ANNALES DE L'UNIVERSITÉ DE CRAÏOVA
ANNALS OF THE UNIVERSITY OF CRAIOVA

ANALELE UNIVERSITĂȚII DIN CRAIOVA

SERIA ŞTIINȚE FILOLOGICE

LIMBI STRĂINE APLICATE

ANUL VII, Nr. 1/2011

EUC

EDITURA UNIVERSITARIA

ANNALES DE L'UNIVERSITÉ DE CRAIOVA
13, rue Al. I. Cuza, Dolj, Roumanie

On fait des échanges de publications avec les institutions similaires du pays et de l'étranger

ANNALS OF THE UNIVERSITY OF CRAIOVA
13, Al. I. Cuza Street, Dolj, Romania

We exchange publications with similar institutions of our country and from abroad

COMITETUL DE REDACȚIE

Nicolae PANEA: Redactor-şef

MEMBRI

Emilia PARPALĂ-AFANA (Craiova) **Anda RĂDULESCU** (Craiova)
Aloisia ŞOROP (Craiova) **Angelica VÂLCU** (Galați)

COMITETUL ŞTIINȚIFIC

Mirella CONENNA (Bari)
Jan GOES (Arras)
Ghislaine LOZACHMEUR (Brest)
Antonio PAMIES BERTRAN (Granada)
Nicole RIVIÈRE (Paris)
Francesca SAGGINI (Tuscia)
Albert SÁNDOR (Szeged)
Fabienne SOLDINI (Aix-en-Provence)
Bledar TOSKA (Vlora)
Cristina TRINCHERO (Torino)

Diana DĂNIŞOR: Responsabil de număr

Laurențiu BĂLĂ: Secretar de redacție

ISSN: 1841-8074

Actele Colocviului Internațional
„Limbă, Cultură, Civilizație”
Craiova, 24-26 martie 2011
1

Actes du Colloque International
« Langue, Culture, Civilisation »
Craiova, 24-26 mars 2011
1

Atti del Convegno Internazionale
“Lingua, Cultura, Civiltà”
Craiova, 24-26 marzo 2011
1

Actos del Coloquio Internacional
“Lengua, Cultura, Civilización”
Craiova, 24-26 de marzo 2011
1

Acts of International Colloquium
“Language, Culture, Civilisation”
Craiova, 24-26 of March 2011
1

C U P R I N S

Jaqueline BALINT-ZANCHETTA: *Borges: lingüista y escritor, de la palabra al diccionario*..... 11
Ilona BĂDESCU: *Périphrases du futur dans le daco-roumain du XVIe siècle*..... 24
Laurențiu BĂLĂ: *Le corps humain en argot : le sexe*..... 37
Gabriela BIRIŞ: *Le classificateur dérivatif roumain* -iza *: quelques observations*..... 46
Otilia Doroteea BORCIA: *La "Crocifissione" nella pittura dei maestri italiani dal Duecento al Cinquecento*..... 61
Aura Cristina BUNORO: *La herencia incaica en las* Tradiciones peruanas *de Ricardo Palma. La recuperación y asimilación de lo prehispánico*... 81
Nicoleta CĂLINA: *Alcune osservazioni sulla traduzione in romeno di due leggende tratte dal libro* I testimoni della passione *di Giovanni Papini: "Giuda tentato" e "Il Figlio del padre". La terminologia religiosa*..... 89
Ileana Mihaela CHIRIȚESCU: *« Le symbolisme se trouve au cœur du romantisme »*..... 99
Maria CHIVEREANU: *Particularités phonétiques dans le conte de fées populaire roumain*..... 105
Mihaela CIOBANU: *La traducción literaria. Historia y actualidad*..... 111
Marinella COMAN: *La violence verbale des jeunes français : insultes et injures*..... 118
Geo CONSTANTINESCU: *El sueño en la poesía de José Bergamín*..... 125
Maria CUCURULL JANER: *El español y su lexicografía regional. Las frases hechas*..... 130
Ioana-Rucsandra DASCĂLU: *Magie et métamorphose : l'âne à travers les âges et la littérature*..... 134
Diana DĂNIŞOR: *La traduction juridique : les collocations en droit civil français et leur traduction en roumain*..... 143
Anca Ileana DUŞCĂ: *Le spécifique de l'interprétation des normes de l'Union européenne*..... 150
Ilona DUȚĂ: *Le discours intimiste dans la lyrique latine et la récupération de l'identité*..... 157
Rodica FOFIU: *Les lettres d'Emil Cioran dans les collections de la Bibliothèque « Astra » de Sibiu*..... 166
Ileana-Lavinia GEAMBEI: *La condition de l'auteur dans* La Chronique Universelle *de Mihail Moxa*..... 178
Ghislaine LOZACHMEUR: *Approche sémantique et énonciative des discours des patients sur les forums de santé*..... 187

Camelia MANOLESCU: *Marc Dugardin et ses symboles dans* la peur la plénitude..... 205
Maria MIHĂILĂ: *Les mots français d'origine arabe*..... 214
Nicolae PANEA: *Le postmodernisme : repenser l'anthropologie*..... 220
Iuliana PAŞTIN: *Milan Kundera, un écrivain entre deux langues, à la recherche de l'identité*..... 231
Silvia PITIRICIU: *Les dérivés verbaux expressifs en langue roumaine actuelle*..... 242
Cătălina Iuliana PÎNZARIU: *El Islam en la Península Ibérica*..... 247
Mihaela POPESCU: *La réorganisation et la nouvelle configuration du système verbo-modal en ancien français. Vue synthétique*..... 254
Frosina QYRDETI: *Tra le lingue e le culture con sguardo europeo. Un'analisi del comportamento linguistico nelle opere di Carmine Abate*..... 263
Anda RĂDULESCU: *Typologie croisée des expressions figées roumaines et françaises formées avec le mot* drac(ul) – (le) diable..... 270
Rosina SCALISE SPRINGER: *L'utilisation du patrimoine culturel européen par Mussolini*..... 284
Daniela SCORȚAN: *Le pronom indéfini* on *: quelques difficultés auxquelles se confrontent les étudiants en classe de FLE*..... 296
Lavinia SIMILARU: Garoé, *de Alberto Vázquez Figueroa, y la traducción, esta eterna traición*..... 301
Alexandra SÎRGHI: *L'insécurité linguistique des femmes dans l'espace public*..... 308
Emilia ŞTEFAN: *Breve storia del culto di Goethe nello spazio letterario romeno fra la fine del secolo XIX e l'inizio del secolo XX*..... 323
Lelia TROCAN: *"Poetae novi, neoteroi"*..... 334
Luminița-Felicia TUNSOIU: *Varias perspectivas sobre la enseñanza de español en Rumania*..... 342
Alina ȚENESCU: *Pour une lecture des lieux et des espaces dans la littérature francophone médiatique (l'exemple de la télévision)*..... 355
Angelica VÂLCU: *Sur les stratégies de rédaction des textes professionnels à visée informative / persuasive*..... 365
Luminița VLEJA: *El léxico de los tipos profesionales en la obra satírica de Quevedo*..... 375

S O M M A I R E

Jaqueline BALINT-ZANCHETTA: *Borges : linguiste et écrivain, du mot au dictionnaire*..... 11
Ilona BĂDESCU: *Périphrases du futur dans le daco-roumain du XVIe siècle*..... 24
Laurențiu BĂLĂ: *Le corps humain en argot : le sexe*..... 37
Gabriela BIRIŞ: *Le classificateur dérivatif roumain* -iza *: quelques observations*..... 46
Otilia Doroteea BORCIA: *La « Crucifixion » dans la peinture des maîtres italiens de* Duecento *au* Cinquecento..... 61
Aura Cristina BUNORO: *Le patrimoine inca dans les* Traditions péruviennes *de Ricardo Palma. La récupération et l'assimilation de la culture pré-hispanique*..... 81
Nicoleta CĂLINA: *Quelques observations sur la traduction roumaine de deux légendes du livre* Les témoins de la passion *de Giovanni Papini : « La Tentation de Judas » et « Le Fils du Père». La terminologie religieuse*..... 89
Ileana Mihaela CHIRIȚESCU: *« Le symbolisme se trouve au cœur du romantisme »*..... 99
Maria CHIVEREANU: *Particularités phonétiques dans le conte de fées populaire roumain*..... 105
Mihaela CIOBANU: *La traduction littéraire. Histoire et actualité*..... 111
Marinella COMAN: *La violence verbale des jeunes français : insultes et injures*..... 118
Geo CONSTANTINESCU: *Le rêve dans la poésie de José Bergamín*..... 125
Maria CUCURULL JANER: *L'espagnol et son lexique régional. Les expressions figées*..... 130
Ioana-Rucsandra DASCĂLU: *Magie et métamorphose : l'âne à travers les âges et la littérature*..... 134
Diana DĂNIŞOR: *La traduction juridique : les collocations en droit civil français et leur traduction en roumain*..... 143
Anca Ileana DUŞCĂ: *Le spécifique de l'interprétation des normes de l'Union européenne*..... 150
Ilona DUȚĂ: *Le discours intimiste dans la lyrique latine et la récupération de l'identité*..... 157
Rodica FOFIU: *Les lettres d'Emil Cioran dans les collections de la Bibliothèque « Astra » de Sibiu*..... 166
Ileana-Lavinia GEAMBEI: *La condition de l'auteur dans* La Chronique Universelle *de Mihail Moxa*..... 178

Ghislaine LOZACHMEUR: *Approche sémantique et énonciative des discours des patients sur les forums de santé*..... 187
Camelia MANOLESCU: *Marc Dugardin et ses symboles dans* la peur la plénitude..... 205
Maria MIHĂILĂ: *Les mots français d'origine arabe*..... 214
Nicolae PANEA: *Le postmodernisme : repenser l'anthropologie*..... 220
Iuliana PAŞTIN: *Milan Kundera, un écrivain entre deux langues, à la recherche de l'identité*..... 231
Silvia PITIRICIU: *Les dérivés verbaux expressifs en langue roumaine actuelle*..... 242
Cătălina Iuliana PÎNZARIU: *L'Islame dans la Péninsule Ibérique*..... 247
Mihaela POPESCU: *La réorganisation et la nouvelle configuration du système verbo-modal en ancien français. Vue synthétique*..... 254
Frosina QYRDETI: *Un regard européen sur les langues et les cultures. Une analyse du comportement linguistique dans les oeuvres de Carmine Abate*..... 263
Anda RĂDULESCU: *Typologie croisée des expressions figées roumaines et françaises formées avec le mot* drac(ul) – (le) diable..... 270
Rosina SCALISE SPRINGER: *L'utilisation du patrimoine culturel européen par Mussolini*..... 284
Daniela SCORȚAN: *Le pronom indéfini* on *: quelques difficultés auxquelles se confrontent les étudiants en classe de FLE*..... 296
Lavinia SIMILARU: *Le roman* Garoé*, d'Alberto Vazquez Figueroa, et la traduction, cette trahison éternelle*..... 301
Alexandra SÎRGHI: *L'insécurité linguistique des femmes dans l'espace public*..... 308
Emilia ŞTEFAN: *Brève histoire du culte de Goethe dans l'espace littéraire de Roumanie entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle*..... 323
Lelia TROCAN: *"Poetae novi, neoteroi"*..... 334
Luminița-Felicia TUNSOIU: *Perspectives variées sur l'enseignement de l'espagnol en Roumanie*..... 342
Alina ȚENESCU: *Pour une lecture des lieux et des espaces dans la littérature francophone médiatique (l'exemple de la télévision)*..... 355
Angelica VÂLCU: *Sur les stratégies de rédaction des textes professionnels à visée informative / persuasive*..... 365
Luminița VLEJA: *Le lexique des types professionnels dans l'oeuvre satirique de Quevedo*..... 375

CONTENTS

Jaqueline BALINT-ZANCHETTA: *Borges: Linguist and Writer, from Word to Dictionary*..... 11
Ilona BĂDESCU: *Periphrases of the Future Tense in the 16th Century Daco-Romanian*..... 24
Laurențiu BĂLĂ: *The Human Body in Slang: Sex*..... 37
Gabriela BIRIŞ: *Notes on the Romanian Derivational Affix* -iza..... 46
Otilia Doroteea BORCIA: *"Crucifixion" in* Duecento *and* Cinquecento *Italian Painting*..... 61
Aura Cristina BUNORO: *Inca Inheritance in Ricardo Palma's* Peruvian Traditions. *Recuperation and Assimilation of Prehispanic Culture*..... 81
Nicoleta CĂLINA: *Some Remarks on the Romanian Translation of* The Temptation of Judas *and* The Father's Son*, Two Legends in Giovanni Papini's* I testimoni della passione. *Religious Terminology*..... 89
Ileana Mihaela CHIRIȚESCU: *"Symbolism is to Be Found at the Core of Romanticism"*..... 99
Maria CHIVEREANU: *Phonetic Characteristics of the Romanian Fairy Tale*..... 105
Mihaela CIOBANU: *Literary Translation. History and Actuality*..... 111
Marinella COMAN: *French Young People's Verbal Violence : Insults and Abuse*..... 118
Geo CONSTANTINESCU: *The Dream in José Bergamin's Poetry*..... 125
Maria CUCURULL JANER: *The Spanish Language and its Regional Vocabulary. The Fixed Expressions*..... 130
Ioana-Rucsandra DASCĂLU: *Magic and Metamorphosis: the Ass through Ages and Literatures*..... 134
Diana DĂNIȘOR: *The Translation of Law Language: French Collocations and Their Romanian Translation*..... 143
Anca Ileana DUȘCĂ: *The Specificity of Interpreting EU Standards*..... 150
Ilona DUȚĂ: *The Intimist Discourse in Latin Poetry and the Recovery of One's Identity*..... 157
Rodica FOFIU: *Emil Cioran's Letters in the Collection of Astra Library in Sibiu*..... 166
Ileana-Lavinia GEAMBEI: *The Author in Mihail Moxa's* Cronica universală ('Universal Chronicle')..... 178
Ghislaine LOZACHMEUR: *Semantic and Enunciative Approach to the Patients' Discourse on Health Web Forums*..... 187
Camelia MANOLESCU: *Marc Dugardin and His Symbols in* la peur la plénitude ('fear and completeness')..... 205

Maria MIHĂILĂ: *French Words of Arabic Origin*..... 215
Nicolae PANEA: *Postmodernism: Rethinking Anthropology*..... 220
Iuliana PAŞTIN: *Milan Kundera, a Writer Between Two Languages in Quest of His Identity*..... 231
Silvia PITIRICIU: *The Expressive Verbal Derivatives in Contemporary Romanian*..... 242
Cătălina Iuliana PÎNZARIU: *The Islam in the Iberian Peninsula*..... 247
Mihaela POPESCU: *The Reorganization and the New Configuration of Modal Verbal System in Old French. A Synthetic Overview*..... 254
Frosina QYRDETI: *A European Perspective on Cultures and Languages. An Analysis of Linguistic Behaviour in Carmine Abate's Work*..... 263
Anda RĂDULESCU: *Cross-Linguistic Typology of Romanian and French Fixed Expressions Containing the Word 'Devil'*..... 270
Rosina SCALISE SPRINGER: *Mussolini and the European Cultural Inheritance*..... 284
Daniela SCORȚAN: *The French Indefinite Pronoun* "on"*: Errors Made by Romanian Students*..... 296
Lavinia SIMILARU: *Alberto Vázquez Figueroa's* Garoé *and Translation, This Eternal Treason*..... 301
Alexandra SÎRGHI: *Women's Linguistic Insecurity in the Public Space*..... 308
Emilia ŞTEFAN: *The Cult of Goethe in the Romanian Literary Space at the Turn of the 20th Century*..... 323
Lelia TROCAN: *"Poetae novi, neoteroi"*..... 334
Luminița-Felicia TUNSOIU: *Different Perspectives of Teaching Spanish in Romania*..... 342
Alina ȚENESCU: *An Interpretation of Places and Spaces in the French Media Literature (the Example of the TV)*..... 355
Angelica VÂLCU: *Strategies of Writing Informative/Persuasive Professional Texts*..... 365
Luminița VLEJA: *The Vocabulary of Professional Characters in Quevedo's Work*..... 375

Borges: lingüista y escritor, de la palabra al diccionario

Jaqueline BALINT-ZANCHETTA
Universidad de Bretaña Occidental,
Brest (Francia)

ABSTRACT: ***Borges: Linguist and Writer, from Word to Dictionary***

Jorge Luis Borges' fascination with general linguistic issues and problems relating to languages is repeatedly noted in his writings. His early bilingualism (English and Spanish) and the later acquisition of various foreign languages (French and German, among others) are not unrelated to these concerns. Both in his essays related to language (*The Analytical Language of John Wilkins, The Language of the Argentineans*) and in his fictions (*The Aleph; Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* and others) his interest in various aspects of linguistics, history of languages, linguistic philosophy, dialectology, lexicology and stylistics is a constant theme. His work has multifaceted aspects that deserve careful and extensive study.

KEYWORDS: *linguistics, literature, Borges*

Como instrumento privilegiado y a la vez defectuoso de expresión, la lengua es para Borges un vehículo de la comunicación humana cuya característica esencial es la arbitrariedad y la imperfección. La constatación del fracaso de la comunicación verbal, en cualquiera de los idiomas conocidos por el autor: español, inglés, francés, latín, alemán, italiano, por solo citar aquellos que aprendió el escritor en su niñez y juventud, son materia de investigación constante, de sesuda reflexión y también objeto metafísico y a la vez lúdico de inspiración literaria[1]. Tanto en su obra ensayística como en sus ficciones, las reflexiones que propone Borges a propósito de la lengua y del empleo literario de las palabras son numerosas y recurrentes.

El desarrollo cuantitativo y cualitativo de la temática lingüística en la obra de Borges es tan importante que nos sería imposible realizar un estudio exhaustivo. Es por eso que, en este trabajo, nos limitaremos a reflexionar sobre algunos puntos esenciales que afectan las interacciones entre lingüística y literatura entre el lenguaje y el estilo. Para ello, tomaremos como punto de partida las declaraciones que hace, el mismo autor, a propósito de las palabras, los diccionarios y el arte de escribir, en la célebre entrevista que Borges concedió a Soler Serrano en 1976[2]:

> **(B)** (…) Trato de expresar lo que quiero y trato de hacerlo con las palabras habituales porque sólo las palabras que pertenecen al idioma oral son las que tienen eficacia.

Es un error suponer que todas las palabras del diccionario pueden usarse, hay muchas que no pueden usarse. Por ejemplo, en un diccionario usted ve como sinónimas la palabra azulado, azulino, azuloso y creo que azulenco también; la verdad es que no son sinónimas. La palabra azulado puede usarse es una palabra común que el lector acepta. Si yo pongo azuloso o si pongo azulino, no, es una palabra que mira en dirección contraria, es decir, que la única palabra que puede usarse es azulada porque es una palabra común que se desliza con las otras...
(S. S.) - Y las otras serían artificiosas.
(B) - Si yo pongo azulino, por ejemplo, es una palabra decorativa es como si yo pusiera de pronto una mancha azul en la página, de modo que yo creo que esta no es una palabra lícita.

Es un error escribir con el diccionario. Uno debe escribir, yo creo, con el idioma de la conversación o con el idioma de la intimidad.
(S. S.) - Pero eso ya se llega con el tiempo con la decantación...
(B) - Se llega con el tiempo, sí porque es muy difícil que un joven escritor se resigne a escribir con palabras comunes… Posiblemente hay palabras que son comunes para mí y no lo son para otros, cada grupo humano tiene su dialecto, cada familia tiene su dialecto, posiblemente hay palabras que para mí son comunes y no son comunes para otros, pero en fin…

"La lengua: es decir, humilladoramente el pensar"

Convencido de que *"el problema verbal (que es literario, también) es de tal suerte que ninguna solución general o catolicón puede recetársele."*[3] Borges, en esta entrevista plantea, con sentido didáctico y sencillez, varias cuestiones transversales que atañen a dos disciplinas vinculadas íntimamente: la lingüística y la literatura. El solo hecho de que el autor admita "tratar" de expresar lo que quiere y lo haga insistiendo en la noción de intento, más que en el resultado de la comunicación verbal, es revelador. Más allá del ejercicio retórico de falsa modestia de ese *"modesto hechicero (que) hace lo que puede con sus modestos medios"*[4], el escritor deja entrever un verdadero sentimiento de desamparo frente al imperfecto lenguaje humano.

Ni siquiera las diversas materializaciones idiomáticas parecen aportar grandes avances pues ningún idioma es más perfecto que otro. De ahí lo absurdo que resulten, para el autor, las afirmaciones de quienes declaran, por ejemplo, que la palabra *moon,* es más o menos expresiva que su equivalente castellano *luna*[5] ya que: *"todos los idiomas del mundo (sin excluir el volapuk de Johann Martin Schleyer y la romántica* interlingua *de Peano) son [para Borges] igualmente inexpresivos"*[6]. El adjetivo "inexpresivo" parece referirse, en este caso, a la idea saussuriana de arbitrariedad del signo y confirmar que ningún significante de ningún idioma, natural o artificial antiguo o moderno, es capaz de expresar el significado del universo[7]. El problema es que existe un desfase notorio entre uno y otro: *"...el universo es fluido y cambiante; el lenguaje, rígido"*[8]. Esta incompatibilidad entre la falta de flexibilidad del lenguaje y la versatilidad del universo, en perpetuo movimiento; entre el eje sintagmático que caracteriza al primero y el paradigmático a la imaginación, muestra que la lengua, *"es decir,*

(Para Borges) *humilladoramente el pensar"*[9], no puede ser más que una mala traducción del mundo y del pensamiento.

Además de ser incapaz de definir el universo, el lenguaje humano, tampoco parece ser idóneo para clasificar, racionalmente, los elementos que lo componen. Borges en *El idioma analítico de John Wilkins*[10] postula que *"No hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo"*. Esta afirmación no sólo pone en duda la ambición totalizadora de la palabra[11] sino también – según la tradición idealista del lenguaje –, la existencia misma de lo representado: el propio universo. Para ilustrar el carácter irracional de cualquiera de las organizaciones verbales del cosmos, en el mencionado ensayo, Borges cita una enciclopedia china *(Emporio celestial de conocimientos benévolos)* cuya detallada clasificación del mismo es tan arbitraria que induce, al receptor, a admitir el carácter absurdo de toda certeza clasificatoria y, por la misma razón, a renunciar a cualquier intento de categorización de los seres y las cosas. Como es costumbre en la obra de Borges, el problema lexicológico desemboca en el filosófico y este se introduce en la ficción que, a su vez, remite al primero[12]. No es extraño entonces, que este pasaje, haya inspirado al filósofo Michel Foucault su obra *Les mots et les choses*[13] y suscitado el interés de Umberto Eco[14].

El pesimismo borgeano en materia de comunicación verbal deja, sin embargo, un atisbo de esperanza:

> La materia de que dispone el lenguaje, es, como afirma Stevenson, absurdamente inadecuada ¿Qué hacer con las gastadas palabras – con los *Idola fori* de Francis Bacon – y con algunos artificios retóricos que están en los manuales. A primera vista nada o muy poco. Sin embargo, basta una página del propio Stevenson o una línea de Séneca para demostrar que la empresa no es siempre imposible[15].

Aunque las pruebas esgrimidas por Borges se reduzcan a unas pocas líneas de contados escritores estas bastan para demostrar que la posibilidad de comunicar por medio de la escritura es remota pero existe. Por más insuficiente, impropio o absurdo que sean los elementos que integran el lenguaje, lo cierto es que al escritor no le queda más remedio que acatar sus reglas. Prisionero de las mismas Borges se evadirá, sin embargo, por medio de la ficción en la que todo es posible: abolir ciertas reglas y crear otras. Así, en el planeta imaginario Tlön *"no hay palabra que corresponda a la palabra* luna *pero hay un verbo que sería* lunecer *o* lunar*"* que facilita la comprensión. En otra de las lenguas del mismo planeta, "el sustantivo se forma por acumulación de adjetivos. No se dice *luna:* se dice *aéro-claro sobre oscuro-redondo o anaranjado-tenue*"[16] y todos los sustantivos son metafóricos[17]. También en Tlön utilizar tiempos verbales es absurdo pues es imposible no referirse siempre al presente, existe la posibilidad de crear un poema con una sola y enorme palabra, y es natural prever la abolición de las lenguas *"Entonces desaparecerá del planeta el inglés, el francés y el mero español. El mundo será Tlön"*[18].

La noción de palabra

¿Pero qué es la palabra para Borges? ¿El signo aislado, el morfema, el sintagma? Sin haber recurrido – a menos de manera directa – a la teoría del signo de Saussure[19], antes de que Jakobson estudiara las funciones lingüísticas de la comunicación y que Benvéniste analizara la importancia de la enunciación y del contexto, Borges investigó estas cuestiones empleando su propia metodología. Así, en *Indagación de la palabra* (1928) Borges se propone estudiar, de manera empírica, el proceso psicológico de la comprensión de la frase. La primera del Quijote le servirá de modelo analítico: *"En un lugar de la mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme..."* Aunque poco ortodoxo – si tenemos en cuenta el clásico metadiscurso gramatical o lexicográfico – el comentario minucioso y pormenorizado se basa en la descomposición, palabra por palabra, de dicha frase. Sin ánimo de esclarecer cada una de las acertadas reflexiones (que Borges desarrolla en tres páginas) veamos cómo el autor analiza las primeras:

> *En.* Esta no es entera palabra, es promesa de otras que seguirán. Indica que las inmediatamente venideras no son lo principal del contexto, sino la ubicación de lo principal, ya en el tiempo o en el espacio.
>
> *Un.* Propiamente, esta palabra dice la unidad la calificada por ella. Aquí no. Aquí es anuncio de una existencia real, pero no mayormente individuada o delimitada.
>
> *Lugar.* Esta es la palabra de ubicación, prometida por la partícula *en.*
>
> Su oficio es meramente sintáctico: no consigue añadir la menor representación a la sugerida por las dos anteriores (...)
>
> *De.* Esta suele ser palabra de dependencia, de posesión. Aquí es sinónima (algo inesperadamente) de *en.* (...)[20]

Con estas y otras explicaciones léxicas, Borges procura demostrar que las palabras sueltas no tienen un valor semántico fijado definitivamente, sino un valor funcional variable que depende de los vínculos establecidos con otras palabras y del contexto. La conclusión del escritor es inapelable: la palabra como ente autónomo, tal como la define y la divulgan las gramáticas y los diccionarios, no existe:

> ¿Cómo negar que es una unidad para el pensamiento, cada palabra, si el diccionario (en desorden alfabético) las registra a todas y la incomunica y sin apelación las define? La empresa es dura pero nos la impone el análisis anterior. Imposible creer que el solo concepto "*En un lugar de la mancha* (...) esté organizado por doce ideas (...) Es decir, las palabras no son la realidad del lenguaje, las palabras sueltas- no existen[21].

