réaliser le passage dans un espace nouveau, qui demande une confrontation avec l'arbitraire lié à l'origine du discours et à l'acte de commencement. Le texte, à son début, doit se légitimer par un métadiscours justificatif, par la référence à une autorité, qui peut être de type surhumain (Dieu, la Muse, etc…), de type théorique (la Loi, la Science, l'Idéologie, etc…) ou humain (l'auteur, un éditeur, le héros qui se confesse, etc…) ou par d'autres moyens de *garantie* qui sont parfois communs aux préfaces et aux incipit. Comme *Jacques le Fataliste*… ne bénéficie pas du discours justificatif d'une préface, son incipit reprend la fonction de légitimation que celle-ci aurait dû assurer, mais en changeant d'accent. Ainsi, l'incipit diderotien ne se préoccupe nullement de l'authentification des événements de la diégèse (fonction principale des préfaces de l'époque), se limitant à justifier l'acte de parole en le déléguant entièrement à un narrateur extradiégétique qui n'hésite pas à se montrer, par la suite, en tant qu'auteur et donc à dévoiler ainsi son origine fictive. Et c'est justement cette origine fictive, cette inclusion dans l'institution littéraire, qui justifie la prise de parole de l'œuvre en dispensant l'auteur de se défendre contre cette incursion dans le territoire de ses lecteurs. En ouvrant le livre, le lecteur passe un *contrat d'écoute* qui donne droit à l'auteur de *parler*, moyennant une réparation majeure : sa parole (son œuvre) doit réussir à l'intéresser et à lui donner du plaisir, ou à l'instruire, ou les deux. Toutes les formes de *captatio benevolentiae* recommandées par la rhétorique ne sont que des illustrations de cette exigence.

Ainsi, le deuxième enjeu important de l'incipit est d'intéresser le lecteur, de le *capturer* en produisant le désir de continuer la lecture. Chaque incipit peut constituer

de ce point de vue un cas particulier, en élaborant ses propres stratégies de séduction. L'incipit de *Jacques le Fataliste*… entre dans la catégorie de ceux qui se proposent de produire l'intérêt par la détermination d'un pacte de lecture particulier. En tant que premier moment de prise de contact, l'incipit est un lieu privilégié où tend à se concentrer toute une série de signes et d'indices adressés au destinataire et qui ont un rôle essentiel dans l'établissement du rapport entre l'auteur et le lecteur. Dans ce sens, de l'ancien exorde rhétorique par lequel l'auteur cherche à capter la bienveillance du lecteur jusqu'à l'interdiction de la lecture pour certaines catégories de lecteurs, l'incipit romanesque peut présenter toute une série de formes et de stratégies intermédiaires. Il y a des écrivains qui choisissent de capter la bienveillance des lecteurs en leur proposant un pacte de lecture en conformité avec leurs habitudes socio-culturelles, qui ne choque donc pas leurs attentes et ne leur demande pas trop d'effort de coopération. Les écrivains du XVIIIe siècle sont conscients du besoin qu'éprouvent leurs lecteurs de lire selon une grille de lecture basée sur l'illusion référentielle et, dès le début de leurs romans, s'efforcent de la créer. A part le recours au paratexte (titres, préfaces, prologues, avis aux lecteurs, etc…) comme caution d'authenticité, un autre procédé de création de l'illusion romanesque, plus discret, il est vrai, mais non moins efficace (le roman réaliste du siècle suivant va pleinement le prouver), consiste à fixer le récit dans des coordonnées spatiales et temporelles bien déterminées.

Au lieu de commencer par l'un de ces habituels procédés de ce qu'on pourrait appeler *captatio illusionis*, le roman de Diderot débute ex abrupto par une série de questions posées par le lecteur (fictif) au sujet des circonstances de l'histoire de Jacques et de son maître et auxquelles l'auteur (fictif) refuse avec nonchalance de répondre, en les retournant en autant de questions qui visent à déconstruire les conventions romanesques attitrées de l'époque et à faire sentir au lecteur (au lecteur fictif comme d'ailleurs au Lecteur Modèle) que son roman lui propose un pacte différent de ceux auxquels il était habitué par ses lectures antérieures.

L'aura philosophique dont il entoure parfois son refus de répondre à ces questions en les renvoyant dans la catégorie de celles auxquelles l'homme ne peut répondre (*Comment s'étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde.[…] Où allaient-ils? Est-ce que l'on sait où l'on va* ?) ou dans celle des questions non-pertinentes du point de vue esthétique (*Comment s'appelaient-ils? Que vous importe? D'où venaient-ils? Du lieu le plus prochain.),* ne doit pas nous empêcher de voir que la motivation profonde de son refus est le fait qu'il ne veut pas fournir aux lecteurs des précisions supplémentaires qui pourraient combler les omissions du texte et le ramèneraient ainsi à une esthétique plus familière aux lecteurs, donc plus confortable. S'opposant au désir d'information du lecteur, l'auteur met en question l'une des fonctions les plus respectées par l'incipit des romans, la *fonction informative*. Cette fonction informative peut comprendre des informations sur le *monde du hors-texte* (ex. : le roman réaliste, le roman naturaliste) ou bien sur *le monde du texte***.** En ce qui concerne cette deuxième catégorie, les informations peuvent porter soit sur la *diégèse* (l'histoire conçue comme signifié ou contenu narratif) et donc sur ses personnages, sur son temps, sur son espace, etc…, soit sur la narration elle-même (sur sa voix, sur son organisation, sur la façon dont elle doit

être interprétée), à travers un discours métanarratif de type programmatique plus ou moins explicite.

Le type d'information qui, sans conteste, est le plus répandu dans les débuts des romans se réfère à la diégèse. A partir de la codification de la rhétorique ancienne (l'*inventio* rhétorique devait répondre à une suite de questions obligatoires: *quis? quid*? *ubi? quibus auxiliis*? *quomodo*? *quando*?), la présence de ces informations est un élément quasi-obligatoire de toute narration.

C'est exactement ce type d'information que Diderot refuse de donner à son lecteur, transgressant ainsi l'une des conventions romanesques les plus puissantes. Au XVIIIe siècle, il n'y a presque pas de roman dont l'incipit ne respecte pas cette convention. Quelques exemples pris au hasard dans les productions romanesques de l'époque le prouveront pleinement. Ainsi, Crébillon fils commence son roman *Les égarements du cœur et de l'esprit ou Mémoires de Monsieur de Meilcour* en donnant des précisions sur la situation sociale et familiale du héros.

Voltaire, malgré son ironie, respecte lui aussi la convention et, dans l'*Ingénu* (qui a pour sous-titre *Histoire véritable*), pratique une sorte d'incipit en deux étapes ; dans la première, par un retour en arrière, il présente un court historique de l'endroit où va se passer l'action, tandis que dans la deuxième étape sont présentés les personnages et sont fixés les repères spatio-temporels de l'histoire :

> *Un jour, saint Dunstan, Irlandais de nation et saint de profession, partit d'Irlande sur une petite montagne qui vogua vers les côtes de France et arriva par cette voiture à la baie de Saint-Malo.[…] Dunstan fonda un petit prieuré dans ces quartiers-là et lui donna le nom de prieuré de la Montagne, qu'il porte encore, comme un chacun sait.*
> *En l'année 1689, le 15 juillet au soir, l'abbé de Kerkabon, prieur de Notre-Dame de la Montagne, se promenait sur le bord de la mer avec mademoiselle de Kerkabon, sa sœur, pour prendre le frais*.[7]

Le début du roman de Marivaux, *Le Paysan parvenu*, ne fait pas exception à la règle.

Même Laurence Sterne, l'écrivain anglais le plus original du siècle (souvent cité, d'ailleurs, comme modèle littéraire pour *Jacques le Fataliste*…), qui écrit en faisant fi de la grande majorité des conventions romanesques, respecte dans une certaine mesure cette convention de l'*incipit ab ovo,* comme l'appelait Horace, et commence son roman *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme* avec une anecdote liée à sa naissance :

> *A mon sens, lorsque mes parents m'engendrèrent, l'un ou l'autre aurait dû prendre garde à ce qu'ils faisaient ; et pourquoi pas tous les deux puisque c'était leur commun devoir ? S'ils avaient à cet instant dûment pesé le pour et le contre, s'ils s'étaient avisés que de leurs humeurs et dispositions dominantes allait dépendre non seulement la création d'un être raisonnable mais peut-être l'heureuse création de son corps, sa température, son génie, le moule de son esprit […..], je suis persuadé que j'aurais fait dans le monde une toute*

autre figure et serais apparu au lecteur sous des traits sans doute différents de ceux qu'il va voir.[8]

Mais Sterne retourne cette convention de manière parodique, car après être parti dans un sens, celui de parler de la naissance du héros et donc d'offrir au lecteur les informations nécessaires, ce dernier devra se contenter de considérations livresques sur l'acte de procréation et l'*homunculus,* qui vont occuper les chapitres II et III. Comme l'incipit n'a pas réellement rempli sa fonction informative, l'auteur y revient dans le chapitre IV : *J'ai été engendré dans la nuit comprise entre le premier dimanche et le premier lundi du mois de mars de l'an de grâce 1718. Je suis formel sur ce point* […][9]

Mais ce ne sera que le prétexte pour d'autres digressions et le lecteur sera obligé de patienter encore une fois. Au VIe chapitre, le narrateur reviendra encore une fois à ce qui aurait dû être un incipit traditionnel et qui est en fait un incipit par saccades, continuellement interrompu et constamment repris : *Au début du chapitre précédent, je vous ai appris exactement quand j'étais né, je ne vous ai pas appris comment. Non, ce détail valait un chapitre à lui seul.*[10]

Par les ajouts métanarratifs qui accompagnent souvent les adresses au lecteur, l'incipit de Sterne a beaucoup plus le rôle de signaler au lecteur le code narratif qui sera utilisé que de lui fournir réellement des informations sur le monde de la diégèse, même si, en fin de compte, ces informations lui seront délivrées.

Dans tous ces exemples, on constate que l'incipit tente, à travers la transmission d'un savoir que le narrateur détient, d'augmenter l'intelligibilité, la *lisibilité* du texte. Tout en étant très divers en ce qui concerne la tension informative globale, chaque incipit peut se placer sur un axe des valeurs informatives allant de la *saturation informative* (ce sera le choix du roman réaliste) jusqu'à la *raréfaction informative.*[11]

Par son refus de répondre aux questions du lecteur, l'incipit de *Jacques le Fataliste…* se situe aussi loin qu'il est possible sur cet axe du côté de la raréfaction informative. Mais la *raréfaction informative* ne veut pas dire absence totale d'informations, car souvent l'absence même d'informations d'un certain type devient marque de présence d'informations d'un autre type. Ainsi, dans l'incipit de *Jacques le Fataliste…* l'absence d'informations concernant les coordonnées spatio-temporelles de la diégèse, ou concernant les noms des protagonistes de l'histoire, se transforme en autant d'informations sur le pacte de lecture spécial qui est proposé au lecteur. Et, selon ce pacte, les seules informations pertinentes sont celles que l'auteur lui-même a décidé de rendre pertinentes, ce qui est une façon de dire au lecteur qu'il doit réorienter son système d'attentes en fonction de la spécificité de chaque texte. Comme pour le prouver, dans cette fameuse série de questions réfutées sous divers prétextes, il y en a une pourtant à laquelle l'auteur ne refuse plus de répondre, même si la réponse n'est pas directe, mais plutôt une mise en abîme ironique de l'origine souvent incertaine de l'acte de parole : *Que disaient-ils ? Le maître ne disait rien et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut*.

La réponse à cette dernière question permettra d'orienter le lecteur vers une isotopie thématique importante du texte, annoncée déjà par le titre, celle du fatalisme. En même temps, elle rend possible l'entrée effective dans la diégèse, la mise

en marche de l'histoire. Cette fonction de l'incipit est appelée *fonction dramatique*. Il y a deux grands types de dramatisation qu'on peut rencontrer dans les *incipit* romanesques: *dramatisation immédiate* et *dramatisation retardée*.

Lorsque le lecteur est entraîné tout de suite dans une action, dans une histoire en cours, dont le début se situe avant le début du texte, nous avons affaire à un *incipit in medias res*. Genette reprend cette terminologie latine et la définit en la rapportant à un ordre chronologique, soulignant en même temps la grande diffusion, dans toutes les époques, de ce type d'ouverture : *On sait que le début « in medias res » suivi d'un retour en arrière explicatif deviendra l'un des topoï formels du genre épique, et aussi combien le style de la narration romanesque est resté fidèle à son lointain ancêtre*.[12]

Andrea del Lungo, dans une étude sur les modèles d'incipit réaliste[13], propose une autre définition de l'incipit *in medias res*, proposition que nous allons adopter. Son analyse nous semble plus intéressante car elle se situe à un niveau de lecture plus ponctuel, plus ciblé sur cette première unité du texte. L'analyse de Genette tend à considérer comme *in medias res* tout incipit, narratif ou non, qui ne respecte pas la chronologie de l'histoire, s'ouvrant après le commencement de celle-ci, et qui donc doit être suivi d'un flash-back, ou selon la terminologie de Genette, d'une analepse. Andrea del Lungo propose que la modalité d'ouverture *in medias res* soit rapportée à la mise en marche de l'histoire, donc à un effet de *dramatisation immédiate* ou *retardée* de l'histoire. Ainsi, elle définit comme *in medias res* tout incipit narratif qui réalise une entrée directe dans l'histoire, sans aucun élément informatif ou introductif explicite, et qui produit un effet de dramatisation, surtout lorsqu'il s'ouvre sur un moment décisif de l'action.

Selon cette nouvelle optique, l'incipit *in medias res* de *Jacques le Fataliste…* dont parlent souvent les critiques (Béatrice Didier, Jean-Pierre Montier, etc.) n'a plus lieu d'exister. Même si l'histoire du voyage de Jacques et de son maître est donnée comme ayant débuté avant le commencement de sa narration, par la mise en place de ce premier niveau narratif constitué par le dialogue entre l'auteur et le lecteur fictifs, le roman de Diderot n'opère pas d'entrée directe dans l'histoire, mais plutôt une dramatisation retardée. L'insertion de ce dialogue diffère le moment du début de l'histoire et en même temps le prépare. Ce retard permet à l'auteur de susciter une certaine attente de la part du lecteur, donc de stimuler son intérêt, et également de lui fournir des signaux quant au code de lecture qu'il devra mobiliser.

L'incipit de *Jacques le Fataliste…* est un *incipit suspensif*, problématique, constituant une véritable négation des modèles de début existants, allant beaucoup plus loin et d'une façon beaucoup plus radicale que n'importe quel autre écrivain de son époque (y compris Sterne) dans son refus de construire un univers fictionnel plein, connu et intelligible, qui fasse du rapport causal strict son principe fondamental. Il annonce d'une manière non équivoque au lecteur qu'il a affaire à une œuvre de rupture. Par le refus de *contextualisation* il exhibe dès le début la fictionalité de son roman et cette auto-invalidation prospective de l'histoire qui sera racontée signale à son *Lecteur Modèle* que son intérêt pour le texte doit reposer sur autre chose que sur la foi naïve dans le mimétisme de la littérature et l'invite à prendre part à ce jeu de l'écriture et

de la lecture qui lui est proposé, un vrai jeu d'intelligence où l'humour omniprésent n'exclut pas pour autant le sérieux.

Notes

1. Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 209
2. Raymond Jean, « Ouvertures, phrases-seuils », in *Critique*, 288, 1971, p. 421
3. P. M. De Biasi, « Les points stratégiques du texte », in *Le Grand Atlas des littératures*, Encyclopaedia universalis, Paris, 1990, p. 26
4. Nous utilisons cette terminologie dans l'acception établie par G. Genette, dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972
5. L'expression appartient à Gérard Genette et définit la préface comme une *zone indécise entre le dedans et le dehors, sans toujours avoir de limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le discours du texte sur le monde), ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte),* in *Op. cit*., p. 43
6. Diderot, *Jacques le Fataliste...* , p. 25
7. Voltaire, *Romans et contes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 323
8. Laurence Sterne, *Vie et opinion de Tristram Shandy, gentilhomme,* Paris, Flammarion, 1982, p. 27
9. *Id*., p. 31
10. *Id.*, p. 33
11. L'expression appartient à Andrea del Lungo, in « Modèles d'incipit dans le roman réaliste français », in *Micromégas*, XVII -3, 1990
12. G. Genette, *Op. cit*., p. 79
13. Andrea del Lungo, *Op. cit.*

METAPHOR: BETWEEN COGNITIVE SEMANTICS AND CRITICAL DISCOURSE ANALYSIS

Denisa DRĂGUŞIN
Universitatea "Spiru Haret", Bucureşti, România

Lucrarea de faţă se structurează pe două nivele: unul teoretic-descriptiv în cadrul căruia sunt trecute în revistă teoriile recente ale metaforei (blending and neural theories) şi abordările critice ale limbii (Critical Linguistics and Critical Discourse Analysis), si unul aplicat în cadrul căruia sunt combinate elemente din câmpurile lingvistice menţionate, generând un model de analiză a metaforei primare şi complexe nu numai din perspectiva cognitivă, ci şi discursivă.

1. Introduction

Theories of metaphor preceding the by now paradigmatic cognitive one are most notably Aristotle's position, Richards' elaboration of his comparison view and Black's subsequent development of an interaction theory of metaphor. It is interesting how these theorists partly anticipate, partly contradict cognitive metaphor theory. Nevertheless, it is not the classical approaches to metaphor but the recent ones such as the theory of conceptual blending and neural theories of language that make the subject of the present paper.

After having outlined the fundamentals of the recent cognitive semantics on one hand and the critical approaches to language on the other, I will then try to combine the two seemingly unrelated strands of linguistic research and see if and how the more recent cognitive theories of metaphor approaches could possibly tie in with a critical approach to language. I argue that metaphor research has much to gain from incorporating a CDA perspective and thus focus more on socio-cultural and ideological functions of metaphor. Vice versa, critical approaches to language can be considerably enriched by also taking cognitive aspects into account.

2. Blending theory and neural theories of language

The most important recent trend in cognitive semantics was the advent of blending theory in the mid-1990s. Drawing on earlier work on mental spaces (Fauconnier 1985 [1994]), Fauconnier & Turner (1998a, 1998b, 2002) developed a comprehensive theory to account for cognitive processes, a "framework for exploring human information integration" (Coulson & Oakley 2000: 176). This global approach aims at explaining meaning construction in such diverse phenomena as metaphor, metonymy, counterfactuals, analogy, irony and even grammar. Further still, "blending theory can be used to address both the form and the content of the representation" (Turner & Fauconnier 2000: 183), accounting for visual phenomena like the perception of motion as well. While some theorists (Coulson & Oakley 2000: 192) caution that

> it seems rather questionable that the exact same blending processes are at work in the perception of motion as in the comprehension of, say, metaphoric blends,

it should still be noted that, like metaphoric (and metonymic) mapping, blending processes are ubiquitous – even more so since they are not restricted to metaphor (and metonymy) but "a fundamental aspect of all human experience" (Coulson & Oakley 2000: 182). Concerning the phenomenon of metaphor, classical cognitive metaphor theory proved the pervasive nature of metaphoric thinking by analysing "entrenched conceptual relationships" and "recurring patterns in figurative language" (Grady, Oakley & Coulson 1999: pars.2, 64). By contrast, blending theory rather sets out to account for "blending as an online-process" (1999: par.64) applied to individual, often novel metaphorical expressions. The two approaches can be considered complementary in so far as "conventional metaphors feed the blending process by establishing links between elements in distinct [...] spaces" (1999: par.29).

Apart from its explanatory scope and focus, blending theory's main deviation from mapping as used in classical cognitive metaphor theory resides in the fact that it assumes four spaces instead of the two of source and target domain. In fact, "the two-domain model is [...] part of a larger and more general model of conceptual projection" (Turner & Fauconnier 1995: par.2). It should be noted that such mental spaces are not as global as conceptual domains, being "small conceptual packets constructed [...] for purposes of local understanding and action" (Fauconnier & Turner 2002: 102). Blending processes typically involve two (or more) input spaces, a generic space showing basic characteristics common to the input spaces and a blended space partially drawing on the input spaces and showing an emergent structure.

In this network approach, the blend is "both less and more than the two input spaces" (Turner & Fauconnier 1995: par.10). It is less since it draws only partially on the structure of the input spaces and more as it can be elaborated on and thus often shows a life of its own. Thus, a blend "recruits conventional metaphors but does new work with them" (Turner & Fauconnier 1995: par.17).

However, the multidirectional interrelations between the spaces go further than that. Although both classical cognitive metaphor theory and blending theory "treat metaphor as a conceptual rather than a purely linguistic phenomenon" (Grady, Oakley & Coulson 1999: par.2), the latter does not propagate the invariance hypothesis as does the former. Instead, blending theory takes a rather differentiated stance on the relative importance of the source and target input spaces. In metaphoric processes, "input spaces do not have equal status as topics" (Grady, Oakley & Coulson 1999: par.55). In composing the blend, the source domain tends to have more prominence:

> A basic metaphor always has a cross-domain conceptual mapping and a potential blend but provides many formal expressions whose vocabulary comes entirely from the source input space (Turner & Fauconnier 1995: par.61).

Like in classical cognitive metaphor theory and its antecedents, blending theory, too, endorses the idea that only particular features from the input spaces are drawn upon to compose the blend. This does not only hold true at the formal linguistic but at the conceptual level as well, since "the target material yields to the source material, which is explicitly represented in the blend" (Grady, Oakley & Coulson 1999: par.50). However, this "asymmetric topicality" (1999: par.56) is reversed in the process of inference from blend to target input space. The claim that "we export the integrity in the

blend to induce an integrity of events in the target" (Turner & Fauconnier 1995: par.55) in fact advocates an overriding target domain and defines a new understanding of the target as the ultimate purpose of blending. It thus becomes clear that the multidirectionality of blending processes does not indicate a return to the bi-directionality advocated by interaction theory and subsequently refuted by e.g. Lakoff & Turner (1989: 131-132).

Given its huge scope, it should come as no surprise that blending theory was accused of spreading itself too thin by "accounting for everything, and, hence, explaining nothing" (Coulson & Oakley 2000: 186). To counter those criticisms, Fauconnier & Turner developed the so-called optimality principles that govern and constrain blending processes (1998a; 1998b: 280-281; Grady, Oakley & Coulson 1999: par.20-21; see also Fauconnier & Turner 2002: 309-352 for a modified and elaborated account).

The issue of how metaphoric blending processes are grounded seems to get less attention when compared to the question of how they work. Grady, Oakley & Coulson (1999: par.35) explain metaphors as "entrenched conceptual associations arising from recurring correlations in experience". In the examples they provide (MORE IS UP, HAPPINESS IS BRIGHTNESS), this experience is taken to be ultimately physical in nature. Fauconnier & Turner take a somewhat broader view, stating that "meaning systems and formal systems [...] co-evolve in the species, the culture, and the individual" (2002: 11). Their analogies between cognition on the one hand and chemistry and evolution on the other notwithstanding (2002: 89-91, 110-111), they do allow for the above-mentioned vital relations, the basis of compression in blending, to be "rooted in [both] fundamental human neurobiology and shared social experience" (2002: xiii).

As for the double nature of metaphor as both embodied and socio-culturally determined, it can be observed that in their more recent work, Lakoff & Johnson (1999) favour the embodiment model of explanation at the expense of the socio-cultural one. Their definition of "conceptual metaphors ground[ing] abstract concepts through cross-domain mappings using aspects of our embodied experience" (1999: 543) lacks the socio-cultural determinants included in their earlier work (1980: 14; see 2.3). In broader terms,

> reason and conceptual structure are shaped by our bodies, brains, and modes of functioning in the world. [They] are therefore not transcendent, that is, not utterly independent of the body (1999: 128).

Having outlined the basic assumptions of their research thus, they go on to distinguish between primary and complex metaphors. Acquisition of the former is facilitated by "correlations in our everyday experience" and primary metaphors thus "link our subjective experiences and judgments to our sensorimotor experience" (1999: 128). This acquisition process takes place during the so-called conflation phase in early childhood (Johnson 1999), in which subjective and sensorimotor experiences are not yet differentiated. Connections established during that phase continue to be active in later phases of life. Complex metaphor, on the other hand, is formed by conceptual blending (Lakoff & Johnson 1999: 46). It should be noted that, in accordance with blending theory, "simple metaphors interact to yield more elaborate conceptualization" (Coulson & Oakley 1999: par.23), i.e. primary metaphors can blend into complex

ones. Lakoff & Johnson draw the following conclusion from these integrated processes:

> We acquire a large system of primary metaphors automatically and unconsciously [...] from our earliest years. We have no choice in this. Because of the way neural connections are formed during the period of conflation, we all naturally think using hundreds of primary metaphors (1999: 47; see also 128).

Their neural theory of language emphasizes the neurobiological determinants of cognition, maintaining that "the cognitive effects at the top level [of cognition] are achieved by the neurobiology at the bottom level" (1999: 570). The theory hence accounts for the acquisition of concepts of spatial relations and the links between motor control and abstract reasoning (1999: 572).

3. Critical approaches to language

3.1. Halliday and Critical Linguistics

Halliday (1978, 1985b; Halliday & Hasan 1985) regards language as being in a dialectic relation to society: "Language is controlled by the social structure, and the social structure is maintained and transmitted through language" (1978: 89). In the systemic functional approach to language developed by him, three strata of language can be distinguished (1985b: 30), namely the semantic, phonological/graphological and lexicogrammatical level. While the semantic stratum and the phonological/graphological one are connected to the extralinguistic, i.e. the social context and the physical aspects of language production, the lexicogrammar is not directly related to the social but represents the link between the two other strata. Each stratum can realize its potential of meaning, wording or sound/writing (1978: 34). Hence, text becomes "defined as actualized meaning potential" (1978: 109), representing a motivated choice from the potential of the linguistic system.

Realization of the strata's potential is achieved by language, which shows three macrofunctions: first, in its *ideational function*, language represents and constructs socio-cultural reality. Secondly, in its *interpersonal function*, language constitutes social relations and identities. Finally, in its *textual function*, language structures texts and the relations between texts and both their verbal co-text and non-verbal context of situation and culture (1978: 112-113; Halliday & Hasan 1985: 23). As applied to metaphor, its micro-genesis as a social representation takes place at the textual level by providing a frame of reference for communication as well as at the interpersonal level by establishing social roles and identities. The interpersonal function can already be found in Vološinov's dictum that "the personality of the speaker [...] turns out to be wholly a product of social interrelations" (1929 [1973]: 90). Together with the ideational function, the interpersonal function of language has been quoted as a major source for the theory and method of Critical Linguistics. The three macro-functions of language are also reflected in Habermas' concept of communicative action, which shows three interrelated effects, too: first, communicative action entails an aspect of understanding, i.e. handing down and reifying cultural knowledge. Secondly, it also incorporates an aspect of co-ordinated action to the end of fostering social integration and solidarity. And finally, it also includes an aspect of socialization leading to the creation of identity. The three linguistic macro-functions work together, making language multi-function-

al. Consequently, metaphorical expressions as a specific feature of language serve all three functions as well (Goatly 1997: 148-167).

The three macro-functions of language are mirrored in the extra-linguistic context of situation consisting of field (the activity as part of which language occurs), tenor (the participants involved in the activity and the relations between them) and mode (the role of language in the activity, including the form linguistic interaction takes and the effects it achieves) (Halliday 1978: 62, 110; Halliday & Hasan 1985: 12). It should be noted that the context of situation is not the same as the wider context of culture (Halliday & Hasan 1985: 99). Still, both the wider context of culture as well as the more narrowly defined context of situation are in a mutually constitutive relationship to the text. The three aspects of the context of situation are systematically related to the three macro-functions of language, with field, tenor and mode determining the ideational, interpersonal and textual function of language.

3.2. Critical Discourse Analysis

Fairclough (1996: 71) distinguishes between discourse on the one hand and, drawing on Foucault, orders of discourse on the other. The former term is used "to refer to any spoken or written language use conceived as social practice". The notion of discourse as social practice expands Critical Linguistics' view of "the linguistic sign as simultaneously a semiotic phenomenon and a social fact" (Hodge & Kress 1993: 204).

CDA borrows from Halliday in identifying such discourses as meaning potential, i.e. a "particular constrained configuration of possible [...] meanings" (Fairclough 1989: 149; see also 1992: 212; Chouliaraki & Fairclough 1999: 119). Halliday's concept of field, tenor and mode as determining the ideational, interpersonal and textual functions of language has to be cited as another major influence on CDA, reflected in the view of language as "simultaneously constitutive of (i) social identities, (ii) social relations and (iii) systems of knowledge and belief" (Fairclough 1995a: 131). Fairclough (1989: 22-25; 1992: 213) sees discourse as incorporating the three embedded levels of text, interaction in the form of text production and interpretation as well as context. These three dimensions he later renamed the text, discourse practice and sociocultural practice (1995a: 98). Text is to be understood as an instance of written or spoken language use (or use of any other semiotic system) of indeterminate length and needs to be studied in relation to the conditions of its production, distribution and reception.

The dimension of socio-cultural practice can be subdivided into a societal, institutional and situational level. While the situational level lends itself most easily to notions of field, tenor and mode, the outer circles of institutional and societal sociocultural practice can be understood in terms of those Hallidayan notions as well. By virtue of all three levels being embedded in and (re-)producing each other (Bourdieu 1991: 2), field, tenor and mode are indeed pervasive aspects in the framework. This link is already formulated in Halliday's claim that not only field and tenor but also mode is socially structured (1978: 113). Consequently, the three macro-functions of the ideational, interpersonal and textual also permeate the structure.

The relations emphasized by CDA are relations of power, more specifically power asymmetry between participants and its possible negative consequence, power abuse (van Dijk 1997a: 24). Power as the ability to influence or control others' actions

and minds (van Dijk 1996: 84) can result either from someone's expertise and/or position in an institution or from group membership (van Dijk 1993: 260). (It should be noted that power in this context denotes social power of groups rather than individual power in particular situations. Due to crossmembership in various groups, individual power can indeed vary quite significantly.) Power as discursively constructed can take a hegemonic form, so that those exposed to discourses such as education or the media endorse the ideology those discourses transport and subsequently act in the interest of discourse producers as if it was of their own free will.

The definition of orders of discourse shifts accordingly, to one in which orders of discourse come to be seen as the social structuring of semiotic difference (Chiapello & Fairclough 2002: 194). It is with this extension in mind that I want to conclude this subsection by summarizing the eight basic tenets of CDA:

• CDA addresses social problems	• discourse is historical
• power relations are discursive	• the link between text and society is mediated
• discourse constitutes society and culture	• discourse analysis is interpretative and explanatory
• discourse does ideological work	• discourse is a form of social action

4. A cognitive, critical framework for metaphor research

Although recent developments in cognitive metaphor theory make it seem anathema to critical language awareness, a focus on the socio-cultural repercussions of metaphor was very much present in the early days of cognitive metaphor theory. I agree with Eubanks (2000: 25) that the "connection between the cognitive and the cultural is the greatest strength of cognitive metaphor theory". However, it is also "an area that warrants much greater exploration", as I will show in the following. To begin with, Lakoff & Johnson (1980) observe that

> metaphors […] highlight and make coherent certain aspects of our experience […] metaphors may create realities for us, especially social realities. A metaphor may thus be a guide for future action […] this will, in turn, reinforce the power of the metaphor to make experience coherent. In this sense metaphors can be self-fulfilling prophecies (1980: 156).

To begin with, the above quotation does nothing short of applying one of the central claims of CDA to metaphor. As discourse is embedded in socio-cultural practice, it constructs this context from a particular perspective and is in turn constructed by it. The same holds true for the instantiations of discourse in texts and the specific genres and linguistic features they draw upon, e.g. metaphorical expressions. Following the above quotation, Lakoff & Johnson (1980) take a rather critical position in the sense that they do not readily subscribe to a purely physical explanation of metaphor. Although especially spatial concepts derive from physical interaction with the environment, the authors hold that even "'direct physical experience' [...] takes place within a vast background of cultural presuppositions" (1980: 57). They even go one step further in stating that

> all experience is cultural through and through, [...] we experience our "world" in such a way that our culture is already present in the very experience itself (1980: 57).

Experience, even physical experience, is thus never non-cultural but only shows various degrees of being embedded in culture. The authors also stress that although abstract domains are often metaphorically conceptualized in terms of the physical "physical experience is in [no] way more basic than other kinds of experience" (1980: 59). While they thus maintain that "some of our categories emerge directly from our experience, given the way our bodies are" (1980: 162), they also draw attention to the fact that (metaphoric) categorization always involves "highlighting certain properties, downplaying others, and hiding still others" (1980: 163). This selective representation constitutes the persuasive power of metaphor (Lakoff & Turner 1989: 63). Further, Lakoff & Johnson state that such selective representation is motivated by intentions. This rather vague notion is clarified in the statement that "people in power get to impose their metaphors" (1980: 157). If we consider discourse and, by extension, metaphor as constitutive of socio-cultural relations, one of the clearest manifestations of power is the power to control discourse and hence cognition, e.g. by "a coherent network of [metaphoric] entailments that highlight some features of reality and hide others" (1980: 157; see also 160). Thus, Lakoff & Johnson are actually very close to Critical Linguistics, which was developed around the time of *Metaphors We Live By*. As shown above, CDA incorporated and further elaborated many of the tenets of Critical Linguistics, and it should therefore come as no surprise that Lakoff & Johnson's claim about metaphor's "central role in the construction of social and political reality" (1980: 159) is mirrored in Fairclough (1995a: 74) citing metaphor as a feature of "language and discourse [which] may be ideologically invested".

While I consider blending theory an enormous enrichment of cognitive metaphor theory, I still think that investigating the origins and structures of metaphor but not the effects and purposes of metaphor usage is only half the story. The same holds true for neurobiological approaches to metaphor as evidenced in Lakoff & Johnson (1999). While neural theories of metaphor are certainly tremendous achievements in so far as they explain origin and structure of primary metaphors and hence much of the human conceptual system (Grady 1997), they run the risk of reductionism when applied to blending and using complex metaphors. The liberty in using primary metaphors may indeed be severely restricted by physical factors (Lakoff & Johnson 1999: 47, 128). Yet I doubt that even complex metaphoric concepts should be inevitable entailments of embodied primary metaphors. I would maintain that socio-cultural constraints on blending complex metaphors should be taken into account as well. Another crucial question is that of how much freedom text producers have when it comes to metaphor *usage*. Lakoff & Johnson's (1999) example does not tackle this question either. The potential for ideological critique held by cognitive metaphor theory (Jäkel 1997: 39n.) is thus not realized. In my opinion, the focus in Lakoff & Johnson's later work signals a broader paradigm shift towards the natural sciences and away from the critical approach of their earlier framework.

This earlier account of the social and political effects of and motivation for metaphor reflects some tenets of Critical Linguistics, which was developed around the

time of *Metaphors We Live By*. The influence was not unidirectional, however, as Critical Linguistics to some extent included metaphor in its research as well. This was done most notably by Kress, who defines metaphor as

> a potent factor in ideological contention, a means to bring an area into one rather than another ideological domain (1989: 70).

The cognitive nature of metaphor has all too often gone if not unnoticed, then at least unmentioned. Fowler's (1987 [1996]: 11) stance on metaphor is a case in point. In a proposal to enrich Critical Linguistics in an interdisciplinary way, he suggests drawing on schema theory developed in cognitive psychology, the notion of prototypes originating in cognitive semantics and metaphor as an object of research in literary criticism. It is hard to see why, given the immediate context of cognitive semantics, metaphor is confined to literary criticism – the more so as Fowler only shortly afterwards (1987 [1996]: 12) observes that metaphors betray "general and normative paradigms used as referential bases [in discourse]".

Fairclough's account of metaphor, although parsimonious and not explicitly referring to metaphor's cognitive nature, is somewhat more amenable to an integrated theory of metaphor in discourse. As metaphor can be attached to ideology (1989: 119; 1995a: 74; 1995b: 94), the "relationship between alternative metaphors […] is of particular interest" (1989: 119). This statement is very much in line with Kress' (1989) notion of metaphor as an indicator of discursive and, by extension, socio-cultural struggle. Consequently, dominant metaphors construct domains "in a way which helps to marginalize other constructions from the perspective of oppositional groups" (Fairclough 1995b: 71-72).

Although theoretical integration of metaphor into critical approaches to discourse and vice versa is rather marginal and often incomplete, headway has been made in empirical analyses of metaphor in medical, political and economics discourse.

The model I propose combines elements of both cognitive semantics and CDA. From the former, I take up the notion that primary metaphors are embodied during the conflation phase. In doing so, I acknowledge van Dijk's (1997: 10) demand that

> in the analysis of discourse as action, we need to assume some level of […] basic actions, below which linguistic and mental activity is no longer intentional but more or less automatic.

The notion of embodied primary metaphors contradicts radical constructivist claims like Fairclough's that "any aspect of experience can be represented in terms of any number of metaphors" (1989: 119). Such a view seems unsuitable when researching metaphor as it would preclude the possibility of primary metaphors and subsequently complex metaphoric blends altogether. One of metaphor's main functions is to explain the abstract in terms of the concrete. If, however, the concrete is seen as constructed, too, we would end up in a metaphoric chain without any beginning. This is what Hodge & Kress seem to propose when saying that

> there is no 'pure' act of perception, no seeing without thinking. We all interpret the flux of experience through means of interpretative schemata, initial expectations about the world, and priorities of interest (1993: 5).

Such perceptual funnelling brought about by cognitive and socio-cultural constraints presupposes pre-existing schemata, i.e. "mental structure[s] which contain general expectations and knowledge of the world" (Augoustinos & Walker 1995: 32) and which can act as filters in the first place. This filtering process is undoubtedly very prominent as a secondary mechanism once those cognitive schemata and ideological interests have taken hold and certainly does influence the blending and usage of complex metaphors. Yet, it does not account for the formation of primary metaphors, which form the basis for later metaphoric conceptualizations.

I further subscribe to the notion that complex metaphors are gained by blending primary ones. In this, they prove to be a special case of

> schema development [which] proceeds from an initial learning of a number of independent and unintegrated components to a single and integrated schematic unit with strong associative links between the components. These associative links become strengthened through experience and use (Augoustinos & Walker 1995: 52).

The pool of complex metaphors thus achieved is the cognitive counterpart to a more discourse-oriented "interpretative repertoire" and as such a resource text producers can draw upon. This pool can be enlarged by adding new complex metaphors. Moreover, the ones already in it can be recombined in secondary and further blending processes. This recombination can also take the form of blending previously neglected semantic components.

5. Conclusions

What I am proposing is that primary metaphors are embodied and blended into complex metaphors which may be recombined through further blending processes (hybridization and clustering) and semantic re-accentuation (e.g. syncopation). Each individual has a dynamic pool of shifting complex metaphors and according metaphorical expressions at his or her disposal. However, access to that pool and possible recombinations within it are restrained by the interplay of social and personal cognition. Cognition informs ideology in the form of (metaphoric) mental models which are drawn upon in discourse production. Through discourse and text production, particular metaphors can rise to hegemonic prominence to establish, reify or challenge social relations. As such, metaphorical expressions in the discourse have repercussions on conceptual metaphors at the cognitive level. In this cyclical process, ideology as manifested in metaphor is inculcated both socially and cognitively, with metaphor functioning to convey "suggestive illustration."

Selected bibliography

1. Augoustinos, Martha & Iain Walker, *Social Cognition: An Integrated Introduction*, London:Sage, 1995.
2. Bourdieu, Pierre, *Language and Symbolic Power*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.
3. Chiapello, Eve & Norman Fairclough, "Understanding the new management of ideology". *Discourse and Society*, 13.2, 185-208, 2002.
4. Chouliaraki, Lilie & Norman Fairclough, *Discourse in Late Modernity*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.
5. Coulson, Seana & Todd Oakely, "Blending basiscs." *Cognitive Linguistics*, 11.3-4, 175-196, 2000.

6. Eubanks, Philip, *A War of Words in the Discourse of Trade: The Rhetorical Constitution of Metaphor,* Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 2000.
7. Fairclough, Norman, *Language and Power*, London: Longman, 1989.
8. Fairclough, Norman, *Critical Discourse Analysis,* London: Longman, 1995a.
9. Fairclough, Norman, *Media Discourse,* London: Edward Arnold, 1995b.
10. Fairclough, Norman, "Technologisation of Discourse." In Caldas-Coulthard & Coulthard (1996:71-83), 1996.
11. Fauconnier, Gilles, *Mental Spaces*, New York: Cambridge University Press, 1994 (1985).
12. Fauconnier, Gilles & Mark Turner, "Blending as a Central Process of Grammar." In Goldberg (1997:113-129), 1997.
13. Fauconnier, Gilles & Mark Turner, "Conceptual Integration Networks." *Cognitive Science*, 22.2, 133-187, 1998a.
14. Fauconnier, Gilles & Mark Turner, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York: Basic Books, 2002.
15. Goatly, Andrew, *The Language of Metaphors*, London: Routledge, 1997.
16. Halliday, Michael A.K., *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*, London: Edward Arnold, 1978.
17. Halliday, Michael A.K. & Hassan R. , *Language, Context, and Text: Aspects of Language in a Social Semiotic Perspective*. Geelong, Australia: Deakin University, 1985.
18. Hodge, Robert & Gunther Kress, *Language as Ideology*, 2nd ed. London: Routledge, 1993
19. Lakoff, George & Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago: University of Chicago Press, 1980.
20. Lakoff, George & Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York: Basic Books, 1999.
21. Lakoff, George & Mark Turner, *More than Cool Reason*, Chicago: University of Chicago Press, 1989.
22. van Dijk, Teun A., "Discourse, power and access." In Caldas-Coulthard & Coulthard (1996: 84-104), 1996.

AVANSCENA CERCETĂRII:
TEZE DE DOCTORAT
SUSȚINUTE ÎN 2006

PREZENTAREA TEZEI

La nation impossible?

Identité collective et construction nationale en République de Moldova

de **Angela DEMIAN**

(specialitatea Sociologie politique

susținută la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris)

conducător ştiinţific: prof. univ. Catherine Durandin, INALCO, IRIS

Historienne, Professeur des universités, Institut National des Langues et des Civilisations Orientales (INALCO), Institut pour les recherches internationales et stratégiques (IRIS)

3 septembre 2006

Pré-rapport pour la présentation en soutenance du doctorat de Angela DEMIAN intitulé « La nation impossible ? Identité collective et construction nationale en République de Moldova ».

Avec son étude consacrée à une réflexion sur la République de Moldova et son identité nationale, Angela Demian s'est lancée dans une œuvre difficile, dans un contexte contemporain de crise pour cet espace situé aux confins orientaux de l'UE élargie.

Angela Demian a su utiliser et dépasser l'intimité avec le sujet que lui confèrent ses propres origines et situer sa recherche dans un cadre où, sous le label de sociologie politique, elle intègre philosophie, histoire et sociologie. L'introduction consacrée à la problématique est juste et précise et donne – sur quelques pages – un avant-goût de la maturité de la candidate et de sa rigueur intellectuelle. Ainsi, pour justifier le choix des sources qui seront à la base de sa démarche sociologique de dernière partie du travail, Angela Demian redéfinit-elle avec soin des notions telles que « les intellectuels » comme émetteurs des discours sur la nation. Avec lucidité, Angela Demian écrit : « il importe d'insister : la thématique identitaire et nationale ne saurait être perçue comme une préoccupation qui touche à égale mesure toutes les catégories de la population moldave ». Cette incidente éclaire la personnalité de l'auteur, passion à découvrir et définir associée à une distance, à une grande mesure.