Muchas de las incongruencias señaladas por Borges a propósito de los diccionarios obedecen, sin embargo, a ciertas prácticas lexicográficas inherentes a la elaboración de los mismos. Como puntualiza Manuel Seco, los lexicógrafos distinguen

> "dos clases de artículos de diccionario: los de definición propiamente dicha" (definición en metalengua de contenido), que se refieren a todos los nombres y a la inmensa mayoría de los adjetivos, verbos y adverbios; y los de definición impropia o "explicación" (definición en metalengua de signo) que corresponden a las interjecciones y palabras gramaticales.[22]

Se admite entonces, por convención, que, siendo estas últimas indefinibles no pueden sustituirse, como las primeras, sino explicarse según la función que desempeñan. Esto es, precisamente, lo que hace Borges, con las palabras de la famosa frase de Cervantes al privilegiar la metalengua de signo. Pero el componente más original de su comentario consiste en acordar una especial importancia a la movilidad semántica de las palabras y a la incidencia que unas voces tienen sobre otras, es decir, a la construcción dinámica del sentido. Esta concepción de los vocablos parece prefigurar la idea de Levi-Strauss quién distinguía dos planos de significación léxica: el de los significados "normales" (las definiciones del diccionario, por ejemplo) y el "metalingüístico" surgido de otro sistema significativo paralelo formado, entre otras cosas, por las relaciones de oposición y similitud establecidas en los relatos mítico-literarios. Así, para Levi-Strauss y, en cierto sentido, para Borges también el problema del léxico es diferente según se considere el lenguaje "común" o el metalenguaje.[23]

La multiplicación sinonímica: una falacia

El hecho de que Borges arremeta, de manera recurrente, contra los diccionarios se debe, entre otras cosas, a la inadaptación de dichas obras al uso cotidiano del léxico[24]. Así, tanto en la entrevista que nos ocupa como en *El idioma de los argentinos*, el autor critica con severidad el principio de sinonímia respetado por los diccionarios y alentado por los académicos de la lengua:

> La sueñera mental y la concepción acústica del estilo son las que fomentan sinónimos: palabras que sin la incomodidad de cambiar de idea cambian de ruido. La Academia los apadrina con entusiasmo. (...) Yo creo de veras que esa retahíla de equivalencias es recurso tan ajeno a la literatura como la posesión o no posesión de una nítida caligrafía.[25]

Definidos, los sinónimos, como *"palabras que sin la incomodidad de cambiar de idea cambian de ruido"* Borges los excluirá del campo de la creación literaria y hostigará, durante toda su carrera de escritor, esa tendencia a la proliferación gratuita de identidades léxicas. Casi cincuenta años después de las precedentes declaraciones – y otras posteriores –, Borges vuelve sobre el tema ofreciendo ejemplos representativos que él mismo había evocado veinticinco años antes, en *El Aleph* (1949):

> Es un error suponer que todas las palabras del diccionario pueden usarse, hay muchas que no pueden usarse. Por ejemplo: en un diccionario usted ve como

> sinónimas la palabra **azulado**, **azulino**, **azuloso** y creo que **azulenco** también, la verdad es que no son sinónimas. (Borges, *Entrevista*: 1976)

Aunque los artículos del diccionario referentes a las palabras *azulado, azulino, azuloso y azulenco* – aún en las recientes ediciones del *Diccionario de la lengua española*[26] – remitan al color azul, lo cierto es que estas cuatro palabras son equivalentes desde el punto de vista semántico pero no desde el punto de vista del uso de la lengua.

> **azulado, da.** adj. De color azul o que tira a él.
> **azulino, na.** adj. Que tira a azul.
> **azuloso, sa.** adj. Azulado.
> **azulenco, ca. 1.** adj. *Biol.* **Azulado (...).**

Según estas definiciones las voces citadas tienen el mismo significado. La palabra *azulenco*, sin embargo, lleva además, una mención suplementaria "biol." lo cual indica un uso específico en un campo determinado de las ciencias: la biología. Por otra parte, la marginalización de la voz *azulenco* del lenguaje común deja suponer que las otras tres palabras son perfectamente equivalentes. Sin embargo, las diferencias entre el común *azulado* y los artificiales *azulino y azuloso* se sitúan en otras categorías de información ausentes del diccionario pero imprescindibles para el lector y el escritor. Los artículos lexicográficos no suelen introducir ni valoraciones estilísticas, ni referencias a la frecuencia de empleo de las voces, ni alusiones connotativas o simbólicas. Sin embargo, dichas precisiones son las que importan al escritor quien se interesa menos en el significado estático del copioso corpus léxico del diccionario que en el repertorio dinámico de la palabra viva. No olvidemos que para Borges son los hablantes quienes confieren, a las palabras, una dimensión afectiva particular y hasta una "temperatura distinta" al español hablado en Argentina[27].

La palabra "común"

Atento al impacto de las palabras por parte del receptor. Borges afirma que de las voces mencionadas en la entrevista, la única que puede usarse es *azulado* por ser *"una palabra común que el lector acepta (…) una palabra que se desliza con las otras..."*. Asimismo, advierte que estos adjetivos, aparentemente idénticos, pueden, en la práctica del lenguaje, oponerse desde el punto de vista estilístico. *"Si yo pongo azuloso o si pongo azulino, no, es una palabra que mira en dirección contraria, es decir, que la única palabra que puede usarse es azulado"*. Así, para el escritor, *azulado,* palabra aceptable, se opone a *azulino* y *azuloso*, adjetivos inaceptables que, incluso, hasta podríamos considerar como antónimos con respecto al uso.

A pesar de lo expuesto por Borges, debemos admitir que la noción de "palabra común" o "palabra habitual" es particularmente subjetiva; consciente de ello Borges, se ve obligado a matizar:

> Hay palabras que son comunes para mí y no lo son para otros cada grupo humano tiene su dialecto, cada familia tiene su dialecto, posiblemente hay palabras que para mí son comunes y no son comunes para otros, pero en fin… (Borges, *Entrevista*: 1976).

Si bien la acotación no basta para terminar de aclarar la noción de "lenguaje común", sobre todo cuando esta se equipara al lenguaje oral: *"Trato de expresar lo que quiero y trato de hacerlo con las palabras habituales porque sólo las palabras que pertenecen al idioma oral son las que tienen eficacia."* – dice Borges en la entrevista de 1976 –, al menos tiene el mérito de relativizarla. Si las palabras comunes para Borges no lo son para otros es porque dicho concepto esta doblemente condicionado por variaciones diacrónicas y diastráticas de la lengua. Teniendo en cuenta el ámbito sociocultural al cual pertenecía el autor, ciertas voces o expresiones consideradas por Borges como "habituales", en los años treinta o cuarenta, pueden parecer hoy en día rebuscadas o afectadas. Probablemente ni la simplicidad de expresión a la que aspira Borges, ni el efecto de oralidad que manifiesta perseguir sean considerados, por el receptor actual, como la característica más notoria de su estilo literario.

Los vínculos existentes entre el sociolecto[28], concebido por el autor como un *"dialecto de alusiones"*[29] comunes a todo grupo humano y el idiolecto, expresión característica de una sola persona[30], son también contemplados por Borges para quien el acto individual de selección de voces y expresiones está en el centro mismo de las preocupaciones del escritor cuya labor consiste, precisamente, en forjar un lenguaje individualizador, un idiolecto propio dentro de un ámbito lingüístico compartido por todos los hispanohablantes:

> Dentro de la comunidad del idioma (es decir, de lo entendible: límite que está pared por medio de lo infinito y del que no podemos quejarnos honestamente) el deber de cada uno es dar con su voz. El de los escritores más que nadie, claro que sí.[31]

Aunque la reivindicación del empleo de la palabra común sea subjetiva, su importancia radica en la postura estética adoptada por Borges, deliberadamente opuesta a la teoría desviacionista del estilo que se basa en la idea de "apartamiento de la lengua estándar o común"[32]. Este alejamiento se apoya, además, en el empleo abusivo de la retórica, del adorno excesivo o de la metáfora complicada el rechazo de Borges es terminante (y eso a pesar de sus múltiples contradicciones). Borges repudia el barroquismo pero lo hace con tanta admiración, que no puede evitar apartarse de él – sobre todo en sus primeras obras. También rehúsa el empleo de la palabra dialectal (otra forma de barroquismo verbal) por su exagerado "color local". El hecho de que Borges fuera un ferviente admirador y exegeta de la literatura gauchesca no le impidió apartarse del empleo de palabras nativas ni criticar a los autores de poesía urbana por hacer alarde de voces orilleras o lunfardas. Borges no pretendió poner sistemáticamente en duda la calidad literaria de dichas obras sino denunciar, una vez más, la utilización ornamental de la palabra. Así, en la reseña de la *Crencha Engrasada* de Carlos de la Púa (1929),

poemario lunfardo particularmente hermético, Borges declara: *"Literatura, y buena, es muchas veces la de este libro, deliberadamente jergal"* aunque luego le reproche el hecho de sobrarle *"color local, idioma especializado, esmero de metáforas"*[33].

En resumen, Borges no sólo proscribe los adornos verbales – y poco importa si son embellecedores o peyorativos, gauchescos o lunfardescos – sino que, además, llega a considerarlos como ilícitos:

> Si yo pongo **azulino** sería una palabra decorativa es como si yo pusiera de pronto una mancha azul en la página, de modo que yo creo que estoy usando una palabra ilícita. (Borges, *Entrevista*: 1976)

"El tatuaje azul" de las palabras rubenianas

El hecho de que Borges haya criticado, de manera recurrente, los excesos del lenguaje, a partir del análisis de las palabras que designan el color azul, no es casual; su propia concepción literaria se define, desde muy temprano, como estéticamente opuesta a las ostentaciones verbales rubenianas. Así lo observamos en su *Proclama*[34] ultraísta (1921):

> En su forma más evidente y automática, el juego de entrelazar palabras campea en esa entablillada nadería que es la literatura actual. Los poetas sólo se ocupan de cambiar de sitio los cachivaches ornamentales que los rubenianos heredaron de Góngora – las rosas, los cisnes, los faunos, los dioses griegos, los paisajes ecuánimes i enjardinados – i engarzar millonariamente los flojos adjetivos *inefable, divino, azul, misterioso.* Cuánta socarronería i cuánta mentira en ese manosear de ineficaces i desdibujadas palabras (...) Mientras tanto los demás líricos, aquellos que no ostentan el tatuaje azul rubeniano, ejercen un anecdotismo gárrulo...
>
> ...El ultraísmo propende así a la formación de una mitología emocional y variable. Sus versos que excluyen las palabras y las victorias baratas conseguidas mediante el despilfarro de **palabras exóticas,** tienen la contextura decisiva de los macronigramas.[35]

A pesar de esta crítica mordaz de los "cachivaches ornamentales" modernistas con raíces barrocas Borges no cultiva aquí ni a la naturalidad ni la invisibilidad verbal que preconizó años después. Por el contrario, su prosa se muestra voluntariamente presuntuosa y cae, numerosas veces – aquí para reforzar su propósito – en la trampa de la afectación verbal (empleo de la **i** en lugar **y** de expresiones ampulosas como: "campea en esa entablillada nadería" o "el anecdotismo gárrulo"). Coincidimos, entonces, con el análisis de Rafael Olea quien califica el estilo de *Inquisiciones* y el de los primeros libros de Borges de *"ampuloso, exagerado, ineficaz, lleno de pura verbosidad"*[36] para advertir luego, en su producción posterior, un profundo cambio estilístico particularmente notorio en la práctica verbal del escritor:

> Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad.[37]

Borges sigue reflexionando sobre la transmutación de su propio estilo en varias oportunidades, doce años más tarde confiesa:

> Cuando yo empecé a escribir yo era un joven barroco como todos los jóvenes lo son, por timidez. El escritor joven sabe que lo que dice no tiene mucho valor y quiere esconderlo simulando ser un escritor del sigo XVII o un escritor del siglo XX (Borges, *Entrevista*: 1976)

La alusión al modernismo – insinuada apenas en la entrevista de 1976, a través de los falsos sinónimos de *azulado* – cobra todo su sentido a la luz de algunos episodios de *El Aleph* (*1949)* En este cuento fantástico Borges introduce reflexiones acerca de la misma serie sinonímica. El hecho de que el personaje de Carlos Argentino Daneri, encarne, precisamente, las características caricaturales del poeta modernista cuya pedante mediocridad es disimulada con un lenguaje pomposo, tampoco es anodino. En el cuento, el narrador intradiegético (llamado, igualmente, Borges) critica las artificiales autocorrecciones, que hace el poeta de sus propios manuscritos con el fin de mejorar su expresión escrita:

Me releyó, después, cuatro o cinco páginas del poema. Las había corregido según un depravado principio de ostentación verbal: donde antes escribió *azulado,* ahora abundaba en *azulino, azulenco* y hasta *azulillo*.[38]

Esa alusión al boato verbal de Carlos Argentino quien había reemplazado el usual *azulado* por las artificiales equivalentes semánticas es completada, en *El Aleph* con otro ejemplo aún más caricatural. Se trata del empleo poético de los sinónimos de la voz *lechoso*: *"La palabra* lechoso *no era bastante fea para él; en la impetuosa descripción de un lavadero de lanas, prefería* lactario*,* lacticinoso*,* lactescente*,* lechal... *"*[39] A diferencia de Borges, preocupado por la aceptabilidad de las palabras, el personaje de Carlos Argentino parece emplear el diccionario de sinónimos de manera inmoderada con el fin de multiplicar los vocablos inaceptables.

El comentario de texto que hace Carlos Argentino Daneri de sus propios versos y las exégesis de Borges (personaje) en *El Aleph*, han merecido variadas interpretaciones que no han sido comprobadas[40], bástenos aquí observar que se trata de una crítica mordaz dirigida a todos los poetas que cultivan el estilo en demasía, categoría en la cual se incluye el propio autor. Con un tono particularmente irónico, Borges (autor y personaje narrador) se libra a una autocrítica feroz de sus propios excesos estilísticos: abusar del procedimiento de *"la enumeración, congerie o conglobación (…), acumular en cuatro versos tres alusiones eruditas que abarcan treinta siglos de apretada literatura... "*[41]

La búsqueda de un estilo propio y la preocupación por un lenguaje renovado son entonces, tanto en las primeras épocas, como en las etapas posteriores,

paralelas a una minuciosa tarea de reflexión lingüística-estilística. Si el período ultraísta conduce a Borges por los senderos de la experimentación léxica, esta complejidad irá depurándose con los años, gracias a un proceso de simplificación.

> Durante muchos años creí que me sería dado alcanzar una buena página, mediante variaciones y novedades; ahora, cumplidos los setenta creo haber encontrado mi voz. Las modificaciones verbales no estropearán ni mejorarán lo que dicto, salvo cuando estas pueden aligerar una oración pesada o mitigar un énfasis.[42]

Pese a que, en su juventud, Borges solía incluir en sus escritos voces heteróclitas: cultismos arcaizantes de Quevedo, regionalismos criollos y algunos neologismos de invención propia, el escritor se desprenderá progresivamente de dichos ornamentos arrepintiéndose, incluso, de haberlos utilizado:

> Los gnósticos afirmaban que la única manera de evitar un pecado es cometerlo para quedar libre de él. En mis libros de aquellos años (se refiere a los años 20) parece que cometí la mayoría de los pecados capitales (...) escritura preciosista, color local, una busca de lo inesperado y un estilo del siglo XVII. Hoy ya no me siento culpable de esos excesos: esos libros fueron escritos por otro.[43]

La reflexión sobre el empleo literario de la palabra se inscribe dentro del marco de una lucha constante de Borges contra su propio ímpetu y deseo de ostentación, suerte de autocensura permanente cuyo objetivo es borrar de su escritura las huellas de todo artificio verbal. De ahí sus aparentes contradicciones que, examinadas a lo largo de su larga trayectoria literaria, dan testimonio de una verdadera transformación estilística. Comprendemos mejor esta evolución en las declaraciones del escritor maduro que, en 1976, recomienda:

> Uno debe escribir, yo creo, con el idioma de la conversación o con el idioma de la intimidad
>
> – Pero eso ya se llega con el tiempo
>
> Se llega con el tiempo porque es muy difícil que un joven escritor se resigne a escribir con palabras comunes. (Borges, *Entrevista*: 1976)

Conclusión

El análisis de la entrevista que ha servido como base de nuestro comentario sobre los conceptos de palabra, lenguaje y estilo ha mostrado la fascinación de Jorge Luis Borges por el signo verbal, la lexicografía, la estilística y la importancia de la selección del lenguaje como acto creativo. Estos temas en los que se entrecruzan las preocupaciones lingüísticas con las estilísticas fueron abordados por Borges, durante toda su trayectoria de escritor, por medio de operaciones diferentes: la reflexión, la invención, la experimentación y a través de géneros literarios diversos: ensayos, entrevistas, poemas, cuentos fantásticos.

La confluencia de especulaciones teóricas, poéticas y fantásticas en torno a la palabra apuntan, sin duda alguna, a un tratamiento holístico del problema verbal.

No es extraño entonces que, al quedarle chica la "palabra" (tal como la definen los diccionarios) e incluso el lenguaje, Borges haya utilizado múltiples recursos para sobrepasar los límites establecidos de la comunicación humana. De ahí que Borges, desde sus primeros escritos aparezca no sólo como un escritor preocupado, ocasionalmente, por las diversas ramas de la lingüística sino como un autor obsesionado por la palabra, los idiomas y las lenguas utópicas. En ese sentido, tampoco es casual el hecho de que Borges haya suscitado tanto interés en autores como Foucault, Derrida, Eco, Steiner, entre otros, quienes comparten con el escritor esa doble curiosidad intelectual y creativa de la lingüística y la literatura.

NOTAS

[1] Jorge Luis Borges, "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw", en *Otras inquisiciones* [1952], *Obras completas*, Barcelona: Emecé Editores, 1996, v. II, p. 125.

[2] Entrevista de Serrano Soler a Borges, en serie *A fondo* de RTVE, 1976 (disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=h41UpV4Dbi0&feature=related …>).

[3] Jorge Luis Borges, *El idioma de los argentinos.* [1° ed. 1928], Buenos Aires: Seix Barral., 1994, p. 148.

[4] Jorge Luis Borges, *Historia de la noche*, [1977], *Obras completas*, *op.cit.,* v. III, p. 202.

[5] Si bien la palabra *luna* es objeto de múltiples especulaciones, Borges recién comenta detalladamente los matices que esta adquiere en cada idioma (*Selene, moon, lua, lune, etc.*) en 1980 en su ensayo "La poesía"; *Siete Noches*, *Obras completas*, *op. cit.,* v. III, p. 255.
Notemos, por otra parte, que la palabra *luna* es motivo de inspiración literaria en su poema homónimo que es «un valiosísimo conjunto de intuiciones y observaciones acerca del sentido y funcionamiento del lenguaje en la compleja red de interacciones que es la cultura humana» (ANDRÉS GALLARDO, (2002): "Lingüística en el poema: una visión borgeana del lenguaje", en *Acta literaria,* número 027, Chile: Universidad de Concepción, p. 44). También en *Indagación de la palabra,* la palabra *luna* sirve para, ejemplificar diferentes combinaciones estilísticas *(Obras Completas*, v. II, pp. 20, 21, 25). Otros textos que la mencionan son: "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw", (*Obras Completas, v.* II p. 125. Cf. nota 19) y el cuento fantástico *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius (Ficciones,* en *Obras completas*, v. I, p. 342).

[6] Jorge Luis Borges, "El idioma analítico de John Wilkins", en *Otras inquisiciones* [1952), *Obras completas*, v. II, p. 84.

[7] Compartimos el análisis de Estanislao Sofía, en "Quelques idées saussuriennes chez Jorge Luis Borges", Université Paris X, p. 3.

[8] Jorge Luis Borges, epílogo de *Historia de la noche*, *op. cit.* v. III, p. 202.

[9] Jorge Luis Borges (1994): *El idioma de los argentinos*, Seix Barral, p. 25.

[10] Jorge Luis Borges, "El idioma analítico de John Wilkins", *op.cit.*, v. II, pp. 84- 86.

[11] No entramos aquí, por falta de tiempo, en otros de los temas asociados más apreciados por Borges: la utopía del lenguaje absoluto; el libro infinito; la biblioteca total. Estos han sido abordados en distintos artículos como en *Una Vindicación de la Cábala;* poesías: *La luna, Una brújula, El golem,* etc. así como también en numerosos cuentos: *La Biblioteca de Babel; Pierre Menard, Autor del Quijote; Tlön, Uqbar, Orbis Tertius; El jardín de los senderos que se bifurcan; El Aleph; La escritura de Dios; El libro de arena,* entre otros. (*Obras completas, op. cit.,* v. I, II, III).

[12] Arturo Echevarria Ferrari (1980): "Borges y Fritz Mauthner: una filosofía del lenguaje", *AIH Actas* v. II, p. 399. Por otro lado, Georges Steiner expone las múltiples correspondencias que presenta la obra poética y narrativa de Borges con la tradición lingüística mística de la cábala. George Steiner (1998), *Après Babel.* Paris: Albin Michel, pp. 113-121.

[13] Michel Foucault (1990): *Les mots et les choses*, *une archéologie des sciences humaines.* Paris : Gallimard, pp. 7-16.

[14] Umberto Eco (1994). *La recherche de la langue parfaite.* Paris: Seuil, pp. 238-239.

[15] Jorge Luis Borges, *Historia de la noche* (1977) en *Obras completas*, v. IV, p. 202.

[16] Jorge Luis Borges, *Tlön, Uqbar...*, *op. cit.*, p. 435. Cf. nota 16.
[17] *Idem.,* p. 438.
[18] *Ibid.*, p. 443.
[19] Sofía Estanislao, *op.cit.*, p. 2.
[20] Jorge Luis Borges, *Indagación de la palabra*, en *El idioma de los…*, *op.cit.,* p. 15.
[21] Jorge Luis Borges, *Idem.,* p. 15.
[22] Manuel Seco (1987). *Estudios de lexicografía española.* Madrid: Paraninfo, p. 23.
[23] Claude Lévi-Strauss (1996). *Anthropologie structurale deux*. Paris: Plon, pp. 169-70.
[24] A pesar de las severas críticas proferidas contra los diccionarios, los únicos que Borges parece apreciar son los enciclopédicos, así lo manifiesta con su prefacio al diccionario enciclopédico Grijalbo [1985] (*Grijalbo: diccionario enciclopédico* / prefacio de Jorge Luis Borges. Nueva edición, Barcelona: Grijalbo, 1995).
[25] Jorge Luis Borges*, El idioma...*, *op.cit.*, p. 142.
[26] Podemos suponer que Borges habría consultado alguna edición del diccionario de la lengua española, que pudo muy bien haber sido la primera de Alemany publicada en 1917 y las posteriores, sea como fuera, al consultar nosotros la vigésima segunda edición del mismo diccionario podemos hacer constataciones muy similares. *Diccionario de la lengua española* (2001). Real Academia Española, Madrid: Real Academia Española.
[27] Jorge Luis Borges, *El idioma de los...*, *op.cit.*, p. 147.
[28] Por falta de espacio, no comentaremos aquí los problemas dialectales evocados por Borges en el *Idioma de los argentinos* y en otros ensayos.
[29] Borges introduce también la idea de dialecto familiar en el ámbito poético. Así lo observamos en la poesía *Llaneza*, publicada en *Fervor de Buenos Aires*: "Conozco las costumbres y las almas/ Y ese dialecto de alusiones/ Que toda agrupación humana va urdiendo". (Jorge Luis BORGES, *Obras completas*, *op.cit.*, v. 1, p. 42).
[30] Georges Mounin (1993). *Dictionnaire de la Linguistique,* Paris: Presses Universitaires de France, pp. 167-168 y 302.
[31] Jorge Luis Borges, *El idioma de los…*, *op.cit.*, p. 149.
[32] Pozuelo Yvancos (1988). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, p. 18.
[33] Jorge Luis Borges (1997). *Textos recobrados: 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé, p. 337.
[34] Jorge Luis Borges, proclama publicada en *Prisma,* Buenos Aires, N°1, nov-dic, 1921, en *Textos Recobrados*, *op. cit.*, p. 122.
[35] *Ídem*, p. 123.
[36] Rafael Olea Franco. "Borges: la búsqueda del estilo", *AIH. Actas XII*, 1925, p. 176.
[37] Jorge Luis Borges, Prólogo *El otro, el mismo* (1964), en *Obras Completas*, *op.cit.*, p. 236.
[38] Jorge Luis Borges, *El Aleph*, en *Obras Completas*, *op.cit.*, p. 621. (El subrayado es nuestro)
[39] *Ídem*, p. 621.
[40] También se ha identificado al personaje Carlos Argentino Daneri con Dante Alighieri, por razones de eufonía, y con Pablo Neruda, entre otras cosas, por el carácter ambicioso de su *Canto General*.
[41] Jorge Luis Borges, *El Aleph*, en *Obras Completas*, *op.cit.*, p. 619.
[42] Jorge Luis Borges, Prólogo al *El informe de Brodie*, en *Obras Completas*, *op.cit.*, v. 2, p. 400.
[43] Jorge Luis Borges, *Las memorias de Borges*, diario *La Opinión*, Buenos Aires, 1974, en *Textos* Recobrados, *op.cit.*, p. 122.

BIBLIOGRAFÍA

*** (2001). *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española, vigésima segunda edición. Madrid: Real Academia Española (disponible en: <http://buscon.rae.es>).

*** [1985] (1995). *Grijalbo Diccionario enciclopédico*. Prefacio de Jorge Luis Borges. Barcelona: Grijalbo.

Borges, J.L. (1994). *El idioma de los argentinos.* [1° ed. 1928]. Buenos Aires: Seix Barral.

———— (1996). *Obras completas.* Barcelona: Emecé Editores.

———— (1997). *Textos recobrados*: *1919-1929.* Buenos Aires: Emecé.

Borges, J.L., Soler Serrano (1976). (entrevista) en serie *A fondo* de RTVE (disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=h41UpV4Dbi0& feature =related …)

de la Púa, Carlos [1928] (1970). *La crencha engrasada.* Buenos Aires: Schapire Editor.

Echevarria Ferrari, A. (1980). "Borges y Fritz Mauthner: una filosofía del lenguaje". *AIH Actas VII*, p. 399 (Artículo disponible en Centro Virtual Cervantes <http://cvc.cervantes.es/literatura>).

Eco, U. (1994). *La recherche de la langue parfaite.* Paris: Seuil.

Estanislao, S. "Quelques idées saussuriennes chez Jorge Luis Borges". Université Paris X – sin otras indicaciones – (disponible en <http://alufc. univ-fcomte.fr/pdfs/913/pdf_8.pdf>).

Foucault, M. (1990). *Les mots et les choses*, *une archéologie des sciences humaines.* Paris: Gallimard.

Gallardo, A. (2002): "Lingüística en el poema: una visión borgeana del lenguaje", en *Acta literaria*, número 027, Chile: Universidad de Concepción, p. 48.

Lévi-Strauss, C. (1996). *Anthropologie structurale deux*. Paris: Plon.

Mounin, G. (1993). *Dictionnaire de la Linguistique*. Paris: Presses Universitaires de France.

Olea Franco, R. (1995). "Borges: la búsqueda del estilo". *AIH. Actas XII* (disponible en <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/.../aih_12_7_025.pd...>)

Pozuelo Yvancos, J.M. (1988). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.

Seco, M. (1987). *Estudios de lexicografía española.* Madrid: Paraninfo.

Steiner, G. (1998). *Après Babel.* Paris: Albin Michel.

Périphrases du futur dans le daco-roumain du XVIe siècle

Ilona BĂDESCU
Université de Craiova
Faculté des Lettres

ABSTRACT: ***Periphrases of the Future Tense in the 16th Century Daco-Romanian***

The analysis of the texts of the 16th century (translations and original texts) emphasizes the existence of a great number of periphrases for expressing futurity. These are, actually, compounds and super compounds made up of an auxiliary – *to want* ('a vrea'), *to have* ('a avea') and *to be* ('a fi') and probably, a derived form of *VADERE* – and the main verb in a non-finite form (the Infinitive, the Participle and the Gerund) or in a finite-form (the Subjunctive). These various forms for expressing future reference can be explained by: a) the occurrence of modal constructions consisting of *VOLERE + the Infinitive*, *HABERE + AD + the Infinitive* or a *motion verb + the Infinitive*, all inherited from Vulgar Latin; b) the occurrence of a morphologic variant ('a vrea'/'a voi' + *the Subjunctive*, as a consequence of the general process of the replacement of the Infinitiv*e by* the Subjunctive in the succession of two verbs, a very active process in the 16th century; c) the presence of a Latin-Romance expressive variant ('voi fi' + *Gerund*). In the following centuries, these paradigms would undergo certain phonetic and morpho-syntactic changes which would result in a large inventory of forms. There were also distributional and functional changes.