Il importe de souligner d'entrée de jeu que le volume 2, consacré aux matériaux de référence - bibliographies et annexes - mérite d'être consulté au fur et à mesure de la lecture du texte: les bibliographies abondantes présentées suivent, en effet, le fil des chapitres et offrent au lecteur la possibilité d'élargir sa propre réflexion et information. (S'il faut émettre une critique, notons que la carte de la page 704, consacrée à la Composition ethnique du pays en 1989 est peu lisible, en noir et blanc).

Le livre est donc construit sur trois piliers: philosophie et concepts (Nation, Post-National), histoire et sociologie.

Les premières analyses de la partie philosophique portent sur une mise en écho des réflexions de Ernest Gellner et Dominique Schnapper sur le phénomène national: ces pages fouillées, au fil des textes des auteurs et de leur évolution - pour Ernest Gellner, en particulier - sont magistrales. L'auteur aide à évacuer des stéréotypes portés

par nombre d'historiens sur les clivages entre les représentations contractuelles et ethnico-culturelles de la nation au XIXème siècle. L'auteur glisse ensuite, de la logique de l'actualité des sécessions post-1989, vers une réflexion interrogative qui éclaire les cheminements de Jürgen Habermas, Will Kymlicka et Stéphane Pierre-Caps. L'étau intellectuel se resserre, l'auteur le fait sentir, lorsqu'elle évoque les limites de la pensée, l'échec concret des essais tels que la construction de la Bosnie-Herzégovine plus de dix ans après Dayton.

Pour une historienne, pour un expert politique, cette première partie de mise au point s'avère à la fois très excitante quant aux pistes de réflexion retracées et douloureuse : que fera-t-on et comment de l'espace de la République de Moldova ? En d'autres termes, Angela Demian nourrit la pensée et impose de revenir à ces faisceaux conceptuels pour inventer des solutions politiques.

La seconde partie de la thèse, historique, donne à voir ce qui est advenu et a été fait sur plus de deux siècles de vécu de sociétés disloquées, intégrées puis dés/intégrées entre Russie, Urss et Roumanie. L'un des mérites de Angela Demian est de circuler entre 4 langues: roumain, russe, anglais et français. L'étude de l'espace moldave suppose une telle base. L'ampleur de la bibliographie qui croise textes soviétiques officiels, études classiques anglo-saxonnes (Barbara Jelavich, par exemple), ouvrages nationalistes roumains etc… témoigne d'un réel savoir. Pour ces analyses cependant, un conseil de complément bibliographique : le suivi des années 1905-1917, à travers la revue populiste roumaine *Viata Românească* qui avait une correspondance avec un journaliste de Bessarabie, Alexis Nour.

L'un des défauts majeurs de l'exposé historique est de vider le récit de toute sensibilité au temps, à la durée ou au court terme : un historien n'est pas supposé traiter sur le même registre d'écriture la longue durée de la russification face à l'urgence de la révolution/guerre civile de 1917/1918. Les quelques pages (pp 189 à 194) consacrées à la « révolution nationale de 1917/18 » auraient mérité un traitement plus fouillé: les dynamiques de 1990/1991 ont puisé à ce moment romantique de la double émancipation sociale et nationale, à ses ambiguïtés comme à ses contradictions. La confusion du vécu est à prendre en compte et chez un C. Stere par exemple, il est bien difficile de tronçonner pour hiérarchiser nationalitaire et égalitaire…

C'est avec les pages (227 et suivantes) qui reviennent à la question de l'auteur sur l'identité russe, russe et roumaine ? ni russe ni roumaine ? que A. Demian retrouve la plénitude de l'intelligence du questionnement.

Les pages consacrées à la Moldova soviétique sont très remarquables: l'étude des mouvements migratoires, la reprise des analyses des chercheurs soviétiques et anglo-saxons sur le bilinguisme, les promoteurs de la théorie des deux langues, moldave et roumaine, sont bien conduites. La réflexion sur la nation moldave socialiste, voisine de la nation roumaine également socialiste est tout à fait pertinente (pages 311-314).

La dernière partie est consacrée à l'approche sociologique, avec la question d'actualité: « mobiliser la culture pour légitimer le nouvel ordre politique ». La problématique de la non congruence annoncée est ici cernée autour de l'expression

politique du « moldovénisme » (excellente démonstration des pages 316 à 332). Citons pour éclairer la dynamique du questionnement : « pour les tenants du discours de la moldavité, les roumanistes sont des 'nouveaux Roumains' ou 'néo-Roumains' ». L'auteur progresse en articulant moldovénisme et roumanisme autour de deux catégories sociales énonciatrices du discours identitaire, et séparées, les institutionnels et les intellectuels. A partir de ces descriptifs, A. Demian réintroduit les outils conceptuels antérieurement présentés, de manière très structurée. L'intelligence de la démarche se lit dans l'habilité de Angela Demian à jouer avec le volet intérieur et extérieur du projet de nation moldave. La logique des représentations de la République de Moldova en Roumanie, et de la Roumanie en République de Moldova est poussée d'une manière subtile.

Un regret peut-être ? La volonté de rigueur et de cohérence de l'auteur – très remarquable – nuit parfois à la fluidité du texte et au caractère tragique de l'expression de cette quête d'identité. La reconnaissance d'un Etat peut ignorer les critères de sa viabilité ! (page 427)

Angela Demian termine son étude par une quête brillante, croisant enquêtes et théorie, pour poser – en un puzzle disloqué ou toujours incomplet – les diverses et insatisfaisantes compositions de l'identité nationale/étatique de la République de Moldova.

Nous sommes très favorables à la défense en soutenance de cette belle étude, structurée avec intelligence et érudite.

Catherine DURANDIN,
Professeur des universités
Institut National des Langues et des Civilisations Orientales (INALCO)
Institut pour les recherches internationales et stratégiques (IRIS)

PREZENTAREA TEZEI DE DOCTOR HABILITAT

Conceptul de roman la G.Ibrăileanu şi structura stratiformă a operei literare

de **Anatol GAVRILOV**

(specialitatea 10.01.08 – Teoria literaturii)

consultant ştiinţific: dr. hab. în filologie, acad. Haralambie CORBU

Numele Anatol Gavrilov a devenit demult o referinţă în domeniu, o marcă de savant de forţă şi generator de idei. Doar modestia Dumnealui a făcut ca în baza acestor merite incontestabile să nu aibă încă titlul de doctor habilitat. Pentru mine, încă de pe când literatura era doar o pasiune, Dl Anatol Gavrilov era un om cu carte şi om cu cărţi. În marile culturi, interesul pentru cercetare se concretizează în cărţi. În sensul acesta, toţi suntem tributari cărţilor pe care omul de cultură Anatol Gavrilov le-a forjat în laboratorul său. Actul critic în care cercetătorul Anatol Gavrilov este angajat de mai mult timp permite de a sesiza demersul său de interogaţie, care integrează toate experienţele unei cercetări de mai multe decenii, toate semnele ce o jalonează, superstructura care o ţine emanând un ansamblu. Teza în discuţie este fructificarea unor rezultate pe care Domnia sa le-a expus în public în numeroasele sale lucrări publicate.

Intuiţia estetică rafinată, lecturile variate şi de calitate, modul critic de a interpreta i-au permis identificarea unor abordări adecvate ale romanului. Însumând creativ o parte din vasta intertextualitate a cercetătorului din spaţii diferite (românesc, rus, european, mondial), exegetul Anatol Gavrilov şi-a constituit puncte de plecare pentru edificarea unui sistem propriu de interpretare de tip poetologic. Calităţile inovative ale lucrării se referă la completarea, îmbogăţirea şi nuanţarea problemelor din arealul romanesc.

Pe fundalul înnoirilor demersului filozofic şi al multiplelor lui aplicări în reconstrucţia modernă a domeniilor, teza de doctor habilitat a dlui Anatol Gavrilov se înscrie ca o reconstrucţie teoretico-metodologică, relevând valenţele prin care teoria literaturii oferă o posibilitate nouă de regândire a fenomenului romanesc.

Axa centrală a lucrării o constituie o problemă tradiţională, dar permanent revizuită de fiecare şcoală şi tradiţie, pentru care devine o piatră de încercare, este raportul dialectic dintre formă şi conţinut, regândit într-o formulă de complementaritate. Reconstrucţia fenomenologică a romanului, cu intenţia de a depăşi în noua perioadă a «deconstrucţiei» de azi, pe multiple planuri, optează, din perspectiva autorului nostru, pentru un demers interpretativ în spiritul lui R.Ingarden, N.Hartmann, R.Wellek şi Warren, M.Bahtin, Iu.Lotmann ş.a. Autoritatea de la care se reclamă în primul rând autorul este estetica dialectică a lui Hegel, estetica lui Lessing, antropologia lui Martin Buber, hermeneutica lui Heidegger şi a lui Gadamer. Aici vom spune că şi autorul nostru însuşi este un *homo aesteticus,* apt să transforme ştiinţa în artă. Format în cele mai bune tradiţii ale şcolii româneşti interbelice, pentru care literatura şi filozofia erau un tot, dl Gavrilov este şi un model de cercetător în stil german: profund şi de durată. Insistarea autorului asupra revenirii la valorile şi reperele esteticii umaniste plasează lucrarea în marea tradiţie europeană.

Vom delimita din start selecţia valorică a centrelor de influenţă, a teoriilor şi a conceptelor literare pe care autorul le plasează pe orbita lucrării sale. Problematica

majoră pe care o abordează autorul în vederea cercetării structurii integrale a romanului, conceptelor de „viață completă" şi „om complet" drept componente ale structurii romanului – toate acestea sunt marca unei gândiri de calibru.

Prima parte a lucrării are un caracter mai pronunțat teoretic şi metodologic. Dintre conceptele fundamentale au fost prezentate acelea cu care analiza şi interpre-tarea se confruntă mai des, şi anume: problematica conținut – formă. Bineînțeles că par deja îndepărtate timpurile când un Caillois sau un Sartre afirmau că romanul este conținut pur, care exclude orice preocupare formală sau cele inverse ulterioare. Într-un articol recent Irina Mavrodin constată că «**spiritul uman e mare consumator de dihotomii, cel mai adesea organizate în antinomii**, pe care şi le construieşte neîncetat. Este, fără îndoială, forma lui predilectă de a organiza o cunoaştere ce devine tot mai proliferantă pe măsură ce înaintează în ea (…), chiar dacă percepute de noi ca supărător de simp lificatoare» [«Universitatea-atelier ». În *Secolul 21*, p. 6]. Demersul lui Anatol Gavrilov este în direcția de a arăta cum **se şterge un hotar dihotomic, ba chiar şi unul antinomic,** preluând entități viabile noi, cum este formula bahtiană de *formă conținutistă* întru concretizarea concepției filosofico-estetice dialectice a lui Hegel despre unitatea formă-conținut. Sunt regândite şi reformulate şi alte dihotomii, cum ar fi raportul etic/estetic. Complexitatea pe care dimensiunea stratificării i-o dă operei se analizează de autor în numeroase planuri din care se constituie întregul gradual al operei romaneşti. Această structură polinivelară (stratiformă) constituie demersul inovativ prin care se explică interesul teoretic şi, ca rezultat, aplicativ al lucrării.

Studiul dlui Anatol Gavrilov nu are drept obiect un sistem încremenit, el cercetează devenirea unui model dinamic de interpretare. Principiile majore avansate în lucrarea lui Anatol Gavrilov valorifică interpretări clasice şi din cele mai noi, punându-le în legătură şi intervenind în mod extrem de competent în probleme ce încă îşi caută statuarea teoretică. Astfel, lucrarea este de anvergură, regrupând şi configurând altfel numeroasele probleme ce țin de roman într-o formulă profundă şi originală, prin verificarea straturilor delimitate din perspectivele diferitor tradiții şi şcoli.

În căutarea semnificațiilor adevărate, de adâncime, în căutarea decriptării formei pe care opera o primeşte, cercetătorul degajează structuri stratiforme prin care face efortul critic de a surprinde subînțelesurile, sensurile secunde, semnificațiile explicite şi implicite, vizibilul şi invizibilul textului artistic. Pe acest fir ideatic, comentariul dlui Anatol Gavrilov structurează următoarele doua capitole.

Analiza integrală a structurii romanului în critica românească pe care o inițiază Ibraileanu va constitui obiectul capitolului II al lucrării. Dacă romanul s-a impus în secolul XIX şi este destul de atractiv în secolul XX, se datoreşte în mare parte faptului că ştie să rămână mereu modern. Modelul romanesc supraviețuieşte prin construirea realității *sale*, cu referințele *sale* proprii. Actualitatea lucrării lui Gavrilov constă în faptul că prin sistemizarea operei critice a lui Ibrăileanu, conceptul lui de roman se pune, în premieră, în consonanță cu marele concepții filosofice. Scoaterea în evidență a contribuției originale a lui G Ibrăileanu a mers pe înțelegerea sa a romanului ca gen compozit de tip enciclopedic, trăsătură prin care se deosebeşte de alți critici care optau pentru modele individualizate. Această parte a lucrării ne conduce la concluzia că în discursul critic, analitic al dlui Gavrilov se caută demonstrația explicită a ceea ce

se poate numi, cu drept cuvânt, sistemul de gândire ibrăilean privind organizarea şi particularităţile genuriale ale romanului.

Acest concept de roman este însă doar un pretext pentru o reflexie mult mai profundă decât titlul anunţat, deoarece dl Gavrilov procedează în mare parte şi la o analiză a romanul proteic pre- şi post Ibrăileanu, cu dezvoltarea paralelelor şi izomorfismelor verticale şi orizontale, angajând o polemică cu critici reputaţi.

Problematica anunţată în subtitlurile din capitolele II şi III includ, *grosso modo*, o enciclopedie a literaturii sau cel puţin a genului romanesc. În aceste capitole discursul analitic îl susţine, mai tot timpul, pe cel sintetic. Polarizarea într-un întreg a zonelor de analiză şi introspecţie, a structurii personajelor, a înlănţuirii situaţiilor, sondarea profundă a lumii interioare, a abisurilor conştiinţei de sine etc. mobilizează resursele de caracterizare în sensul esenţial formulat de autor.

Altă axă funcţională a structurii stratiforme a romanului, în jurul căreia se constituie cercetarea, este imaginea artistică a omului în roman, şi anume nucleul acestei imagini – caracterul literar conceput ca o microstructură stratiformă. Capitolul III completează arhitectura părţilor precedente, mai ales prin dezvoltarea modelelor lui Dostoievski şi Tolstoi dintr-o perspectivă inedită a structurii stratiforme.

Ca specialist în literatura franceză am apreciat paralelele bine trasate cu autorii francezi.

Imaginea integrală dirijează eforturile demonstraţiei spre a dovedi capacitatea de investigaţie orizontală şi verticală a funcţionării unei arhitectonici complexe a romanului. Astfel, sensul unic în care decurge întregul demers al doctoralului studiu se fixează pe studierea şi sistematizarea prin instrumentariul adecvat, bine definit în partea teoretică.

În plan aplicativ, studiul permite o mai bună percepţie a obiectului estetic prin eterogenitatea perspectivelor extrase din această lucrare.

Putem concluziona că lucrarea este una de anvergură, regrupând şi configurând altfel numeroasele probleme ce ţin de roman într-o formulă profundă şi originală.

Printre puţinele sugestii pe care am putea să ne permitem ar fi fost trimiterile analogice la L.Hjelmslev, care operează cu noţiuni ca substanţă a conţinutului (organizare a semnificantului), substanţă a expresiei (sens) şi formă a expresiei (organizare a semnificanţilor), la conceptul de *palimsest* (suprapunere de straturi în text) al lui Gerard Genette, la «vederile» lui Ortega y Gasset sau la teoria de interfaţă intens aplicată în ultimul timp la analiza conceptelor dihotomice.

Am sesizat, în opinia noastră, o uşoară disproporţionalitate între volumul tezei (care este maxim) şi volumul rezumatului (care este minim).

Am mai putea sugera completarea bibliografiei (care, de altfel, impresionează prin surse din diferite domenii, aduse la zi, printre ele figurând chiar şi lucrările doctoranzilor, dl Gavrilov punând în circulaţie şi valorificând toate studiile ce ţin de problemă). Am putea sugera doar câteva surse de reală utilitate, printre care: David Lodje, *Limbajul romanului*, Angelescu, *Portretul literar*, Bachelard, *Aerul şi visele*, Grigore Ţugui, *Interpretarea textului artistic*, Dan Gulea, *Castelul din cărţi. Sensuri ale arhitecturii*.

Fără nici un dubiu, teza dlui Anatol Gavrilov este de înaltă calitate, foarte modernă în sensul concepţiei, al aparatului ştiinţific, întrunind astfel toate prevederile

cu referire la acest tip de lucrări. O recomandăm cu încredere spre conferire autorului a titlului de doctor habilitat în filologie la specialitatea 10.01.08 – Teoria literaturii.

Elena PRUS,
prof. univ. ad interim, dr. hab.
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

PREZENTAREA TEZEI DE DOCTOR ÎN FILOLOGIE

Imaginea obiectelor publicitare din perspectiva lingvistică

de **Svetlana DRĂGANCEA**

(specialitatea 30.10.02 – Lingvistică generală (sociolingvistică))

conducător ştiinţific: Anatol CIOBANU, membru-corespondent al AŞ RM

La 29 decembrie 2006 la Consiliul Ştiinţific Specializat D.H.30.10.02.19-01 al USM pentru susţinerea tezelor de doctor şi doctor habilitat la specialitatea Lingvistică generală (sociolingvistică) a avut loc susţinerea publică a tezei de doctor în filologie cu tema „Imaginea obiectului publicitar din perspectivă lingvistică", elaborată de Svetlana Dragancea, lector superior la Catedra limbi moderne de afaceri a Academiei de Studii Economice. Am fost membru al acestui consiliu, care a votat în unanimitate acordarea titlului de doctor autoarei sale - Svetlana Dragancea. Conducătorul ştiinţific al acestei teze de doctorat a fost Domnul Anatol Ciobanu, membru-corespndent al AŞ RM. Oponenţi oficiali ai tezei au fost Doamna Iraida Condrea, dr.hab. prof.univ., USM şi Doamna Raisa Borcoman, dr. conf.univ, ASEM. Propunem unele consideraţii pe marginea acestei cercetări.

Teza, ce a fost propusă spre susţinere, abordează o tematică relativ neologică în RM, şi anume – comunicarea semiotică. Cercetările semiotice sunt realizate în spaţiul românesc al Republicii Moldova cu preponderenţă în ultimii 5-6 ani. Şi aceasta în pofida faptului că semiotica este o ştiinţă mai veterană în aria europeană şi nord-americană în general.

Originalitatea tezei de doctorat a Doamnei S. Dragancea constă în faptul că autoarea a realizat un studiu în premieră, o cercetare limitrofă între lingvistică şi semiotică, ce a urmărit scopul de a elabora o *teorie reconciliatoare între semiologia europeană a lui Ferdinand de Saussure (prin utilizarea diadei semiologice) şi semiotica filosofului şi semioticianului american Charles Senders Peirce (prin utilizarea elementului terţ al triadei semiotice – iconul pe lângă indice şi simbol)*. Această reconciliere doctrinologică a fost materializată prin aplicarea postulatelor teoretice ale grupului de semioticieni μ (reprezentanţi notorii ai căruia sunt Jean-Marie Kinkenberg, Francis Edeline ş.a.) la corpusul factologic constituit din circa 1000 manifeste publicitare.

Manifestul publicitar, termen acceptat de autoare în viziunea lui Peninou, este un construct complex ce pune în valoare comunicarea multidinesională, realizată prin semnul iconic şi semnul lingvistic. Universalitatea comunicării publicitare, conform opiniei autoarei, rezidă în posibilităţile decodificării manifestului publicitar în baza efigiilor artei vizuale – culori, simboluri, fetişuri etc. Svetlana Dragancea a adoptat perspectiva francofonă belgiană atât în fundamentarea teoretica a tezei sale de doctorat, cât şi în analiza corpusului de manifeste publicitare, care se referă la realitatea comercială europeană-belgiană. Anexele cuprind o paletă vastă de manifeste publicitare, care promovează produse de lux şi de larg consum. De fapt, autoarea a şi constatat o interdependenţă dintre produsul promovat şi gradul de codificare a mesajului iconic şi a celui verbal.

O altă dimensiune reconciliatoare în teza de doctorat analizată este tentativa de *a grefa pe izotopiile semiotice ale manifestului publicitar funcţionalitatea lingvistică*

din perspectiva savanților semioticieni și hermeneuți Roland Barthes, Umberto Eco, Algirdas Greimas ș.a. În calitate de protagonist al demersului științific al autoarei apare *semnul iconic*, atomizat dihotomic în imagine și text publicitar. Biaxalitatea analizei complexe i-a permis doctorandei să delimiteze sinergia dinamicii comunicaționale, structurată atât pe dimensiunea paradigmatică, cât și pe cea sintagmatică. Retorica manifestului publicitar este analizată din perspectiva figurilor de stil predilecte în manifestul publicitar, metafora fiind artificiul select prin excelență în promovarea coerciţiului persuasiv de a cumpăra produsul sau serviciul. Sintagma publicitară reprezintă elementul esențial în procesul de interpretare-decodare a manifestului publicitar.

Funcţiile jakobsoniene ale limbii sunt aplicate de către autoare la comunicarea publicitară. Prin acest exerciţiu atât teoretic, cât și praxiologic, Svetlana Drăgancea reușește să demonstreze universalitatea postulatelor lui Roman Jakobson, dar și să confirme primatul codului lingvistic asupra celorlalte coduri de comunicare. Autoarea pledează pentru sinergia incontestabilă a semnului iconic și a celui lingvistic în înțelegerea și exteriorizarea manifestului publicitar.

Complexitatea cercetării efectuate de Doamna Drăgancea i-a sugerat și digresiunea psihanalitică, ce vine să explice unele mecanisme atât ale procesului de concepere a manifestului publicitar, cât și a celui de decodare a lui. Astfel, pentru atingerea finalităților coerciţiului persuasiv (din motive comerciale, desigur), utilizarea anumitor protagoniști, personaje, culori sunt concordate cu reacţiile psihice ale receptorilor, care sunt totodată și consumatori de produse.

Bibliografia cuprinde surse științifice de esență europeană, preponderent francofonă, fapt ce i-a permis autoarei să-și creeze o viziune clar fundamentată teoretic și să fie la zi cu ultimele modele comunicaționale de obedienţă semiotică. Materialul factologic a fost cules din reviste francofone și autohtone, fiind clasificat în anexe electronice. Această bază de date informatizată reprezintă un veritabil suport științific și didactic pentru studenți, masteranzi și doctoranzi, ce sunt interesați de perspectiva semioticii vizuale în arta comunicării, fapt care pune în valoare caracterul aplicativ al tezei.

Concluziile cercetării pot fi considerate pertinente în cazul când acestea vor fi luate în considerare mai ales de către agenţiile de publicitate, care, din păcate, în Republica Moldova sunt mult prea departe de normele doctrinologice ale semioticii vizuale.

Totodată, în calitate de recomandări pentru o eventuală publicare a cercetării sub formă de monografie, ne vom limita la următoarele observaţii: în primul rând, sugerăm autoarei să reintituleze lucrarea sa, punând în valoare cuvintele cheie ce reprezintă esența demersului științific al cercetării – *manifest publicitar, semn iconic, corpus francez-român*; în al doilea rând, recomandăm introducerea unei rigori mai sistemice în aparatul terminologic și epistemologic al cercetării, astfel încât să fie exclusă sinonimia metalimbajului utilizat (de exemplu termenul semn iconic și semn vizual sunt sinonime, hiperonime sau termeni complementari?); în al treilea rând, considerăm că datele statistice care apar în lucrare (în concluziile finale) trebuie să

găsească neapărat o explicație calitativă din perspectiva ipotezelor teoretice utilizate ca suport doctrinologic.

Aceste recomandări nu diminuează nicidecum valoarea științifică a tezei de doctorat, mai mult decât atât, ea lasă o marjă importantă pentru o ulterioară continuitate a cercetării la subiectul ales, deoarece comunicarea semiotică este o direcție novatoare, care merită toată atenția filologilor în devenire.

Ana GUȚU,
prof. univ. ad interim dr.
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

PREZENTAREA TEZEI DE DOCTOR ÎN FILOLOGIE

Universul urban on opera lui James Joyce

de **Vasile CUCERESCU**

(specialitatea 10.01.06 – Literatura universală şi comparată)

conducător ştiinţific: prof. univ. *ad interim* dr. hab. Elena PRUS, ULIM

În vederea susținerii doctoratului în filologie, specialitatea literatură universală și comparată, Domnul Vasile Cucerescu a realizat o lucrare intitulată *Universul urban în opera lui James Joyce*. Suntem avertizați prin titlul ales că obiectul cercetării îl formează opera unui autor cu o carieră spectaculoasă, examinată din perspectiva rostului pe care-l capătă urbanul în universul operei. Autorul tezei își fixează clar obiectivele – tehnicile arhitectonice ale autorului, urbanul, mărcile identitare ale Dublinului, la nivelul real și imaginar, proiecțiile artistice ale Dublinului, Dublinul personaj, Dublinul decor, Dublinul carte, factura mitico-simbolică a capitalei, cronotopul modern al centrului – și le urmărește sistematic. Concepția, în funcție de care este structurată cercetarea, este clară, bine servită de un aparat conceptual în utilizarea căruia nu apar ezitări sau incertitudini. Explicația ține de bogata informație asimilată de autor, evidentă atât în bibliografia folosită cât și în notele care, adeseori, aduc argumente suplimentare de natură să susțină demersul. Perspectiva propusă este plauzibilă și consonantă, în multe puncte, celor anterioare. Lucrarea respectă clauza originalității și, mai ales, are meritul de a incita la meditație. Este un merit care se cuvine a fi subliniat, dat fiind faptul că opera literară a lui Joyce a făcut obiectul a numeroase studii și comentarii.

Urbanul, în ipostaza concretă a capitalei irlandeze, pare să fi căpătat aproape un regim de obsesie pentru Joyce. Surprins secvențial în *Oameni din Dublin*, prin decupaje semnificative, urbanul atinge dimensiuni epopeice în *Ulise*. Ca mediu de viață al personajelor, urbanul, în viziunea lui Joyce, este un cadru babelic, ascunzând aceleași primejdii care s-au revărsat și asupra constructorilor Babelului mitic. În punctul acesta, o descriere a urbanului nu cred că ar fi fost inutilă.

În mod obișnuit, urbanul este definit ca o formă de așezare omenească cu altă componentă morfologică decât ruralul, cu alt mod de organizare a spațiului, cu alte forme ale relațiilor sociale. Sociologii insistă asupra faptului că, spre deosebire de așezările rurale, restrânse, în care locuitorii formează o comunitate, locuitorii marilor așezări urbane formează doar o colectivitate, o adițiune de singurătăți. O urbe înseamnă un conglomerat de locuințe, fabrici, șantiere, uzine, centre comerciale, instituții – școlare, culturale, de asistență sanitară etc. – parcuri, monumente, artere rutiere, vehicule și, mai ales, o aglomerare de oameni, necunoscuți unii altora, oameni ale căror trasee, adeseori, se întretaie, accidental și nesemnificativ. Această colectivitate care populează orașul este într-o continuă mișcare, ritmată de meserii, de interese, de activități sau de nevoi.

Fiecare locuitor al urbei dispune de o imagine a spațiului existențial, o hartă mintală compusă dintr-o serie de constante și o serie de variabile. Variabilele sunt dependente de apartenența etnică, de formația culturală, de personalitate, de motivația, de atitudinea, de stilul de viață și de orientare în care componentele fizice sunt completate cu altele, non-fizice, de semnificație. Formația locuitorului, experiența

individuală explică de ce proiecţia mintală a oraşului este diferită de la un locuitor la altul. Reperele fizice selectate în fixarea acestei hărţi mintale compun o imagine ale cărei detalii pot fi grupate în câteva tipuri: trasee, fronturi, noduri, sectoare, repere.

Locuitorii unui oraş formează grupuri, formale sau informale. Grupurile formale sunt structurate după criterii etnice, după criterii de venituri, de vârstă sau de rol social. Acelaşi locuitor poate participa la grupuri diferite, colectând şi colportând ştiri sau zvonuri, care circulă pe canale orale, paralele canalelor ce au la bază relee şi coduri – tipografice, radio, tv. etc. Mediul urban în care-şi înscrie existenţa personajul lui Joyce este un Babel. Babelizarea, care în mitul biblic numea defectarea actului de comunicare spre a face imposibilă construcţia, îmbracă la Joyce şi alte aspecte, începând cu harta mintală, diferită de la un locuitor la altul, continuând cu alterarea relaţiilor ca urmare a participării indivizilor la valori diferite, cu izolarea şi alienarea.

Aşadar, în percepţia propriilor locuitori, oraşul devine o realitate variabilă, iar componentele sale dezvoltă semnificaţii diferite pentru fiecare membru al urbei. În aceeaşi formă fiecare vede numai ceea ce poate să vadă ca urmare a educaţiei căpătate, a informaţiei colectate, a tipului de sensibilitate ce i-a fost cultivată, din perspectiva ocupaţiei spre care s-a orientat, a palierului social căruia îi aparţine etc. Amintesc aici faptul că Domnul Vasile Cucerescu a transcris – p. 44 din teză – o lungă listă de îndeletniciri ale personajelor lui Joyce: agenţi de publicitate, agenţi electorali, doctori, scriitori, eseişti, bibliotecari, elevi, studenţi, chelneriţe, cântăreţi, preoţi, călugări, proxeneţi, prostituate, editori, tipografi, lăptărese, proprietari de *pub*-uri, măcelari, directori de şcoli, profesori, reporteri, *baby-sitter*-i, marinari, judecători... şi lista continuă. Etnic, este semnalată aceeaşi diversitate: evrei, irlandezi, spanioli, englezi, maghiari, francezi, americani, canadieni.

Această tipologie a personajului complică procesul de babelizare şi la alte niveluri prin forme de contaminare la nivel arhetipal. Este cazul, mai cu seamă, al personajului central al romanului – Leopold Bloom.

Deşi Joyce şi-a intitulat romanul *Ulise*, personajului i se potriveşte celălalt nume, de împrumut, pe care aheul şi-l declară – Odiseu, adică Nimeni. Chiar dacă Leopold Bloom este, în sens etimologic, un individ, persoana lui se dizolvă, acoperită de umbrele oraşului sordid, care îl transformă într-un Nimeni, asemenea celorlalţi, mulţi, Nimeni.

Insistent Joyce îl înscrie în modelul homeric al călătorului, Ulise, dar personajului îi lipseşte măreţia celui care, în pofida multelor şi lungilor ocoluri la care este silit de un destin ostil, are o ţintă, Ithaca, unde, în cele din urmă, ajunge. Leopold Bloom, a cărui viaţă nu este decât o lungă serie de concesii, de renunţări, de resemnări, de capitulări în penibil şi în sordid, rămâne simbolul unei căderi în profan. Nu este un călător, asemenea lui Ulise, ci un rătăcitor, asemenea lui Ahasversus, celălalt arhetip sugerat de condiţia sa de evreu. Identitatea personajului este o modalitate pentru Joyce de a restructura mitul printr-o grefă cu celălalt mit, nu mai puţin celebru, al jidovului rătăcitor, vinovat de lezarea sacrului, deci de profanare. Amestecul celor două paradigme mitice face parte, s-ar părea, din acelaşi proces de babelizare care începe cu amestecul limbilor, generator de confuzii, şi ajunge până la amestecul modelelor mitice – cel recunoscut şi ostentat de autor, dar fals, şi cel ignorat, dar real.

Sunt, toate acestea, procedee care țin de o strategie perfect stăpânită, subordonată intenției de a fixa imaginea unei lumi vinovate, în viziunea lui Joyce, de propriu-i declin, de cădere în senzual, de abandonare a valorilor spirituale. De aici promiscuitatea şi sordidul oraşului care sunt şi ale locuitorilor săi.

Ambiguitatea de fond a personajului, efect al conectării la un dublu model arhetipal, este corelată cu un alt gen de ambiguitate, care este a întregii construcții epice. Spre zona aceasta suntem orientați de o întrebare deloc inocentă: care este sursa din care se nutreşte romanul lui Joyce? Literatura, în general, recurge la două surse: mitul, şi în acest caz vorbim despre o literatură a imaginației şi istoria, situație în care vorbim despre o literatură a memoriei. Joyce recurge la ambele surse. Din istorie a decupat, în viziune realistă, drama cotidiană, datată şi localizată a dublinezului. Imaginile, prin care este surprinsă drama, absorb o bogată informație, ce ține de contextul genetic al romanului, şi o interiorizează, specificând un anume spațiu şi un anume timp. Imaginea capătă astfel valoarea unui cronotop, pe care autorul tezei o semnalează. Totodată, însă, romanul recurge la mit, preluând, în mod ostentativ, un vechi model pe baza căruia este structurată întreaga construcție epică. Chiar titlul ales nu este altceva decât un mod de a declara modelul mitic. Mitul este soluția la care a recurs Joyce pentru a proceda la conversiunea simbolică a dramei ce ține de istorie – dublinezul, situat între Ulise, cu destinul său ostil, şi Ahasversus, cel vinovat de impietate, devine simbolul tragic al condiției umane vinovată de propriile-i insuficiențe. Sursei mitice autorul îi acordă un spațiu mult mai generos, fiind semnalate, repertoriate şi analizate toate acele structuri şi teme mitice – p. 70 şi următoarele – care se articulează într-o armătură, discretă, a întregii construcții epice.

Literatura lui Joyce ascunde o dificultate pe care mi s-a părut c-o regăsesc şi în concluziile studiului. Formula epică adoptată de autorul irlandez este, cum am mai spus, o formă duală. Citită într-o cheie a istoriei, este o modalitate de a vedea şi de a înțelege mediul în care a trăit autorul, contextul genetic al romanului. Demersul este posibil pentru că, aşa cum s-a remarcat de contemporanii autorului, personajele din *Oameni din Dublin*, spre exemplu, sunt, de cele mai multe ori, dubletele unor persoane ale unor modele reale din Dublin (p. 119). Am fi îndreptățiți, din asemenea motive, să-i considerăm scrierile ca ilustrând o literatură a memoriei, cu suport în istorie – din care extrage şi transferă direct în literatură portrete şi personaje. S-ar părea că, în aceste cazuri, personajul nu mai este un fapt de sinteză, ci, cu o formulă a lui Iacob Negruzzi, o simplă „copie după natură". Efect şi reflectare a istoriei, literatura aceasta poate fi consultată ca un martor.

Dar prin modelul structurant, împrumutat din vechea epopee homerică, prin articularea miturilor şi arhetipurilor într-o rețea care-şi difuzează în întreaga construcție epică simbolismul lor grav şi surprinzător, totul alunecă în intertext, ilustrând, în pofida normelor acceptate, dar şi în concordanță cu ele, o literatură a imaginației. Arta aceasta de a formula un enunț cu dublu mesaj este a unui magician sau a unui perfect stăpânitor al actului de comunicare şi al tuturor subtilităților pe care le face posibile. Adoptând o grilă de lectură, descoperim un adevăr particular; schimbând grila de lectură, constatăm eroarea – era un adevăr general. Sunt disponibilități descoperite şi utilizate de Joyce pentru că, să nu uităm, literatura este o artă şi, asemenea tuturor ar-

telor, pleacă din real, din imediatul vieţii şi al istoriei, dar transcende realul, anulându-şi modelul. Din acest motiv Dublinul lui Joyce, ca şi locuitorul lui, rămâne un adevăr metafizic chiar şi atunci când este consonant cu adevărul fizic – prezentat, cu vorba unui contemporan, „onest".

Rândurile de mai sus, şi asupra acestui lucru insist, sunt doar sugestii de posibilă dezvoltare a cercetării, nimic mai mult, dar, aş adăuga, nici mai puţin.

Pe lângă sugestii, care-i lasă toată libertatea autorului, am de formulat şi o observaţie. Cred că, aplicat la Leopold Bloom, termenul de antierou este nepotrivit. Exemplul prin care André Jolles, creatorul conceptului, ilustra statutul acestuia era Faust.

Dacă eroul este cel care reface un echilibru deteriorat al vieţii, readucând ordinea în lume, prin eliminarea răului, antieroul ar fi cel care, şi el, elimină răul, dar numai pentru a-l înlocui cu un rău mai mare. Iată şi un exemplu mai potrivit decât Faust, Iovan Iorgovan. Ca şi Sfântul Gheorghe, ucide un şarpe şi eliberează o fecioară. Dar şarpele ucis dă naştere unei puzderii de rele aduse de musca columbacă, iar fecioara salvată devine cauza unui incest. Leopold Bloom nu se înscrie în aceste tipare.

Opresc în acest punct comentariile, sugestiile şi observaţiile legate de lucrarea Domnului Vasile Cucerescu pentru a formula o concluzie. Consider că, realizată cu o mare investiţie de energie şi timp, lucrarea prezentată în vederea susţinerii doctoratului în filologie întruneşte toate condiţiile spre a fi acceptată. Este un drept pe care-l merită, lucrarea prezentată fiind o probă dintre cele mai convingătoare.

Silviu ANGELESCU,
prof. univ. dr.
Academia Română

RESEÑA DE LA TESIS DOCTORAL

La tipología de los discursos en los libros de viajes de Mihái Ticán Rumano

presentada por **Angela ROŞCA**

en el Tribunal de la Universidad Complutense de Madrid,
Facultad de Filología en su reunión de 7/11/2006
director: Eugenia POPEANGA CHELARU

La tesis doctoral "La tipología de los discursos en los libros de viaje de Mihái Ticán Rumano" es una investtigación que se enmarca en los trabajos científicos de carácter interdisciplinario. Se ha de notar, de primera entrada, que se trata de un estudio científico multifacético y multidimensional que abarca campos fronterizos de disciplinas lingüísticas y literarias. La tesis en discusión impresiona, en primer lugar, por la globalidad del enfoque del tema indagado y asimismo por el carácter innovador de los métodos y procedimientos de análisis aplicados.

Dado el hecho de que la obra de Mihái Ticán Rumano queda todavía poco estudiada tanto al nivel crítico-literario, como también lingüístico, la actualidad del tema del presente estudio efectuado por la doctoranda Ángela Roșca no suscita objeciones de principio. La novedad y la originalidad de la tesis y del estudio en discusión consiste en que la obra de M.Ticán Rumano, en general, y sus relatos de viaje, en particular, no han constituido hasta hoy día objeto de una investigación especial concebida por el prisma y perspectivas de la tipología de los textos y discursos de viaje. Es por primera vez que se ha efectuado un estudio de este carácter y de tal envergadura dedicado a la obra literaria de un escritor bilingüe. Además, se ha de notar el aspecto de la interculturalidad y del bilingüismo del escritor rumano y la importancia de éste para la aproximación de nuestros pueblos: español y rumano y también de otros pueblos hispanófonos. Con todo ello la obra y la vida de Mihái Ticán Rumano quedan poco conocidas no sólo en España, sino también en su país. En el Diccionario Universal de la Lengua Rumana de Lazăr Șăineanu hay sólo una frase dedicada al escritor: Ticán – Rumano (Mihái) viajante y escritor rumano (1895- 1967); autor de novelas de aventuras y escritos de memorias (pág.1336, 1998). En el Diccionario enciclopédico ilustrado del rumano (1999) hay unos cuantos renglones con más detalles: "Ticán Rumano (1893-1967): nacido a Berevoiești distrito Argeş, explorador y escritor rumano. Viajes por Europa, África, América. Libros de aventuras de carácter de memorias en el español y rumano (Monstruos de las aguas, El lago de los elefantes, Caza en Congo)" - pág. 1736.

En ambos diccionarios no se dice palabra sobre la importancia que ha tenido el autor para el desarrollo de la prosa viajera rumana e hispano-americana y las relaciones interculturales entre estos pueblos.

En base a lo afirmado la actualidad y la importancia del estudio efectuado por la doctoranda es más que evidente.

En el plano estructural la presente tesis doctoral se compone de una introducción, cuatro capítulos, conclusiones, un anejo y la bibliografía de la literatura científica consultada.

En la Introducción se explican los motivos por los cuales la doctoranda ha elegido el tema de la tesis, la actualidad y la novedad del mismo. Además, vienen trazadas las linías magistrales más importantes de la investigación, los principales objetivos y métodos aplicados en el estudio efectuado.

En el primer capítulo de la tesis "Las particularidades teóricas de la investigación de los relatos de viajes" se explican y se especifican los conceptos y los términos fundamentales con los cuales se irá operando en los capítulos siguientes, principalmente en el tercero y cuarto. Se ha de subrayar que la doctoranda se ha bien orientado y no se ha extraviado en el verdadero laberinto de opiniones y pareceres de diversos autores con respecto a tales conceptos y términos fundamentales como el del discurso y el del texto y a la delimitación de los mismos. Según algunos puntos de vista y opiniones el discurso se refiere a la oralidad y el texto, a la escritura. De aquí resulta que el discurso se sitúa al nivel del habla y el texto, al de la lengua, lo que en líneas generales corresponde a la dicotomía saussuriana de la lengua: habla, puesto que, con razón afirma la doctoranda, la lengua representa un conjunto finito, estable y el discurso, el lugar en que se ejerce la creatividad, el lugar de la contextualización imprevisible, lo que a su vez, corresponde a la teoría de E. Benveniste sobre los niveles de la lengua. Por otro lado, la confusión existente entre el discurso y el texto y la ambigüidad de estos reside, según la opinión de la doctoranda, en la interpretación diferente del habla y del modo de tratar los problemas del acto de hablar, por un lado, y del acto de comunicación por diferentes disciplinas que tratan el problema, por otro lado. La doctoranda tiene razón cuando afirma que el texto constituye el resultado del habla, es decir, este último nace en el habla y por lo tanto es la manifestación escrita del discurso. Precisamente por esto el texto representa un hecho o sea una unidad o, más bien una entidad de la lengua-sistema y el discurso – un hecho o entidad del habla. Esto, a su vez, corresponde perfectamente, según nuestra opinión, al conocido postulado clásico conforme al cual *nihil est in lingua quod non prius fuerit in oratione*. Por lo tanto, entre el discurso y el texto existe una correlación mutua.

Dado el hecho de que el habla o sea el discurso es el lugar donde se realiza la lengua o bien se ejerce la creatividad o sea la contextualización imprevisible, como queda afirmado anteriormente, en la presente tesis doctoral se ha dado preferencia al primero, es decir al discurso, como objeto principal de investigación.

Según la autora de la tesis, el discurso de los relatos de viaje representa una entidad glótica polisemántica, polifacética y multidimensional de la cual se desprenden el texto de la narración de viaje, el texto de la descripción de los lugares, el texto lúdico-informativo y el texto de divulgación científica. Estos últimos correlacionan, a su vez, con serie de tipos de contextos preconizados por E. Coşeriu y asimismo están sujetos a serie de factores del acto de comunicación elaborados por R.Yakobson.