KEYWORDS: *Old Romanian, morphology, verb, analytism*

1. C'est un fait bien connu que le futur synthétique latin n'est un temps hérité dans aucune des langues romanes, sa disparition étant déterminée par des causes phonétiques, morphologiques et sémantiques. Dès la période classique, les formes du futur manifestaient une fréquence relativement réduite par rapport aux autres temps et un caractère non unitaire de leur flexion (Popescu, 1969 : 85-86; Fischer, 1985 : 107-108).

2. Dans le latin populaire et tardif, la chute des consonnes finales et la confusion de certains phonèmes (*b* et *v*; *ē* et *ĭ*) ont entraîné des confusions entre le futur synthétique et le présent, à la IIIe conjugaison (*LEGĒT – LEGĬT*), et le parfait à la Ière conjugaison (*LAUDABIT – LAUDAVIT*). Pour le futur antérieur, la confusion concerne les formes du conjonctif, aux conjugaisons IIIe et IVe (*LEGAM*, *LEGES – LEGAM*, *LEGAS*; *AUDIAM*, *AUDIES – AUDIAM*, *AUDIAS*) (Popescu, 1969 : 85-86 ; Cuniță, 1989 : 322).

D'autre part, l'action du futur, placée ultérieurement au moment de la parole, pourrait être envisagée comme souhaitée, nécessaire ou obligatoire (Iordan, Manoliu, 1965 : 192-193 ; Reinheimer-Râpeanu, 2001 : 268). Pour exprimer plus clairement son attitude à l'égard d'une telle action, le locuteur a employé des périphrases contenant le concept hypothétique de probabilité ou bien les idées de nécessité ou de souhait / volonté. De telles périphrases étaient formées à l'aide des verbes déontiques (Iliescu, 2007 : 175) exprimant ces attitudes – soit *VOLERE* (<*VELLE*) exprimant la volonté, soit *HABĒRE* exprimant la nécessité, soit *DĔBERE* exprimant aussi la nécessité, ainsi qu'un verbe de mouvement tel *IRE* – et l'infinitif du verbe porteur du sens lexical. Ces constructions, au début synonymes modaux du futur, aboutissent plus tard, à remplir aussi la fonction temporelle, parfois même à éliminer la fonction modale (Popescu, 1969 : 86 ; Reinheimer-Râpeanu, 2001 : 269 ; Iliescu, 200 : 175).

Il existe aussi l'opinion que, pour imposer les formes analytiques, on a eu besoin de trouver une forme viable pour exprimer le futur passif, voix ayant des formes flexionnelles plus compliquées dont le synthétisme a été le plus gravement affecté (Reinheimer-Râpeanu, 2001 : 269).

Au début, quand les périphrases avaient encore leur valeur modale (valeur temporelle plus réduite), le verbe auxiliaire pourrait se trouver à n'importe quel temps et ce n'est que plus tard qu'elles se sont construites uniquement avec le présent de l'auxiliaire modal. Parmi toutes ces périphrases, dans le temps, le français, l'italien, l'espagnol et le portugais ont continué la construction avec *HABEO* placé après l'infinitif. Les deux composantes se sont agglutinées et ont formé un nouveau futur synthétique. Le sarde continue les constructions avec *DEBEO* et *HABEO*, alors que le roumain a hérité celles avec *VOLEO* et *HABEO* suivies ou non de la préposition AD (Iliescu, 2007 : 175).

3. Dans les textes roumains du XVIe siècle, traductions et documents originaux qui forment notre corpus, les formes paradigmatiques du futur sont des structures composées et surcomposées formées d'un auxiliaire – *a vrea*, *a avea*, *a fi* et un descendent de *VADERE* – et de la forme verbale proprement dite à un mode personnel (*conjonctif*) ou non personnel (*infinitif* ou *gérondif*).

3.1. Structures du futur avec l'auxiliaire a vrea

Attribué d'abord, par certains chercheurs, au substrat illyrique ou trace (Fr. Miklosich, H. Schuchardt, *apud* Densusianu, 1961, I : 35) ou à l'influence grecque (K. Sandfeld, *apud* Densusianu, 1961, I : 35), on a démontré (Densusianu, 1961 : 146, Iliescu, 2008 : 386-388) que le futur roumain avec *a vrea* ne pouvait pas éviter une origine romane (cf. Densusianu, 1961 : 146 ; Iliescu, 2008 : 388), du moment que la construction *VOLO + infinitif* ayant le sens de futur existe dans les textes latins tardifs, sur tout le territoire de la Romania. En plus, elle était préférée dans les provinces danubiennes (Mihăescu, 1960 : 142 ; Fischer, 1985 : 109). D'autre part, cette forme de futur qui a existé aussi dans la langue dalmate (cf. Densusianu,

1961 : 146 ; Iliescu, 2008 : 388), continue encore dans certains parlers italiens et dans les dialectes franco-provençaux.

3.1.1. La plus fréquente construction ayant des occurrences dans tous les types de textes est celle formée de l'auxiliaire *a vrea / a voi + infinitif court*[1] sans préposition, qui est restée d'ailleurs la principale façon d'exprimer le futur dans la langue roumaine standard. Elle se caractérise par la position libre de l'auxiliaire par rapport au verbe proprement dit. Les formes avec l'auxiliaire post posé sont quand même préférées.

En tant qu'auxiliaire, *a vrea* présente des formes homonymes avec le verbe prédicatif *a vrea* (cf. Frâncu, 2009 : 115-117), parmi lesquelles certaines sont archaïques, *« plus proches de l'étymon »* (Gheție *et all.*, 1997 : 139 ; Frâncu, 2009 : 115).

● À la Ière personne, l'auxiliaire a la forme **voi(u)** (<*VOLEO*) :

adăpa-voiu (CP, 293 v/3) ; *voiu aduce* (PO, 28/21, 150/14, 162/26) ; *aduce-voiu* (PO, 56/18, 93/18, 187/24) ; *da-voiu* (CA, 18) ; *voiu face* (DÎR, 239 v/8) ; *nu voiu lăsa* (DÎR, CXV, 1r/10).

● La IIe personne présente deux formes :

- **ver(i)** (<*VELIS*) :

veri adevăra (ÎC, 3 r/15) ; *veri afla* (CP, 65 r/7; PO, 107/11) ; *ver face* (CT, 243) ; *veri lăsa* (PS, 22/20) ; *povăța-veri* (PS, 125/31) ; *veri vrea* (DÎR, XXXII, 239 r/6, 239 v/617; L, 1 r/16) ; *veri zice* (DÎR, XXXII, 236 v/4, 239 v/10, 21, 240 r/7) ;

- **vei** [<*veri*, par la palatalisation et la disparition de *r* (Rosetti, 1968 : 157)] :

vei căuta (PO, 294/6), *găta-vei* (PS, 35/20) ; *vei îmbla* (FT, 4 r/11) ; *luminra-vei* (PS, 27/37) ; *te vei schimba* (FT, 1 v/5).

Dans les documents, l'auxiliaire apparaît seulement avec la forme *veri*, pas avec la forme *vei*. La « concurrence » entre les formes *ver(i)* et celles avec *vei* de l'auxiliaire, illustrée par les textes des diverses régions, finira par la « victoire » de *vei*, probablement, à son origine, une innovation des zones du sud (cf. Frâncu, 2009 : 116).

Dans les textes de cette période, on ne trouve pas – ce qui ne veut pas dire qu'il n'y eût pas – de formes populaires avec l'auxiliaire *îi*/*ăi*/*ii*, comme la réalité linguistique d'aujourd'hui le prouve.

● La IIIe personne : **va** [*VOLET*> **voare*> *vare*> *va* (Rosetti, 1968 : 157)] :

va arăta (DÎR, XXXVI, 249 r/15), *va căuta* (DÎR, XXXVI, 250 r/9) ; *va da* (CV, 60 v/3) ; *va ieşi* (PO, 203/11-12) ; *ieşi-va* (PO, 199/15) ; *minți-va* (CP, 299 r/3).

L'auxiliaire avec la forme *a* (du type *el a cânta*), spécifique aujourd'hui pour la Moldavie et le nord de la Transylvanie (cf. Gheție, Mareş, 1974 : 252 ; Livescu, 2004 : 35, Frâncu, 2009 : 116) est rarement attesté, dans un seul document moldave, de 1577, et chez Coresi (Voir Frâncu, 2009 : 116), dans l'œuvre *Carte cu învățătură* : *... a cincea parte, ce **s-a aleage** partea Anuşcăi şi a fratelui ei...* (DÎR, LX, 4); *Cândŭ amu va avea cineva pre Dumnezeu sfeatnicŭ, ..., şi **a priimi** leagea*

şi învăţăturile lui, şi va ceare ajutoriu ... (CCînv, 437); ***A ieşi*** *zis-au proroculŭ, ce întru Vithleemŭ nu va lăcui*. (CCînv, 502).

En revanche, la forme avec *o* (du type *o veni*, *o cânta*), rencontrée aujourd'hui en Valachie, en Olténie (localement), au Banat et dans le sud de la Transylvanie (cf. Ionică, 1984 : 181 ; Neagoe, 1984 : 264 ; Marin, Marinescu, 1984 : 376 ; Frâncu, 2009: 116) n'est pas encore attestée.

● La IVe personne présente trois formes :

- **vrem(u)** [*VOLEMUS* > **vuremu* > *vremu* (Rosetti, 1968 : 157)] :

vrem audzi (DÎR, CXII, 1 r/10) ; *vremu cănta* (PS, 286/2) ; *cînta-vrem* (CP, 262 v/9) ; *vrem ceare* (CCînv, 86) ; *vrem(u) face* (CV, 65 v/7-8, PL, 235 v/3-4), *face-vremu* (CV, 65 v/13) ; *vrem veni* (PL, 237 v/17) ;

- **văm(u)** [< *v(r)em*, avec *e* > *ă* après les labiales (Rosetti, 1968 : 157)] :

ne vămŭ arăta (CCînv, 286) ; *văm ispăsi* (ÎC, 6 r/5) ; *vămŭ întoarce* (CCînv, 481) ; *ne vămŭ pocăi* (CCînv, 213) ;

- **vom** [< *vom,* avec *ă* > *o* par assimilation (Rosetti, 1968 : 157)] :

vom aduce (PO, 117/15) ; *vom crede* (FT, 3 r/6) ; *vom sămăşlui* (PL, 259 v/15-17); *vomŭ sta* (CCînv, 538) ; *vomŭ vrea* (CCînv, 45).

● La Ve personne a deux formes :

- **vreţi** [*VOLETIS* > **vureţi* > *vreţi* (Rosetti, 1968 : 157)] :

vreţi audzi (DÎR, CXII, 1 r/13) ; *auzi-vreţi* (PS, 198/17; CP, 185 r/4 ; PO, 198/17) ; *vreţi căuta* (CV, 58 v/13) ; *vreţi mînca* (PO, 18/5) ;

- **veţi :**

nu veţi aduce (PO, 147/16) ; *mărturisi-veţi* (CCînv, 468) ; *peri-veţi* (CP, 2 v/6) ; *veţi trimite* (DÎR, CII, 1 r/14) ; *veţi vedea* (DÎR, XXXI, 253 r/11, 12).

● La VIe personne: **vor(u)** (< *VOLUNT*) :

vor afla (PO, 215/8) ; *voru afla* (DÎR, XVIII, 1 r/18) ; *se vor amesteca* (CPr, 2 r/13) ; *curî-vor* (CP, 280 r/ 18), *mearge-vor* (DÎR, XXXII, 236 v/4) ; *mînca-vor(u)* (PS, 318/8 ; CP, 293 v/4).

3.1.2. Les formes avec l'auxiliaire ante posé et celles avec l'auxiliaire post posé peuvent être co-occurrentes dans la plupart des cas, voire dans la même phrase :

> Aşa şi noi, de **ne vămŭ smeri**, **înălţa-ne-vămŭ** şi **ne vămŭ spăsi** (CCînv, 92) ;
> Preveghindu-ne şi rugându-ne, **scăpa-vămŭ** şi **vămŭ birui** năpăştile. (CCînv, 120) ;
> Să inimile noastre **nu vorŭ întărâta** noi, îndrăznire **avea-vămŭ** cătră Dumnezeu, şi varece **vămŭ ceare**, **priimi-vămŭ** dele elŭ, căce învăţăturile lui păzimŭ (CCînv, 121).

3.1.3. Entre les deux composantes du syntagme, en fonction de leur ordre, divers éléments lexicaux peuvent s'insérer.

3.1.3.1. L'ordre *auxiliaire + verbe* ne permet pas que l'insertion (au point de jonction) de certains adverbes, comme dans la langue actuelle (Guţu-Romalo, 1968 : 186) mais aussi celle des éléments lexicaux divers ou même de syntagmes entiers (chose impossible dans la langue courante actuelle) : *de-lŭ* ***veri*** *pururea*

apuca (CCînv, 407) ; ***voiu*** *mai tare* ***mulți*** (CB, 79) ; ***vei*** *acmușu* ***muri*** (FT, 1 v/15) ; *să* ***veri*** *şi mulți* ***vedea*** (CCînv, 447) ; ***va*** *neştine* ***botedza*** (PL, 218 r/12) ; ***va*** *ceva* ***cutedza*** (PL, 244 v/5) ; *şi-şi* ***va*** *ea* ***lua*** (PL, 229 r/17) ; ***va*** *cineva* ***luoa*** (PL, 228 r/12) ; ***nu-l va*** *numai* ***proslăvi*** (CCînv, 224) ; ***nu vămŭ*** *de pururea* ***alerga*** (CCînv, 352) ; ***ne vămŭ*** *şi cu aceasta* ***tâmpla*** (CCînv, 371) ; ***vămŭ*** *mainte* ***ucărî*** (CCînv, 400) ; ***vămŭ*** *amu* ***vrea*** (CCînv, 339) ; ***nu vreți*** *cu moarte* ***muri*** (PO, 18/20) ; ***se vorŭ*** *de eişŭ* ***străji*** (CCînv, 295) ; ***nu vor*** *pre noi* ***ocărî*** (PL, 249 r/6) ;

> Crezŭ, de **nu vămŭ** nici ceaia, nici ceasta **socoti**, acicea noi vămŭ fi ocărâți... (CCînv, 109) ;
> Să **vămŭ** amu şi păharu de apă reace **da**, ca ucenicii lu Hristosŭ aceia fi-vorŭ (CCînv, 207) ;
> Că de **nu vomŭ** pentru folosulŭ striinului **face** cale, nu e nemănuia puteare spăsitŭ să fie neavândŭ aceasta. (CCînv, 341)

3.1.3.2. L'ordre inverse *verbe+auxiliaire* permet l'insertion des clitiques pronominaux : ***aduna-i-se-va*** (CCînv, 404) ; ***afla-se-vor*** (PO, 59/14-15), ***adauge-se-vorŭ*** (CCînv, 3) ; ***da-mi-va*** (CP, 26 v/11) ; ***da-se-va*** (CV, 33 v/3-40, 55 v/8 ; CP, 133 v/15, 247 v/5) ; ***da-ț-voiŭ*** (CCînv, 541) ; ***da-i-se-va*** (CCînv, 4), ***dereage-mă-va*** (CP, 216 r/16) ; ***ferici-mă-veri*** (CCînv, 495) ; ***lăsa-se-va*** (CA, 22) ; ***lumina-se-vorŭ*** (CCînv, 537) ; ***pleca-se-va*** (CP, 111 r/8 ; CA, 18), ***povăța-mă-vei*** (PS, 51/31) ; ***povăța-te-va*** (PS, 86/36) ; ***sparge-lŭ-va*** (CCînv, 543) ; ***spăşi-şi-lŭ-va*** (CCînv, 72) ; ***vinde-vă-vor*** (CT, 130).

3.2. L'auxiliaire **a vrea / a voi** apparaît dans une autre construction du futur, où le deuxième élément est le *conjonctif*. La construction correspond au processus général, intensivement déroulé au XVIe siècle (Berea-Găgeanu, 1972 : 506), qui consiste à remplacer l'infinitif par le conjonctif, dans la succession de deux verbes. Ce phénomène a eu aussi pour conséquence l'apparition d'un nouveau type de futur (où les deux composantes sont variables par rapport à la personne et au nombre) : *voiu se rrăspundzu* (CV, 37 r/10) ; *voiu să viu* (CCînv, 75) ; *te vei să te pleci* (PO, 209/13) ; *va să dea* (CCînv, 40, 482) ; *va să-i judece* (CA, 83 ; CCînv, 409) ; *va să se mântuiască* (CT, 137) ; *va să vie* (CA, 575 ; CCînv, 105) ; *va să tacă* (CCînv, 253).

La fréquence de cette périphrase est relativement réduite, car *a vrea / a voi* suivi de conjonctif ne fonctionne pas dans tous les contextes comme une structure exprimant une action à venir. Dans certaines situations, *a vrea / a voi* n'a pas le rôle d'un auxiliaire mais garde sa signification initiale de verbe prédicatif exprimant l'idée de volonté : *Şi mearse la el şi zise: au pre dereptul cu cei fără Domnezeu* ***veri să pierzi****?* (PO, 58/16-18).

3.3. Le futur avec l'auxiliaire **a avea**

En même temps que le futur avec *a vrea*, dans la langue des premiers textes roumains apparaît aussi la construction formée de l'auxiliaire *a avea + infinitif* précédé obligatoirement de la préposition *a*. *« Il s'agit d'un futur déictique encore*

fortement lié au sens original déontique : un futur qui exprime plutôt la nécessité » (Iliescu, 2007 : 177).

Le roumain n'a pas gardé le groupe formé de l'auxiliaire *a avea* et *infinitif* sans préposition (le type *CANTARE HABEO*) présent dans les autres langues romanes. La structure du type *am a cânta* est le réflexe roumain de la construction latine *HABEO AD CANTARE*[2], variante plus récente de la construction *HABEO CANTARE* (Densusianu, 1961, I : 124 ; Caragiu-Marioțeanu, 1969 : 268).

Un point de vue différent propose V.P. Titova (1959 : 569), qui considère que le paradigme *HABEO CANTARE* s'est conservé en roumain, ayant, au XVIe siècle, une double valeur, de futur et de conditionnel. Après cette phase archaïque, *HABEO CANTARE* a gardé seulement sa valeur de conditionnel (cf. Bugeanu, 1970a : 562 ; 1970b : 622).

3.3.1. Comme auxiliaire, *a avea* présente des formes homonymes à celles du verbe prédicatif à l'indicatif présent, étant presque toujours ante posé : *am a bea* (CT, 79); *amŭ a mă întoarce* (CCînv, 213); *are a secera* (CCînv, 504); *avămŭ a înțelege* (CCînv, 535); *aveți a muri* (CCînv, 91); *aveți a vedea* (CV, 52 v/7); *au a se chinui* (CCînv, 218).

3.3.2. Avec une fréquence assez réduite, sont attestées aussi des structures dissociées par l'insertion de divers éléments (cf. Berea-Găgeanu, 1972 : 509) : ***are*** *aşa* ***a veni*** (CCînv, 536), ***are*** *lu Dumnezeu* ***a sluji*** (CCînv, 218) ; ***avămŭ*** *şi* ***a secera*** (CCînv, 536) ; ***nu aveți*** *mine* ***a vedea*** (CT, 39).

3.3.3. Moins fréquemment, on rencontre aussi deux formes avec l'auxiliaire post posé, dont l'une dissociée par l'insertion d'un adverbe : ***a mărturisi aveți*** (CCînv, 90) ; ***a veni*** *amu* ***are*** (CT, 27).

Cette construction sera développée pendant les siècles suivants et continuera de subir diverses transformations, en devenant ainsi le principal « concurrent », dans la langue parlée, de la forme normée, littéraire avec *a vrea / a voi*. À la suite du remplacement de l'infinitif par le conjonctif, elle va engendrer ce qu'on appelle le « futur populaire » (du type *am să aduc*), mais qui n'est pas encore enregistré dans les textes du XVIe siècle (cf. Frâncu, 2009 : 117 ; Iliescu, 2007 : 178).

3.3.4. Les deux types de futur – construits avec les auxiliaires *a vrea / a voi* et *a avea* – alternent parfois dans une même phrase, ce qui démontre la valeur temporelle de la structure avec l'auxiliaire *a avea*, à laquelle on a attribué aussi, dans un nombre réduit de contextes, une valeur modale (voir aussi Zamfir, 2007 : 232-236) :

> Cine **va veni** cătră mine, **n-are a flămânzi** şi cine **va crede** întru mine **n-are a se însetoşa** nece-dinioară (CT, 150) ;
> Cine **va păzi** cuvintele mele, moarte **n-are a gusta** în veci (CT, 157) ;
> Şi de ne **va afla** noi Domnulŭ aşa făcândŭ, să ştiți că **are a ne priimi**. (CCînv, 255) ;
> Că carele **va semăna** întru putredire, roduri putrede **are a secera**... (CCînv, 504).

3.5. Structures de futur avec VADERE

Une situation à part ont les formes de la IIIe et VIe personne, *va + conjonctif*. Dans certaines études, cette structure est considérée comme une partie du paradigme de futur formée à l'aide de l'auxiliaire *a vrea / a voi*. Mais on a démontré (Livescu, 2009 : 2675) que, dans certains contextes, il s'agit d'une périphrase formée avec un descendent de *VADERE* ayant la forme invariable *va* :

> Du acestu giurelu la miiaşul că oarece-i **va se**-i **spuie** lui (CV, 26 r/8-10) ;
> ... aşteaptă învierea ce **va să fie** morrțiloru ... (CV, 31 r/3-4) ;
> Avram **va să dé** mie carne de berbece de să mărăncu (TM, 156) ;
> ... ş-au născut cinci coconi, şi ĭ-au luatŭ draculŭ, şi alŭ şasele **va se** i-lŭ **ĭa** ... (TB, 217) ;
> ... ce apără pre cela ce **va să se împreuneadze** apoi ... (PL, 267 r/12) ;
> Şi pare-le că aciea împărăția lu Dumnezeu **va să se iveascĕ** zise amu (CT, 125) ;
> Nici mărturie trebuiaşte, […], nici arătare, că **va să judece** tuturora care au fostŭ ... (CCînv, 36) ;
> E acmu de unii grăiaşte Dumnezeu cu dragŭ, că **va să iveascĕ**, că numai aceştea ce caută. Şi aceştea mainte **va să**-i **judece**, că cu nevoe va să fie creştinilorŭ. (CCînv, 40) ;
> ... acesta iaste Ioannŭ, ce de elŭ zice proroculŭ Malahiia că Ilie **va să vie**. (CCînv, 528) ;
> ... că nu deade în ştire cum că **va să fugă** (PO, 106/8) ;
> … vă dămu în ştire, că acumu Mihaiu vodă ... elu acum **va să fugă** cu acei hoți ci ține. ... ci ne aruncă acumu năpăşti şi ne face hochimure turceşti şi **va să** ne **piarzĕ** şi pre noi ... (DÎR, XVIII*, 1 r/5 – 1 v/8).

Si pour la IIIe personne, elle semble plus difficile à identifier, vu l'homonymie des deux auxiliaires, l'utilisation de *va* comme auxiliaire aussi pour la VIe personne ne laisse plus de doute en ce qui concerne sa provenance de *VADERE* : *…carei au luatŭ dăruirea,* ***nu va să tacă****, de vorŭ* […] *rădica cuvântulŭ.* (CCînv, 253).

La périphrase où *VADERE* a acquis le sens « trebuie (să), urmează (să) », exprime un futur proche [cf. le français actuel (Iordan, Manoliu, 1965 : 194)] ayant son origine dans les constructions modales du latin vulgaire, formées d'un verbe de mouvement et de l'infinitif accompagné ou non de *AD*. La construction *VENIO + AD + infinitif*, qui, au début, était devenue une variante aspectuelle inchoative du présent (le moment final du déplacement étant identique à celui du commencement de l'action), s'est rapprochée du futur (comme signification) justement grâce au rapport de postériorité exprimée par l'infinitif (Iordan, Manoliu, 1965 : 193).

3.6. Structures de futur avec l'auxiliaire **a fi**

L'auxiliaire *a fi* entre dans deux structures surcomposées, où le deuxième terme est un gérondif ou un participe, en fonction desquels, dans la langue roumaine du XVIe siècle, se réalise l'opposition temporelle *futur / futur antérieur* (Berea-Găgeanu, 1974 : 97).

À l'intérieur de ces structures, l'auxiliaire a une forme composée de futur, variable selon le nombre et la personne, tandis que le deuxième élément (gérondif ou participe) est invariable.

3.6.1. La structure du type *voi fi* + *gérondif*, représentant une autre forme de futur I (voir Călăraşu, 1987 : 197), est à l'origine une forme temporelle de la conjugaison périphrastique active latine (Berea-Găgeanu, 1974 : 98). Sa présence en ancien roumain a été expliquée d'une manière erronée par l'influence slave (Rădulescu, 1960 : 691-698) ou par l'influence hongroise (Edelstein, 1966 : 527). L'existence d'une forme temporelle simple et, en parallèle, d'une périphrase formée avec le gérondif ou le participe, plus expressive, n'est pas caractéristique qu'au roumain mais c'est un phénomène roman ayant son origine dans le latin tardif (Iliescu, 2007 : 170, 176).

Ces formes qui, au XVIe siècle, avaient un sens déictique, dans le temps, se sont spécialisées pour exprimer la modalité épistémique et sont rangées, à présent, par les grammaires roumaines, dans ce qu'on appelle le mode présomptif (Iliescu, 2007 : 170, 176 ; Livescu, 2009 : 2675).

Ce type de futur n'apparaît pas dans des documents mais seulement dans certaines traductions appartenant aux zones de la Valachie, du Banat, de Hunedoara, la plupart des attestations se trouvant dans *Palia de la Orăştie* : *voiu fi arătând* (PO, 261/2) ; *veri fi aducând* (PO, 186/26) ; *te vei fi ivind* (PO, 212/23) ; *va fi aşteptând* (CT, 42) ; *vreţi fi grăind* (CT, 15) ; *veţi fi pădzind* (PO, 241/12) ; *veţi hi socotindu şi ştiindu* (CB, 79) ; *vor fi dzicând* (PO, 165/15).

Dans les textes, sont rarement enregistrées des situations où cette périphrase est dissociée. La dissociation se produit entre les éléments composant l'auxiliaire, non pas entre l'auxiliaire et la forme verbale proprement-dite :

> Ce derept aceaia voaia voastră face-vom, să veţi aşa fi ca şi noi, şi să se **va** tot omul carele cap de bărbat **fi tăind** împrejur (PO, 117/9-11) ;
> De **va** neştine **fi avându** vro fată cu altă muiare .... (PL, 229 r/7).

Ces constructions étaient employées aussi, dès cette période, avec une valeur de présomptif (présent), valeur qui allait s'accentuer pendant les siècles à venir (cf. Frâncu, 2009 : 117-118).