Pero antes de emprender el análisis propiamente dicho de la obra literaria y periodística ticaniana, en los capítulos básicos de la tesis, la doctoranda ha considerado conveniente presentar en un capítulo aparte la vida y la obra de Mihái Ticán Rumano. Nosotros también consideramos que tal capítulo ha sido más que necesario, si se tiene en cuenta que hasta ahora no existe ningún estudio crítico de la obra de Ticán ni en España, y tampoco en Rumania. En dicho capítulo viene presentado un panorama

global sobre la vida y la obra periodística y viajera de Ticán. En un párrafo aparte del capítulo se subraya la importancia de la actividad periodística de Ticán como figura destacada en la aproximación hispano-rumana. A continuación se hace la descripción y la clasificación temática del corpus investigado de los libros de viaje del escritor rumano. Para efectuar una clasificación temática exhaustiva de los relatos y libros de viaje la doctoranda ha aportado en la presente tesis algunos datos suplementarios muy importantes sobre viajeros, exploradores y escritores contemporáneos sobre el continente africano. Todo ello ha servido de un apoyo fundamental en la clasificación y tipologización de los relatos de viaje ticanianos. En el presente capítulo la doctoranda ha efectuado una rigorosa y bien argumentada clasificación. Al emprender la clasificación se ha insistido, en primer lugar, en la diferenciación y delimitación de la clasificación discursiva de la textual porque, según se ha afirmado anteriormente, en muchos estudios lingüísticos existe todavía una confusión de índole terminológica con respecto a los conceptos de discurso y texto. Dicha confusión puede llevar, en la opinión de la doctoranda, a la sobreposición de dichos términos y a la utilización de éstos para designar y describir las mismas manifestaciones del lenguaje, en general. Sólo a base de tal diferenciación de los términos y conceptos mencionados se ha podido efectuar y documentar las taxonimías respectivas – textual y discursiva y, a su vez, la decodificación y clasificación de los diversos tipos de discurso de los relatos de viaje. Se ha de subrayar que la doctoranda ha sabido imponer y defender su punto de vista en algunos problemas espinosos y discutibles, hecho digno de alabanza. Así, a la página 186 la doctoranda menciona que "los investigadores de los libros de viaje señalan que el texto de estas obras es un discurso pseudocientífico, excluyéndolo de esta manera del grupo de los discursos literarios. Pero, a nuestro parecer, afirma la doctoranda, no es exactamente así". Y a continuación argumenta su punto de vista: "Parece difícil encontrar una colocación exacta del discurso dento del texto literario y no literario, dado el hecho de que estos textos son los que tienen una combinación estrechamente entrelazada de fragmentos de diferente nivel creativo, de su organización semántica y formal". Dicha actitud de la autora viene confirmada y bien argumentada en el quinto párrafo del capítulo en el que se afirma que el análisis efectuado no se ha concentrado simplemente en la crítica de las competencias narradoras, sino en la investigación de los componentes lingüístico-literarios de un narrador bilingüe individual. En este mismo párrafo a las site normas de la textualidad generalmente reconocidas (cohesión, coherencia, intencionalidad, accesibilidad, informatividad, situacionalidad e intertextualidad) la doctoranda añade una más y precisamente la que caracteriza el nivel estilístico de los textos literarios: la norma de la expresión poética, que no es una norma obligatoria, pero que evidencia la característica del texto que se manifiesta en las competencias literarias de un escritor.

El tercer capítulo presenta un interés aparte y por el hecho de que en éste la autora nos presenta diversos modelos de análisis del discurso: narrativo, temático, mixto, etnológico, antropológico y otros.

El último capítulo de la tesis, el cuarto, está dedicado al análisis del discurso descriptivo de los relatos de viaje de Mihái Ticán. En el dicho capítulo la doctoranda trata de defender y argumentar su punto de vista, según el cual, el discurso descriptivo no

se limita sólo a la función referencial; éste adquiere al mismo tiempo un valor estético que brota de la intención del escritor de presentar una imagen textualizada de una forma más poética. Es precisamente aquí donde el autor-viajero tiene la oportunidad de demostrar sus competencias literarias.

Presenta un interés aparte el cuarto párrafo del presente capítulo en el cual a base de un detallado y minucioso análisis la doctoranda ha elaborado la tipología de la estructura del discurso descriptivo de los libros de viaje de M.Ticán. La autora distingue varios tipos (tres básicos) y subtipos de descripciones (urbano, natural, etnológico, cultural etc.).

La lectura de la tesis deja una buena impresión general. La doctoranda ha elegido bien los fragmentos analizados de los libros de viaje del autor de modo que el lector pueda quedar con la impresión de que el mismo haya viajado al lado del autor por tierras y países exóticos.

La única objeción que se podría hacer es la que se refiere a una afirmación de la doctoranda del párrafo once del último capítulo donde se afirma que "El discurso de viaje ticaniano como texto monosemántico en la mayoría de los casos, carece de la función poética. El mensaje, denotativo en esencia, se valora por su carácter informativo y lúdico. La interpretación del texto es una interpretación literal, donde se atiende el valor denotativo del contenido". Dicha afirmación nos parece exagerada en cierto grado ya que viene en contradicción no sólo con las afirmaciones anteriores de la doctoranda con respecto a lo poético o sea a la poeticidad de los relatos de viaje, sino también con el valor connotativo y estilístico de los fragmentos y trozos de los relatos de viaje insertados en el corpus de la tesis. Éstos demuestran que los recursos léxicos y fraselógicos a los que recurre el autor no tienen un carácter exclusivamente denotativo. En éstos hay muchos ejemplos o muestras de recursos estilísticos con valor connotativo bien marcado. Me refiero a las metáforas, a los epítetos, a las comparaciones y fraseologismos que hay en muchos de los fragmentos insertados en el corpus de la tesis.

Por supuesto, dicha objeción no minimiza en absoluto el valor teórico y aplicativo indiscutible de la presente tesis doctoral: se trata de un estudio fundamental, original e inédito el cual, en mi opinión, podría ser publicado a título de monografía.

Lo expuesto me autoriza concluir que la tesis doctoral "La tipología de los dicursos en los libros de viajes de Mihái Ticán Rumano" de Ángela Roşca, profesora titular del Departamento de Filología Española e Italiana (USM), reune todas las condiciones necesarias para un estudio de este carácter y la autora se merece plenamente el título de doctora en filología románica.

Ion DUMBRĂVEANU,
Vocal titular catedrático, dr.
Universidad de Estado de Moldova

AVIS A LA THÈSE DE DOCTORAT

Les débuts de la presse roumaine – témoins de l'influence française

présentée par **Ludmila SALAGOR CABAC**

(spécialité Lettres et sciences humaines)

directeur de recherches: prof. univ. dr. Valeriu RUSU

J'ai pris connaissance de la thèse de doctorat ***Les débuts de la presse roumaine, témoins de l'influence française*** avec beaucoup d'intérêt. L'auteur Mme Ludmila Salagor Cabac, guidée par l'illustre savant romaniste, le professeur émérite de l'Université de Provence Valeriu Rusu, a réussi à faire une étude profonde de l'influence française sur la langue et la culture des Principautés Danubiennes – la Moldavie et la Valachie – de la fin du XVIII[e] siècle jusqu'à nos jours. L'auteur parle spécialement du style des premières publications dans les Pays Roumains au commencement du XIXe siècle, période de la renaissance spirituelle du peuple roumain, période de la formation de la langue et de la littérature roumaine moderne.

La thèse a une structure logique, les chapitres sont consistants. Ils comprennent de l'information originale, des commentaires qualifiés d'un réel mérite. Tous ces matériels sont exposés d'une manière impeccable. Ils sont accessibles tant aux savants qu'au public.

Dans le premier chapitre, intitulé ***Les débuts de l'influence française sur les Pays Roumains*** plusieurs sujets relatifs à l'influence française sont traités : le rôle des traductions des auteurs français – publiées dans les premiers journaux *« Curierul românesc »* et *« Albina românească »* – la présence des professeurs et des précepteurs français, le grand nombre d'étudiants roumains en France, l'influence du romantisme français sur la poésie roumaine. Dans le même chapitre l'auteur aborde le problème de la presse française dans les Pays Roumains, les publications mixtes franco-roumaines, les écrivains roumains d'expression française.

L'auteur est d'accord avec Charles Drouhet qui distingue trois étapes dans l'influence française sur les Roumains. La première période, de 1750 à 1830, période pendant laquelle le français commence à être connu grâce aux maîtres et aux livres de français. La deuxième période s'étend de 1830 à 1870 quand la langue française pénètre dans tous les domaines. C'est la période des premières traductions et des premières œuvres originales écrites en français par les Roumains. La troisième étape – 1870 à 1920, l'année où l'éminent professeur fait sa classification. Le français, cette langue de culture, fournit une grande partie des néologismes qui ont enrichi la langue roumaine littéraire. Chacune des étapes énumérées a été scrupuleusement analysée. C'est l'époque où l'activité de re-romanisation de la langue roumaine, promue par Ion Heliade Radulescu, Vasile Alecsandri, Nicolae Balcescu, Grigore Ghica, Dimitrie Bilintineanu, commence.

Le deuxième chapitre ***Le rôle joué par la presse française dans l'apparition et le développement de la presse dans les Pays Roumains,*** qui contient un matériel très valeureux, présente les problèmes du début de la presse dans les Pays Roumains : le premier périodique *« Curierul românesc »,* la première revue avec des lettes latines *« Curierul de ambe sexe »,* les revues *« Albina românească », « Alăuta românească »* et d'autres.

Le premier journal de Moldavie parait le 18 février 1790 et porte le titre *« Courrier de Moldavie »*. Il commence à être publié à l'initiative et sous la protection du géné-

ral russe Potiomkin, le favori de Catherine de Russie. Comme il était bilingue – franco-roumain – il était destiné non seulement à l'armée, mais aussi au public.

Une grande attention est accordée au premier journal roumain *« Curierul românesc »* de Ion Heliade Radulescu. C'est sur ses pages qu'on publie des articles sur le développement de la langue roumaine, sur la nécessité de réformes de l'enseignement, etc. La première revue roumaine avec des lettres latines *« Curierul de ambe sexe »* pose également les problèmes de réformes dans l'enseignement, le développement de la littérature, les traductions etc.

Le chapitre le plus riche en exemples et le plus grand comme volume c'est le troisième : ***L'évolution de la langue littéraire roumaine à partir du XVIIIe siècle***. Les paragraphes sur le courant latiniste dans l'espace roumain, Ion Heliade Radulescu et les problèmes de la langue roumaine sont d'un réel mérite. L'auteur analyse les phénomènes de dé-grécisation et la dé-slavonisation du vocabulaire de la langue roumaine et, en même temps, de la latinisation et la re-romanisation de celle-ci. Le rôle des écrivains à cette époque est très bien présenté. En revenant de l'Occident, les jeunes Roumains commencent la modernisation, la rénovation de leur langue, en établissant des normes, en lui donnant de nouveaux horizons. Les premières tentatives, au début maladroites, l'apparition des premiers journaux, les premières traductions ont eu un rôle très important dans ce processus.

L'auteur de la thèse, en manifestant un sens à part de la langue (ce que les Allemands nomment : Sprachgefühl), fait une analyse détaillée de tous les niveaux – phonétique, grammatical, lexical – de la langue roumaine dans la presse. Il est important de mentionner le bon choix des exemples présentés. Il s'agit de l'adoption phonétique (orthographique et ortho-épique) des néologismes français qui envahissaient, à cette époque, la langue roumaine.

Un travail assidu est effectué sur l'analyse morpho-syntaxique et lexico-sémantique des éléments néologiques (à l'époque respective). L'auteur n'a pas omis le fait que plusieurs vocables français sont arrivés en roumain par la filière russe (*administratie, cantelarie, constitutie, deductie, politicesc*, etc.). Les lexèmes qui ne se sont pas gardés dans le roumain contemporain sont aussi énumérés : *a ama, pinsiv, fatica, erront*, etc., quoiqu'ils viennent de la langue française.

La thèse de Mme Ludmila Salagor Cabac finit par des conclusions bien argumentées et une vaste bibliographie.

Il est à mentionner le fait que la thèse a beaucoup gagné grâce à la direction scientifique du professeur émérite Valeriu RUSU. L'érudit professeur en philologie roumaine, romane et française a fondé à Aix-en-Provence une vraie école scientifique, dont beaucoup de disciples ont soutenu avec succès leurs thèses de doctorat.

Je suis fermement convaincu que Mme Ludmila Salagor Cabac, l'auteur de la thèse ***Les débuts de la presse roumaine, témoins de l'influence française,*** mérite pleinement le grade scientifique de docteur de l'Université d'Aix-Marseille I.

Anatol CIOBANU,
Docteur d'Etat ès Lettres
Académie de Sciences de Moldavie

PREZENTAREA TEZEI DE DOCTOR HABILITAT ÎN FILOLOGIE

Locuțiunile în sistemul unităților nominative ale limbii române

de **Gheorghe POPA**

(specialitatea 10.02.01 – Limba română)

consultant științific: acad. Silviu BEREJAN

Rod al unei activități științifice susținute, îndelungate și bogată în rezultate pe terenul gramaticii limbii române a dlui Gheorghe Popa, profesor doctor la Universitatea de Stat „A. Russo" din Bălți, concretizată într-un număr impresionat de studii de profil, de recenzii și cronici semnate de aspirantul la titlul de doctor habilitat în filologie, teza *Locuțiunile în sistemul unităților nominative ale limbii române* constituie o contribuție de certă valoare științifică ce îndreptățește plenar acordarea titlului mai sus menționat.

Într-o abordare complexă, ale cărei dificultăți nu sunt ocolite, prof. dr. Gheorghe Popa supune tema unei analize amănunțite și competente, asupra căreia își pun amprenta o recunoscută formație profesională, un spirit critic bine orientat și o curiozitate științifică pe măsura noului în lingvistică, trăsături ce-i asigură creativitatea în dezvoltarea cunoașterii și rezolvării unei problematici de mare interes atît pentru gramatică (teren pe care locuțiunea se dovedește o adevărată „placă turnantă"), cît și pentru lexic.

Tratarea temei se caracterizează prin punerea în lucru a perspectivelor și a implicațiilor teoretice (din dublă perspectivă, tradiționalistă și modernă, confruntate cu efecte benefice) și a aspectelor strict gramaticale, rezultatele încununînd eforturi de cunoaștere în domeniul locuțiunilor prin contribuții ce datează din 1982, de cînd autorul este preocupat de problema, generală, a echivalentelor cuvîntului.

Remarcăm, în cadrul unei structuri mai mult sau mai puțin „tipizate", buna orientare a tratării: de la istoricul cercetării problemei, la stabilirea unor repere fundamentale (de exemplu, motivația substituirii, printr-un proces a cărui dinamică a fost original sesizată și urmărită, a cuvintelor propriu-zise prin locuțiuni), la definirea statutului locuțiunii în raport cu esența fenomenului de substituire (sau, poate, de funcționare paralelă, ca efect al mentalului exprimat de universaliile lingvistice), la analiza, de bună aplicație, a particularităților din perspectiva structurii lexicului (după categorii gramaticale) și a semanticii locuțiunilor (interesează, în mod deosebit, considerațiile asupra relațiilor „parasemice", „omosemice" și „(h)eterosemice").

Definirea statutului locuțiunilor în sistemul unităților denominative este mai aproape de o soluție general acceptabilă în urma tezei dlui Gheorghe Popa (ceea ce în domeniul vechiului și veșnicului teren de dispută pe care îl reprezintă filologia înseamnă mult: „grammatici certant et adhuc sub iudice lis este"); dar investigația în discuție contribuie și la clarificări într-un domeniu de întrepătrundere, care, sub pana autorului, devine unul de susținută dar îndreptățită confruntare, cel al frazeologismelor, față de abordarea căruia, considerată de o nejustificată extindere (vezi *Autoreferat*, p. 3), autorul pare să păstreze nu numai o rezervă metodologică, ci să impună și o distanță de factură epistemologică. Desigur, se justifică pledoaria autorului pentru „autonomizare" atît pe terenul frazeologiei (și aceasta situată, curent, între gramatică și lexic), cît și pe cel al locuțiunilor (ibidem, p. 33), dar ne întrebăm dacă rezolvarea

problemei statutului acestor compartimente ale limbii nu ar presupune, din perspectiva genezei și chiar a funcționării, considerarea aportului, diferențiat, al competenței (și performanței) idiomatice și expresive (ultima ca notă distinctivă pentru multiple clase de frazeologisme).

Nu putem încheia înainte de a sublinia cîteva trăsături ale omului de știință și de catedră Gheorghe Popa: permanent în actualitatea domeniului, a implicațiilor culturale și sociale ale acestuia, receptiv și responsabil, aducînd, și în intervențiile de la manifestările științifice la care participă, o bună informație și un punct de vedere personal, mai ales pe terenul teoriei limbii, trăsătură prin care credem că putem recunoaște ce îi datorează mentorului său științific, acad. Silviu Berejan.

Considerăm că studiul consacrat statutului și valorii de comunicare a locuțiunilor din perspectiva denominării, în limba română, elaborat de dl prof. Gheorghe Popa corespunde exigențelor impuse pentru acordarea titlului științific de doctor habilitat în filologie.

Stelian DUMISTRĂCEL,
prof. dr.
Universitatea „Al. I. Cuza", Iași, România

RECENZII
PERSONALIA

ANADISS - REVISTĂ DISCURSOLOGICĂ ÎN SPAȚIUL ROMÂNESC

Ana GUȚU
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

La 23-25 martie 2006 Centrul de cercetare în Analiza Discursului (CADISS) al Universităţii„Ştefan cel Mare" din Suceava, România, a organizat seminarul internaţional „*Text, discurs, comunicare*", animat de invitatul special al seminarului Domnul **Dominique Maingueneau**, cunoscut savant în domeniul analizei discursului, profesor la universitatea Paris-XII Val-de-Marne, Franţa. Primul număr al revistei ***ANADISS***, apărut cu sprijinul Ministerului Educaţiei, Cercetării şi Tineretului din România, cuprinde studii axate cu preponderenţă pe specificul discursului politic.

Oaspetele seminarului a ţinut să precizeze *da cabo* ceea ce implică însăşi existenţa analizei discursului – re-configurarea cunoaşterii şi nu doar o simplă grefare a unei discipline noi în legătură cu dezvoltarea gândirii şi cercetării filologice. Desigur, afirmă savantul, analiza discursului nu este ceva completamente nou, dar nici ceva ce ar putea fi o simpla continuare a retoricii în interpretarea antică grecească a conceptului. Analiza discursului s-a dezvoltat cu preponderenţă după anul 1960. Părintele fondator al analizei discursului este Bakhtine, fără a neglija, totuşi, filosofii Searle, Austin, Grice, Bateston. Particularitatea de bază a analizei discursului rezidă în faptul că ea unifică toate producţiile verbale în plina lor diversitate. Marea confuzie, afirmă profesorul universitar Maingueneau, continuă să fie definirea noţiunii cheie – „discursul". În limba engleză termenul semnifică mai degrabă orientarea orală a produsului verbal, iar în limba franceză conotaţia noţiunii este de obedienţă filosofică. Analiza discursului se interesează de conexiunea aproape mitică a locului şi situaţiei producţiei verbale. În timpul conferinţei susţinute la seminarul din Suceava Dominique Maingueneau a răspuns la întrebările colegilor din România, clarificând în special diferenţele dintre abordarea franceză şi cea anglo-saxonă a discursului, previzibilul şi imprevizibilul în actul discursiv, analiza critică a discursului din perspectiva socio-politică ş.a.

Textul conferinţei susţinute de profesorul Dominique Maingueneau, de fapt, inaugurează primul număr al revistei„Anadiss". Spre deosebire de predilecţia oaspetelui de la Paris, care excelează în discursul religios, având şi o publicaţie magistrală la temă (*Genèses du discours*, *Liège, Mardaga, 1984*), colegii de la universitatea din Suceava au preferat să expună pe paginile primului număr rezultatele cercetărilor dumnealor operate pe segmentul discursului politic.

Iuliana Apetri propune în articolul său *„Aspecte şi niveluri ale comunicării în discursul mediatic electoral"* o sinteză a modalităţilor de manifestare a politicienilor prin intermediul discursurilor adresate publicului. Autoarea vine şi cu o clasificare a nivelurilor neuro-logice din perspectiva cărora politicienii preferă să-şi construiască discursurile electorale.

Sanda-Maria Ardeleanu („*De l'éphémère du discours politique*") vine să ne convingă de caracterul efemer al discursului politic. Cercetătoarea invocă rezultatele

concrete ale unei activități în echipă a profesorilor suceveni, activitate bazată pe un corpus de discursuri politice, care au fost înregistrate în diverse resurse media în timpul campaniei electorale prezidențiale din România în 2004. Autoarea constată gradul înalt al dificultății studiului realizat din cauza poziționării limitrofe a subiectului, care se află între lingvistică, gramatică, semiotică, sociologie etc. Mediile în cazul studiului realizat au constituit *spațiul, timpul* și *actorii* socialmente implicați, discursului jurnalistic fiindu-i incriminat deseori păcatul incorectitudinii langajiere și proliferării greșelilor în arta scrisului și arta vorbirii. După referințele efectuate la postulatele teoretice ale lui Dominique Maingueneau, ce țin de tipologia discursului, Sanda-Maria Ardeleanu cu efervescentul său penel de lingvist atacă efemerul discursului politic electoral. Astfel, afirmă savantul, discursul electoral conține atât ethosul prediscursiv cât și ethosul discursiv, primul presupunând și iconul comportamental al candidatului la alegeri, imaginea sa societală etc.

Raluca-Nicoleta Balațchi *(« La référence personnelle dans le discours politique : Jeux et enjeux »*) analizează pe paginile revistei „Eu-l" sau referirea la propria persoană a candidaților electorali. Prezența „eu-lui" în discursul politic poate fi intermitentă sau proeminentă, menționează autoarea, exprimând importanță pentru crearea sau recrearea imaginii candidatului electoral. Cercetătoarea analizează în baza unui corpus lingvistic concret gradul de frecvență a „eu-lui" în discursurile electorale.