3.6.2. La structure du type *voi fi* + *participe*

Avec une fréquence relativement réduite (pour le roumain actuel cf. Avram, 1986 : 183 ; Vasiliu, 1966 : 241 ; Zafiu, 2001 : 611 ; Berea-Găgeanu, 1974 : 103) et des occurrences seulement dans certains textes, la structure formée du futur de *a fi* + *participe* exprime le futur antérieur. L'absence de cette forme, dans les dialectes roumain sud-danubiens, a conduit les chercheurs à admettre qu'elle représenterait une création relativement récente du daco-roumain, en partie similaire, au futur antérieur du français et de l'italien[3]. Quant à son origine, les opinions sont diverses: on admet d'abord une influence slave (Seidel, 1958 : 40 ; Puşcariu, 1940 : 227),

puis une évolution interne, par analogie avec la forme de futur I construit avec *a vrea* + *infinitif* (cf. Zafiu, 2001 : 611 ; Livescu, 2009 : 2676).

Ce type de futur est attesté dans certaines traductions (les plus nombreuses occurrences dans *Carte cu învățătură* de Coresi) et dans deux documents appartenant à la zone du Sud : *veri fi primitŭ* (CCînv, 289) ; *va fi venit* (PO, 151/2) ; *va fi făcut* (DÎR, XXV, 1 r/11) ; *va fi fost(u)* (TB, 329; Cod. Teod., 83 r/6) ; *vămŭ fi câştigatŭ* (CCînv, 386) ; *văm fi plecați* (Cod. Teod., 23 r/16-23 v/1) ; *vămŭ fi scuturatu* (CCînv, 246) ; *veți fi făcut* (DÎR, XXXI, 253 r/13) ; *veți fi tocmit* (DÎR, XXXI, 253 v/4) ; *se vor fi tâmplatu* (CCînv, 121).

Sont rarement enregistrées aussi des formes où, entre l'auxiliaire et le participe, on a inséré d'éléments divers :

> ...şi de se va însoți cu ceia ce se au nevoitŭ şi se va îndemna şi va lăsa leanea, macară să **va fi** şi mai multŭ **trecutŭ**, putearnicŭ iaste Dumnezeu a întări pre elŭ... (CCînv, 93) ;
> Deaci cându **va fi** unchiul mainte **luoat** nepoata şi va vrea nepotul de se ia muiare pre mătuşa ceaea de apoi ce va fi... (PL, 233 r/5-8).

Les constructions périphrastiques avec le participe, tout comme celles avec le gérondif, en particulier les IIIe et VIe personnes, avaient commencé dès le XVIe siècle à acquérir la valeur de présomptif (parfait).[3]

4. Conclusions

1. Le roumain a hérité du latin tardif plusieurs formes périphrastiques de futur, formées avec *a avea*, *a trebui*, *a vrea*, fait qui le distingue des autres langues romanes.

2. Dans les textes du XVIe siècle, le futur s'exprimait par plusieurs structures avec une distribution et une fréquence inégales et une évolution ultérieure différente.

3. Les structures de futur étaient formées d'un auxiliaire – *a vrea / a voi*, *a avea*, *a fi* et un descendant de *VADERE* – et le verbe proprement-dit à un mode non personnel (infinitif, participe, gérondif) ou bien à un mode personnel (conjonctif).

Selon la structuration des éléments composants, le paradigme du futur pouvait être :

a. **une structure composée**, formée de :

- le présent de l'auxiliaire *a vrea / a voi* + *infinitif* de la forme verbale ;

b. **une structure surcomposée** formée de :

- le présent de l'auxiliaire *a vrea / a voi* + *conjonctif présent* de la forme verbale ;
- le présent de l'auxiliaire *a avea* + *a* + *infinitif* de la forme verbale ;
- le futur de l'auxiliaire *a fi* + *participe* ou *gérondif* de la forme verbale.

4. Après le XVIe siècle, ces paradigmes ont subi certaines modifications phonétiques ou morphosyntaxiques qui ont eu pour résultat l'enrichissement de l'inventaire des formes. D'autres modifications ont été de nature distributionnelle

ou de nature fonctionnelle. Tout cela a conduit à l'existence, dans la langue roumaine actuelle, d'un :

- futur déictique, représenté par les paradigmes : *voi + infinitiv* (la variante littéraire) et *am + conjonctif*, *o + conjonctif,* (dans la langue parlée) ;
- futur épistémique, représenté par les paradigmes: *oi + infinitif* et *(v)oi fi + gérondif*, *(v)oi fi + participe*, considérés comme des temps du mode présomptif.

NOTES

[1] La forme avec l'infinitif long – *ne vom engrupare* – attestée seulement dans le *Fragment Teodorescu* est considérée une erreur (Densusianu, 1961 : 145).

[2] Voir aussi le sarde (*app'a dare* « îți voi da »), quelques dialectes italiens méridionaux (*aun da purta*, *hî da purtà* « voi purta », *l'ai a mmannari* « o voi cere »), le portugais (*hei-de me lavar* « mă voi spăla ») ; cf. Iordan, Manoliu, 1965 : 193 ; Cuniță, 1989 : 322 ; Frâncu, 2009 : 115.

[3] La différence consiste dans le fait que le français et l'italien emploient soit *a fi* soit *a avea*, selon la transitivité du verbe à conjuguer.

SOURCES

*** (1916). « Psaltirea Hurmuzachi ». In : *Psaltirea Scheiană comparată cu celelalte psaltiri din secolele XVI şi XVII traduse din slavoneşte,* Ediție critică de I.A. Candrea. Bucureşti : Atelierele SOCEC, (PH).

*** (1916). « Psaltirea Voronețeană ». In : *Psaltirea Scheiană comparată cu celelalte psaltiri din secolele XVI şi XVII traduse din slavoneşte,* Ediție critică de I.A. Candrea. Bucureşti : Atelierele SOCEC, (PV).

*** (1916). *Psaltirea Scheiană comparată cu celelalte psaltiri din secolele XVI şi XVII traduse din slavoneşte,* Ediție critică de I.A. Candrea. Bucureşti : Atelierele SOCEC, (PS).

*** (1968). *Palia de la Orăştie. 1581-1582. Text-facsimile-indice*. Ediție îngrijită de Viorica Pamfil. Bucureşti : Editura Academiei, (PO).

*** (1971). *Pravila ritorului Lucaci (1581)*, Text stabilit, studiu introductiv şi indice de I. Rizescu. Bucureşti : Editura Academiei, (PL).

*** (1979). *Documente şi însemnări româneşti din secolul al XVI-lea*, Text stabilit şi indice de Gheorghe Chivu, Magdalena Georgescu, Magdalena Ioniță, Alexandru Mareş şi Alexandra Roman-Moraru. Introducere de Alexandru Mareş. Bucureşti : Editura Academiei, (DÎR).

*** (1981). *Codicele Voronețean* Ediție critică, studiu filologic şi studiu lingvistic de Mariana Costinescu, Bucureşti : Minerva, (CV).

*** (1982). « Glosele Bogdan ». In : *Texte româneşti din secolul al XVI-lea.* Ediții critice de Emanuela Buză, Gheorghe Chivu, Magdalena Georgescu, Ion Gheție, Alexandra Roman-Moraru, Florentina Zgraon (coord. Ion Gheție). Bucureşti : Editura Academiei, (GB).

*** (1982). *Fragmentul Teodorescu*, în *Texte româneşti din secolul al XVI-lea.* Ediții critice de Emanuela Buză, Gheorghe Chivu, Magdalena Georgescu, Ion

Gheție, Alexandra Roman-Moraru, Florentina Zgraon (coord. Ion Gheție). Bucureşti : Editura Academiei, (FT).

*** (1982). *Texte româneşti din secolul al XVI-lea.* Ediții critice de Emanuela Buză, Gheorghe Chivu, Magdalena Georgescu, Ion Gheție, Alexandra Roman-Moraru, Florentina Zgraon (coord. Ion Gheție). Bucureşti : Editura Academiei.

*** (1984). « Texte bogomilice ». In : Petriceicu Haşdeu, B., *Cuvente den bătrâni*, II, Ediție îngrijită, studiu introductiv şi note de G. Mihăilă. Bucureşti : Editura Didactică şi Pedagogică, 193-430 (TB).

*** (1984). « Texte măhăcene ». In : Petriceicu Haşdeu, B., *Cuvente den bătrâni*, II, Ediție îngrijită, studiu introductiv şi note de G. Mihăilă. Bucureşti : Editura Didactică şi Pedagogică, 33-191 (TM).

Coresi (1914). *Carte cu învățătură (1581)*, publicată de Sextil Puşcariu şi Alexe Procopovici. Bucureşti : Atelierele SOCEC, (CCînv.).

——— (1930). *Lucrul Apostolesc* (*Apostolul*), Texte de limbă din secolul XVI reproduse în facsimile îngrijite de I. Bianu. Bucureşti : Tiparul „Cultura Națională”, (CA).

——— (1969). *Liturghierul*, Text stabilit, studiu introductiv şi indice de Al. Mareş. Bucureşti : Editura Academiei, (CL).

——— (1976). « Psaltirea română (1589) ». In : *Psaltirea slavo-română (1577) în comparație cu psaltirile coresiene din 1570 şi din 1589*, Text stabilit, introducere şi indice de Stela Toma. Bucureşti : Editura Academiei, (CP).

——— (1982). « Întrebare creştinească ». In : *Texte româneşti din secolul al XVI-lea*, Ediții critice de Emanuela Buză, Gheorghe Chivu, Magdalena Georgescu, Ion Gheție, Alexandra Roman-Moraru, Florentina Zgraon (coord. Ion Gheție), Bucureşti : Editura Academiei, (ÎC).

——— (1982). « Pravila ». In : *Texte româneşti din secolul al XVI-lea.* Ediții critice de Emanuela Buză, Gheorghe Chivu, Magdalena Georgescu, Ion Gheție, Alexandra Roman-Moraru, Florentina Zgraon (coord. Ion Gheție). Bucureşti : Editura Academiei, (CPr).

——— (1994). « Molitvenic » (fragment). In : *Crestomația limbii române vechi (1521-1639)*, vol. I, alcătuit de Emanuela Buză, Manuela Georgescu, Alexandru Mareş şi Florentina Zgraon (coord. Al. Mareş). Bucureşti : Editura Academiei, (CM).

Drăganu, N. (1914). *Două manuscripte vechi, Codicele Teodorescu şi Codicele Marțian*. Bucureşti : Librăriile SOCEC, (Cod. Teod., Cod. Marț.).

Gaster, M. (1929). *Tetraevanghelul diaconului Coresi din 1561*. Bucureşti : Imprimeriile Statului, (CT).

Petriceicu Haşdeu, B. (1983). *Cuvente den bătrâni*, I, Ediție îngrijită, studiu introductiv şi note de G. Mihăilă. Bucureşti : Editura Didactică şi Pedagogică, (CB).

——— (1984). *Cuvente den bătrâni*, II, Ediție îngrijită şi note de G. Mihăilă. Bucureşti : Editura Didactică şi Pedagogică.

BIBLIOGRAPHIE

Academia Republicii Socialiste România (ed.) (1966). *Gramatica limbii române*, Ediția a II-a. Bucureşti : Editura Academiei.

Avram, M. (1986). *Gramatica pentru toți*. Bucureşti : Editura Academiei.

Berea-Găgeanu, E. (1970a). « Formarea condiționalului în limba română ». *SCL*, XXI, nr. 5 (1970a).

——— (1970b). « Viitorul cu *habeo* în limba română, I ». *SCL*, XXI, nr. 6, (1970b).

——— (1972). « Observații privind structura şi evoluția viitorului în limba română ». *SCL*, XXI, nr. 6.

——— (1974). « Forme verbale de viitor cu auxiliarul a fi în limba română ». *SCL*, XXIII, nr. 2.

Caragiu-Marioțeanu, M. (1969). « 6. Verbul ». In : *Istoria Limbii Române,* Vol. 2, Academia Republicii Socialiste România (ed.), 254-278. Bucureşti : Editura Academiei Republicii Socialiste România.

Călărașu, C. (1987). *Timp, mod, aspect în limba română în secolele al XVI-lea – al XVIII-lea*. Bucureşti : Tipografia Universității din Bucureşti.

Cuniță, A. (1989). « Viitor ». In : Sala, M. (coord.), *Enciclopedia limbilor romanice*. Bucureşti : Editura Ştiințifică şi Enciclopedică.

Densusianu, O. (1961). *Istoria limbii române*. Bucureşti : Editura Ştiințifică.

Edelstein, F. (1966). « Perifraze verbale formate din *a fi* + *gerunziu* de conjugat în limba română ». *CL*, nr. 2.

Fischer, I. (1985). *Latina dunăreană*. Bucureşti : Editura Ştiințifică şi Enciclopedică.

Frâncu, C. (2009). *Gramatica limbii române vechi (1521-1780)*. Iaşi : Demiurg.

Gheție, I., Mareş, A. (1974). *Graiurile dacoromâne în secolul al XVI-lea*. Bucureşti : Editura Academiei.

Gheție, I. (coord.) (1997). *Istoria limbii române literare. Epoca veche (1532-1789)*. Bucureşti : Editura Academiei.

Guțu-Romalo, V. (1968). *Morfologia structurală a limbii române*. Bucureşti : Editura Academiei.

Iliescu, M. (2007). *Româna din perspectivă romanică*. Bucureşti : Editura Academiei.

——— (2007). « Gramaticalisation et modalités en roumain : le futur déictique et épistémique ». In : Iliescu, M. *Româna din perspectivă romanică*. Bucureşti : Editura Academiei.

——— (2007). « Pour statut sémantique et syntaxique du „présomptif" roumain ». In : Iliescu, M., *Româna din perspectivă romanică*. Bucureşti : Editura Academiei.

——— (2008). *Miscellanea romanica*. Cluj-Napoca : Clusium & Scriptor

——— (2008). « Du latin au roumain. Sur quelques traits romans méconnus de la langue roumaine ». In : Iliescu, M., *Miscellanea romanica*. Cluj-Napoca : Clusium & Scriptor.

Ionică, I. (1984). « Subdialectul muntean ». In : Rusu, V. (coord.), *Tratat de dialectologie*. Craiova : Scrisul românesc.

Iordan, I., Manoliu, M. (1965). *Introducere în lingvistica romanică*. Bucureşti : Editura Didactică şi Pedagogică.

Livescu, M. (2009). « Histoire interne du roumain : morphosyntaxe et syntaxe » (Interne Sprachgeschiche des Rumänischen: Morphosyntax und Syntax), art. nr. 223 din *Romanische Sprachgeschichte* (Histoire linguistique de la Romania), sub conducerea lui Gerhard Ernst, Martin Dietrich Gleßen, Christian Schmitt, Wolfgang Schweikard, 3 Teilband/Tome 3. Berlin : Walter de Gruyter.

Marin, M., Marinescu, B. (1984). « Graiurile din Transilvania ». In : Rusu, 1984.

Mihăescu, H. (1960). *Limba latină în provinciile dunărene ale Imperiului Roman*. Bucureşti : Editura Academiei.

Neagoe, V. (1984). « Subdialectul bănățean ». Rusu, V. (coord.), *Tratat de dialectologie*. Craiova : Scrisul românesc.

Puşcariu, S. (1940). *Limba română*, I. Bucureşti : Minerva.

Popescu, S. (1969). « Verbul. Moduri personale ». In : *Istoria Limbii Române,* Vol. 2, Academia Republicii Socialiste România (ed.). Bucureşti : Editura Academiei Republicii Socialiste România.

Rădulescu, M. (1960). « Formele verbale perifrastice *a fi* + *gerunziul* în textele româneşti traduse din secolul al XVI-lea ». *SCL*, XI, nr. 3.

Reinheimer-Rîpeanu, S. (2001). *Lingvistica romanică. Lexic. Morfologie. Fonetică*. Bucureşti : All.

Rosetti, Al. (1968). *Istoria limbii române de la origini până în secolul al XVII-lea*. Bucureşti : Editura pentru Literatură.

Rusu, V. (coord.) (1984). *Tratat de dialectologie.* Craiova : Scrisul românesc.

Sala, M. (coord.) (1989). *Enciclopedia limbilor romanice*. Bucureşti : Editura Științifică şi Enciclopedică.

Seidel, E. (1958). *Elemente sintactice slave în limba română*. Bucureşti : Editura Academiei.

Titova, V.P. (1959). « O problemă litigioasă a morfologiei istorice româneşti (originea condiționalului) ». *SCL*, X, nr. 4.

Vasiliu, L. (1966). « Verbul ». In : Academia Republicii Socialiste România (ed.), *Gramatica limbii române*, Ediția a II-a. Bucureşti : Editura Academiei.

Zafiu, R. (2001). « Viitor ». In : Sala, M. (coord.) *Enciclopedia limbii române*. Bucureşti : Univers encilcopedic.

Zamfir, D.-M. (2007). *Morfologia verbului în dacoromâna veche (secolele al XVI-lea – al XVII-lea)*, II. Bucureşti : Editura Academiei.

Le corps humain en argot : le sexe

Laurențiu BĂLĂ
Université de Craiova
Département de Langues Étrangères Appliquées

ABSTRACT: ***The Human Body in Slang: Sex***

This article tries to draw an atlas of the human body parts connected to sex as they appear in French slang. A comparison has been made with Romanian argot, equally rich in expressions, in order to demonstrate a common perspective on life, a shared level of the imagination in the two cultures.

KEYWORDS: *human body, French slang, Romanian slang, terms, idioms*

0. Introduction

Comme dans tous les argots, le champ lexical du sexe est extrêmement riche dans l'argot français, vu l'importance particulière qu'on lui accorde. Et cela aussi bien dans le cas de l'organe masculin tout simplement (le pénis), ou de ses « annexes » (les testicules), que dans le cas du sexe féminin ou bien du seul organe humain entièrement dédié à la volupté et au plaisir, le clitoris.

Les autres composantes de la « carrosserie » féminine (les seins et les fesses) occupent elles aussi une position privilégiée dans l'imagination des argotiers, tout comme certaines pratiques sexuelles connues et reconnues depuis toujours (en tout cas, au moins de l'antiquité gréco-romaine), la fellation et le cunnilingus. D'autres manifestations, telles que le premier plaisir sexuel ressenti par presque tous les humains, « le plaisir solitaire », à savoir la masturbation (masculine et féminine), ou la pratique sexuelle parmi les plus taboues aujourd'hui, la sodomie, trouvent leurs équivalences argotiques, pour ne plus parler de la préoccupation tellement chère aux êtres humains, « faire l'amour » !

Au sujet du sexe, tous les argots, en général, et l'argot français en particulier, s'avèrent inépuisables ! Les mots et les expressions qu'on peut y rencontrer sont des classiques (le blasphématoire *bénitier* pour 'le sexe féminin') ou des modernes, suivant parfois de très près le progrès technique de l'humanité (par exemple l'emploi du mot *airbags* pour désigner 'les seins, plutôt généreux, d'une femme').

Certaines sont timides (on rougit, peut-être, en les prononçant : *bouton d'amour* pour 'le clitoris'), d'autres plus osées (on rougit, ou non !, en les écoutant : *eau-de-vit*, désignant 'le sperme'). On rencontre des vocables empruntés au vocabulaire technique (*manche*, qui signifie 'pénis', ou bien *pare-chocs*, utilisé pour désigner 'les seins opulents d'une femme'), ou bien au langage poétique (*aller voir la feuille à l'envers*, pour 'faire l'amour').

Parfois ces constructions ont un caractère imagé très prononcé (*faire la bête à deux dos*, expression due à… Rabelais et signifiant 'faire l'amour', c'est vrai, dans une certaine position, mais cela ne change pas du tout son sens !), souvent elles sont mystérieuses (l'expression *mettre Villejuif en Pontoise*, pour 'coïter', exprime l'idée de rapprocher deux banlieues éloignées…) mais elles sont toutes, sans conteste, parmi les plus savoureuses de la langue française.

1. Les « bijoux de famille »

Le singulier bijou, dans la locution bijou de famille, signifie 'vulve', tandis qu'au pluriel il est utilisé pour désigner 'le pénis et les testicules'. Dans les deux cas on part de l'idée de « bien très précieux » (pour les femmes, à une certaine époque, même « le plus précieux » !).

1.1. Le sexe masculin

Le pénis, considéré le symbole de l'intelligence dans l'antique Sumer, a presque toujours incarné la virilité, surtout grâce à l'image du phallus en érection (celui-ci étant, pour les argotiers le plus important trait de celle-ci). Il a été psychanalysé (Freud), chanté (c'est Pierre Perret qui le fait dans son célèbre *Zizi*[1]), ou bien on lui a dédié des livres entiers (voir à ce sujet l'excellent bouquin de David M. Friedman, qui dresse toute l'histoire culturelle du dit instrument) !

Selon Desmond Morris, les insultes verbales prennent fréquemment une forme phallique, car presque toutes les injures vraiment vicieuses utilisées pour offenser quelqu'un sont de mots sexuels, leur sens étant lié de l'acte de la copulation ou bien de différentes parties anatomiques des organes génitaux (2010 : 159). Dans ce sens, le roumain constitue peut-être le meilleur exemple à cause de la richesse vraiment incroyable de ce type de constructions injurieuses. L'importance du sexe, non seulement du point de vue des argotiers (pour ceux-ci, il constitue une préoccupation presque permanente), mais aussi des autres membres de la société en est clairement démontrée par la richesse des termes et expressions qui le désignent.

Robert Muchembled, en parlant de la littérature érotique du XVIIe siècle remarque le fait que les textes emploient un nombre presque égal de termes pour définir les diverses parties naturelles de la femme (200), que de l'homme (250), tandis que 300 de verbes ou d'expressions désigne l'acte vénérien (2006 : 165).

Parmi les plus intéressants synonymes argotiques on rencontre : *banane* (qui existe aussi dans les argots roumain et italien, sans doute par analogie de forme et de rigidité), *mandrin* (un autre terme technique), *asperge* ('sparanghel', dans l'argot roumain), *poireau* (termes puisés parmi les légumes), le *grand chauve* (dans l'argot roumain aussi on rencontre le terme *chelu'*, ayant le même sens, sans doute une sorte de personnification qui attribue au pénis un trait humain), etc., etc.

Parfois, les argotiers trouvent leur source d'inspiration même dans les œuvres culturelles, comme c'est le cas de l'expression *la flûte enchantée*, syntagme qui existe aussi dans l'argot roumain : *flautul fermecat* (inspirée du titre de l'opéra mozartienne composé en 1791 !), ou du syntagme *le bonheur des dames* (cette fois-ci la source d'inspiration étant le roman d'Emile Zola *Au Bonheur des dames*, du

cycle des Rougon-Macquart), ou bien du *roseau bandant* (syntagme qui renvoie au célèbre *roseau pensant* de Pascal). Guillaume Apollinaire écrit *Les Onze mille verges ou les Amours d'un hospodar*, la première partie du titre étant un jeu de mots entre *verge* 'baguette servant à frapper, à corriger, à infliger une punition corporelle' (mais aussi 'pénis', en argot !), et *vierge* 'Très jeune fille qui n'a jamais eu de relations sexuelles'. Le personnage principal, le prince roumain Mony Vibescu meurt flagellé par tout un corps d'armée pour avoir failli à un serment :

> Si je vous tenais dans un lit, vingt fois de suite je vous prouverais ma passion.
> Que les onze mille vierges ou même les onze mille verges me châtient si je mens !

Il faut dire qu'il existe une légende des « onze mille vierges », datant du IXe siècle, et au centre de laquelle se trouve Sainte Ursule. Ce roman érotique d'Apollinaire a été traduit aussi en roumain[2].

Pour revenir un peu au *flûte enchantée*, il faut souligner que les analogies de forme entre le pénis et les divers instruments musicaux est présente aussi dans l'argot roumain : *fagot* ('basson'), *taragot* ('instrument musical populaire roumain'), *flaut (cu greutăți)* ['flûte (à poids)], les poids étant, bien évidemment, les testicules. Certaines dénominations pour le sexe masculin ne manquent pas d'affectivité : c'est le cas de l'hypocoristique *Popaul* (dans l'argot roumain on rencontre le terme *Gogu*, nom propre provenant de Gheorghe 'Georges'). Les mots ne manquent pas pour désigner le pénis, car n'importe quel outil ou instrument peut servir de synonyme, même… *outil* ('sculă', en roumain) et *instrument* ('instrument', en roumain, parfois prononcé de manière populaire *onstroment*) ! On peut leur ajouter : *bâton*, *gourdin* (*retevei,* dans l'argot roumain), *barre*, *vit*, *manivelle*, etc., ou bien, dans l'argot roumain, *manetă* ('manette'), *schimbător de viteză* ('levier de vitesse'), *tulumbă* ('tuyau de la pompe d'incendie'), etc.

Du côté des animaux, on rencontre *anguille* ('anghilă') et *asticot* ('larva muştii de carne'), dans l'argot français, ou *țipar* ('loche d'étang'), *caras* ('carassin'), *râmă* ('lombri'), *guvid* ('gobie noir') dans l'argot roumain. Enfin, parmi les termes familiers les plus courants, on a *andouille* – 'cârnat', dans l'argot roumain, qui utilise aussi d'autres vocables de la même famille : *cabanos* ('sorte de saucisson'), *lebăr* ('saucisson de foie de porc'), *caltaboş* ('boudin blanc'), *salam* ('salami')

1.2. Les testicules

Il est impossible d'évoquer le sexe masculin sans parler des testicules (lat. *testis* : « ce qui atteste »... de la virilité, évidemment !). Les *bourses* – en roumain, 'pungă (de bani)' –, et dont le nom scientifique est « scrotum », forment avec le pénis ce qu'on appelle dans le langage familier le « service trois-pièces » ! Par analogie de forme et / ou de grandeur on a les *bonbons*, les *noix*, les *noisettes*, les *olives*, tandis que dans l'argot roumain, on rencontre, par les mêmes analogies : *bumbi* ('boutons'), *caise* ('abricots'), *icre* ('œufs de poisson'), *ouă* ('œufs'). Dans l'argot français il existe aussi tout une série de noms et d'épithètes pour les désigner : les *valseuses*, les *joyeuses*, les *captives*, les *galopines*…

1.3. Le sperme

Produit par les testicules, il a lui aussi de nombreuses expressions qui le désignent : *huile de reins*, *sirop de corps d'homme* ou *eau-de-vit* (dont nous avons déjà parlé). L'argot roumain préfère l'aspect du liquide en question, c'est pourquoi on y rencontre des vocables tels : *albuş* ('blanc d'œuf'), *clei* ('colle'), *frişcă* ('crème fouettée'), *mujdei* ('aillade'), *zaţ* ['marc (de café)'] ou *zeamă* ('jus'), etc.

1.4. L'érection

Elle représente la manifestation concrète de la virilité. Que serait-il le sexe masculin sans érection ? Les expressions qui la désignent sont nombreuses et parfois savoureuses, aussi bien dans l'argot français que dans l'argot roumain. Ainsi, pour le premier on a *avoir la gaule* ('prăjină'), *la trique* ('ciomag') ou *le gourdin* ('retevei') (ce sont les termes les plus courants, mais n'importe quel outil ou instrument long et raide peut figurer après le verbe *avoir*).

L'argot roumain utilise soit des expressions semblables (*a i se face os* – litt. 'l'avoir comme un os'), soit d'autres plus métaphoriques : *a înălța zmeul* (litt. 'hisser le cerf-volant') ou bien *a da în pârg* (litt. 'commencer à mûrir'). Mais, parmi toutes ces constructions, le verbe le plus utilisé pour désigner l'érection dans l'argot français c'est *bander*, rendu célèbre par une chanson de Georges Brassens :

> Quand je pense à Fernande / Je bande, je bande / Quand je pense à Felicie / Je bande aussi / Quand je pense à Léonore / Mon dieu je bande encore.
>
> (*Fernande*) (2007 : 261)

Son équivalent parfait dans l'argot roumain c'est *a i se scula*, construction très, très utilisée, rencontrée même dans le langage familier, sous la forme d'une expression plaisante et ironique, *a i se scula (cuiva) o idee* (litt. 'lui venir une idée à l'esprit').

2. L' « obscur objet du désir » ou le sexe féminin

> Le sexe de la femme l'homme le convoite passionnément avant l'étreinte, il le comble de caresses et de baisers pendant l'amour, il en tire les plus grandes joies physiques et affectives de sa courte vie terrestre.
>
> (Zwang, 1997 : 307)

Tout comme le sexe masculin, le sexe féminin (comprenant, du point de vue anatomique, la « vulve », soit les « lèvres » et le « clitoris », et le « vagin ») a lui aussi son un tas de surnoms, plus ou moins passés dans le langage familier courant (comme *foufoune*, dont la sonorité nous rappelle le roumain *fofoloancă*, ayant le même sens !)

Comme dans le cas de hommes, la littérature et le langage parlé abondent de noms d'animaux (la *chatte*, bien sûr, et ses variantes *minou*, *minette*, etc., ou bien, pour l'argot roumain : *căpuşă* ('tique'), *mioriță* ('agnelle'), *muscă* ('mouche'), *omidă* ('chenille'), *moluscă* ('mollusque'), *păsărică* ('oiselet'), *pupăză* ('huppe'),

scoică ('coquille'). Les noms de fruits y sont aussi présents : *figue*, *abricot*, *prune*, ou, dans le cas de l'argot roumain, seulement *corcoduşă* ('fruit du prunier cerise'), celui-ci privilégiant les noms de fleurs : *crin* ('lys'), *crizantemă* ('chrysanthème'), *floarea-soarelui* ('tournesol'), *ghiocel* ('perce-neige'), *muşețel* ('camomille'), *zambilică* ('petite jacinthe').

De manière plus générale, la nature tout entière est source d'inspiration pour décrire le sexe féminin : on parle du *nénuphar*, du *buisson*, du *bocage*, du *vallon*, et voire du *mont fendu*... Sans doute, le sexe de la femme méritait lui aussi avoir son livre à lui et celui-ci existe depuis… 45 années : il s'agit d'une lecture incontournable pour tous les passionnés du sujet, œuvre d'un docte médecin (Gérard Zwang, cf. bibliographie) qui mélange les détails anatomiques avec des renvois littéraires, linguistiques, argotiques dans un tout érudit, savamment dosé.

2.1. Le clitoris

Ce pénis en miniature ne sert qu'à la volupté.
Roger-Henri Guerrand

Seul organe humain entièrement dédié à la volupté et au plaisir, le clitoris a bien droit à un traitement de faveur : on le nomme communément, et pour des raisons anatomiques évidentes, le *bouton d'amour* ou le *bouton du plaisir*, mais aussi le *bonbon*, la *praline*, la *friandise* (terme qui peut aussi qualifier le pénis, d'ailleurs).

Dans l'argot roumain les termes qui le désignent sont, curieusement, peu nombreux : il s'agit en premier lieu de *lindic* (qui vient du lat. *landica*, qui a donné en français *landie*, avec le même sens), ensuite de *mărgea* ['rassade, perle (en verre)'] et, enfin, de *zbenghi* ('tache')

2.2. Les seins

Important détail de l'anatomie féminine, les seins représentent une autre source presque inépuisable d'inspiration pour les argotiers. Les *roberts*, dénomination familière passée dans le langage courant, avaient pour origine une marque de biberon célèbre dès 1888, inventée par l'ingénieur français, Eugène Robert. Autrefois, on appelait même les seins les *gougouttes*, c'est le même Brassens qui nous chante et nous enchante dans *Brave Margot* :

> Quand Margot dégrafait son corsage / Pour donner **la gougoutte** à son chat /
> Tous les gars, tous les gars du village / Étaient là, la la la la la la (…) (2007 : 63)

L'inspiration est la même en ce qui concerne les *lolos* (allusion enfantin, par redoublement, au lait maternel, mais en argot il s'agit plutôt des seins opulents d'une femme), alors que les *nichons* (l'image de l'enfant niché contre la poitrine maternelle) et leurs dérivés argotiques (*nénés* et *nibards*), sont issus du verbe *nicher*, évoquent aussi la figure maternelle. Aujourd'hui, et de manière très imagée, les seins sont devenus les *pare-chocs*, les *airbags*, bien loin des allusions poétiques d'autrefois aux *collines de l'amour*. Une femme dotée d'une belle paire de seins a

des *arguments*, ou bien *de la conversation*. On dit aussi qu'*elle a*, ou de manière neutre, qu'*il y a du monde au balcon*. Dans l'argot roumain aussi on emploie *balcoane* ('balcons') pour les seins, ou *amortizoare* ('amortisseurs'), terme d'inspiration technique !

2.3. Les fesses

Il est impossible de parler de sexe sans évoquer les fesses, le postérieur, le fondement, le derrière, ou autrement dit : le *cul* ('cur', dans le roumain populaire et familier, ayant la même origine que le mot français, lat. *culus*), souvent considéré comme la partie la moins noble de l'individu. Ce qui lui vaut un florilège de surnoms et de dénominations de plus ou moins bon goût : le *derche* (déformation argotique de *derrière*) ou le *pétard* (dont l'origine est évidente), ce dernier étant à rapprocher du roumain argotique *căcău* (du verbe *a se căca* 'chier', tous les deux provenant du même lat. *cacare*).

Un autre mot latin, *bucca*, se trouve à l'origine du terme populaire et familier roumain *buci*, signifiant toujours 'fesses', et dont le sens premier, par la même analogie de forme, désigne les 'joues' ! La sonorité du mot argotique français *popotin* rappelle le familier *popou* ou bien *poponeață* du roumain (de l'all. *Popo*), les deux étant le plus souvent utilisés par les adultes qui s'adressent aux enfants.

Quant à l'anus, on l'appelle *l'œil de bronze*, syntagme à rapprocher du roumain *ochi maro* (litt. 'œil marron'), ayant le même sens, ou, en roumain, par analogie de forme *rozetă* ('rosette') et *verighetă* ('alliance').

3. Le péché contre-nature

Robert Muchembled, en parlant du *péché contre-nature*, énumère les trois grands types de « corruption » charnelle : celle commise avec soi-même, les relations entre les personnes du même sexe et celles d'entre les humains et les animaux. En d'autres termes, les juristes de l'époque (le XVIe et le XVIIe siècle) condamnent la masturbation, l'homosexualité masculine ou féminine et la bestialité. (2004 : 226)

3.1. Le plaisir solitaire ou La masturbation masculine

Le premier plaisir sexuel (longtemps considéré comme un péché contre-nature) est le « plaisir solitaire », autrement dit la masturbation. Elle est également appelée « onanisme », dans le cas des messieurs, allusion au péché d'Onan, de l'Ancien Testament, qui, contraint d'épouser la femme de son défunt frère, a refusé de la féconder, préférant répandre sa semence à terre...

Les mouvements mécaniques de va-et-vient qui caractérisent cette pratique solitaire ont inspiré tout un lexique plus ou moins familier basé sur la notion de *branler*, *secouer*, etc. En roumain on des expressions telles *a o bate în cap* (litt. 'la frapper dans la tête'), *a o da cu capu' de toți pereții* (litt. 'lui frapper la tête contre tous les murs'), etc. Les classiques *faire un 5 contre un* et la *Veuve poignet* font bien sûr allusion au rôle prépondérant de la main dans cette opération, perçue comme un combat… inégal dans le cas de la première expression, tandis que la deuxième souligne la solitude de l'activité.

3.2. Le plaisir solitaire ou La masturbation féminine

Les femmes aussi ont droit au plaisir solitaire, et la masturbation féminine possède elle aussi son petit lexique d'expressions où l'idée de caresse et l'usage des doigts (plutôt que de la main comme chez l'homme), ont une part prépondérante.

Mais cette pratique leur a provoqué assez d'ennuis durant l'histoire. Roger-Henri Guerrand, dans l'article « Haro sur la masturbation », publié dans un recueil collectif, *Amour et sexualité en Occident,* Paris, Le Seuil, 1991, pp. 299-308 (voir la bibliographie pour la traduction roumaine), rappelle qu'en Europe la clitoridectomie a été préconisée au XIXe siècle pour remédier à *« la trop grande lubricité des femmes »* et qu'encore en 1967 l'abbé Petitdemangin faisait paraître un livre dans lequel il soulignait : *« La masturbation est un dangereux raté de la maturation sexuelle contre lequel il faut lutter sans découragement en faisant appel à toutes les ressources du psychobiologique comme du spirituel. »*

Pour revenir aux expressions de la masturbation féminine, on peut dire d'une femme qu'elle se *bricole* ou se *caresse le velours*, ou bien qu'elle *taquine son bouton*. Elle peut aussi, tout comme les hommes, *polir*, *lustrer* ou *faire reluire* son bijou... Dans l'argot roumain, on rencontre *a-şi întărâta ghiocelul* (litt. 'exciter son perce-neige'), *a pune degetul la omidă* (litt. 'mettre le doigt à la chenille')

3.3. L'homosexualité masculine

Les *folles* (Nicolas Peyrac chantait dans les années '70 du dernier siècle *« Au Café de Flore, y avait déjà des folles »*[3]), les *tantes* (dont sont dérivés les *tapettes* et autres *tarlouzes*) sont quelques-uns des sobriquets féminins utilises pour désigner les homosexuels. Les *pédés*, diminutif de *pédérastes*, terme d'origine grecque signifiant littéralement « amant de garçon », en représente un autre. Les homosexuels sont aussi les *amis de l'envers*, tandis que dans l'argot roumain on dit *a fi pe invers* (litt. 'être à l'envers', ou bien *boxer cu garda inversă* – litt. 'boxeur à garde inverse'). Une invention faussement savante c'est *poponaut* (de *popou* 'cul', selon le modèle du mot *astronaut* 'astronaute', ou bien *poponar* (construit aussi de *popou* et du suffixe d'agent *-ar*). Dans l'argot roumain, l'homosexuel passif est très méprisé, étant appelé *domnişoară* ('mademoiselle'), *femeie / fetiță penală* (litt. 'femme / fillette pénale').

3.4. L'homosexualité féminine

L'appellation de « lesbiennes » vient du nom de l'île grecque de Lesbos, où résidait dans l'Antiquité la poétesse Sapho, dont les vers exprimaient son amour pour les femmes. De là on a également l'appellation *amour saphique*, qui désigne l'homosexualité féminine. Familièrement, ce sont des *sœurs*, voire, plus littérairement, des *Claudines* (selon le nom de l'héroïne de Colette). Dans l'argot roumain il existe peu de termes pour les désigner : *lebădă* ('cygne'), ou bien *linguristă* (intraductible, en fait un jeu de mots sur *lingură* ('litt. 'cuiller'), sur *gură* (litt. 'bouche') et *guristă* (terme péjorative pour 'chanteuse').

3.5. La sodomie

C'est aujourd'hui encore l'une des pratiques sexuelles les plus taboues, notamment en raison des interdits religieux. Elle doit son nom à « Sodome », ville qui, selon l'Ancien Testament, a subi avec Gomorrhe les foudres de Dieu et ses habitants ont été changés en statue de sel en raison de leurs mœurs dissolues.

La sodomie était sévèrement punie par l'Eglise, c'est pourquoi ses adeptes devaient rester discrets. Le résultat de cette discrétion a été l'apparition de bon nombre d'expressions détournées pour parler de la chose : *passer par la porte de derrière* (dans l'argot roumain on a une construction semblable, *a intra prin dos (prin spate)* – litt. 'entrer par le dos (par derrière)', *s'adresser à l'annexe* ou *prendre l'entrée des artistes*...

4. Faire l'amour

Les expressions familières et argotiques qui désignent l'acte sexuel en lui-même sont pratiquement innombrables et ont de diverses origines : de celles très imagées (on a déjà mentionné l'expression rabelaisienne *faire la bête à deux dos*, à laquelle on peut ajouter la fameuse *partie de jambes en l'air*), jusqu'à celles un peu blasphématoires (*mettre le petit Jésus dans la crèche*), en passant par toutes les expressions possibles construites à l'aide d'un verbe évocateur (*mettre*, *monter*, *prendre*, *tremper*, ...) et des termes et épithètes variés : *mener le petit au cirque*, ou bien *tremper son biscuit*.

Dans l'argot roumain aussi, la richesse de ce type d'expressions est pratiquement inépuisable. Tout comme dans l'argot français on a des constructions semblables : *a băga măgaru-n grajd* (litt. 'mener l'âne dans l'étable'), ou bien *a băga pe moşu-n beci* (litt. 'mener le vieillard dans la cave'), etc.

5. Fellation et cunnilingus

Le « sexe oral » a lui aussi sa tradition : que ce soit la « fellation » ou le « cunnilingus » (deux termes latins qui décrivent précisément ce qu'ils désignent), les expressions familières abondent dans le langage et la littérature !

Pour ce qui est de la « fellation » (aussi appelée *plume* ou *gâterie*), l'expression *faire* (ou *tailler*) *une pipe* est peut-être la plus connue dans le langage familier. On appelait aussi familièrement la fellation la *sucette des pauvres*, expression qui est à rapprocher de la construction argotique roumaine *aspirina săracului* (litt. 'l'aspirine du pauvre'), qui désigne « l'acte sexuel »…

Concernant le « cunnilingus », outre tous les verbes et termes dérivés décrivant l'action de « sucer » ou « lécher », l'un des plus vieux termes de l'argot français pour désigner cette pratique c'est « gamahucher », pratiquement disparu aujourd'hui.

On dit aussi, de manière très imagée *mettre la tête à l'étau*, ou *prendre l'hostie à la chapelle*, ou bien celui ou celle qui pratique le cunnilingus *prend sa demi-tasse au café des deux colonnes*... L'argot roumain est très pauvre à ce sujet, l'expression la plus connue et la plus utilisée étant *a da limbi* (litt. 'donner des langues')

Conclusions

La plupart de ces constructions prouvent encore une fois, si nécessaire, les qualités bien (re)connues de l'argot : imagination débordante, associations inattendues, humour sans bornes, ludicité omniprésente, saveur indéniable, richesse incroyable des sources ; en d'autres termes, pouvoir d'invention lexicale qui, même si ses résultats s'avèrent inéluctablement éphémères, il reste, heureusement, inépuisable !

Agnès Pierron, amoureuse des mots français, remarquait, lors d'une interview, qu'avant que le langage soit aseptisé, on était beaucoup plus joueur avec les mots. On utilisait plus d'images et de métaphores. Selon nous, c'est justement cela qui fait de n'importe quel argot l'adversaire redoutable du langage officiel, du « politiquement correct », de toute langue de bois.

NOTES

[1] « Une institutrice très sympathique / Nous en explique toute la mécanique / Elle dit nous allons planter le décor / Ô gué, ô gué / De l'appareil masculin d'abord / Ô gué, ô gué / Elle s'approche du tableau noir / On va p'têt' enfin savoir / Quel est ce monstre sacré qui a donc tant de pouvoir / Et sans hésiter elle nous dessine / Le p'tit chose et les deux orphelines. » (…)
C'est facile à deviner que représentent « le p'tit chose » et « les deux orphelines » !

[2] Il s'agit de *Cele unsprezece mii de vergi*, Iaşi : Editura Institutului European, 1992.

[3] Le vers cité est extrait de la chanson *Et mon père…*

BIBLIOGRAPHIE

*** (2009). *Amor şi sexualitate în Occident*. Introducere de acad. Georges Duby, Traducere de Laurențiu Zoicaş. Bucureşti : Artemis. (Titre original *Amour et sexualité en Occident*, Colection « Points », Paris : Seuil, 1991).

Colin, J.-P., Mével, J.-P., Leclère, C. (2002). *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*, préface Alphonse Boudard. Paris : Larousse.

Dumitrescu, D. (2000). *Dicționar de argou şi termeni colocviali ai limbii române*. Bucureşti : Teora.

Friedman, D.M. (2006). *O istorie culturală a penisului*. Traducere de Simona Mudava. Bucureşti : Humanitas. (Titre original *A Mind of Its Own: A Cultural History of the Penis*, The Free Press, 2001).

Morris, D. (2010). *Zoomenirea*, Traducere de Valentin Dumitraşcu. Bucureşti : Art (Titre original *The Human Zoo*, London : Jonathan Cape, 1969)

Muchembled, R. (2004). *Pătimiri ale femeilor în vremea reginei Margot 1553-1615*. Traducere Liviu Papuc, Colecția Cartier istoric. Chişinău : Cartier. (Titre original *Passions de femmes au temps de la Reine Margot, 1553-1615*, Paris : Seuil, 2003).

———— (2006). *Orgasmul şi Occidentul. O istorie a plăcerii din secolul 16 până în zilele noastre*. Traducere Liviu Papuc, Colecția Cartier istoric. Chişinău : Cartier. (Titre original *L'orgasme et l'Occident. Une histoire du plaisir du XVIe siècle à nos jours*, Paris : Seuil, 2005).

Volceanov, G. (2006). *Dicționar de argou al limbii române*. Bucureşti: Niculescu.

Zwang, G. [1967] (1997). *Le sexe de la femme*. Collection Lectures amoureuses. Paris : La Musardine.

Le classificateur dérivatif roumain *-iza* : quelques observations

Gabriela BIRIŞ
Université de Craiova
Département de Langues Étrangères Appliquées

ABSTRACT: ***Notes on the Romanian Derivational Affix* -iza**

The neologistic suffix *-iza* has been the subject of numerous recent studies and inventories (Maznic, 2006), the current trend in contemporary Romanian being to attach this suffix to both adjectival and nominal stems. In the present article I argue that the cases of nominalisations which appeared in Romanian without a previously attested verbal basis are in fact calques or loanwords imposed under the influence of a foreign language, i.e. English, and not linguistic accidents as they have been considered by certain authors (Cuniță, 2004) in the absence of the corresponding verbs. Specifically, the results suggest that the suffix is particularly used for negative connotations.

KEYWORDS: *affix, verbal stem, nominalization, calques, borrowings*

1. Études antérieures

Le suffixe néologique *-iza*, considéré comme le classificateur dérivatif le plus productif, a fait l'objet d'études récentes (cf. Uşurelu, 2001 : 249-256 ; Uşurelu, 2005 : 216 ; Cuniță, 2004 : 8 ; Mladin) et d'inventaires extrêmement larges : cent dix vocables attestés pour la catégorie des verbes de nature néologique obtenus par dérivation progressive avec ce suffixe (Maznic, 2006), qui est par ailleurs attaché aux bases adjectivales ou substantivales dans la langue roumaine actuelle. Au niveau quantitatif, sa présence est également significative dans d'autres langues modernes, puisque qu'il est le continuateur du suffixe du latin tardif *-izare*, celui-ci étant à son tour un continuateur du grec *-izein* spécialisé en tant que marque externe de la causalité (Cuniță, 2004 : 8). Il est entré dans la langue roumaine par la filière romane, notamment par le français *-iser*, et, plus rarement par l'italien *-izzare* ou le latin *-izare* (Vasiliu, 1989 : 77), la valeur factitive du suffixe ayant été synthétisée par Laura Vasiliu (1989 : 76-77) dans une vaste description sémantique à la fois des emprunts et des formations roumaines de ce type :

1. « faire qu'un objet ait l'appropriation exprimée par l'adjectif de base, manifester l'appropriation..., transformer en l'objet... » : gramaticaliza, imortaliza, minimaliza, armoniza, bagateliza, brutaliza, idolatriza, papagaliza, tiraniza, capitaliza, carboniza, izomeriza, valoriza (fr. grammaticaliser, immortaliser, minimaliser, harmoniser, transformer en bagatelle, brutaliser, idolâtrer, « renchérir sans fin », tyranniser, capitaliser, carboniser, isomériser, valoriser),

2. « a dota obiectul ..... » : canaliza, favoriza, salariza, vitaminiza (fr. canaliser, favoriser, salarier, doter en vitamines),

3. « faire passer (quelqu'un) par l'état désigné par le substantif... » : teroriza (fr. terroriser),

4. « faire adhérer (quelqu'un) à la doctrine..., appliquer (à un objet) le procédé initié par... » : marşaliza, pasteuriza (fr. mettre en ordre de Plan Marshall, pasteuriser),

5. « faire appartenir (quelqu'un) au groupe... » : calviniza, eleniza (fr. faire adhérer au calvinisme, helléniser),

6. « soumettre (quelque chose) à l'action... » : regiza (fr. mettre en scène).

Au fil du temps, la valeur factitive des verbes dérivés s'est atténuée jusqu'à disparaître totalement, du fait de l'existence de conditions propices à ce que le suffixe devienne une simple marque de la verbalisation, comme cela s'est produit dans le cas de *-a* (Cuniță, 2004). Aujourd'hui, ces verbes semblent être utilisés par besoin du locuteur de concentrer un énoncé, devenant des expressions condensées, synthétiques, de structures syntaxiques plus longues ou variées (Mladin, 244, cf. Cuniță, 2004). Les discours politique et journalistique dans lesquels sont utilisés avant tout ces verbes, ont fait en sorte que l'on parle du rôle de constructions syntaxiques marquées stylistiquement, qu'auraient ces verbes (Mladin, 245). En même temps, leur sens est fréquemment doublé de connotations négatives vagues du type : « rendre quelque chose laid, mauvais, condamnable, comme procède X », comme dans le cas des verbes à base anthroponymique du type : « se becaliser » (ndt : tiré du nom de famille BECALI), se vadimiser (ndt : tiré du prénom et surnom VADIM), « se vangheliser » (ndt : tiré du nom de famille VANGHELIE), etc. (Mladin, 245).

2. Calques et emprunts récents

BUGETIZARE (fr. *budgétisation*)

Le verbe français *budgétiser* est considéré en français comme un dérivé du mot *budget*, formé au cours du temps avec le sens de « inscrire au budget » [cf. PR., 2008] le français disposant également du dérivé *budgétisation* pour désigner l'action décrite par le verbe : « inscription au budget » (cf. PR, 2008). Il s'agit donc d'un dérivé de l'anglais *budget*, emprunté au XVIIIe siècle (cf. PR, 2008), qui se développera deux siècles plus tard. Entre les XIXe et XXe siècles, la langue roumaine a emprunté au français toute la famille lexicale, à l'exception du verbe : *buget* (*budget*), *bugetar* (*budgétaire*), *bugetivor* (*budgétivore*) (cf. MDA, 2001-2003) pour désigner les mêmes notions qu'en français, le terme *bugetizare* étant entré récemment dans l'usage courant et semblant reprendre le paradigme de la langue française : *budget* → *budgétiser* → *budgétisation*. Le verbe *a bugeta* (*budgéter*), inclus dans le MDN avec le sens de « introduire dans le budget », mais non enregistré ni par le MDA ni par d'autres dictionnaires, paraît plutôt être une création lexicale à circulation restreinte, difficile à dater en l'absence d'une

attestation. Les nouveaux contextes dans lesquels apparaît le terme *bugetizare* (*budgétisation*) sont surtout économiques et expliquent le terme qu'ils introduisent, fait qui signale la nouveauté absolue de ce dernier :

> Bugetizarea reprezintă înscrierea în bugetul local a tranşei anuale din creditul bugetar aferent programului pentru care s-a optat. Aşadar, programul ales va fi finanțat pe parcursul mai multor exerciții bugetare, iar în bugetul fiecărui an se va reflecta tranşa corespunzătoare realizării obiectivelor din program, prevăzute pentru acel an.
> (Ichim, http://www.seap.usv.ro/annals/ojs/index.php/annals/article/viewFile/100/101)
> (La budgétisation représente l'inscription au budget local de la tranche annuelle du crédit budgétaire afférent au programme pour lequel on a opté. Par conséquent, le programme choisi sera financé par plusieurs exercices budgétaires et la tranche correspondant à la réalisation des objectifs du programme prévus pour un an se reflètera dans son budget.)

> Metoda de Planificare, programare, bugetizare (P.P.B.S.) este o altă metodă modernă de dimensionare a cheltuielilor publice, aplicată inițial în domeniul militar şi extinsă, apoi, la nivelul bugetului federal al S.U.A., având la bază analiza « cost-avantaje ». Obiectivul urmărit în elaborarea metodei P.P.B.S. a fost acela de a defini criterii mai raționale de gestionare a banului public, în sensul repartizării creditelor bugetare pe baza randamentului sau avantajelor nete pe care le comportă diferitele categorii de cheltuieli. (Ichim, http://www.seap.usv.ro/annals/ojs/index.php/annals/ article/viewFile/100/101)
> (La méthode de Planification, programmation, budgétisation (P.P.B.S.) est une autre méthode moderne de calcul des dépenses publiques, appliquée initialement dans le domaine militaire et étendue ensuite au niveau du budget fédéral des Etats Unis, se basant sur l'analyse « coût-avantage ». L'objectif suivi dans le cadre de l'élaboration de la méthode P.P.B.S. a été de définir des critères plus rationnels de gestion de l'argent public, dans le sens d'une répartition des crédits budgétaires sur la base du rendement ou des avantages nets que comportent les différentes catégories de dépenses.)

> ...metoda de planificare, programare şi bugetizare, care constă în identificarea şi cuantificarea obiectivelor ce urmează a se finanța din fondurile bugetare pe termen lung, estimarea costurilor şi avantajelor variantelor propuse, precum şi determinarea mărimii creditelor bugetare necesare. Aplicată inițial în domeniul militar, în S.U.A., metoda a fost extinsă la nivelul bugetului în ansamblul său şi presupune efectuarea unor judecăți de valoare în vederea adoptării soluției care să maximizeze rezultatele sau să minimizeze costurile (...). (observator.ro)
> (…la méthode de planification, programmation et budgétisation (P.P.B.S.) qui consiste à identifier et à quantifier les objectifs avant d'être financés par les fonds budgétaires à long terme, l'estimation des coûts et des avantages des variantes proposées, ainsi que la détermination de la taille des crédits budgétaires nécessaires. Appliquée initialement dans le domaine militaire aux Etats-Unis, la méthode a été étendue au niveau du budget dans son ensemble, et présuppose que soient effectués des jugements de valeur en vue de l'adoption d'une solution qui maximise les résultats ou minimise les coûts (…))

Dans tous ces contextes, le terme *bugetizare* / fr. budgétisation a été utilisé dans un syntagme (*metoda de planificare, programare şi bugetizare*, fr. méthode de planification, programmation et budgétisation) calqué sur l'anglais-américain : Program-Planning-Budgeting System, abrégé P.P.B.S. (answers.com) dans la traduction duquel il a été préféré à cause de l'homonymie avec l'adjectif *bugetar* / fr. budgétaire; la traduction *metodă de planificare, programare şi bugetizare* / fr. méthode de planification, programmation et budgétisation a donc été choisie au détriment du syntagme : *metodă de planificare, programare şi bugetare* / fr. méthode de planification, programmation et budgétisation. Détaché du syntagme, le terme a souffert une restriction de sens, ayant ainsi été utilisé pour exprimer « l'action de répartir les coûts dans un budget », comme dans les exemples suivants :

> Dacă am introduce contabilitatea costurilor sau centrele de cost, chiar de la 1 ianuarie 2011, în programarea, bugetizarea şi contabilizarea banului public, am vedea câte surprize întâlnim, unde găsim banii ascunşi. (formulaas.ro)
> (Si l'on introduisait dès le 1er janvier 2011 la comptabilité des coûts ou des centres de coût dans la programmation, la budgétisation et la comptabilisation de l'argent public, on pourrait avoir des surprises et de retrouver l'argent caché.)