Ioana-Crina Coroi (*„Approche des marques posturo-mimo-gestuelles dans le discours politique"*) vine să analizeze comunicarea politică televizată, constatând că suportul filosofic al discurcului politic a fost trasat, de fapt, încă de Kant, Platon, iar mai târziu de Foucault și Habermas, tot ei postulând importanța unor concepte fundamentale – limbă, acțiune, putere și adevăr. Cercetătoarea alege perspectiva semiotică a studiului său, oprindu-se cu preponderență la valențele limbajului non-verbal, mărcile mimo-gestuale în comunicarea politică televizată. Afirmațiile ei sunt sprijinite de fotografii ale candidaților surprinși în momente elocvente ale campaniei electorale mediatizate la televiziune.

Vasile Dospinescu propune cititorului în articolul său *„ Construction de l'image de soi ou intermitence de l'énonciateur: un modèle d'analyse d'un discours politique dans Paroles de président – Jacques Chirac (1995-2003) et le discours présidentiel sous la V-e République par Damon Mayaffre (2004)"* o incursiune în ethosul discursiv al lui Jacques Chirac analizat de Damon Mayaffre. Autorul menționează că arta oratorică a președintelui francez se caracterizează prin ponderarea și intermediaritatea discursului său politic. Dimensiunea locutorie este suplimentată de dimensiunea perlocutorie, adică Chirac are un discurs ce îl deosebește de alte ethosuri prezidențiale, prin intermitența enunțului: președintele explicitează neapărat ceea ce spune, el nu doar spune, ci și face.

Corina Iftimia *(„Le profil politique de C.V.Tudor lors des élections présidentielles de 2004"*) încearcă o analiză a dimensiunii argumentative prezente în discursul electoral al lui Corneliu Vadim Tudor. Ethosul acestuia se caracterizează printr-un dezechilibru al invocării faptelor, oratorul punând accent nu pe realizările și plusurile partidului pe care îl conduce, ci pe neajunsurile și ratările oponenților săi. Astfel, în conținutul discursurilor sale argumentele se construiesc în jurul următoarelor axe autoelogioase:

politician denunțător, politican justițiar, politician incoruptibil, politician energic și determinat, apărător al moralei familiale și sociale, apărător al religiei.

Daniela Lunguraru (*„Political talk: zearing a face or the mask?"*) a reușit analize pe corpusul de discursuri electorale prezidențiale ale lui Traian Băsescu și Adrian Năstase, prezentate la televiziune în cadrul emisiunii „Seara președinților". Analiza discursurilor este efectuată în plan comparat cu discursul electoral prezidențial al lui George Bush. Autoarea a stabilit existența unor clișee lingvistice în utilizarea conectorilor pragmatici vehiculați de toți candidații la președinție.

Nicoleta Loredana Moreșan în articolul *„Les enjeux d'un type de discours pour l'ethos d'un homme politique"* scoate în avan-scenă clișeele discursive ale lui Mircea Geoană, în 2004 ministrul afacerilor externe, un posibil viitor prim-ministru în cazul victoriei PSD de la 2004. Autoarea acordă un rol important analizei discursului moderatorului emisiunii TV „Tu decizi", acest discurs fiind impregnat de pre-orientări psihologice concepute expres, puse în valoare prin antinomie, pentru a scoate în evidență virtuțile candidatului.

Rodica Nagy *(„Preliminarii la o analiză a textului/discursului")* recurge la o sinteză teoretică a evoluției conceptelor text și discurs, pentru a concluziona că abordarea discursului necesită de asemenea și abordarea textului corespondent. Cercetătoarea constată că în viziunea post-structuralistă, problematica definirii textului se extinde prin antrenarea unor parametri suplimentari în descrierea funcționării și producerii textului – parametri sociali, istorici, instituționali etc.

Mariana Șovea și Cristina Stanciu (*„Construction de l'image présidentielle dans la campagne électorale 2004. Etude de cas „Destinația Cotroceni" 2004"* și *Un modèle de stratégie conversationnele dans le débat électorale télévisé „Destinația Cotroceni"*) au exploatat studiul de caz „Destinația Cotroceni" , emisiune televizată de dezbateri politice, în căutarea adevărului fenomenologic al discursului populist, discurs ce „speculează" de cele mai deseori cu argumente tradiționale, precum credința în Dumnezeu, cultul familiei și al poporului.

Ultimele pagini ale revistei *Anadiss* No1 2006 sunt consacrate mesei rotunde pe marginea colocviului *„Texte, discours, communication"*. În demersul euristic de a stabili unele criterii de analiză a discursului Dominique Maingueneau vine cu precizarea de a căuta mai degrabă problematica acestei analize, adică chestiuni interesante ce ar permite înțelegerea fenomenului, dar și chestiuni care s-ar încadra în faza actuală de dezvoltare a cunoașterii la acest subiect.

În concluzie putem afirma că primul număr al revistei *Anadiss* din 2006 este un succes și va deveni cu siguranță o ediție de căpătâi pentru cei ce se interesează de fenomenologia discursului în general și a celui politic în particular. Rezultatele cercetării care a fost efectuată în spirit de echipă, sunt impresionante și îi incită și pe alți savanți să urmeze exemplul colegilor de la Suceava, multiplicând, astfel, studiile operate pe segmente concrete ale limbii din perspectiva corpusului ca unitate de măsură/evaluare/apreciere a dialecticii limbii.

O VIZIUNE MODERNĂ DESPRE LITERATURA UNIVERSALĂ

Ion MANOLI
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

A scrie azi un manual bun este indiscutabil un act de eroism. A scrie un manual despre Istoria formării ideilor literare din antichitate până în prezent, a selecta cele mai reprezentative texte despre teoria şi critica literară, a le plasa potrivit la locul lor mai înseamnă pe lîngă gust şi talent şi arta de a iubi. Elevul, de a nu-l minți şi de a-l captiva. Un asemenea „atribut" a fost creat de Sergiu Pavlicenco care a prezentat publicului cel mai numeros un manual de excepție „Literatura Universală: Manual pentru licee, clasele X ,XI, XII profil umanist" – Litera Educațional, 2006. – 484 p.

Am putea rezuma această recenzie la un singur gînd formulat încă de Oscar Wilde în prefață romanului său „Portretul lui Dorian Gray": „Nu există cărți morale sau amorale. Cărțile sunt ori bine, ori rău scrise." Atât Manualul lui Sergiu Pavlicenco este scris foarte bine şi merită să descrificăm în continuare acest calificativ.

Manualul pe care l-am citit din scoarță în scoarță (sper ca autorul şi cititorul să mă creadă) face parte din tagma puținelor lucrări de sinteză consacrate vreodată în lume literaturii universale, teoriei, criticii literare, exegezei textuale, istoriei literare, didacticii, filosofiei şi psihologiei personajelor.

Manualul lui S. Pavlicenco nu reprezintă doar un gest nobil de „grijă paternă" față de elev (să-i dăm elevului la îndemână un instrument facil de mânuit), ci se constituie într-o necesitate actuală a învățământului, educației şi a culturii noastre. Elevul sec XXI are nevoie nu de a fi obosit, istovit şi chinuit, ci, din contra, are nevoie de a fi instruit şi educat. Manualul corespunde acestui imperativ, el instruieşte fundamental şi educă în esență. Cartea lui S. Pavlicenco este reprezentativă pentru tot umanismul românesc, căci suntem singuri că ea „va trece Prutul" şi îşi va găsi în Țară cititori, admiratori şi critici. Cartea are valoare ştiințifică şi spirituală, iar lectura ei oferă elevului un prilej fericit să se documenteze fundamental, iar profesorului – prilej de aleasă desfătare intelectuală în compania a zeci şi sute de nume notorii: de la Dante Alighieri la Charles Baudelaire, de la Cervantes la Mihail Bulgakov.

Sergiu Pavlicenco este un cunoscător de excepție al literaturii spaniole, apoi al Literaturilor romanice: franceză, română, italiană. Ar părea la prima vedere ca analiza acestora va predomina. Să nu căutați „accente deosebite" pentru cutare ori cutare literatură. Este atât de corect şi atât de scrupulos pentru tot ce prezintă valoare autentică că nume de rezonanță ca Esenin, Soljenițîn, Solohov, Ahmatova, Bondarev o să-i întâlnim des în procesul analizei lagărilor şi meandrelor specifice ideologiei panslaviste (p.412 -429)

De la o vreme încoace avem mari reticențe față de îmbinările de felul cursiv „**manual integrat", „istorie integrată", „literatură integrată",** etc.

Manualul lui S. Pavlicenco posedă un caracter integru, dare el nu va scoate lumea în stradă, nu va scoate elevul din liceu ca acesta să manifeste împotriva manualului trunchiat şi politizat. Dacă într-o zi elevii din toate liceele Chişinăului şi din

alte localităţi se vor întruni ca să judece manualul de literatură universală pe care-l prezentăm, apoi aceasta va fi prima manifestare de mulţumire autorului, unde vom citi pe pancartele purtate inscripţii de felul „Bravo, Sergiu Pavlicenco", „Traiască Literatura Universală"...

Deşi manualul este destinat unui public mare şi este scris în stilul potrivit acestui caracter, el constituie o contribuţie ştiinţifică importantă şi originală la predarea, asimilarea şi cunoaşterea ideilor literare din Antichitate până în zilele noastre. Autorul analizează şi pătrunde cu tot simţul nuanţelor operele liteare, tratatele de poetică şi retorică, tratatele de teorie şi critică literară şi pe baza informaţiilor desprinse din ele ***construieşte, reconstruieşte*** şi în final ***edifică*** cu virtuozitate microuniversuri literare de o rară luciditate şi farmec arhitectonic. Capitolele „Romantismul în literatura universală din sec. al XIX–lea (p.190-243), „Realismul în literatura universală din sec. XIX–lea (p.244-286), „Parnasianismul" (p.287-304) sunt adevărate „cetăţi" ale Literaturii şi culturiii, construite cu migală, cu o structură bine concepută şi cu un conţinut captivant.

Se ştie că „Antichitatea" este capitolul care creează probleme mari din cauza carenţei materialelor; textele greceşti din păcate doar rareori sunt integrale. Aici S. Pavlicenco se opreşte detaliat şi potrivit ordinii cronologice ne prezintă o „istorie" asupra fiecăreaia dintre personalităţile care au contribuit substanţial la dezvoltarea teoriei şi criticii literare greceşti şi române (Homer, Heisod, poeţii lirici şi filosofii presocratici, Aristofan, Platon, Aristotel, poeticenii din epoca elenistică).

Materialul literar selectat este programat pentru 3 clase de la finală: clasele X-a, XI–a şi a XII–a, dar el mai este clasat în perioade recunoscute de toţi alcătuitorii de istorie a Literaturii Universale: Anctichitatea, Evul Mediu şi Epoca Renaşterii (cl. X-a); secolul al XVII–lea, sec al XVIII–lea şi sec. XIX–lea (cl.XI-a).

Introducerea pe care o face autorul şi pe care o întitulează „Literatura Universală şi Literatura naţională" surprinde prin refinamentul de a-l ajuta pe elev să conştientizeze că studiul Literaturii universale nu numai că nu exclude pe cel al literaturii naţionale ci fără aceasta din urmă conceptul de literatură universală va avea un caracter marginalizat; dacă nu ar exista literaturile naţionale, nu ar fi posibilă apariţia şi construirea Literaturii universale.

Ray Brudbary zicea că nu există decât două profesii absolut onorabile pe acest pământ:

- ***Medicina***, care vindecă corpul omului şi ***Literatura,*** care tămăduieşte sufletul. Literatura universală este şi ea un remediu important în procesul de informatizare şi intelectualizare a generaţiei sec XXI–anume în această cheie „de a deschide sufletul" elevului a fost gândit şi scris manualul recenzat.

Autorul manualului a înţeles că literatura universală nu mai poate rămâne acolo, unde a lăsat-o J.W.Goethe şi acceptă ca postulat concepţia vestitului filolog român Adrian Marino, care consideră că literatura universală este constituită din „ansamblul Literaturilor naţionale" din „toate literaturile, vii sau moarte, din care s-au păstrat urme scrise sau măcar orale şi asta fără nici o discriminare de limbă, politică sau religioasă" – Jean Marie Carre citat de Adrian Marino. Comparatism şi Teoria Literaturii - Buc.: Polirom, 1998, p.26.

În acest sens manualul semnat de Sergiu Pavlicenco reprezintă un „depozit legal" al umanității ordonat, apoi descifrat, ierarhizat și decodat la maximum posibil pentru a-l convinge pe elev să intre fără reticențe în patrimoniul comun al umanității. Crezul autorului este neobișnuit de simplu: Fiecare literatură aparține lumii întregi, este un bun comun al tuturor popoarelor, deci el îți aparține și ție, dragă elev.

Obiectivele și competențele elevului – manualului (***veți cunoaște, veți fi capabili, veți fi în stare***) sunt și ele ierarhizate conform cerințelor procesului de la Bologna: de la simpla informare la asigurarea calității la nivel instituțional, național și european.

Alexandru Mitru în prefață cărții sale „Legendele Olimpului" zicea că el dedică această carte copiilor de la doi la optzeci de ani: „O literatură fără mituri, fără poveşti, legende, povestiri fabuloase nu poate fi considerabilă integră. Înțelegerea mitului se va număra într-o zi printre cele mai utile descoperiri ale secolului XX" (Mircea Eliade). Acest moment important al Literaturii este bine venit în manual, căci, dacă elevul nu va şti cele mai cunoscute personaje din mitologia greacă, română, evident că el nu le va cunoaşte pe cele din mitologia românească. Astfel plastul frazeologic din limbă construit în baza numelui mitologic va fi anihilat. Expresii de tipul *„butoiul lui Dionese", „a trece Rubiconul", „să-i dăm lui Caesar cei aparține lui Caesar"*, ele vor rămâne simple frazelogisme nedescifrate.

Fiecare capitol este dotat cu formule „Nota bene", „Teoria literară", „Definiții", „Chestionar pentru lectură comentată", „Amintiți-vă" şi altele care vin în ajutorul elevului de a asimila materialul, de a recepta cele mai importante aspecte din tema predată. Elevul la sfârşitul lecturii capitolului poate să se autoverifice şi răspunzând la întrebările din „Chestionarul pentru lectura comentată" el poate identifica şi stabili corespondența materialului din manual cu informația memorizată.

Avem şi nişte mici obiecții asupra manualului recenzat. Nu întotdeauna se aduc exemple, făcând explicația „fenomenelor" literare spre exemplu la capitolul „Literatura arabă medievală" (p.63), dând definițiile ***gazelului, casîdei, tankăi*** dacă s-ar fi adus şi exemple era mai binevenit. Doar la robayate – micropoeme sub forma unor catrene, exprimând dezamăgire, tristețe, sceptism avem 2 exemple în trad. lui George Popa, departe de a fi cele mai reuşite. Ținînd cont de faptul că Omar Khayyam este considerat pe bună dreptate Hamletul oriental al întrebărilor, îndoielilor şi incertitudinelor (Hamletul modern rămâne cam tot acelaş), apoi ar fi fost de bun augur ca la acest capitol-autor să se insiste cu informațiile, despre acest autor. Spre exemplu, concepția lui Khayyam asupra condiției umane (de la Dante Alighieri la Honore de Balzac şi Andre Malraux) este absolut liberă de orice contaminare străină, de orice sistem filosofic ori relegios de împrumut – caz autentic în literatură.

Conştientizăm că nu poți aduna într-un manual, cât de mare şi de amplu n-ar fi el, toate numele fixate în panteonul scriitorilor, dar nici nu putem omite cu iz de „totalitarism" nume ca ale lui Robindranath Tagore, Saint – John Perse, Andre Gide, E. Montale, Wislawa Szimborska, Raymond Queneau şi câte altele, care au reprezentat Şcoli, Doctrine Direcții absolut individuale în literatură şi despre care Elevul nu va afla încă. Venim cu o „scuză" poetică:

În faţa greşelilor trântim uşa,
Adevărul e în pană: „Cum să intru acum?"
Перед ошибками захлопываем дверь,
В смятенье истина: "Как я войду теперь?"
(R. Tagore).

După părerea noastră cel mai izbutit compartiment din manual este „Secolul al XIX" care prezintă o analiză amplă, făcută în profunzime, cu lux de amănunte.

Explicaţia vine din faptul că sec.XIX s-a mai îndepărtat de noi cu încă un veac, iar „materialele" acestuia sunt mai mult şi mai bine clasate analizate şi descrise documentar.

Secolul XX continuă să fie încă al nostru.

Noi nu ne putem detaşa complect de el, ca de la distanţa timpului să prezentăm o analiză pe măsură sec XIX. Dar şi aici autorul a izbutit să selecteze numai nume de anvergrude: de la Guillaume Apollinaire la Luigi Pirandello şi Federico Garcia Lorca (Poezia); de la Albert Camus şi Thomas Mann la Gabriel Garcia Marquez şi Umberto Eco (Proza).

Precizăm că recenzia noastră se adresează cititorului avizat, fără a avea pretenţia că am reuşit să oferim o viziune exhaustivă asupra acestui manual „de iubire" faţă de Literatura Universală, dat fiind dimensiunile şi conţinutul manualului. Un astfel de obiectiv s-ar fi dovedit, credem, nu doar irealizabil, ci chiar inutil. Exemplele din viaţa literară universală aduse, momentele de critică au în vedere exact tipul de cititor menţionat, motiv pentru care am evitat aglomerarea de informaţie şi erudiţie gratuită, urmărind o familiarizare, o popularizare şi o publicitate cât mai selectivă şi o manieră adecvată de prezentare a cercetărilor filologice plasate între noţiunile ***manual – cercetare-elev.***

Destinul şi rolul manualului şcolar şi universitar azi este altul, practic cu totul deosebit de cel din secolele precedente: Manualul de azi este obligat să „supravieţuiască" în timp, să-şi păstreze prioritățile sale prin funcţiile informaţionale, culturale şi estetice. Anume despre aceste funcţii vorbeşte un mare scriitor al contemporanietăţii Mario Vargas Lliosa în eseul său Literatura şi viaţa: „În zilele noastre ştiinţa şi tehnica nu mai pot îndeplini o funcţie culturală integratoare, tocmai datorită numeroaselor cunoştinţe şi evoluţiei lor rapide. Aceste cunoştinţe au dus la specializări şi expremări ermetice. Literatura însă, spre deosebire de ştiinţă şi tehnică, este, a fost şi va continua să fie atâta timp cât va exista, un numitor comun al experienţei umane graţie căruia oamenii se recunosc şi dialoghează, indiferent de ocupaţii şi proiecte, ţări, destine şi chiar epoci istorice" (citat după România Literară, Nr. 38, 29 septembrie – 5 octombrie 2004).

Unii critici sunt neîncrezători sau suspicioşi în faţa manualelor „care conţin totul". Este adevărat că manualul de literatură universală al Dlui Sergiu Pavlicenco are un volum impunător, dar el se citeşte şi se asimilează uşor şi nu stârneşte scepticism.

Manualul de literatură analizat formează o stare de spirit – spirit îndrăgostit de deschidere, predispus la sinteze şi nu se teme de ironia scepticilor şi reproşurile invidioşilor. Istoria Literaturii universale reprezintă o iniţiere specială în literaturile moderne ca şi în culturile de altădată sau contemporane.

Toate acestea şi-au găsit locul în acest manual de iubire faţă de cea mai înaltă şi nobilă profesie - Literatura.

BASARABIA ŞI PROCESUL LITERAR ROMÂNESC VĂZUTE DIN FRANŢA

Pierre MOREL
Elena PRUS
Universitatea Liberă Internaţională din Moldova

Secolul nomazilor [Chişinău: Arc, 2005] este cea de-a doua carte a Lucreţiei Bîrlădeanu din perioada franceză care aduce în discuţie teme, probleme, interpretări ale fenomenologiei şi imagologiei ţării noastre din perspectiva socio-culturală internă, dar şi cea a Occidentului.

Partea consacrată **Moldovei vazută de francezi** este substanţială şi pasionantă, oferindu-ne o imagine-palimpsest temporal. Cum să te cunoşti mai bine decît prin privirea altora ? Moldova este pentru străini « o gaură neagră..., o zonă sensibilă şi explozivă » (Bîrlădeanu, p. 5), ţară prea puţin cunoscută poate că şi din cauza că nu a fost destul de vizitată, descrisă şi analizată de persoane din exterior. « Chipul Moldovei este cel mai ades prezentat în presa franceză ca o zonă « cenuşie » ori încurajînd traficul de orice gen. În scopul de a modifica această optică şi de a restabili puţin adevărul » (p. 13) sunt analizate lucrări recente apărute după 2000, care configurează destinul Basarabiei prin istoria ambiţiilor imperiilor care au dominat-o, analizează raporturile istoriei de moment şi a Istoriei durabile, trecutul explicînd, în ansamblu, prezentul dramatic al Basarabiei. Sunt aduse la suprafaţă cauzele care duc la incapabilitatea acestui ţinut de a-şi contura un destin independent viabil.