> Cel de-al doilea invitat de către eurodeputatul PNL să discute cu primarii liberali din judeţul Constanţa a fost Alexandra Rotileanu, specialist pe partea de instrumente structurale – bugetizare, management şi control financiar, audit ISPA, Fondul de Coeziune şi programele operaţionale de transport şi mediu. (*Observator de Constanţa*, 14.05.2010, observator.ro)
> (La deuxième personne invitée par l'euro-parlementaire PNL pour des discussions avec les maires libéraux du département de Constanţa était Alexandra Rotileanu, spécialiste des outils structuraux – budgétisation, management et contrôle financier, audit ISPA, Fond de Cohésion et programmes opérationnels de transport et environnement.)

En même temps, on reconstitue le verbe *a bugetiza* [fr. *budgétiser*] par le processus inverse : d'une base nominale au verbe correspondant, par dérivation régressive, comme dans les exemples *secretiza < secretizare < secret secretizare [fr. secretiser, secrétisation, secret]* (cf. Cuniţă, 2004) :

> Chiar mă gândesc să pun pe capul Bucureştiului situaţia de la DGASPC", a comentat şeful CJ. El a precizat că instituţia pe care o conduce va „bugetiza" în primul rând investiţiile care necesită cofinanţări, îndeosebi proiectele derulate de primăriile din judeţ din fonduri europene. (*Observator de Bacău*, 19.02.2009, observatordebacau.ro)
> (Je pense même à mettre à la charge de Bucarest la situation de la DGASPC », a commenté le chef du CJ. Il a précisé que l'institution qu'il conduit allait "budgétiser" tout d'abord les investissements qui nécessitent des co-financements, en particulier les projets basés sur des fonds européens déroulés par les mairies du département.)

La contradiction de la corrélation naturelle existant entre une base verbale et un dérivé représentant la nominalisation de l'action, présente dans les mots plus anciens : *legal [légal]* → *legaliza [légaliser]* → *legalizare [légalisation]* ou *imun [immune]* → *imuniza [immuniser]* → *imunizare [immunisation]*, a été considérée comme étant un simple accident en roumain (Cuniţă, 2004). Nous pensons cependant qu'une comparaison avec la situation d'autres langues romanes et de la langue anglaise qui influence celles-ci aujourd'hui, peut soutenir l'hypothèse d'emprunts ou de calques et non d'une dérivation sur le terrain roumain ou roman. La productivité du suffixe est considérable en anglais, une série de verbes inhabituels apparaissant aussi dans l'usage courant de la langue : *opinionize*, *seasonalize, Twitterize, calendarize*, *comprehensivize*, *quintessentialize, respectabilize, subject opinionize*, *seasonalize, Twitterize, calendarize*, *comprehensivize*, *quintessentialize, respectabilize, subjectivize, technicalize*, *technologize, transparentize, utopianize*, *vampirize*, etc. (grammarcops. wordpress.com).

Parallèlement au cas du langage économique[1], l'anglais développe un sens nouveau basé sur une étymologie populaire : *budget* + *minimize*[2] comme dans les exemples : 1. *I need to budgetize my money for the parties this weekend* ; 2) *I need to budgetize my money for that trip to Las Vegas next month!* (...). Le nouveau sens « gérer judicieusement l'argent / le temps, afin de les économiser » est utilisé également en roumain dans le langage utilisé sur internet :

> Toate serviciile sunt cuprinse într-o plată lunară fixă, calculată în baza utilizării reale a autovehiculului, care permite o bugetizare sigură a cheltuielilor, protejată de orice cost neprevăzut. Rata lunară este unică şi fixă pe toată durata contractului. (awrentacar.ro)
> (Tous les services sont compris dans le paiement mensuel fixe, calculé sur la base de l'utilisation réelle du véhicule automobile et qui permet une budgétisation sûre des dépenses, à l'abri d'un quelconque coût supplémentaire imprévu. Les mensualités sont uniques et fixes pendant toute la durée du contrat.)

> Acuma, mă gândeam că poate mai scad din preţul de bilet dacă ajung cu chiu cu vai până în Oradea şi iau de acolo trenul. Alte idei de bugetizare a excursiei? (webdesignbox.ro)
> (Maintenant… à vrai dire, je pensais que je réduirais peut-être le prix du billet si je pouvais arriver vaille que vaille jusqu'à Oradea, et de là-bas prendre le train. Autres idées de budgétisation de l'excursion ?)

EUROIZARE [Euro-isation]

Le terme économique *dolarizare* (*dollarisation*), enregistré par les dictionnaires roumains de néologismes avec un sens différent, restreint par rapport à celui des langues de circulation : « paiement, encaissement, et dépôt financier en dollars » (< *dolar* + *-iza*) (cf. MDN) semble s'être imposé dans la langue roumaine avec le sens qu'a en anglais le mot *dollarization* : « a situation in which countries outside the US want to use the dollar rather than their own contry's money » (cf. *MERRIAM-WEBSTER : merriam-webster.com*), sens qu'ont repris aussi d'autres

langues romanes[3] : fr. *dollarisation* (< angl. *dolarization*) « processus par lequel une devise stable telle que le dollar américain se substitue totalement ou partiellement à une monnaie nationale : *La dollarisation de l' Amerique latine.* » [cf. PR, 2008] ou sp. *dolarización* : « acción y efecto de dolarizarse » (< *dolarizar* : « oficializarse en un país el uso del dólar estadounidense », (buscon.rae.es), en espagnol se déclinant même dans une large famille lexicale : *dolarizado, dolarizador, dolarizar* (realiter.net). Le terme *euroizare* (< *euro* + *-iza* + *re*) a été développé sur ce modèle pour exprimer « l'action par laquelle la monnaie euro se substitue à la monnaie nationale roumaine dans des transactions économiques », comme dans les contextes suivants :

> În ultimii ani şi urmând crizelor din Asia şi Rusia, s-au înmulțit vocile în favoarea soluțiilor „extreme" – rate de schimb completamente libere (flotante) sau legarea strictă de o monedă ancoră (fie prin CM sau dolarizare/euro-izare). (*22*, 21.01.2002, revista22.ro)
> (Durant ces dernières années et suite aux crises d'Asie et de Russie, les voix favorables aux solutions „extrêmes" – taux de change complètement libres (flottants) ou rattachement strict à une monnaie-ancre (soit par CM, soit par dollarisation / euro-isation.)

> Această lecție trebuie să avertizeze şi pe cei care visează la o "euro-izare" timpurie a economiei româneşti. Noi avem de realizat convergența pe plan macroeconomic şi de ordin structural, înainte de a contempla adoptarea euro-ului. Firesc este să intrăm în UE şi, numai apoi, în Uniunea Monetară. (*Revista 22*, 21.01.2002, revista22.ro)
> (Cette leçon doit alerter aussi ceux qui rêvent d'une „euro-isation" prématurée de l'économie roumaine. Nous devons atteindre la convergence sur le plan macro-économique et au niveau structurel, avant de pouvoir contempler l'adoption de l'euro. Il est naturel que nous entrions dans l'UE et seulement ensuite dans l'Union Monétaire.)

> Noi ne confruntăm şi cu un grad mare de euroizare a economiei, de aceea o depreciere a monedei ar face ca bilanțurile gospodăriilor, ale firmelor şi ale băncilor să se deterioreze puternic. (*Adevărul*, 27.06.2010, adevarul.ro)
> (Nous nous confrontons également à un niveau élevé d'euro-isation de l'économie, c'est pourquoi une dépréciation de la monnaie entrainerait une importante détérioration des bilans financiers des foyers, des entreprises et des banques.)

> În Polonia există şi piața obligațiunilor denominate în moneda locală, unde sunt foarte mulți jucători străini – administratori de fonduri sau hedge funds -, aceştia reprezentând o sursă volatilă de capital. De aceea, zlotul a scăzut mai mult decât leul. În schimb, efectul deprecierii este mai redus în Polonia decât în Romania, pentru că nivelul de „euroizare" este mai mare în Romania. Adică, în Polonia, sunt mai puțini oameni care s-au împrumutat în euro. (*Financiarul*, 19.02.2009, financiarul.com)
> (En Pologne, il existe également un marché des obligations dévalorisées en monnaie locale, où participent de très nombreux joueurs étrangers – administrateurs de fonds ou hedge funds -, qui représentent une source volatile de capital. C'est pour cela que le zloty s'est dévalorisé plus que le leu. En revanche, l'effet de la dépréciation est

plus réduit en Pologne qu'en Roumanie, parce que le niveau d'„euro-isation" est plus grand en Roumanie. Autrement dit, en Pologne, il y a moins de personnes qui ont contracté des emprunts en euros.)

Le terme a toutefois été expliqué comme étant un dérivé de la forme populaire de pluriel (utilisée de manière ironique-argumentative dans des contextes sans caractère économique) *euroi* du substantif invariable *euro* :

Destul de repede moneda europeană a primit în limba populară pluralul în *–i* : *euroi*, iar de aici, peiorativul *euroizare* „adoptarea monedei unice ca monedă oficială. (Pitiriciu, 2008 : 100)
(La monnaie européenne s'est vu attribuer assez rapidement dans la langue populaire un pluriel en *-i*: *euroi*, et de là, l'utilisation péjorative *euroizare* « l'adoption de la monnaie unique comme monnaie officielle.)

Même s'il désigne un phénomène économique plutôt négatif, nous ne croyons pas que le terme ait une nuance dépréciative, du moins pas dans les contextes à caractère économique, du type de ceux indiqués ci-dessus, dans lesquels *euroizare* est utilisé pour désigner un phénomène économique différent de l'adoption officielle d'une monnaie unique comme monnaie officielle.

FINLANDIZARE (finlandisation)

Le terme *finlandizare (finlandisation)* a été emprunté des sciences politiques et repris par la presse, où il a été utilisé initialement par le polytologue allemand R. Löwenthal (all. Finnlandisierung, 1966)[4], pour désigner « l'influence qu'un pays puissant a sur la politique d'un pays voisin plus petit » (Duden, s.v., cf. ro. wikipedia.org/wiki/Finlandizare). Ce terme a été emprunté par les Finlandais et calqué (fin. *suomettuminen*) pour caractériser la position de la Finlande par rapport à l'Union Soviétique du temps de la Guerre Froide (Duden, s.v., cf. ro.wikipedia. org/wiki/Finlandizare). Il est aujourd'hui utilisé pour décrire « le processus de transformation d'un pays neutre qui, bien qu'il conserve sa souveraineté nationale, est obligé par sa politique extérieure d'agir de façon à ne pas déranger son voisin plus puissant. » (Duden s.v., cf. ro.wikipedia.org/wiki/Finlandizare), sens avec lequel on le retrouve utilisé aussi dans la presse roumaine :

Anul trecut, în octombrie, Edward Lucas, care a fost ani de zile corespondentul *The Economist* în Estul Europei, scria în Financial Times despre încercarea Moscovei de finlandizare a Vestului Europei prin politica conductelor de gaz, dominație energetică prin bani dați "peste si pe sub masa" şi "cultivarea unor lobby-uri prietenoase". Finlandizarea are efect asupra unor state slabe, corupte, incapabile să îşi apere interesele şi independența în fața puterii hegemonice. (*RL*, 02.06.2009 : 11)
(L'année dernière, en octobre, Edward Lucas, qui a été pendant des années le correspondant de *The Economist* en Europe de l'Est, écrivait dans le Financial Times au sujet de la tentative de Moscou de finlandisation de l'Ouest de l'Europe, par la politique des conduites de gaz, domination énergétique grâce à l'argent versé

"ouvertement et en cachette" et à "l'entretien de lobbies amicaux ". La finlandisation produit ses effets sur des Etats faibles, corrompus, incapables de défendre leurs intérêts et leur indépendance face à la puissance hégémonique.)

Nu e clar dacă vom avea de-a face cu o finlandizare a Republicii Moldova (găsirea unei soluții în funcție de interesele strategice ale Rusiei) sau cu o rezolvare în conformitate cu dorința Chişinăului, fapt ce implică retragerea trupelor ruse din Transnistria. Aici e marea dilemă, a explicat pentru *Adevărul* analistul Dan Dungaciu. (adevarul.ro)
(Il n'est pas sûr que nous ayons à faire face à l'avenir à une finlandisation de la République de Moldavie (des solutions qui seraient trouvées en fonction es intérêts stratégiques de la Russie) ou à une résolution en conformité avec les souhaits de Chisinev, fait qui impliquerait le retrait des troupes russes de Transnistrie. Voilà le grand dilemme, a expliqué l'analyste Dan Dungaciu pour *Adevărul*.)

Mizele noului meci ruso-american: între resetare şi "finlandizare". (*22*, 27.07.2010, revista22.ro)
(Les enjeux du nouveau match russo-américain : entre reconfiguration et "finlandisation".)

Les dictionnaires britanniques format papier ne mentionnent pas le mot, tandis que les éditions disponibles sur internet présentent le sens plus restreint du terme, limité à un certain espace géographique, comme c'est le cas dans l'Oxford Dictionary (oxforddictionaries.com), dans lequel le substantif *finlandisation* est défini comme *« the process or result of being obliged for economic reasons to favour, or at least not oppose, the interests of the former Soviet Union despite not being politically allied to it »*, étant considéré comme un dérivé du verbe *finlandize*, traduction de l'allemand *Finnlandisierung* attestée dans les années '60 et utilisé en référence à la situation de la Finlande après 1944 (oxforddictionaries.com).

La situation est similaire dans les autres langues romanes : le mot n'est pas enregistré par les éditions imprimées des dictionnaires, ne figurant que dans les éditions sur internet, comme dans le cas du français. *finlandiser* « prendre des mesures visant à limiter l'autonomie d'un petit pays » (le-dictionnaire.com).

Le terme est largement discuté dans une étude sur la dérivation du suffixe des toponymes du point de vue de la langue française, qui considère que le terme en question renvoie à un conflit violent[5] (Tolédano et Candel, 2002 : 109). Il est évident donc que l'emprunt de ce terme a été repris récemment par les langues romanes, dans lesquelles il ne s'est pas encore forgé un sens pour la langue commune, et où il est utilisé exclusivement dans le langage de la presse.

3. Dérivés obtenus à partir de sigles, abréviations et noms propres

La disponibilité du suffixe *-iza* à sélectionner avec prédilection comme base de dérivation des noms propres géographiques [bulgariza (*bulgariser*), balcaniza (*balkaniser*)], des noms d'organisations politiques [pesederiza (ndt : *adopter progressivement les caractéristiques / habitudes du parti PSD*), udemeriza

(*adopter progressivement les caractéristiques / habitudes du parti UDMR*)], des noms propres de personnes [becalizare (ndt : *processus d'adoption des caractéristiques / habitudes propres à George BECALI*), vanghelizare (ndt : *processus d'adoption des caractéristiques / habitudes propres à Marian VANGHELIE*), băsescizare (ndt : *processus d'adoption des caractéristiques / habitudes propres à Traian BASESCU*), vadimizare (ndt : *processus d'adoption des caractéristiques / habitudes propres à Vadim TUDOR, surnommé Vadim*)], dans les textes journalistiques, a été signalée dans une autre étude, dans laquelle l'auteur insiste sur la sémantique négative ou dépréciative des dérivés (Mladin, 246), de sorte que nous ne nous arrêterons pas ici sur cet aspect. Ce qui nous intéresse c'est de savoir si ces dérivés n'ont pas également de sens moins négatifs ou s'ils n'ont pas existé antérieurement dans la langue avec d'autres sens. Dans le cas des dérivés obtenus à partir de noms propres de personnes publiques, on ne retrouve pas toujours nécessairement un sens négatif, mais plutôt un sens générique « d'action de supra-exposition médiatique des personnes dont les noms sont utilisés pour être dérivés », comme c'est le cas dans le contexte qui suit. Des jugements caractérologiques négatifs sur les porteurs de ces noms ne sont pas nécessairement émis, mais ces personnes sont utilisées comme représentants d'une classe, comme spécimens illustrant quelque chose, c'est pourquoi ils sont aussi utilisés ensemble [becalizare et columbenizare (*processus d'adoption des caractéristiques / habitudes propres à Irinel COLUMBEANU*].

> E bine că, în afara unor fițuici de scandal, ziarele nu scriu despre Gigi Becali, Irinel Columbeanu și alții de aceeași teapă decât critic. În nădejdea cotidianelor centrale, respectivii ar fi rămas cu buzele umflate.Celebritatea lui Gigel și a lui Irinel a fost creată sută la sută de unele canale de televiziune particulare, după ce au văzut ca ambii au priză la un public numeros. Și uite-așa, cătinel-cătinel, au început "becalizarea" și "columbenizarea". (*RL*, 14.10.2006 : 14)
> (Il est bon qu'en dehors de journaux scandale, les autres n'écrivent qu'en termes critiques sur Gigi Becali, Irinel Columbeanu et d'autres du même acabi. Au grand bonheur des quotidiens centraux, les personnes respectives se retrouveraient bien bêtes. La célébrité de Gigel et d'Irinel a été créée à 100% par certaines chaînes privées de télévision, après avoir constaté que les deux susnommés attiraient un public nombreux. Et voilà comment, peu à peu, la "becalizare" et la "columbenizare" ont commencé.)

Dès la première moitié du XXe siècle, le roumain a utilisé dans la langue courante le verbe *a greciza* « faire que quelque chose devienne grec », renvoyant à la réalité de l'appropriation d'une citoyenneté (cf. MDA, 2001-2003). Le modèle de ce mot est celui de la langue française, dans laquelle *gréciser* tout comme *latiniser* renvoyait initialement à la forme de certains mots qui adoptaient un certain caractère (grec ou latin). En liaison avec des noms de civilisations nouvelles, le sens a évolué vers « donner un aspect, un caractère de type.... », comme dans *angliciser* ou *américaniser*, ou « intégrer dans, rendre quelque chose conforme aux règles », comme dans *islamiser*. Un nouveau sens se superpose aujourd'hui à ce

dernier, le sens de : « agir, prendre des mesures (économiques) du type de celles adoptées en Grèce ou en Islande », comme dans les exemples suivants :

> În Grecia - că ne temem de "grecizare" -, cetățenii au pierdut pensiile şi salariile nr. 13 şi 14, rămânând cu 12 pe an! Şi protestează vehement şi violent. (*RL*, 08.06.2010 : 19)
> (En Grèce, - puisque nous craignons une "grecizare" ["grécisation": adoption de mesures du type de celles adoptées en Grèce] -, les citoyens ont perdu leurs retraites et leur treizième et quatorzième salaire, se retrouvant avec 12 salaires par an! Et ils protestent avec véhémence et violence.)

> Dacă tot nu există fonduri, iar mai-marii României fac apel la populație că trebuie să se reducă considerabil cheltuielile, tocmai pentru a se evita "grecizarea țării", aşa cum spunea preşedintele Traian Băsescu, atunci de ce nu se reduc cheltuielile şi din ministere sau Camera Deputaților? (*Cotidianul*, 14.05.2010 : 7)
> (Lorsque les fonds n'existent pas, de nouveau les élites de Roumanie font appel de nouveau à la population annonçant que les dépenses doivent être considérablement réduites, pour éviter justement "la grécisation du pays", comme disait le président Traian Băsescu. Mais alors pourquoi ne réduit-on pas aussi les dépenses des ministères ou de la Chambre des Députés?)

> Măsurile Guvernului pentru combaterea crizei sunt antipopulare şi superficiale şi pot provoca grecizarea României şi izbucnirea unor mişcări sociale de anvergură, este de părere preşedintele de onoare al PSD, Ion Iliescu, citat de Antena 3. El susține că actualul Guvern ar trebui să plece, chiar dacă nu crede în şansele unei moțiuni de cenzură. (10.05.2010, hotnews.ro)
> (Les mesures du Gouvernement pour combattre la crise sont antipopulaires et superficielles et peuvent provoquer la "grécisation" de la Roumanie et l'explosion de mouvements sociaux d'envergure, est d'avis le président d'honneur du PSD, Ion Iliescu, cité par Antena 3. Il soutient que le Gouvernement actuel devrait partir, même s'il ne croit pas aux chances d'une motion de censure.)

> Cu toate acestea, după ce a câştigat un nou mandat de preşedinte al Partidului Democrat-Liberal, Boc a spus că nu e timp pentru şampanie. Ştiți de ce a făcut-o?Nu pentru că e demagog şi că, vezi Doamne, în vremuri de austeritate e indecent să petreci. Ci pentru că niciuna dintre victoriile sale nu e meritul său. Boc a fost al doilea la comandă şi aşa va rămâne în istorie, nicidecum ca reformatorul a cărui iscusință a salvat România de la "grecizare" sau "islandizare". Din păcate pentru Emil Boc, toate victoriile din cariera sa se vor întoarce împotriva lui ca un bumerang în primul moment în care va fi socotit cu adevărat liderul absolut al PDL. (*EVZ*, 16.05.2011 : 11)
> (Malgré cela, après avoir gagné un nouveau mandat de président du Parti Démocrate-Libéral, Boc a dit qu'il n'avait pas de temps pour le champagne. Savez-vous pourquoi il a fait cela? Non pas parce qu'il est démagogue et que, voyez-vous, en ces temps d'austérité il est indécent de faire la fête. Mais plutôt parce qu'il ne lui revient le mérite d'aucune de ses victoires. Boc a été toujours en seconde position et c'est ainsi qu'il va rester dans l'histoire. D'aucune façon il ne sera vu comme le réformateur dont l'ingéniosité a sauvé la Roumanie de la "grecizare (grécisation)" ou

de l' "islandizare (islandisation)". Malheureusement pour Emil Boc, toutes les victoires de sa carrière se retourneront contre lui comme un boomerang aussitôt qu'il sera véritablement considéré comme le leader absolu du PDL.)

Dans ces exemples aussi, le sens renvoie plutôt à une formule de généralisation qu'à une situation particulière, les formes *grecizare* et *islandizare* devenant presque substituables l'une à l'autre comme dans le dernier exemple. Si nous devions décoder plus précisément les deux mots, il serait très difficile de leur fixer un référent et de pouvoir nommer une réalité (économique) désignée, dans la mesure où ces termes sont utilisés plutôt pour renvoyer à « un état de choses comme en Grèce / Islande ». Cette imprécision référentielle dénote le caractère éphémère, des constructions *ad hoc* qu'ont les dérivés, qui ont peu de chances de se fixer dans la langue justement à cause de cette association référentielle « de conjoncture ». D'un nom propre désignant un quartier de Bucarest on obtient le nom d'une action de « détérioration, dégradation de l'espace urbain », par une synecdoque de type *pars pro toto*, qui porte des connotations négatives incontestables, d'autant plus qu'elle apparaît en concurrence avec d'autres mots au sémantisme négatif.

Foița metalică acoperă sărăcia sau o descoperă? Și, până la urmă, rămâne bizareria instalației, care suprafoloseşte un trop de factură metonimică, dar care, de fapt, sondează (și restituie) cu inteligență universul mizeriei, al vulgarității, al ferentarizării care a marcat spațiul vital-ambiental al românului mediu. (*ZF*, 10.02.2011 : 9)
(La feuille de métal recouvre-t-elle ou met-elle à découvert la pauvreté? Et, en fin de compte, il reste la bizarrerie de l'installation qui sur-utilise un trope de facture métonymique, mais qui en fait, sonde (et restitue) avec intelligence l'univers de la misère, de la vulgarité, de la *ferentarizare* (ndt : tiré de Ferentani, nom d'un quartier de Bucarest) qui a marqué le cadre de vie du Roumain moyen.)

România de astăzi este o țară a corupției, a mizeriei morale şi umane, a minciunii şi ipocriziei, a "băieților deştepți" şi a "fraierilor"… O țară aflată în plin proces de telenovelizare, mitocanizare, ferentarizare şi manelizare. Un popor care se pretinde a fi "creştin de 2000 de ani" dar care se prăbuşeşte în hoție, beție, desfrânare şi batjocură la adresa lui Dumnezeu. (tomisthecat.wordpress.com)
(La Roumanie d'aujourd'hui est un pays où règnent corruption, misère morale et humaine, mensonge et hypocrisie, "filous" et "pigeons"… Un pays en plein processus de telenovelizare [ndt : adoption des caractères des feuilletons télévisés], de mitocanizare (ndt : adoption d'habitudes grossières, vulgaires), de ferentarizare et de manelizare (ndt : adoption des caractères propres à un type de musique nommé *manele*). Un peuple qui se prétend "chrétien depuis 2000 ans" mais qui sombre dans le vol, la beuverie, la débauche et l'outrage vis-à-vis de Dieu.)

Il est encore question de sens négatifs dans le cas des dérivés obtenus à base de sigles et d'abréviations [*OTV-izare* (ndt : du nom de la chaîne de télévision OTV), *PDL-izare* (ndt : du nom du parti politique PDL), *PSD-izare* (ndt : du nom du parti politique PDL)], qui apparaissent dans des contextes explicites et commentés ou

dans des relations de synonymie avec d'autres termes, comme dans les exemples suivants, justement parce qu'ils n'ont pas de stabilité référentielle et ont des significations un peu différentes en fonction du contexte :

> Am vorbit despre tabloidizare şi apoi despre OTV-izare (ceea ce e tabloidizarea extremă), despre mahalaua care cîştigă tot mai mult teren, despre crearea unor vedete din personaje de joasă speță, care apoi sînt luate drept model de către telespectatori, despre necesitatea unei atitudini responsabile față de public a celor care decid programele TV. (*Dilema veche*, 09.09.2010)
> (Nous avons parlé de la tabloidizare ("tabloïdisation") et ensuite de l'OTV-izare (ce qui est équivalent à une "tabloïdisation" extrême), des quartiers de banlieue qui gagnent de plus en plus de terrain, de la création de vedettes à partir de personnages de basse espèce qui sont ensuite pris comme modèles par les téléspectateurs, de la nécessité d'une attitude responsable de la part de ceux qui décident des programmes TV destinés au public.)

> Ecologizare, PDL-izare, pace. (*Cațavencu*, 14.07.2009 : 3)
> (Ecologizare ("écologisation"), PDL-izare, paix.)

> Singurul criteriu evidențiat a fost acela de a disponibiliza pe cei care nu aveau apartenență politică, iar membrii de partid au fost păstrați, astfel producându-se o PDL-izare printre bugetari. (argesmedia.ro)
> (Le seul critère mis en évidence a été celui de renvoyer ceux qui n'avaient pas d'appartenance politique, tandis que les membres de parti ont été gardés, résultant ainsi une "PDL-ization" parmi les fonctionnaires publics.)

> Cu partidul dominant al coaliției guvernamentale se petrece, cum au sesizat unii observatori, un paradoxal fenomen de "PSD"-izare. PDL-ul se comportă asemănător PSD-ului la încheierea ultimului său "mare" exercițiu administrativ, de parcă ar veni sfârşitul lumii. Baronii din administrație îşi apără cu dinții "feudele", deşi susțin în cor reducerea cheltuielilor publice, iar clientela proprie este în continuare "stimulată", deşi situația cere tratarea nediscriminatorie, pe criterii stricte de eficiență, a inițiativelor economice. (*Formula As*, 06.08.2010, formula-as.ro)
> (Comme certains observateurs l'ont saisi, il se produit avec le parti dominant de la coalition gouvernementale un phénomène paradoxal de "PSD"-izare ["PSD-isation "]. Le PDL se comporte de la même façon que le PSD lors de la clôture de son dernier "grand" exercice administratif, comme si la fin du monde approchait. Les barons de l'administration défendent bec et ongles leurs "fiefs", tout en soutenant en cœur la réduction des dépenses publiques, et la clientèle personnelle continue à être "stimulée", bien que la situation demande que les initiatives économiques soient traitées de façon non discriminatoire et selon des critères stricts d'efficacité.)

4. Conclusions

Il résulte de notre étude qu'une distinction claire doit être faite entre les dérivés formés en terrain roumain, disséminés par l'intermédiaire de la presse d'intérêt

général, et les mots qui se sont formés dans des langues de circulation et qui relèvent de certains langages spécialisés : économique, politique, qui sont des calques ou des emprunts récents, pour lesquels on ne peut pas parler nécessairement d'un sémantisme négatif inhérent. Les créations spontanées des quotidiens tendent plutôt à développer un sémantisme légèrement négatif, du moins dans une première étape, bien qu'il existe également des créations lexicales dont la mobilité référentielle signale, en plus de la nouveauté des termes, une intention stylistique et non une nécessité lexicale. La possibilité de générer *ad infinitum,* parfois même sur des bases adjectivales (« une source de joie dans une société "sinistrisée" / sinistrizată », *RL*, 04.02.2011 : 12), n'est limitée que par l'existence d'emprunts antérieurs, comme dans le cas du mot grecizare (grécisation), situation dans laquelle les lecteurs peuvent hésiter entre plusieurs décodages, parce qu'en dehors d'une stricte contextualisation politique, ces termes peuvent ne plus signifier rien du tout. Simple marque de la verbalisation, le suffixe néologique – IZA peut soutenir, après avoir circulé un certain temps dans l'usage courant, une série de généralisations évoluant du négatif au « catégoriel ».

NOTES

[1] « Le sens du langage économique ressort très clairement dans les contextes suivants :

« What are the real advantages of budgetisation in terms of operational efficiency for a cooperation focused on poverty alleviation? What are the possible disadvantages? » (ec.europa.eu)

« Why the EU wants to budgetise the EDF? A recurring theme for several years, the idea of budgetising the EDF has been the subject of frequent discussion within the EU » (ec.europa.eu)

[2] Budgetize – Comes from the word "budget" which is to manage your money, and the word "minimize", which usually means you are in the act of making smaller.

[3] Pour ce qui est des langues française, espagnole, anglaise, on peut comparer les sens dans les contextes suivants :

« Le gouvernement de De la Rua vit une agonie mortelle et les péronistes pensent en ce moment à la transition. La solution qu'ils proposent n'est pas très différente, dollariser ou dévaluer, ajuster ou piller directement le porte-monnaie des travailleurs. Tous travaillent pour le même chef, le FMI et la Banque Mondiale. » (dissident-media.org)

« Le candidat du Mouvement Liberal a, pour sa part, lancé le débat pour "dollariser'' l'économie de Costa Rica afin de dépasser la crise actuelle. » (aufaitmaroc.com)

« Despite the general upward trend of public expenditure in education, the notable downfall in Ecuador in the post-Dakar period probably reflects the economic and financial crisis in 1999/2000, when the country decided to dolarise the economy to prevent hyperinflation. » (iiz-dvv.de)

« Analistas consultados advierten que cualquier cambio al esquema de dolarización en El Salvador exige un diagnóstico profundo, pero que de cualquier manera traería consecuencias graves para la economía. » (laprensagrafica.com)

[4] Les sens indiqués sont les suivants : « 1. gepr. Von dem dt. Politikwissenschaftler R. Löwenthal (1908-1991) mit Bezug auf das Verhältnis zwischen Finnland u. der Sowjetunion nach dem; 2. weltkrieg (Politik, meist abwertend): das Finnlandisieren », Duden, s.v.

[5] Nous reproduisons ci-dessous, à titre de comparaison, le commentaire des auteurs au sujet du terme français *finlandiser* :

Le verbe *finlandiser* est attesté depuis 1973 dans le domaine politique, au sens littéral de « engager un, plusieurs pays dans un processus de neutralisation (par l'Union soviétique) », l'agent exprimé ou sous-entendu devenant dans certains cas l'idéologie communiste, ou simplement « de gauche » : *L'Europe risque, à la fois, d'être « finlandisée» par l'URSS et «latino-américanisée »*

par les États-Unis (*L'Express,* 12/11/1973, In : Gilbert, *Dictionnaire des mots contemporains*, 1980, s.v. *finlandisation*). *Marc Ferro* […] *décortique l'affaire (Kravchenko) en s'appuyant sur un témoin de l'époque […], pilier d'une gauche non communiste, dont il explique très bien à quel point elle fut menacée d'être « finlandisée » (neutralisée) par le PCF* (*Télérama,* 13 janvier 1999 : 96). Si le lecteur comprend le souci de l'auteur de gloser *finlandiser* pour plus de clarté, il le suit aussi dans sa préférence pour le nouveau terme par rapport à celui de « neutraliser » : *finlandiser*, plus évocateur, renvoie de surcroît au système de l'Union soviétique, avec référence, dans le texte, aux moyens que furent les siens, tel le goulag. Le participe passé devient adjectif : *Reagan s'en prend aux Européens mentalement finlandisés, amoureux d'une licorne, la détente* (*L'Express,* 26 juillet 1980 : 54, In : *Rob.1987*).

BIBLIOGRAPHIE

*** *Merriam-Webster*. URL : <http://www.merriam-webster.com>

Cuniță, A. (2004). « Din nou despre sufixul verbal –iza ». In : Aspecte ale dinamicii limbii române actuale, coord. Gabriela Pană-Dindelegan. Bucureşti : EUB. URL : <http://ebooks. unibuc.ro/filologie/dindelegan/8.pdf>.

Maznic, S. (2006). *Studiu asupra verbelor eventive în limba română*, Rezumatul tezei de doctorat. URL : <http://www.cnaa.md/files/theses/2006/4484/silvia_maznic_abstract.pdf >.

Mladin, C.-I. (2007). « Despre dinamica limbii române contemporane. Câteva considerații sociolingvistice, lexicologice şi pragmatice pe marginea noilor verbe cu bază antroponim ». In : European Integration – between Tradition and Modernity Congress, Volume 2. URL : <http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari2/Constantin-Ioan%20Mladin.pdf>.

Pitiriciu, S. (2008). « Compuse cu *euro-* în româna actuală ». *AUC. Lingvistică*, XXX, 1-2, 96-102.

Şuteu, F, Şoşa, E. (1996). *Ortografia limbii române. Dicționar şi reguli*. Bucureşti : Floarea Darurilor.

Tolédano, V., Candel, D. (2002). « Dérivation suffixale de toponymes : étude d'un terrain propice à la création lexicale ». *Meta*, vol. 47, n° 1, 105-124.

Uşurelu, C. (2001). « Dinamica factitivelor în limba română actuală ». In : *Actele Colocviului de Limba Română. Perspective actuale în studiul limbii române*, coord. Gabriela Pană Dindelegan. Bucureşti : EUB, 249-256.

———— (2005). *Categoria factitivului în limba română*. Bucureşti : EUB.

Vasiliu, L. (1989). *Formarea cuvintelor în limba română : sufixele, derivarea verbală*, vol. 3. Bucureşti : Editura Academiei.

22 – Revista Grupului pentru Dialog Social.

DUDEN – *Deutsches Universal Wörterbuch*. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag, 2006.

GALR – *Gramatica limbii române*, Academia Română - Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan-Al. Rosetti". Bucureşti : Editura Academiei, 2005.

LONG – *Longman Dictionary of Contemporary English*. Harlow Essex : Pearson Education, 2008.

MDA – *Micul dicționar academic*, vol. I-IV. Bucureşti : Univers Enciclopedic, 2001-2003.
PR – *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*. Paris : Le Robert, 2008.
RL – *România liberă.*
ZF – *Ziarul financiar*.

"La Crocifissione" nella pittura dei maestri italiani dal Duecento al Cinquecento

Otilia Doroteea BORCIA
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere
Università Cristiana "Dimitrie Cantemir", Bucarest

ABSTRACT: ***"Crucifixion" in* Duecento *and* Cinquecento *Italian Painting***

This paper presents Jesus' Crucifixion as illustrated in the Italian painting from Duecento to Cinquecento by some of the most famous masters such as *Giunta Pisano, Cimabue, Duccio di Buoninsegna, Giotto di Bandone, Nardo di Cione, Agnolo Gaddi, Gentile da Fabriano, Masaccio, Piero della Francesca, Andrea del Castagno, Antonello da Messina, Andrea Mantegna, Perugino* and *Raffello* and the manner in which these brushwork artists knew how to immortalize the most dramatic moment of Christianity. Some descriptive aspects of the Crucifixion are presented as capital punishment as early as antiquity and the symbols of the cross and the Golden Legend are also recurrent with the evangelists.

KEYWORDS: *flagellation, crus patibulata, cruciario, golden legend, iconography, Christus patiens, painted on wood*

La crocifissione nell'Impero romano

La Crocifissione era molto diffusa presso le civiltà antiche, già prima dei romani, come attesta un documento dalla letteratura sumerica. In Babilonia del I secolo a. C., Alessandro Ianneo aveva fatto crocifiggere centinaia di farisei attorno a Gerusalemme.[1]

A Roma, questo supplizio atroce era diventato verso il 200 a. C., una pena capitale e tortura per gli schiavi, i sovversivi e gli stranieri condannati per un grave reato, come il brigantaggio e la ribellione. I cittadini romani non erano puniti in questo modo, considerato molto umiliante. Il giudice li dichiarava colpevoli e li condannava ad essere "messi in croce!"; "il titulus" dettato per motivare la sentenza era scritto su un cartello, e indicava l'esecuzione compiuta poi dai carnefici, o, nelle province, dai soldati. Dinanzi al magistrato, il condannato era prima sottoposto ad una flagellazione affidata ai tortores, che operavano in coppia. Denudato e legato ad un palo o ad una colonna, veniva colpito con strumenti diversi, a seconda della condizione sociale: per gli schiavi e i provinciali c'era "il flagrum" o "il flagellum", formato da due o tre strisce di cuoio o corda ("lora") intrecciate con schegge di legno, oppure ossicini di pecora che provocavano serie lacerazioni ed abbondanti versamenti di sangue.[2] Il condannato era poi rivestito e

condotto al supplizio. Il titulus informava i passanti sul delitto e sulla sentenza. I condannati erano caricati del "patibulum" (probabilmente legati).[3] Se i malcapitati erano più di uno, venivano legati tra loro con una lunga corda che poteva passare intorno al collo, ai piedi o ad un'estremità del patibulum. Sul luogo dell'esecuzione, che si trovava sempre fuori delle mura cittadine, erano spesso già piantati i pali verticali, gli "stipes", su cui si fissavano i patibula. La "crux patibulata" o "crux compacta" risultava a forma di T, il "tau greco".

Spogliato il cruciario, i suoi vestiti diventavano proprietà dei carnefici, come prezzo della loro prestazione[4]; probabilmente il crocefisso era nudo.[5] Il condannato era poi appeso alla croce per le braccia con chiodi, anelli di ferro o corde, come pure i piedi, che talvolta pero venivano lasciati liberi. Con la crocifissione si voleva provocare una morte lenta, dolorosa e terrificante, esemplare per chi ne era testimone: "per stillicidia emittere animam", lasciare la vita "goccia a goccia". Origene scrive: "Vivono con sommo spasimo talora l'intera notte e ancora l'intero giorno".[6] La morte si ritardava anche per giorni, con un sedile o un corno, posto nel centro del palo verticale. Lungo il cammino essi venivano oltraggiati, maltrattati, pungolati e feriti per indebolirne la resistenza. Bevande drogate (mirra e vino) e la posca (miscela d'acqua e aceto[7]) servivano a dissetare, tamponare emorragie, far riprendere i sensi, resistere alla sofferenza, mantenere sveglio il crocifisso perché "confessasse le sue colpe." Raramente la morte veniva accelerata, o per motivi d'ordine pubblico (per interventi d'amici del condannato), o per usanze locali. La morte era provocata in due modi: col colpo di lancia al cuore o col "crurifragium", cioè la rottura delle gambe, che privava il condannato d'ogni punto d'appoggio con conseguente soffocamento per l'ipertensione della cassa toracica (perché non è possibile espirare completamente e viene meno quindi l'apporto d'aria ossigenata all'organismo).

La vigilanza presso la croce era severa per impedire interventi di parenti o amici; l'incarico era affidato ai soldati e durava sino alla consegna del cadavere o alla sua decomposizione. Preceduta dalla flagellazione, la crocifissione diventava ancora più straziante per il condannato. Questo supplizio non era sempre legato ad una struttura a croce. A volte il condannato era legato ad un singolo palo, la cui struttura era a V rovesciata. Ma lo scopo era sempre lo stesso, di provocare il soffocamento causato dalla compressione del costato. La croce consisteva di due pali, uno verticale e l'altro orizzontale. Sul luogo delle crocifissioni veniva saldamente piantato per terra, il palo verticale (lo "stipes"). I carnefici sapevano bene che conficcando il chiodo nel palmo della mano per inchiodare gli arti superiori il peso del corpo avrebbe immediatamente lacerato la mano stessa. Perciò il chiodo veniva posto in un punto del polso dove la struttura articolare esercitava lo sforzo di sostenere il peso del condannato. La sua agonia era molto lenta, da ore, a giorni interi. La morte poteva sopravvenire per varie cause: per collasso cardiocircolatorio (dovuto anche all'ipovolemia causata dalla perdita di sangue e di liquidi) o per asfissia.[8]

In Occidente, all'inizio del IV secolo, l'Imperatore Costantino il Grande vietò ai tribunali pubblici la condanna alla crocifissione. Ma questa pratica durò molto più

a lungo in Oriente e in altri Paesi, come testimoniano i racconti dettagliati di crocifissioni anche del IX secolo.

La Santa Croce, o La Leggenda Aurea

La versione più nota della "Santa Croce" è quella che fa parte della Legenda Aurea di Jacopo da Varagine, opera composta nel XIII secolo.[9] La leggenda parla di Adamo che, prima di morire, mandò il figlio Set in Paradiso per ottenere l'olio della misericordia come viatico di morte serena. L'Arcangelo Michele gli diede però un ramoscello dell'albero della vita per collocarlo nella bocca di Adamo al momento della sua sepoltura (o tre semi secondo un'altra versione). Il ramo crebbe e l'albero fu ritrovato da re Salomone il quale, durante la costruzione del Tempio di Gerusalemme, ordinò che esso venisse abbattuto ed utilizzato. Gli operai non riuscirono a trovare una sua collocazione, perché era sempre o troppo lungo o troppo corto, e allora decisero di gettarlo su un fiume, per servire da passerella. Mentre passava per il ponte, la regina di Saba riconobbe il legno e profetizzò il suo futuro utilizzo. Salomone, sapendo la profezia, decise di farlo sotterrare. Quando Cristo fu condannato, gli israeliti ritrovarono la vecchia trave e l'utilizzarono per la costruzione della Croce.

Da qui la leggenda si confonde con la storia. Nel 312, la notte prima della battaglia contro Massenzio, l'imperatore Costantino I ebbe la mitica visione che doveva far finire le persecuzioni dei cristiani: egli vide una croce luminosa con la scritta "In hoc signo vinces"[10] e per questo decise di utilizzare la croce come insegna. Il suo esercito vinse la battaglia di Ponte Milvio. Poi egli inviò sua madre Elena a Gerusalemme per cercare la Croce della Crocifissione. Ella trovò una persona che conosceva il punto di sepoltura della Vera Croce ma non lo voleva rivelare. Per costringerla a farlo, ordinò di essere tenuta per sette giorni in un pozzo, senza pane ed acqua. Così vennero trovate le tre croci utilizzate il giorno della morte di Cristo. Per identificare quella di Gesù, l'imperatrice sfiorò con il legno un defunto e lo resuscitò. Poi separò la croce in diverse parti, lasciandone la principale a Gerusalemme.

All'inizio del VII secolo l'Impero bizantino visse una profonda crisi e subì attacchi da diversi fronti, in particolare dall'Impero persiano per opera del re Cosroe II. Nel 614, dopo tre settimane di lungo assedio, questo riuscì ad espugnare Gerusalemme ed a trafugare i tesori e le reliquie a Ctesifonte. Raccogliendo tutte le forze, l'imperatore bizantino Eraclio decise di partire personalmente alla guida del suo esercito per sconfiggere i persiani e recuperare la Vera Croce. La guerra con i persiani durò diversi anni e solo nel 628 Eraclio sconfisse, decapitò Cosroe II ed ottenne la restituzione della Croce, che riportò egli stesso (scalzo e vestito da pellegrino) a Gerusalemme, il 21 marzo 630 tra l'esultanza del popolo. Questo tema molto caro ai frati francescani fu spesso presentato nel medioevo nelle chiese; vari episodi della leggenda apparsero anche in altri paesi.[11]

Il tema della Crocifissione nelle arti

Nella **musica sacra** alla passione ed alla crocifissione di Gesù furono dedicate numerosissime opere. Il canto gregoriano è uno dei modi più ricchi d'esprimere la Passione di Cristo, conformemente alla liturgia cattolica. Spesso i versetti latini dei Vangeli corredano le musiche, o per la metrica dei periodi, o per la drammaticità del passaggio liturgico nella messa (*Tenebrae factae sunt, Quid me dereliquisti, Et inclinato capite*), fino a creare sottogeneri della messa cantata, come lo *"Stabat mater",* ad esempio, che fu affrontato da molti compositori, fra i quali Antonio Vivaldi, Bach e Pergolesi. Alla "Passione" Johann Sebastian Bach ha dedicato cinque opere, delle quali due sono andate perdute.

Nell'**arte cinematografica** le pellicole più conosciute sono: "*Giuda - amici di Gesù,* regia di Raffaele Mertes e Danny Quinn vestendo i panni di Gesù e *"La passione di Cristo*", diretto da Mel Gibson con James Caviezel nel ruolo del Redentore, *"Barabba"*, diretto da Richard Fleischer, in cui la scena della crocifissione è stata girata a Roccastrada, in Toscana, durante l'eclissi totale di sole del 15 febbraio 1961[12] ed altre. Ma la più fertile raffigurazione di questo tema è da ricercare nelle arti figurative.

*

* *

***La Crocifissione* nella pittura dei maestri italiani dal Duecento al Cinquecento**

Nell'arte pittorica, i temi principali trattati dagli artisti sono stati classico-mitologici e cristiani. Dopo le mitologie, la Bibbia ha fornito la più ricca materia filosofica e morale. La Crocifissione è stata raffigurata da artisti vissuti in spazi e tempi diversi, e non solo la crocifissione di Gesù, ma anche di altri santi e martiri. In Italia dopo la mitologia greco-etrusco-romana, la religione cristiana ivi fondata nei primi secoli e dalla quale ebbero l'avvio le altre chiese occidentali ed orientali, è diventata la fonte primordiale d'ispirazione per gli artisti.

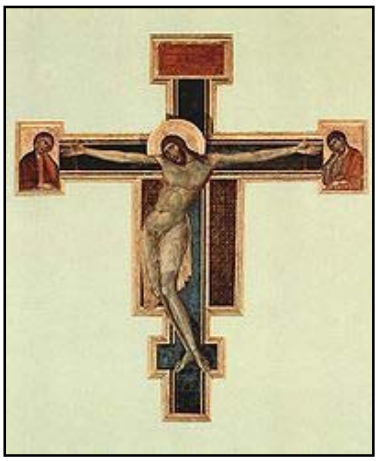
Dipinta da sommi pittori fino ai tempi moderni, la *Crocifissione di Gesù* (presentato solo o insieme alla Vergine Maria, Sua madre, a san Giovanni e Maria Maddalena, ad altri santi o popolo (i soldati romani, carnefici) appare frequentemente nell'iconografia italiana dal Duecento al Cinquecento, in colori e maniere che partono dal gotico, per arrivare all'umanistico e al rinascimentale.

Considerato il maggiore innovatore della pittura italiana nel secondo quarto del XIII secolo, **Giunta Pisano**[13] ha dipinto quattro Croci ed una tavola di S. Francesco che si trova nella Pinacoteca dei Musei Vaticani. Il più valoroso e forse anche il più antico è il *Crocifisso* su tavola lignea del 1236 per la Basilica di San Francesco di Assisi, che presenta il *Christus* patiens[14], opposto al *Christus triumphans*. E' molto patetica e commovente la scena della morte di Cristo sulla croce, con il capo reclinato in una smorfia di dolore. Il successivo *Crocifisso della basilica di San Domenico* a Bologna è la prima opera in cui il corpo di Cristo è

arcuato verso sinistra, debordando dal braccio della croce e occupando una delle due fasce laterali dove prima venivano raffigurate le scene della passione. Sui tabelloni alle estremità dei bracci laterali si trovano Maria e San Giovanni, a mezzo busto (invece delle piccole figure intere bizantine), nell'atteggiamento del compianto.[15]

Giunta Pisano, *Il Crocifisso*, 1250 – 1254, basilica di San Domenico, Bologna

Il secondo grande artista del Duecento che ha lasciato due famosi Crocifissi è stato **Cimabue**[16], citato da Dante[17] come il maggiore artista prima di Giotto, insieme al poeta Guido Guinizelli e al miniatore Oderisi da Gubbio.[18] Secondo il Ghiberti e *il Libro di Antonio Billi* fu al contempo maestro e scopritore di Giotto. Il Vasari lo vide come discostato dalla "ordinaria [...] maniera greca", per aver ritrovato il principio del disegno verosimile "alla latina". La *Crocifissione* della chiesa di San Domenico di Arezzo, del 1270 segna un distacco dalla maniera bizantina. Qui Cimabue sembra più vicino alle Crocifissioni con il *Christus patiens* dipinte da Giunta Pisano, ma aggiorna l'iconografia con il corpo di Cristo più arcuato, che appare asciutto, quasi "calligrafico". Le striature d'oro sul corpo di Gesù o nelle vesti dei dolenti sono un motivo nuovo dalle icone bizantine. Nei capicroce alle estremità del braccio orizzontale sono dipinti i due dolenti, la Madonna e San Giovanni; in alto compare *il titulus* dettato da Pilato. La posizione del corpo e i colori sottili usati esprimono la tensione del supplizio e della morte. Il *Crocifisso* per la chiesa fiorentina di Santa Croce, oggi semidistrutto a causa dell'alluvione di Firenze del 1966, un po' simile al *Crocifisso aretino*, è grandioso, alto 90 m., con la posa del Cristo ancora più sinuosa; esso presenta un naturalismo commovente (forse ispirato alle opere di Nicola Pisano) con il chiaroscuro e con i colori chiari per l'addome, diversi per le altre parti del corpo. La trasparenza di questi colori fanno di Cimabue il maestro delle "morbide sfumature."



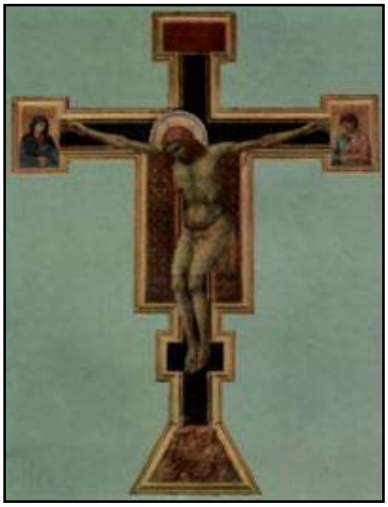
Cimabue, *Crocifisso*, 390 x 433 cm, Museo di Santa Croce, Firenze
(prima dei danni dell'alluvione)

L'arte di **Duccio di Buoninsegna**[19] – il caposcuola senese – con una forte componente bizantina, fu legata in particolare alla cultura più recente. Conoscendo l'arte di Cimabue (quasi sicuramente il suo maestro nei primi anni di attività), alla quale aggiunse una rielaborazione personale gotica, diede al "linearismo e all'eleganza transalpini, una linea morbida ed una raffinata gamma cromatica".[20] *Il Crocifisso di San Francesco a Grosseto* è un dipinto su tavola conservato nella chiesa di San Francesco. Il Cristo è raffigurato come *Christus patiens*, con il corpo inarcato in avanti e verso destra, secondo il canone fissato da Giunta Pisano alla metà del secolo e ripreso da Cimabue.[21]

Duccio di Buoninsegna, Il Crocifisso di San Francesco a Grosseto *(1285 ca.), 286 cm x 192 cm, tempera su tavola*

Giotto[22] **di Bondone** (diminutivo di Ambrogio o Angiolo), è stato uno dei più grandi artisti italiani di tutti i tempi. Pittore e architetto al quale si devono moltissimi capolavori[23], venne affidato dalla famiglia alla bottega di Cenni di Pepi,

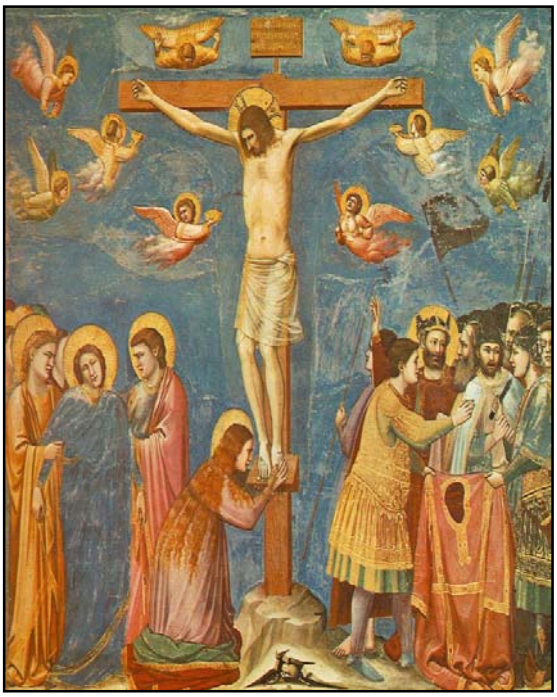
detto Cimabue.[24] Il primo capolavoro fiorentino è la grande *Croce di Santa Maria Novella* del 1290, contemporanea alle *Storie di San Francesco* della Basilica Superiore.



Giotto, *la Croce di Santa Maria Novella* (1290-1300)

È il primo soggetto affrontato in maniera rivoluzionaria, in contrasto con l'iconografia ormai canonizzata da Giunta Pisano del *Christus patiens* inarcato sinuosamente a sinistra. Giotto invece dipinse il corpo morto in maniera verticale, con le gambe piegate che ne fanno intuire tutto il peso. La sua arte esprime la nuova sensibilità religiosa che restituisce al Cristo la sua dimensione terrena. Solo l'aureola ricorda la natura divina di quest'uomo umile realmente sofferente, con il quale si possono confrontare le nostre pene. Anticipatore di una corrente d'avanguardia che s'impose più tardi, egli fu influenzato da grandi fermenti innovativi toscani (di Firenze, Pisa e Siena) e pure europei, mentre le novità gotiche s'innestavano sulla tradizione bizantina. Confrontando il dipinto con le altre croci di Giotto (e in particolare con la *Croce* nella Cappella degli Scrovegni), nel *Crocifisso di Rimini* appare chiara la mancanza della cimasa e dei terminali (o capi croce).[25] Nella *Crocifissione di Alte Pinakothek di Baviera* Gesù è assistito dai suoi discepoli e a vedere il sangue uscendo dalla sua ferita, Maria svanisce nelle braccia delle altre donne. Mentre due angeli gli si avvicinano in volo, tre santi inginocchiati ai suoi piedi lo adorano. Lo sfondo giallo della tela fa pensare all'atmosfera dorata del paradiso ed alle tele di Beato Angelico. La stessa atmosfera serena, pacata per Cristo morto in croce è presente nella *Crocifissione* della Cappella Scrovegni, dove sul blu celeste appaiono numerosi angeli pronti a portare Gesù da Dio Creatore, mentre Maria piange addolorata e Maria Maddalena gli accarezza i piedi inchiodati. A destra, i quattro soldati romani tirano a sorte – come si è scritto nei Vangeli – la sua tunica. *Il Crocifisso di Giotto a Padova* è

incastonato in una cornice intagliata a raffinati motivi vegetali; i lobi delle braccia di Cristo rappresentano un'innovazione, un linguaggio più naturalistico ed efficace. La figura di Gesù sembra più umana, nella sua posizione sulla croce.