Calificată ca « o contribuţie importantă la studierea trecutului basarabean », cartea lui George F. Jewsburi *Anexarea Basarabiei la Rusia : 1774-1828* este interesantă ca termen delimitat de studiu din cauza că prevesteşte fricţiunile ce aveau să continuie pînă în ziua de azi. Autorul, cum subliniază Lucreţia Bîrlădeanu, nu abordează intrarea Basarabiei în Imperiul Rus în mod tradiţional, ci ca expansiune. Imperiul Rus care se angaja să lupte aici, chipurile, împotriva barbariei şi anarhiei, cauză dezminţită de către George F. Jewsburi prin argumentele cu caracter de demascare, care schimbă optica asupra nivelului de civilizaţie şi cultură a acestei regiuni : « Prinsă cum era în curentele politice şi culturale a trei imperii, elita locală avea o paletă largă de opţiuni în privinţa stilului de viaţă de imitat. Mai mulţi proprietari greci şi români de formaţie occidentală, în special franceză, erau abonaţi la ziare franţuzeşti, călătoreau ocazional în străinătate şi chiar îşi angajau perceptori şi bucătari francezi, iar unele familii îşi trimiteau copiii la şcoli în Germania. Lucrările majore ale iluminismului erau traduse în româneşte şi greceşte pentru cititorii autohtoni. (...) Petiţiile scrise în ultima parte a secolului de boieri dau dovadă de stil, eleganţă şi claritate în concepţie, iar stăpînirea a trei sau patru limbi străine era ceva comun printre marii boieri. (...) Opinia exprimată de unii istorici precum Seton-Watson, Turczynsky şi Casso, care caracterizau stilul de viaţă din Principate ca fiind oriental nu e exactă. Manifestările de suprafaţă, cum ar fi izolarea femeilor, moda turcească, şi bucătăria locală, ar fi putut da impresia de « Orient misterios », însă elita îşi căuta modele culturale în Apus. » Concluzia la care ajunge autorul

este relevantă : « Problemele tehnice pe care le puneau factorii financiari şi distanţa, precum şi elementele bilegale, bietice şi bilingve de conflict cultural îi împiedică pe ruşi să îi transforme pe români în copii ale lor, ba chiar s-ar putea spune că eforturile lor au dus la un rezultat aproape contrar, românii devenind mai conştienţi de propria lor moştenire. »

Prin analiza activităţii lui René Al. De Flers, Lucreţia Bîrlădeanu ne face să aflăm un lucru de neimaginat, şi anume faptul că « Basarabia era o temă tabu pentru că exista un ordin de la New – York, prin care se interzicea ca aceasta să fie menţionată. (...) În continuare René Al. de Flers ne împărtăşeste teoria pe care o cunoştea dintr-o revistă evreiască în limbile română şi franceză, şapirografiată de S. Podoleanu la Paris, aproape imediat după cel de-al doilea război mondial, conform căreia evreii vroiau să-şi autoproclame dreptul la ţara noastră. (...) După părerea lor, existenţa ei ca regiune românească nu se putea dovedi, şi Basarabia trebuia ştearsă nu numai de pe hartă, ci chiar şi din conştiinţa românilor». Sunt descoperite şi cauzele acestei atitudini : Încă din secolul XIX se făceau planuri pentru fondarea statului Israelit european. (...) Planul viza teritoriile Moldovei, Basarabiei, Bucovinei, Maramureşului şi Galiţia » Autoarea noastră comentează aceste date în felul următor : « Ne aliniem şi noi la această deviză, dar ne întrebăm indignaţi şi nedumeriţi : oare să fie adevărat că în politică ţările mici nu au nimic de spus şi sunt nevoite să accepte presiunea şi interesul marilor puteri ? » (p. 12).

Un alt studiu sintetic foarte instructiv, intitulat *La Moldavie à la croisée des chemins* a lui Florent Parmentier, cercetător francez specializat în Europa de Est, aduce în discuţie istoria recentă a Basarabiei în fazele ei definitorii, cum ar fi : cauzele eşecului de reunificare cu România (una dintre ele fiind dorinţa lui Iliescu de a nu-l deranja pe Gorbaciov şi de a păstra relaţii bune cu Moscova), relaţiile police moldo-române, căile anevoioase ale creării noului stat, precum şi orientarea Moldovei spre spaţiul european şi interesul Comunităţii Europene pentru Moldova. Lucrarea încearcă să demonstreze că « Europa ar avea numai de cîştigat printr-o implicare cât mai profundă în evoluţia acestei ţări. Totodată Comunitatea Europeană. trebuie să ţină cont de specificităţile moldoveneşti în scopul de a o ajuta să devină un Stat-naţiune viabil. »

Lucrarea lui Jean Nouzille, preşedinte al Comitetului European de Istorie şi Strategie Balcanică, cu titlul semnificativ *La Moldavie, histoire tragique d'une region européenne,* trece în revistă întreaga istorie a Republicii Moldova, începînd cu fondarea Principatului Moldav pînă în prezent. Ideea de unire a Republicii Moldova cu România este comentată drept o tendinţă firească a unui popor cu aceeaşi comunitate istorică, lingvistică şi culturală. Din studiul expertului european sunt reţinute în special momentele decisive şi factorii care frînează acest process: « PCRM a demonstrat că este o formaţiune politică antioccidentală, orientată ideologic şi cultural spre Rusia. Unul din obiectivele lui principale este continuarea rusificării pentru ca societatea moldavă să nu se poată distanţa cultural de Rusia şi pentru a nu se putea familiariza cu un alt sistem de valori din Europa. (...) Autorităţile comuniste promovează o politică de discricriminare culturală a românilor şi a altor etnii minoritare non-ruse, frînînd evoluţiile democratice în spiritul unui multiculturalism european si provoacă deliberat o neînţelegere între Rusia şi Moldova. » Această carte care apare şi la Chişinău în traducere românească

permite, cum subliniază autoarea noastră, « sensibilizarea Comunităţii Europene şi a opiniei publice din Occident asupra tragediei unui popor ce se consumă chiar în inima Europei, fără ca acesta să aibă posibilitatea să-şi apere identitatea şi elementarul drept la existenţă. » (p. 18).

Concluzionînd asupra aportului savanţilor francezi citaţi, Lucreţia Bîrlădeanu scoate în evidenţă faptul că ei « judecă just şi imparţial Istoria, punînd lucrurile la locurile lor, adică specifică şi diferenţiază rolul victimei şi al călăului. » (p. 10) . În finalul acestei părţi, Lucreţia Birlădeanu compară chipul Moldovei în viziunea savanţilor francezi cu vechiul zeu roman cu două feţe, Ianos, « care personifică cele două mari figuri istorice : privind în acelaşi timp spre Vest, cea a lui Ştefan cel Mare, şi spre Est, cea a lui Dimitrie Cantemir. » (p. 24), iar unica soluţie de ieşire din acest impas tragic şi catastrofal este aderarea RM la Comunitatea Europeană.

Fenemenologia basarabeană/românească trece din registrul *modus vivendi* în capitolul I în registrul *modus dicendi* în capitolul II.

Tema exilului, care cosntituie capitolul II al cărţii, este una tradiţională, dar cu aspecte foarte specifice în cazul ţărilor din estul Europei. Este vorba despre două lumi diferite, separate : o lume oficială, redusă la o funcţionare constrinsă şi stereotipată, şi o lume a umbrei, subterană - lumea exilului. Raporturile între aceste două lumi sînt cunoscute : lumea oficială ignoră lumea exilului, pe cînd în aceasta totul este legat de ţara natală de care se tratează sistematic în mod direct, metaforic sau parabolic.

Numai ca daca **literatura exilului** este considerată în general un fel de literatură marginală, în cazul Europei de Est prabuşirea regimurilor comuniste a schimbat raportul de forţe. Intr-adevar, producţia literară din exil apare în acest caz ca o producţie cel putin atît de legitimă ca şi literatura din interior pentru că a fost **produsă într-un context liber şi face parte din literatura universală**. Deci trebuie reintrodusă în istoria literaturii naţionale provocînd emergenţa unei noi intertextualităţi, de o complexitate inedită. De aici importanţa literaturii din exil, « prezenţa scriitorilor din exil în contextul actual al literaturii române este o imperioasă necesitate morală şi estetică pentru o justă funcţionare a istoriei literaturii române din cea de-a doua jumătate a secolului XX » (Bîrlădeanu, p.27). Importanţa acestui fenomen constă în faptul că literatura exilului « reprezintă o punte care face accesibilă intrarea literaturii noastre în Occident, înlesnid procesul de europenizare şi mondializare a culturii actuale. » (idem). În opinia Lucreţiei Bîrlădeanu, « Matei Vişniec ilustrează perfect imaginea artistului care locuieşte, imaginar, pe un pod deasupra unei ape între ţara de origine (România) şi cea de adopţie (Franţa). Perspectiva din care se văd lucrurile din ambele părţi – trebuie să recunoaştem – este una avantajoasă şi-i dă scriitorului dreptul de a se considera un exponent fidel al obiectivităţii, cu toate riscurile, cu toate neliniştile ce le presupune popularea unui asemenea loc. » (p. 58).

« Dat fiind faptul că exilul a fost înfruntat, de regulă, de scriitori de mare talent şi de înaltă verticalitate morală» (idem), autoarea prezintă texte memorabile, cum ar fi *Al doilea mesager* de Bujor Nedelcovici, calificat drept « expresie fidelă a manipulării conştiinţei umane în epoca comunistă », romanul *Îmblînzitorul de lupi* de acelaşi autor, care defineşte exilul ca drum al cunoaşterii şi al suferinţei.

Autoarea ne reaminteşte că **exilul constituie o experienţă iniţiatică nouă în raport cu exilul interior ce o precedă ca regulă**, adică, dupa mortea simbolică pe care o reprezintă desparţirea de ţară, o renaştere într-o lume nouă şi, mai ales, intr-o stare nouă. Iniţierea este o experienţă intimă, personală care nu se poate comunica deoarece te schimbă calitativ. Să nu uităm că şi Lucreţia Bîrlădeanu face parte din cei ce « se încăpăţinează să rămînă scriitori la Paris » (p. 29), reportînd, ca şi cei ce au plecat înaintea ei, fenomenele literare şi sociale româneşti la tiparele universale şi analizîndule obiectiv, apreciindu-i pe cei care ca Virgil Ierunca şi Monica Lovinescu dizolvaseră viaţa lor personală complet în lupta contra comunismului şi au concentrat energia exilului în a sluji cultura autentică românească. **Exilatul este confruntat cu problemele unei restructurări identitare**, dar este şi dotat de un spirit critic excepţional care-i permite să descifreze lumea cu o isteţime deosebită. Lucrările analizate sunt totodată şi meditaţii asupra responsabilităţii morale a intelectualului.

Preluînd titlul cărţii *Secolul nomazilor* din romanul *Îmblînzitorul de lupi* de Bujor Nedelcovici, Lucreţia Bîrlădeanu subsemnează implicit şi la acest pasaj relevant al sursei : « În secolul nostru popoarele emigrează ca pe timpul lui Attila ! Oamenii îşi iau lumea în cap ! Caută pămîntul promis ! (...) Italienii şi asiaticii se duc în America, portughezii şi africanii în Franţa, turcii în Germania, cei din Est fug în Vest, iar aici, în Elveţia... toate rasele de pe pămînt. **Un secol al nomazilor** ! se plămădeşte o altă lume cu rase amestecate, cu limbi pocite, cu frontiere desfiinţate » (subl. n.).

Un text de cu totul altă factură este poemul în proză Salve regina, muzică de Pergoleze, care scoate în prim plan sensibilitatea artistică a poetei Lucreţia Bîrladeanu, feminitatea şi muzicalitatea fiind registrele în care vibrează o profundă expresie a emoţiei.

Ultimul capitol al cărţii conţine cîteva referinţe despre opera scriitorilor români : *Ioan Alexandru între poezie şi predică* şi *Personajele-simboluri în romanul lui Octavian Paler Viaţa pe peron*, desprinzîndu-le sensurile alegorice, faţetele, stările metafizice şi depersonalizarea personajelor, destinul intelectualului, obiecte şi realităţi simbolice, alchimia puterii. Ultimele două texte analizate sunt exponenţiale pentru poziţia lor diametral opusă : *Ion Druţă – o emblemă a moldovenismului*, despre un autor talentat care care s-a investit într-o cauză străină şi destructivă şi *Valsul pe eşafod* de Vitalie Ciobanu, despre un « spirit echilibrat, fără excese naţionaliste şi cosmopolite, contribuie la modificarea esenţială a chipului anost şi inert al societăţii basarabene ».

A atrage atenţia asupra tuturor acestor producţii, dându-ne pofta de a le reciti în cheie critică şi de perspectivă, este una dintre marile calititaţi ale acestei frumoase şi utile cărţi. Cartea *Secolul nomazilor* ne face să o redescoperim pe autoare în ipostazele ei nomade de scriitor preocupat de concepte existenţiale şi hermeneut care decodează sensurile.

Scrisă într-o limbă clară şi incisivă, cartea ne dezvăluie un aspect atît de important al literaturii contemporane cum este **dificultatea de a fi scriitor**, adică de a fi un purtător de cuvînt al umanităţii, într-o lume unde există negarea, directă sau indirectă, a umanităţii.

LE FRANÇAIS POUR LES HOMMES D'AFFAIRES

Silvia SOFRONIE
Université Libre Internationale de Moldova

Parler français en hommes d'affaires (Bacău: Moldavia, 2005), rédigé par Adriana-Gertruda Romedea s'adresse à tous ceux qui, ayant déjà des connaissances de base en français, ont ou auront besoin de français des affaires dans leur vie professionnelle. Le manuel est conçu comme matériel pédagogique pour les jeunes en formation professionnelle ou universitaire ou bien pour les adultes en formation permanente ou en cours du soir. Cette méthode permettra non seulement d'acquérir une bonne compétence en français commercial, de s'entraîner vis-à-vis des situations professionnelles courantes à travers des activités qui impliquent pleinement, mais aussi de comprendre comment se font les affaires en France.

Clairement structuré en 3 parties, cet ouvrage de 406 pages comporte de nombreux documents authentiques issus d'une recherche approfondie. La première partie du manuel se compose de 15 modules (dossiers thématiques) regroupés autour des centres d'intérêt du public spécialisé en économie : la création, l'organisation et le fonctionnement de l'entreprise ; les activités de recrutement du personnel (organigramme du recrutement, structure des petites annonces, CV et lettre de motivation) ; les relations entreprise – marché (la publicité, la mercatique dans l'entreprise, l'économie de marché) ; les activités commerciales de l'entreprise (la comptabilité, les moyens de paiement, les relations avec les banques, la fiscalité et les impôts, la rémunération, les assurances) ; l'informatique et la bureautique (pour assurer l'exploitation automatique des programmes enregistrés) ; la correspondance commerciale et administrative (pour faciliter la rédaction de la documentation liée au fonctionnement de l'entreprise). Chaque dossier de cette partie est découpé en plusieurs paragraphes autour d'une situation de communication bien définie et intègre la pratique collective des quatre compétences langagières. Pour encourager les apprenants à communiquer directement en situation professionnelle, chaque module comporte, en plus du texte de base, les compartiments ***Actes de langage*** et ***Lexique professionnel.***

La deuxième partie est consacrée à l'expression orale et écrite en visant des activités qui demandent l'accomplissement de tâches variées : questionnaires, lettres lacunaires, modèles à suivre de lettres commerciales, phrases et textes pour version et thème. On propose également à l'attention des apprenants des tests pour consolider les acquis obtenus :

a) canevas de jeux de rôles qui tiennent de la méthode simulative et ont pour objectif de trouver des solutions aux problèmes en traitant les sujets proposés ;

b) phrases à trous dans le but d'effectuer un bon choix en ce qui concerne le lexique professionnel ou mobiliser les connaissances pour trouver les définitions adéquates aux termes proposés ou encore rédiger une phrase à partir des termes définis ;

c) tests à choix multiples (multiple choice) pour présenter différents emplois des termes dans les textes économiques.

Toujours dans le souci d'enrichir les connaissances des apprenants dans le domaine du lexique professionnel et de remplir leur sac à mots on a joint un ***Dictionnaire explicatif des termes de base*** et un ***Dictionnaire roumain-français*** .

La troisième partie traite les structures grammaticales qui sont réunies en fonction des règles qu'elles illustrent. Les exercices qui suivent les règles permettent de fixer les connaissances par écrit, de stimuler les interactions et de motiver les apprenants à parler en leur nom propre : expression de la cause et de la conséquence, du but, de l'hypothèse et de la condition, de l'opposition et de la concession, de la comparaison etc.

Les annexes viennent clôturer le manuel et peuvent être utilisées en fonction des besoins des élèves :

a) Tableau récapitulatif des principaux verbes irréguliers et Remarques sur certains verbes du Ier groupe.

b) Barbarismes et solécismes à éviter.

c) Index des principales notions.

d) Modèle européen de curriculum vitae.

e) Organigramme d'une entreprise.

Le manuel mentionné ci-dessus est une méthode qui par son approche authentique et communicative peut servir d'instrument indispensable pour apprendre le français commercial en vue de mieux connaître l'entreprise, ainsi que les réalités culturelles et socio-économiques du monde francophone des affaires. Avec cette nouvelle méthode les apprenants ont tous les atouts en main pour pratiquer le français dans le cadre de la simulation globale et fonctionnelle qui permet au professeur d'enseigner de façon que le « faire-semblant » règne dans la salle d'études. Il est désirable quand même que la simulation s'inscrive dans la tradition des méthodes audio-visuelles. Il s'agit de plonger les élèves dans un environnement visuel et sonore qui favorise l'apprentissage pour obtenir et insérer plus facilement, à chaque étape, les acquisitions nécessaires à l'avancement du projet pédagogique.

De surcroît, on doit mentionner que l'auteur du manuel met en relief des activités qui visent à consolider les compétences plurilingues et pluriculturelles ce qui très important pour les pays européens.

NECESSITAS NON HABET LEGEM

Vasile CUCERESCU
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

Având în vedere faptul – un truism zilnic repetat, în scris şi în discursul public – că ne aflăm într-o perioadă de tranziție (nedeterminată), ***Your Guide to Business English Writing*** (Chișinău: Integritas, 2005, 152 p.) de Olga Dimo se integrează de la sine în circuitul versatil de proiecte investigaționale, demarate de către cercetătorii de la Chișinău. Autoarea prezintă o trecere în revistă, amplă și erudită (îmbrăcând forma unor prelegeri), a gnoseologiei corespondenței în contextul dezbaterilor cu privire la finalitățile și axiologia acesteia. Într-un stil accesibil nu numai cercetătorilor, ci și publicului larg, sunt evidențiate puncte de vedere consecvente asupra acestui subiect atât de discutat în spațiul profesional, dar și în cel cotidian – adică neprofesional – care, probabil, se confruntă cel mai mult cu dificultățile recurente (Office stationery: House style; Layout of a business letter; Layout of a personal letter; Basic rules of spelling, punctuation and style; Letters of congratulation; Letters of invitation; Thank-you letters; Curriculum vitae; Cover letter; References, testimonials, introductions; Status inquiry; Commercial inquiry; Commercial offer; Commercial order and its confirmation; Correspondence concerning terms of delivery; Correspondence related to terms of payment; Basic notions of the contract, Letter of complaint. Replies to complaints etc). Lucrarea se înscrie în paradigma investigațiilor care promovează cercetarea sistematică și critică a valorii științifice (una din valențele axiomatice ale omenirii expusă prin intermediul artei din toate timpurile), a originilor și limitelor cunoașterii ei în contrast cu ignoranța care promovează și acceptă necritic adevăruri de ordin metafizic. Aici se abordează un spectru de o actualitate perenă, pe cât de vechi pe atât de insuficient investigat, deoarece cele mai pertinente cercetări în domeniul explorării corespondenței (private, de afaceri) sunt accelerate de revalorificările moderne ale conceptului. Printre multele cercetări din acest domeniu, volumul are o semnificație aparte.

Voilà une autre chose – se poate afirma, fără a greși sau a exagera deliberat. În noul context pluridimensional – și după deceniile de străduință pentru trecerea de la o abordare tradițională la una actuală, încheiate prin implozia unui regim formativ-competitiv – putem vorbi de un proces (neterminat, firește) de recuperare calitativă al unui decalaj temporal, al integrării în modernitate, în forma contemporană a acesteia, a chestiunilor lingvistice care intră în atenția autoarei. Conotațiile monografice ale excursului transcend limitele modeste ale ideii care a stat la baza unui breviar de cursuri (prelegeri), având o destinație precisă – studenții. Prin valoarea sa, demersul tutelează *volens-nolens* o zonă de activitate deloc facilă a omului modern.

Categoriile tematice expuse, sincronizate acelui *Zeitgheist*, fac din acest studiu un obiect de referință pentru potențialii subiecți ce ar veni din varii domenii științifice sau socio-economice. Aspectul practic, asupra căruia se stăruie cu ostentație, reflectă *sui generis* parcursul liminar și cel final al conceptului de corespondență, fie personală

sau de afaceri, cu tot evantaiul detaliilor lingvistice și paralingvistice, intrinseci sau / și extrinseci, al câmpului tematic diversificat, al tipologiilor examinate etc.

Habent sua fata libelli – această înțelepciune a strămoșilor noștri latini are caracter de validitate nu doar în privința destinului unor cărți deja editate, care, ulterior constatăm, subscriu unui traiect fulminant, imprevizibil pentru autor și cititor (ori utilizator), ci și în privința procesului de elaborare ca atare. Materia, abordată de autoare, relevă, *de facto*, exigențele cărora li s-a supus cu generozitate și dăruire auctorială. Din cadrul teoretic al tratării problemelor actualizate de corespondență, s-a conturat, sub presiunea materialului (și nu puțin), portofoliul practic al cărții de față, însumând – din ceea ce s-a expus – recomandări și modele utile pentru practicieni. Bogata experiență și domeniile particularizante de cercetare (Business English, Business Correspondence, Translation of Advertising Texts, Methods in Teaching Business English) ale autoarei și-au spus cuvântul în mod cert. Cartea, declanșată în sfera unei noi discipline moderne (dacă îmi este îngăduită o astfel de afirmație) – corespondența de afaceri, își extinde ansamblul de relații către gramatica și stilistica textului, tipologizarea textului, lexicologie etc. Perspectiva, ce transpare, se încadrează, în linii mari, între limitele unei abordări fenomenologice: se fac exerciții de a descrie, de a defini și de a exemplifica dimensiunile textuale ale corespondenței la începutul secolului XXI care, din câte se pare, va deveni, inevitabil, și mai pretențios (competitiv) decât precedentul, dacă ne-am referi, cel puțin, la un singur principiu, cel al globalizării.

Studiul nu se definește academic doar în termenii descriptivi ai corespondenței. Pornind de la hermeneutica materialului (care trimite expres la ideea sincronico-diacronică), autoarea vrea să ofere jaloanele elaborate pentru constituirea unei „științe" moderne ce realizează primii pași și este în curs de afirmare. Este inutil să-i apreciem străduința după un alt etalon și este la fel de inutil să-i prețuim rezultatele în lumina unor valențe sectoriale (care ar ține de lingvistică, stilistică etc). Acest lucru face să se deosebească, în cele din urmă, volumul de față de alte încercări de a trata corespondența de afaceri și cea privată.

Deplasarea de accent asupra laturii filosofiei și fizionomiei noilor realități determină *ad-hoc* și irevocabil apariția unei lucrări de asemenea factură. Metaforic vorbind, trăsătura fundamentală definitorie esențializează emergența necesarului în fața legităților existente, dar care, de fapt, reprezintă produsul interacțiunii dintre dat și necesar, atât de util științei și societății. Contribuțiile proprii prind contur tot mai clar definit pe măsură ce soluțiile oferite marilor probleme sunt confruntate cu rezultatele actuale ale cunoașterii și ale experienței umane.

O ANALIZĂ MULTIASPECTUALĂ A POLITICII ŞI PLANIFICĂRII LINGVISTICE

Ion MANOLI
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

Lucrarea **Politică şi planificare lingvistică: de la teorie la practică** (Chişinău: ASEM, 2007), semnată de conf. univ., dr. Gheorghe Moldovanu, abordează un domeniu pe cât de actual şi important, pe atât de delicat şi sensibil pentru societatea modernă – politica şi planificarea lingvistică.

Din însăşi tematica anunțată în titlu, volumul de față trezeşte deopotrivă interesul lingviştilor, sociologilor, economiştilor, psihologilor şi factorilor de decizie în materie de politică şi planificare lingvistică prin încercarea reuşită - trebuie să o spunem din capul locului - de a investiga, cu metode de cercetare utilizate în cadrul disciplinelor conexe, schimbarea lingvistică deliberată în societate.

Demersul investigativ, propus de autor, ține de valorificarea utilității sociale a limbii, însăşi epoca modernă fiind caracterizată printr-o socializare şi culturalizare a limbii. Însumând informații, sugestii şi idei novatoare în sprijinul celor care, implicați în activitatea de politică şi planificare lingvistică, îşi asumă dificila şi onorabila misiune de a planifica şi implementa o schimbare lingvistică în societate, lucrarea Domnului Moldovanu reprezintă un fundament teoretic şi metodologic solid pentru înțelegerea mai cuprinzătoare şi mai nuanțată a politicii şi planificării lingvistice în societatea postmodernă, în general, şi în Republica Moldova, în particular.

Deşi lucrarea este destinată, în primul rând, specialiştilor, ea este, cu certitudine, de real folos şi pentru diverse cercuri de persoane dornice să cunoască modul în care politica şi planificarea lingvistică le poate fi utilă în situații şi scopuri concrete. Din această perspectivă, prezenta monografie constituie un răspuns concret la nevoile societății în domeniul sus-menționat, facilitând accesul specialiştilor şi nespecialiştilor la domeniul planificării şi politicii lingvistice.

Prezentând în sine primul studiu ştiințific şi aplicativ mai mult sau mai puțin amplu privind problemele generale şi concrete ale politicii şi planificării lingvistice pe teren românesc, monografia de față se înscrie, prin problematica abordată şi interpretarea ştiințifică a fenomenului analizat, printre cele mai valoroase lucrări în domeniu, apărute, cu preponderență, peste hotare.

Alături de *Introducere* şi *Încheiere*, cele şapte capitole care structurează monografia de față alcătuiesc un parcurs în spirală, ale cărui volute se constituie în tot atâtea repere – teoretice şi aplicative – menite să întemeieze investigația ştiințifică enunțată în titlul lucrării. Rezumatul în limba engleză, cele trei anexe, indicii de autori şi de materii, de asemenea, prezente în lucrare sunt elemente suplimentare binevenite, cu scopul de a simplifica orientarea şi a facilita înțelegerea abordării teoretico-metodologice novatoare a fenomenului analizat.

Fără să ne propunem o detaliere a conținutului fiecărui capitol, ținem să semnalăm încă de la început o particularitate metodologică ce contribuie la sporirea

caracterului unitar al cercetării de față. Ne referim la prezența marcată în toate cele şapte capitole, indiferent de obiectivul fiecăruia, a numeroase exemple şi ilustrări cu caracter explicativ, menite să dea concreteţe şi să sporească inteligibilitatea abordării teoretice, riguroase şi necesare, cu care se deschide fiecare capitol.

Divizată în două părți, lucrarea reprezintă un întreg indisolubil. **Partea I** a cărții (capitolele I-IV), intitulată **Politică şi planificare lingvistică: fundamente teoretice şi modele de cercetare**, oferă un cadru conceptual şi metodologic al politicii şi planificării lingvistice, care nu este suficient de conturat în literatura de specialitate. Pornind de la intenția de a cerceta abordările existente în conceptualizarea şi definirea noțiunilor-cheie, care alcătuiesc nucleul dur al politicii şi planificării lingvistice, contextul specific care implică intervenția politică a statului asupra limbilor, precum şi modelele de cercetare a fenomenului analizat, secțiunea de față are şi un caracter inovator, reevaluând, prin prisma unei viziuni moderne, construite pe abordarea trans- şi pluridisciplinară, interpretările din literatura de specialitate şi propunând un model integrat de analiză a domeniului în chestiune.

Partea a II-a a lucrării (capitolele V-VII), intitulată **Politică şi planificare lingvistică în spațiul est-romanic dintre Prut şi Nistru**, prezintă o analiză a politicii şi planificării lingvistice din spațiul est-romanic dintre Prut şi Nistru, teritoriu în care s-a format, ca stat suveran, Republica Moldova. După o analiză detaliată a politicilor lingvistice, promovate de guvernele țarist şi sovietic, al căror obiectiv major a fost pervertirea identității etnice şi lingvistice a populației autohtone din arealul dat, această secțiune furnizează o analiză complexă a politicii şi planificării lingvistice a noului stat suveran prin prisma moştenirii lingvistice complicate care constituie, până în prezent, rădăcina dificultăților socio-politice şi lingvistice ale Republicii Moldova. În baza sistematizării rezultatelor anchetei sociolingvistice, desfăşurate în cadrul prezentei investigații, lucrarea oferă strategii, metode, instrumente şi recomandări utile pentru conceperea şi implementarea unei politici lingvistice adecvate în Republica Moldova, evocându-se redimensionarea configurației peisajului demolingvistic şi răsturnarea piramidei valorilor în societatea moldovenească.

Vasta documentare impusă de prezenta cercetare, accesibilă în impresionanta bibliografie, precum şi riguroasa ei exploatare în corpul lucrării, îi conferă acesteia ținută ştiințifică şi deplină lizibilitate.

Actualitatea oricărei cercetări este generată de o problemă care rezultă fie dintr-un paradox existent în teorie, fie dintr-o contradicție între teorie şi faptele care stau la baza acesteia, fie dint-o solicitare publică vizând alegerea unei soluții eficiente din mai multe alternative. În acest sens, problema pusă în discuție derivă nu numai din motivul că domeniul în chestiune este inexplorat, dar şi din necesitatea de a oferi o paradigmă de înțelegere a politicii şi planificării lingvistice în etapa actuală, ținând seama de caracterul contradictoriu al tendinței de dezvoltare, în societatea postmodernă multilingvă, a particularismelor locale şi a celei de afirmare agresivă a naționalismului civic la nivel național. Din această perspectivă, importanța incontestabilă a monografiei de față rezidă în faptul că ea oferă o viziune integratoare asupra subiectului pus în discuție, ca: (1) obiect al investigației ştiințifice şi (2) domeniu practic de activitate umană. Sfidând complexitatea problematicii, autorul a ordonat un material dispersat relevând un set

coerent de principii care constituie fundamentul teoretic al domeniului în chestiune. În subsidiar, demersul investigativ, întreprins de autor, creează premisele conceptuale şi metodologice pentru politica şi planificarea lingvistică în Republica Moldova.

Unul din multiplele atuuri ale monografiei este şi încercarea autorului, pentru prima dată în sociolingvistica românească, de a reliefa componentele productive (planificarea statutului, planificarea corpusului, planificarea achiziţiei limbii) şi receptive (planificarea prestigiului limbii) şi de a oferi, din această perspectivă, un model integrat al politicii şi planificării lingvistice, de a efectua o taxonomie detaliată a obiectivelor politicii şi planificării lingvistice. De asemenea, noutatea ştiinţifică a lucrării mai rezidă şi într-o abordare de pionierat sau o examinare, printr-o altă optică, a diverselor aspecte ce ţin de situaţia sociolingvistică concretă din Republica Moldova. Lucrarea aruncă o lumină nouă asupra tendinţelor actuale în evoluţia atitudinilor lingvistice ale cetăţenilor, percepţiei limbii materne ca opţiune de valoare, condiţiilor de revitalizare a limbii găgăuze, posibilităţilor de depăşire a vidului identitar din republică şi edificării, în noul stat suveran, a unei identităţii civice în baza identităţilor etnice multiple.

Perspectiva din care este abordată politica şi planificarea lingvistică de către autor i-a permis acestuia să descifreze natura ei complexă ca fenomen lingvistic, social, politic şi economic cu multiple implicaţii asupra coeziunii sociale. Exegeza fenomenului, descompusă şi recompusă, urmează, în lucrare, un demers hermeneutic dublu: analitic şi sintetic, autorul încercând să urmărească cum se concepe, cum se formulează, cum se implementează în practica cotidiană şi cum se monitorizează politica şi planificarea lingvistică ca proces ciclic.

În măsura în care politica şi planificarea lingvistică, în calitatea ei de promotor al schimbării lingvistice deliberate, implică o redimensionare a configuraţiei lingvistice într-un context multilingv şi, prin urmare, o reinterpretare a factorilor care influenţează asupra evoluţiei limbilor ca resursă societală, plasând în prim-plan factorii de natură socială, lucrarea conţine informaţii privind nu numai starea lingvistică existentă, dar şi cea anterioară, precum şi virtualităţile evoluţiei configuraţiei sociolingvistice concrete ca rezultantă a schimbărilor sociale. În felul acesta, monografia vine să completeze vidul care există încă, la nivel epistemologic, între starea trecută, actuală şi cea viitoare a situaţiei sociolingvistice supuse analizei.

Este oportun să menţionăm, de asemenea, şi faptul că studiul politicii şi planificării lingvistice, în general, şi al politicii şi planificării lingvistice în Republica Moldova, în particular, poate fi de un real folos la elucidarea unor chestiuni ce vizează interpretarea corectă şi completă a fenomenelor de standardizare şi modernizare a limbii, în general, şi a limbii române, în special, ţinând cont de dimensiunea ideologică a fenomenelor în cauză. În acest sens, modelul de analiză, propus în lucrare, constituie un reper pentru specialiştii din mai multe domenii care îşi aleg drept obiect de studiu analiza factorilor ce contribuie la consolidarea coeziunii sociale sau subiecte ce gravitează în jurul acestei axe de coordonate. În aşa mod, prezenta lucrare completează baza metodologică a cercetărilor transdisciplinare din diverse domenii. Valoarea teoretică şi aplicativă a lucrării constă, de asemenea, în elaborarea unei paradigme de cercetare şi implementare a politicii şi planificării lingvistice care poate fi extrapolată asupra altor situaţii sociolingvistice decât cea din Republica Moldova.

Deşi obiectul investigaţiei îl constituie politica şi planificarea lingvistică, acest obiect de studiu i-a oferit autorului, prin complexitatea sa intrinsecă, oportunitatea de a reconsidera şi de a expune unele reflecţii pe marginea unor probleme conexe, care se referă direct sau tangenţial la obiectul nominalizat (cum ar fi, de exemplu, bilingvismul şi diglosia, clasificarea sociolingvistică a limbilor, dirijismul şi liberalismul lingvistic, asimilarea lingvistică printre reprezentanţii etniilor conlocuitore din Republica Moldova, alternanţa codurilor lingvistice în comunicarea de zi cu zi în republică etc.).

Bine documentată, flexibilă, folosind fără inhibiţii toate achiziţiile recente în materie, grila de lectură constituită de autor permite surprinderea şi interpretarea ştiinţifică a fenomenului examinat. O menţiune specială în acest sens pentru limba clară şi precisă în care este redactată lucrarea, fapt care îi conferă acesteia ţinută ştiinţifică autentică şi deplină lizibilitate.

Propunându-şi şi reuşind să desfăşoare o analiză multiaspectuală a politicii şi planificării lingvistice, lucrarea reuşeşte deopotrivă performanţa de a pune în lumină şi de a argumenta ştiinţific un fenomen pluridisciplinar în plină evoluţie, care se cere urmărit şi studiat.

Cunoscut prin stilul său ştiinţific personal, Gheorghe Moldovanu utilizează cu discernământ informaţiile din bibliografia consultată, fapt care favorizează o abordare transdisciplinară şi permite formularea unor judecăţi convingătoare. Nu încape îndoială că rezultatele acestei munci de pionierat vor putea constitui o sursă de informaţii utilă pentru un public cât mai larg şi totodată o bază mai sigură de plecare pentru elaborarea unor lucrări similare.

REPREZENTAREA ROMANESCĂ A PARIZIENEI ÎN LITERATURA FRANCEZĂ DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA

Dumitru IRIMIA
Universitatea „Al. I. Cuza", Iaşi

Lucrarea doamnei Elena Prus este rezultatul unei cercetări aprofundate care îşi are motivarea înainte de toate în obiectul însuşi al cercetării, reflectînd, în acest sens, modul specific de a fi al exegetei. Preocupată de fiecare dată de aflarea şi folosirea tuturor căilor prin care interpretarea sa să ajungă pînă la stratul de adîncime al fenomenului luat în atenție, d-na Elena Prus nu putea să nu depăşească limitele descrise de titlu. Reprezentarea romanescă a Parizienei: mit şi realitate (Iaşi, Institutul European, 2006) rămîne, este adevărat, nucleul central al cercetării, dar, în ansamblu, exegeza dezvăluie un portret al Parizienei, printr-un demers interpretativ, extrem de riguros, în care realitatea social-istorică, irealitatea mitică (din mentalul colectiv) şi irealitatea literară intercomunică în permanență.

Identificarea şi dezvăluirea, prin interpretare, a acestui portret, complex prin multitudinea de ipostaze din care se constituie, au fost posibile, în primul rînd, datorită perceperii de către exegetă a poziției specifice a personajului feminin în literatura franceză din jumătatea a doua a secolului al XIX-lea, pe de o parte, diferit de *Pariziana* lui Balzac, pe de alta, refuzînd condiția de personaj între alte personaje. Această receptare i-a impus, apoi, autoarei să-şi înscrie cercetarea în perspectivă interdisciplinară.

În acelaşi timp, caracterul interdisciplinar al abordării s-a dovedit esențial în interpretarea dată pentru că d-na Elena Prus a aşezat la baza exegezei sale, uneori explicit, de cele mai multe ori, implicit, un dialog sui generis între concepția lui Aristotel despre raportul istorie-artă şi concepția lui Platon despre modul de aşezare a ființei umane în lume.

Bibliografia subiectului i-a oferit autoarei puține puncte de sprijin, în legătură cu nucleul central al tezei sale, ceea ce i-a impus să-şi construiască singură direcții în care să-şi fructifice şi dezvolte întemeierile teoretice şi disponibilitățile analitice. Fascinată de personajul feminin care ăşi asumase într-un fel rolul de a reprezenta Parisul modern şi nedumerită că un asemenea subiect a fost abordat doar incidental, d-na Elena Prus a îmbinat, în lucrarea sa, cu inteligență analiza cu aprofundările teoretice în probleme privind raportul dintre lumea istorică şi lumea semantică întemeiată prin limbaj artistic, narativitatea, teatralitatea, stilistica şi poetica personajului etc. Pe acest temei, din multitudinea de trasături manifestate, parizianitatea şi modernitatea i se revelă autoarei ca trăsuturi definitorii în căutarea identității personajului feminin, în interiorul unui raport de consubstanțialitate guvernat de teatralitate; pariziana joacă în permanență un rol, integrîndu-se în spectacolul lumii pariziene şi construindu-l. Interpretările în acest sens sînt exemplare, expresie a unei capacități analitice deosebite dublată de un simț artistic perfect controlat. Formularea, la prima vedere, paradoxală *„**Esența** parizienei se află în **aparență**."* îşi găseşte, îndreptățire totală, din această perspectivă. Dincolo de in-

terpretarea, în întregime nouă şi cu consecvenţă temeinic argumentată, recunoaştem în susţinerea acestei identităţi un raport de continuitate, implicit, cu interpretarea dată operei lui Marcel Proust, desfăşurare a interpretării cu mai mulţi ani în urmă, în teza sa de doctorat, altă lucrare de referinţă. În acest sens, din perspectiva *poeticii modalităţii*, ***Pariziana***, ca tip specific, se situează, într-un mod aparte, între A FI şi A PĂREA, iar tensiunea între cele două ipostaze, variabilă dar permanentă, este guvernată de o altă dimensiune a modalităţii, cea instituită de a vrea. Conştientă de aşezarea ei între a fi şi a părea, Pariziana vrea să fie aşa cum pare, în altă formulare este fiind aşa cum pare. Identitatea ei constă din căutarea afirmării unei identităţi, dependentă această afirmare de receptare, de strategiile de obţinere a recepttării dorite. Sesizînd această dinamică, extrem de complexă, d-na Elena Prus a putut vorbi, în definirea femeii pariziene, de o ***metapo(i)etică a aparenţei***, avînd în vedere deopotrivă lumea realului, a Parizienei din societatea franceză a jumătăţii a doua a secolului XIX, şi din lumea semantică întemeiată de principalii scriitori francezi din aceeaşi perioadă. Mitul Parizienei se situează între cele două lumi, iar creativitatea defineşte deopotrivă ipostaza Parizienei din lumea social-istorică şi ipostaza personajului literar - expresie, aceasta, a creativităţii scriitorului.

Originală în concepţie şi interpretare, riguroasă sub aspect ştiinţific, concisă şi elegantă în exprimare, deschisă în sugestii, lucrarea elaborată de d-na Elena Prus este o contribuţie de excepţie în domeniul ştiinţelor umaniste, considerate în complementaritatea lor. Se constituie într-un model, din multiple puncte de vedere, şi într-o provocare pentru înscrierea altor cercetări în aceeaşi perspectivă.

Institutul de Cercetări filologice și interculturale (ICFI)

fondat în 2006

Ediții ICFI

1. *Analele Universității Libere Internaționale din Moldova*. Seria Filologie, vol. 4. Chișinău: ULIM, 2006.
2. *La Francopolyphonie comme vecteur de la communication*. Colloque international. Chișinău: ULIM, 2006.
3. *La Francopolyphonie: langues et identités*. Colloque international. Vol. 1, Chișinău: ULIM, 2007.
4. *La Francopolyphonie: langues et identités*. Colloque international. Vol. 2, Chișinău: ULIM, 2007.
5. Lecturi filologice. Chișinău: ULIM, 2006. No. 1.
6. Lecturi filologice. Chișinău: ULIM, 2006. No. 2.
7. Lecturi filologice. Chișinău: ULIM, 2006. No. 3.
8. Lecturi filologice. Chișinău: ULIM, 2006. No. 4.
9. *Parcours québécois. Introduction à la littérature du Québec*. Chișinău: Cartier, 2007.
10. *Symposia Professorum,* Seria Filologie. Chișinău: ULIM, 2006.

Edițiile ICFI pot fi consultate la adresa web **www.icfi.ulim.md**

Ediții ale colaboratorilor ICFI începînd cu 2006

1. Dimo, Olga. *Marketing*. Suport metodic pentru studenții Facultății Științe Economice. Chișinău: ULIM, 2007.
2. Dimo, Olga. *Supplementary reader for students of economics*. Chișinău: ULIM, 2007.
3. Guțu, Ana. *Théorie et pratique de la traduction*. Support didactique à l'intention des étudiants en filière traduction cycle licence. Chișinău: ULIM, 2007.
4. Guțu, Ana. *Sistemul de gestionare a calității procesului* baza experienței ULIM de 15 *universitar*. Ghid-sinteză în ani: 1992-2007. Chișinău: ULIM, 2007.
5. Guțu, Ana. *Quality assurance system at Free International University of Moldova*. Guide for professors. Chișinău: ULIM, 2007.
6. Guțu, Ana. *Sistemul de asigurare a calității la ULIM. Quality assurance system at Free International University of Moldova*. Guide for students. Chișinău: ULIM, 2007.
7. Guțu, Ana. *Conceptul educațional al Universității Libere Internaționale din Moldova*. *Manualul de management al calității proceselor universitare la ULIM*. Chișinău: ULIM, 2007.
8. Podoliuc Tatiana. *Essential english for students* (part II). Chișinău: ULIM, 2007.
9. Prus, Elena. *Pariziana romanescă. Mit și modernitate*. Iași: Institutul European, 2006.
10. Roșca, Petru. *Dialectele romanice – studiu geolingvistic*. Chișinău: ULIM, 2007.
11. Sofronie, Silvia. *Le français pour les étudiants en économie*. Manual. Chișinău: ULIM, 2006 (co-autori: Mirăuța Angela, Donici A.).
12. Sofronie, Silvia. *Travail et emploi*. Matériel pédagogique pour le cours « Le Français des affaires ». Chișinău: ULIM, 2007.
13. Vulpe, Ana. *Dicționar român-rus, rus-român*. Chișinău: Știința, 2006.
14. Vulpe, Ana. *Dicționar de sinonime*. Chișinău: Biblion, 2007.