Giotto, *la Crocifissione*, tempera su tavola di pioppo, 1303-1305,
Cappella degli Scrovegni, Padova

Pittore ed architetto, **Nardo di Cione**[26], fratello dell'Orcagna e di Jacopo, Benci e Matteo di Cione (pure loro artisti)[27], è considerato il più "espressionista", nel rendere gli stati d'animo e le emozioni dei personaggi. La sua opera fondamentale la costituiscono gli affreschi dipinti tra il 1351 e il 1357 insieme a Giovanni Del Biondo: il Giudizio Universale, l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso per la Cappella Strozzi in Santa Maria Novella. Il suo stile fu fortemente influenzato da Giotto, il cui seguace fu.[28] Tra le opere su tavola c'è Cristo crocifisso con i dolenti e santi (1350 circa), degli Uffizi. In una cornice tra colonnine tortili sui lati si erge, su sfondo oro con una semplice notazione ambientale in basso della collina del Golgota, il Cristo crocifisso, pesante sulla croce, mentre due angeli stanno raccogliendo con bacinelle il sangue che copioso esce dalle sue ferite. In basso, vicino all'immancabile teschio, si trovano i tre dolenti: Maria, la Maddalena, che abbraccia la croce, e Giovanni apostolo. In basso, a mo' di predella, si trovano nei cinque archetti trilobati realizzati a rilievo con la pastiglia, altrettanti santi a mezzobusto: Girolamo, un evangelista, Paolo, Giacomo il maggiore e Antonio Abate.

Nardo di Cione, Cristo crocifisso con i dolenti e santi, *(1350 circa), 145 x 71 cm., tempera e oro su tavola, Uffizi, Firenze*

Vissuto in un periodo di transizione per l'arte in generale ed in particolare per l'arte fiorentina, **Agnolo Gaddi**[29] fu profondamente influenzato (come peraltro il padre) da Giotto, che non riuscì a superare. Anche se non molto apprezzato dalla critica, egli ebbe un gran successo durante la sua vita.[30] La scena della Crocifissione che dipinse si svolge essenzialmente su due registri: uno superiore, dove si trovano le croci di Cristo e dei due ladroni e uno inferiore, affollatissimo di personaggi. Tra i cavalieri, i soldati e la gente comune partecipe al dramma di Gesù, si riconoscono le Pie Donne che reggono Maria Vergine svenuta, la Maddalena e san Giovanni sotto la Croce, e i soldati che si giocano la veste di Cristo. I colori sono estremamente vivaci, ma intonati nell'insieme. Agli anni in cui l'artista operò soprattutto ad Orvieto (1320-1324), risale un Crocifisso d'ignota provenienza appeso oggi alla parete della Chiesa di Santa Maria al Prato di San Casciano in Val di Pesa.[31]

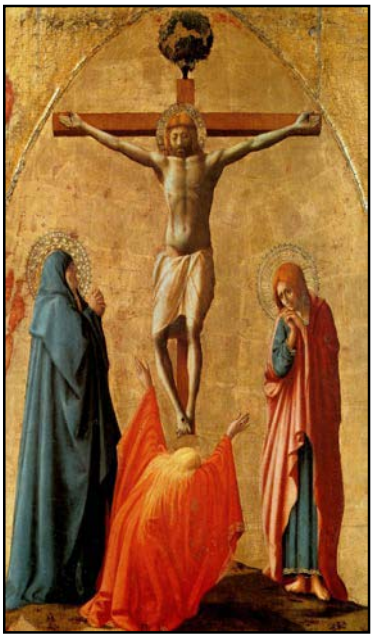
Agnolo Gaddi, La Crocifissione*, 1390-1396 circa, tempera e oro su tavola, Galleria degli Uffizi, Firenze*

Gentile da Fabriano[32], su cui non si hanno molte notizie, fu uno dei rappresentanti della cultura tardogotica, internazionale.[33] La sua *Crocifissione*, conservata nella Pinacoteca di Brera di Milano fece forse parte del polittico di Valleromita, nello stesso museo. La composizione ha un'impostazione classica, su fondo oro, con la Croce al centro della scena, la Madonna, a sinistra, San Giovanni a destra e due angeli sopra di essi. Dalle ferite di Cristo zampilla sangue, che cola macabramente sul terreno. La qualità pittorica della tavoletta è altissima, come dimostrano le tinte morbide e sfumate, i panneggi di grand'eleganza, le espressioni di dolore coinvolgente.

Gentile da Fabriano, *Crocifissione,* 1410, tempera su tavola, 60 x 40, 5 cm, Pinacoteca di Brera, Milano

Masaccio[34]**,** che fu dopo Brunelleschi e Donatello, il terzo grande innovatore dell'arte rinascimentale fiorentina del Quattrocento, dipinse a Firenze, a Roma e a Pisa. Destinato alla chiesa del Carmine per la cappella del notaio ser Giuliano di Colino degli Scarsi da San Giusto, il Polittico di Pisa è la sua opera meglio documentata. La tavola di Capodimonte mostra la scena della *Crocifissione con tre "dolenti"*: la Vergine, san Giovanni e la Maddalena. Il Cristo, guardato di fronte, pare aver il capo completamente incassato nelle spalle, come arreso alla morte, ma in realtà la tavola va vista dal basso verso l'alto; in questa prospettiva il collo appare nascosto dal torace innaturalmente sporgente. Anche il corpo, con le gambe disarticolate dal supplizio, appare sfalsato dalla prospettiva. Masaccio tentò di scorciare in prospettiva il corpo del Cristo, secondo la tradizione del primo Rinascimento fiorentino. Il volto brunito di Cristo è colto nel momento del trapasso, quando ha appena pronunciato, rivolto a san Giovanni, le parole "Ecco tua madre!", con le quali gli ha affidato la Madonna, che sta immobile ai piedi della croce, con le mani giunte che si stringono nel dolore, erta in tutta la sua statura, nell'ampio mantello blu, come impietrita dall'angoscia. Sull'altro lato della croce sta san Giovanni con il capo mestamente reclinato sulle mani congiunte; il movimento delle braccia e sottolineato dal blu di una manica che contrasta con il

rosso del manto. Ha il volto affranto e sembra sforzarsi per trattenere le lacrime. In alto sulla croce è posto l'albero della vita, simbolo della rinascita: quando Giuda si impiccò, l'albero rinacque. La scena prende vita con la presenza della Maddalena vista dalle spalle, con i lunghi capelli biondi disciolti sul suo manto scarlatto, che si agita scomposta dal dolore. Inginocchiata ai piedi di Cristo, con le braccia aperte e tese al cielo che ricordano i gesti drammatici delle "lamentatrici" della tradizione mediterranea, la Maddalena ha, in questa tavoletta di Masaccio, un'impareggiabile forza espressiva che segna il culmine del pathos della scena.



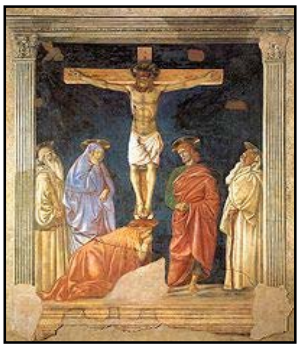
Masaccio, la Crocifissione*, 1426, tavola 83 x 63 cm., Museo di Capodimonte, Napoli*

Piero della Francesca[35] è stato uno dei più rappresentativi pittori del Quattrocento. Soggiornò nelle città toscane, dove lavorò con Domenico Veneziano agli affreschi perduti sulla Vita di sant'Egidio.[36] La sua Crocifissione si trova su uno dei pannelli secondari del parzialmente disperso Polittico di Sant'Agostino, originariamente dipinto per la vecchia chiesa agostiniana di Sansepolcro (oggi Santa Chiara). La scena presenta due emisferi: quello superiore, con fondo oro, il mondo celeste dove si trova solo la Croce e quello inferiore e terrestre, con quattro gruppi di figure. In basso si trovano tre soldati seduti che si giocano la veste di Cristo, il gruppo delle Pie Donne dolenti a sinistra, a cui fa da contrappunto san Giovanni sulla destra; alle due estremità due gruppi quasi simmetrici di soldati romani a cavallo, ricordano da vicino quelli degli affreschi della Leggenda della Vera Croce d'Arezzo. Una notevole vivacità ed una ricchezza cromatica si notano dai rossi dei vessilli, degli scudi e d'alcune vesti.

Piero della Francesca, la Crocifissione*, tecnica mista su tavola, a fondo oro, 37,50 x 41 cm, 1454 -1469, Frick Collection, New York*

Andrea di Bartolo di Bargilla, detto **Andrea del Castagno**[37]**,** fu uno dei protagonisti della pittura fiorentina del XV secolo, assieme a Beato Angelico, Filippo Lippi, Domenico Veneziano e Paolo Uccello. Il suo stile personalissimo fu influenzato da Masaccio e Donatello, dei quali sviluppò in particolare la resa prospettica, il chiaroscuro plastico, drammatizzato con tinte più scure, e il realismo delle fisionomie e dei gesti.

L'affresco della *Crocifissione e santi* per l'Ospedale di Santa Maria Nuova ha una costruzione prospettica. All'interno di una cornice dipinta che imita un'architettura classicheggiante, si trova la Croce di Gesù affiancata dalle figure tradizionali di Maria, Giovanni e la Maddalena inginocchiata, mentre alle sue estremità si trovano i due santi monaci Romualdo, fondatore dei Camaldolesi, e Benedetto da Norcia, fondatore del monachesimo occidentale. Nei manti di questi la luce si impasta col colore, con effetti di accentuato luminismo, che arriva ad assomigliare al marmo scolpito nelle vesti bianche. Il Cristo ha un'anatomia perfetta, con la testa scorciata come se proiettata verso l'esterno.



Andrea del Castagno, *Crocifissione di Santa Maria Nuova*, (1440-1441 circa), tecnica affresco staccato, 355 × 285 cm, Ospedale di Santa Maria Nuova, Firenze

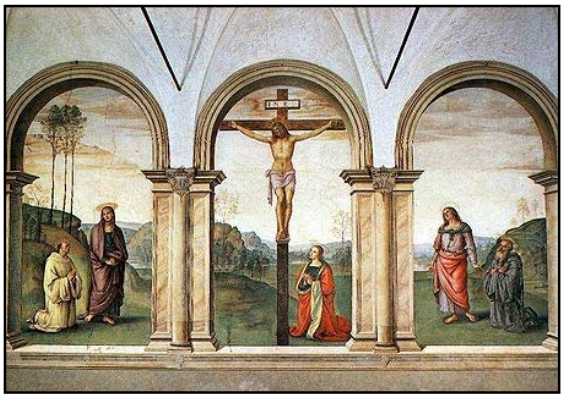
Antonello da Messina[38]**,** il massimo esponente della pittura siciliana del XV secolo, raggiunse il difficile equilibrio di fondere la luce, l'atmosfera e l'attenzione al dettaglio della pittura fiamminga con la monumentalità e la spazialità razionale della scuola italiana. I suoi ritratti sono celebri per vitalità e profondità psicologica.[39]

La cosiddetta Crocifissione di Sibiu conservata al Museo d'Arte di Bucarest, inaugurò uno dei suoi temi di base, quello del martirio di Cristo, sotto l'influsso dei Calvari fiamminghi; la disposizione ortogonale di Cristo e dei ladroni che determina una tangibile scatola spaziale, dimostra un'attenta conoscenza della volumetria spaziale italiana.[40] Nella Crocifissione di Anversa la croce campeggia al centro della composizione, secondo le forme canoniche, mentre ai lati si trovano i due ladroni crocifissi su alberacci tortuosi, che gli fanno assumere posizioni contorte che stridono con la silente compostezza del Cristo. In primo piano ci sono i dolenti, Maria e san Giovanni, colti in un momento di preghiera e di composto dolore, con numerosi dettagli simbolici attorno, come i teschi, il gufo, le serpi, tutti oscuri presagi di morte. Lo sfondo è composto da un paesaggio con un lago che si perde in lontananza, popolato da numerosi animali e tracce della presenza umana, come le rovine di un edificio antico, un castello, delle mura abbandonate.[41] L'iconografia ha un'apertura parziale al paesaggio di tipo veneto, più evidente nelle opere successive, come la Crocifissione di Londra, in cui la pacata composizione è costruita in sezione aurea con la croce di Cristo sullo sfondo di un lontano paesaggio realizzato con punto di fuga ribassato, mentre giù si trovano i due dolenti, Maria e Giovanni, che contemplano la scena silenziosamente. Più lontano si vedono le tre Marie. La tipologia iconografica è fiamminga, mentre il paesaggio è tipicamente veneziano. Nello stesso anno Antonello dipinse un'altra versione più grande, secondo modello nordico.

Antonello da Messina, Crocifissione di Sibiu*, olio su tavola, 1460 circa, Museo d'Arte di Bucarest*

Pittore ed incisore, **Andrea Mantegna**[42], si formò in un ambiente ricchissimo di fermenti culturali e artistici portati a Padova ed a Venezia da artisti toscani come Paolo Uccello, Andrea del Castagno e Filippo Lippi. La sua opera dedicata alla *Crocifissione di Gesù* faceva parte della predella della Pala di San Zeno, con la *Resurrezione* e *l'Orazione nell'orto*, ora al Musée des Beaux-Arts di Tours. Ha due registri: uno inferiore, che presenta i soldati, le pie donne, san Giovanni e altri spettatori, e uno superiore, con i tre crocifissi sullo sfondo del cielo terso, che si schiarisce verso l'orizzonte. Alla fiera sopportazione del dolore di Cristo fanno da contraltare le espressive pose contorte dei due ladroni. La scena mostra, come nelle opere di Donatello, la profonda penetrazione psicologica dei personaggi (lo straziante dolore di Maria) la cui vita sembra svolgersi sotto i nostri occhi, con le guardie che si giocano a dadi la veste di Cristo, su un tabellone colorato di forma circolare. I teschi, disposti di lato e sotto la croce di Cristo, ricordano l'inevitabilità della morte.

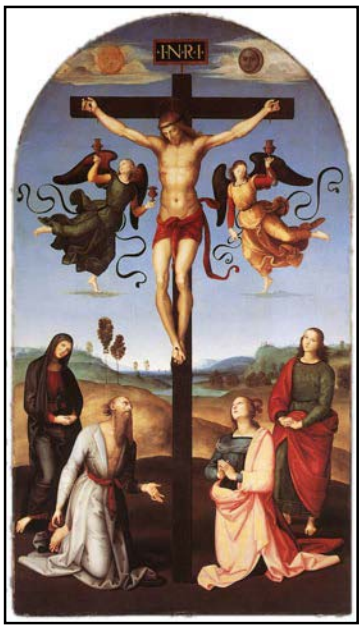
Formatosi alla scuola di Pietro della Francesca, **Perugino**[43], il maestro di Raffaello, lavorò assiduamente in Umbria, nelle Marche, a Firenze ed a Roma, a Lucca, Bologna, Venezia, Cremona e Ferrara.[44] Nell'affresco della *Crocifissione,* in Santa Maria dei Pazzi a Firenze, la scena della morte di Cristo si svolge tra dolci colline con alberi frondosi e laghetti in tonalità azzurrine. Gesù si trova nel pannello centrale, in alto, sullo sfondo del cielo, velato da nubi rosate e schiarite all'orizzonte, mentre ai piedi della croce sta inginocchiata la Maddalena penitente[45]. I colori, più tenui e delicati, con velature trasparenti sovrapposte sono diversi dai vividi accenti plastici delle pitture su tavola di quegli anni.



Pietro Perugino, *Crocifissione*, affresco, 480 x 812 cm, 1494-1496,
ex-convento di Santa Maria Maddalena dei Pazzi a Firenze

Raffaello Sanzio[46], uno dei più celebri pittori ed architetti del Rinascimento italiano e universale, ebbe il cognome ("Sanzio") come una possibile declinazione di "Santi", derivata dal latino "Sancti". Vasari lo descrisse come pieno di doni dalla natura che dopo essere stata *"vinta dall'arte per mano di Michelangelo Buonarroti, volle in Raffaello esser vinta dall'arte e dai costumi insieme."*[47] Formatosi nella

bottega del padre, pittore alla corte ducale dei Montefeltro, prima per Federico e poi per suo figlio Guidobaldo[48], dipinse tra i moltissimi suoi quadri la *Crocifissione Mond* o *Gavari* (firmata alla base della croce: "RAPHAEL URBINAS P. [inxit]") per la chiesa di San Domenico di Città di Castello, su commissione della famiglia Gavari, il 1503. Cristo è qui sulla croce, tra le rappresentazioni del sole e della luna, tra due angeli in volo che, con vasi, ne raccolgono il sangue che cola dalle ferite nelle mani e nel costato. Ai piedi della scena si vedono quattro santi, da sinistra Maria, san Girolamo, la Maddalena e Giovanni apostolo. A Girolamo sono dedicate le storie della predella, poiché era il padrone dell'altare. Sullo sfondo s'intravede una città, forse Firenze. **Il Sole** e **la Luna**, sulla sommità, rimandano alla tradizione iconografica medievale e alludono all'**alfa** e l'**omega**, ovvero l'inizio e la fine legata **all'Incarnazione divina**. Vasari stesso ricordò che se non ci fosse il nome dell'autore inciso nessuno la crederebbe di Raffaello, ma sì bene di Pietro [Perugino], a causa della composizione su due registri, delle figure contemplative, e del paesaggio con dolci colline con alberelli, e con gli angeli simmetrici a motivi ornamentali. Rispetto al maestro è più saldo il legame tra figure e paesaggio, grazie alla scelta di disporre i santi alla base del Crocifisso in due gruppi "a cuneo". Le gambe di Cristo scorciate per una veduta ottimale da sinistra, vista la destinazione dell'opera lungo la navata della chiesa, dimostrano una raffinatezza ottica del pittore urbinate. I leganti utilizzati da Raffaello per i colori furono diversi: olio di noce per il cielo e olio di lino per i colori scuri; mentre il primo ingiallisce col tempo, il secondo tende a scurirsi.



Raffaello Sanzio, la *Crocifissione Mond* o *Gavari*, dipinto a olio su tavola (279 x 166 cm), 1502-1503, National Gallery di Londra

Conclusioni

La "Passione di Cristo" ha sempre offerto una vastissima gamma di emozioni e sensazioni, riproducibili soprattutto nell'arte del pennello. Rispetto ad altri paesi, in Italia vi furono epoche (come il Rinascimento) in cui il mecenatismo delle varie Signorie (e anche del Papato), se ne serviva anche per fini politici e diplomatici, per preservare ottimi rapporti con la Chiesa. Moltissimi soggetti religiosi commissionati sono rimasti come capolavori irripetibili che oltre all'incontestabile valore artistico, hanno anche uno documentario, perché attestano "la variazione della concezione culturale e sociale delle materie sacre (o spirituali in genere)" nelle diverse epoche, lasciando trasparire l'importanza che certi dettagli, presenti o assenti "nell'evolvere delle mentalità."[49] Dalla rappresentazione del *Vangelo di Rabbula*, alla surreale sintesi di **Salvador Dalì** (*"Il Cristo di San Juan de la Cruz"* e *"Corpus Hypercubus"*), passando per le mille diverse sfaccettature del Cinquecento italiano e fiammingo, cattolico e protestante, la crocifissione marca "una smisurata fioritura interpretativa", il tema non essendo riservato solo ai cristiani o ai cattolici, perché molte opere furono create da cristiani protestanti, da ebrei, agnostici e persino da atei. La *"Flagellazione"* dipinta dal **Caravaggio** ne resta una delle più profonde visioni. *"La Crocifissione bianca"* di **Marc Chagall**, ebreo chassidico[50], insieme al trittico *"Resistenza, Resurrezione, Liberazione"* dimostra che il sacrificio di Cristo è diventato patrimonio comune delle culture, "simbolo della persecuzione", perché il pittore raffigurò un Cristo nato ebreo, "che incarnava l'eterno destino degli Ebrei". La sua morte, come la sua vita dedicata alla salvezza dell'umanità rappresenta uno dei temi fondamentali della pittura italiana di tutti i tempi, in particolar modo del tredicesimo, quattordicesimo, quindicesimo e sedicesimo secolo.

NOTE

[1] Questa punizione si usava a Canaan e in altre regioni semitiche.

[2] La flagellazione poteva essere una punizione esemplare fine a se stessa, seguita dalla liberazione, oppure una condanna mortale: in questo caso produceva lacerazioni così profonde da mettere allo scoperto le ossa. Se veniva inflitta come preambolo alla crocifissione, il numero di colpi doveva essere limitato ad una ventina perché la vittima non doveva morire prima di finire in croce., Joe Zias, „*Crucifixion in Antiquity – The Evidence"*, CenturyOne Foundation Inc., cfr. *Crocifissione, Wikipedia libera.*

[3] Il condannato doveva avviarsi al luogo dell'esecuzione portando sulle sue spalle il palo orizzontale, detto in latino "patibulum" (da cui proviene la parola italiana "patibolo"), al quale sarebbe stato confisso. Questo aveva a metà un foro con cui veniva infisso sullo "stipes". A volte si usava anche la spranga della porta come "patibulum", che si legava alle braccia del condannato, in modo che se fosse caduto durante il tragitto, avrebbe urtato il suolo con la faccia.

[4] Anche Gesù subì questo: „*I soldati che avevano crocifisso Gesù presero i suoi vestiti e ne fecero quattro parti, una per ciascuno. Poi presero la sua tunica, che era tessuta da un pezzo solo da cima a fondo e dissero: „Non dividiamola! Tiriamo a sorte a chi tocca". Così si realizzò la parola della Bibbia che dice: „Si divisero i miei vestiti e tirarono a sorte la mia tunica".* (*Il Vangelo di Giovanni*, 19 - 23, 24)

[5] Sembra che l'aggiunta dello straccio nelle rappresentazioni dei crocifissi sia una consuetudine d'origine cristiana per le immagini sacre, perché la nudità completa, soprattutto nel caso delle condannate, era un ulteriore strumento d'umiliazione e punizione.

[6] Origene Adamanzio di Alessandria (185–254), teologo, scrittore e catechista greco antico. Autore di scritti esegetici, epistole, opere dottrinali, filologiche ("Hexapla", edizione critica della Bibbia, con sei versioni: il testo ebraico e le traduzioni in greco) ed apologetiche: "Esortazione al martirio", cfr. *Crocifissione, Wikipedia libera*.

[7] Anche a Gesù i soldati romani diedero questa bevanda, come viene scritto nel Vangelo di Giovanni, 19-29, 30: *„C'era lì un'anfora piena di aceto: bagnarono una spugna, la misero in cima a un ramo di issòpe e l'accostarono alla sua bocca. Gesù prese l'aceto e poi disse: "E' compiuto". Abbassò il capo e morì."*

[8] Per respirare, il condannato doveva fare leva sulle gambe e quando, per la stanchezza, per il freddo, o per il dissanguamento, non poteva più reggersi sulle gambe, rimaneva penzoloni sulle braccia, con conseguente difficoltà per la respirazione. Alla fine il cuore cedeva a causa di tutti questi movimenti dolorosissimi. I carnefici conoscevano questo e quando dovevano accelerare la morte del condannato, gli rompevano con un bastone le gambe, facendolo soffocarsi più rapidamente, cfr. Joe Zias, op. cit.

[9] È un testo scritto inizialmente in latino tra il 1252 e il 1265 da Iacopo di Varazze (Jacopo da Varagine), vescovo di Genova, che consiste in una collezione di vite di santi. Fu molto riprodotto e illustrato nel Medioevo.

[10] "Con questo segno vincerai", come riferito dalla storia e dalle pitture di Raffaello *"Apparizione della Croce"* e la *"Battaglia di Ponte Milvo"*.

[11] Cfr. *La Leggenda della Vera Croce*, che è stata dipinta da Piero della Francesca nel coro di San Francesco ad Arezzo.

[12] Com'è stata raffigurata da Tintoretto del 1565, nella tela omonima conservata nella Scuola grande di San Rocco a Venezia

[13] Soprannome di Giunta di Capitino (... – ...), è stato un pittore italiano, considerato il maggiore innovatore della pittura italiana nel secondo quarto del XIII secolo. Le poche notizie sulla sua vita coprono un periodo che va dal 1229 al 1254.

[14] Introdotto qualche decennio prima nella pittura monumentale dal Maestro bizantino del *Crocifisso di Pisa*

[15] Anche nelle due croci del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa esisteva lo stesso schema. Una quarta croce firmata si trova ad Assisi nel Museo del Convento di Santa Maria degli Angeli.

[16] Pseudonimo di Cenni di Pepi (Firenze, 1240 circa - Pisa, 1302).

[17] Dante Alighieri dedicò i celebri versi (94, 96) del Canto XI del **Paradiso:** *"Credette Cimabue nella pittura / tener lo campo, ed ora ha **Giotto** il grido; / si che la fama di colui oscura."*

[18] Secondo il Ghiberti e il *Libro di Antonio Billi* fu al contempo maestro e scopritore di Giotto. Il Vasari lo vide come discostato dalla "ordinaria [...] maniera greca", per aver ritrovato il principio del disegno verosimile "alla latina": *"Fu Cimabuie quasi prima cagione della rinnovazione della pittura..."*, Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori scultori e architetti di suo tempo*, ed. I Classici Rusconi, Roma, 2002, p. 29; studi recenti hanno dimostrato come in realtà il rinnovamento operato da Cimabue non fosse poi assolutamente isolato nel contesto europeo, poiché la stessa pittura bizantina mostrava dei segni d'evoluzione verso una maggiore resa dei volumi ed un migliore dialogo con l'osservatore. Lo stesso Vasari, cui si deve l'attribuzione a Cimabue dell'avvio della rinascenza della pittura italiana (culminate in Giotto), afferma che egli ebbe "maestri greci". A Cimabue spetta però un passo fondamentale nella transizione da figure ieratiche e idealizzate (di tradizione bizantina) verso veri soggetti, dotati d'umanità ed emozioni, che saranno alla base della pittura italiana e occidentale, cfr. *Le Garzatine, Enciclopedia dell'arte,* Italia, 2009.

[19] (Siena, 1255 circa - 1318 o 1319).

[20] Col tempo lo stile di Duccio raggiunse esiti di maggiore naturalezza e morbidezza e seppe anche aggiornarsi alle innovazioni introdotte da Giotto, quali la resa dei chiaroscuri secondo una o poche fonti di luce, la volumetria delle figure e del panneggio, la resa prospettica. Il suo

capolavoro, ovvero la *Maestà del Duomo di Siena*, è un'opera emblematica dell'arte del Trecento Italiano.

[21] Altri elementi stilistici richiamano alcuni dipinti di Cimabue, come la *Crocifissione* nel transetto della basilica di San Francesco d'Assisi.

[22] (Vespignano, Vicchio di Mugello, Firenze, 1267 ca. - Firenze, 1337).

[23] *Il Campanile di Firenze, le Storie dell'Antico* e del *Nuovo Testamento*, insieme alla *Vita di San Francesco* ad Assisi, gli affreschi e i mosaici di Roma e tutte le storie della Vita di Gesù nella Cappella Scrovegni a Padova - per ricordare solamente alcune delle più rinomate.

[24] E' interessante l'aneddoto della "scoperta" sua da parte del maestro, mentre disegnava con estremo realismo le pecore a cui badava, riportato da Lorenzo Ghiberti e da Giorgio Vasari. Si tratta di uno scherzo fatto da Giotto a Cimabue: dipingendo su una tavola una mosca, essa era così realistica che quest'ultimo, tornato a lavorare sulla tavola, cercò di scacciarla. Il maestro disse all'alunno che lo aveva superato e che poteva aprire bottega anche da solo. In realtà, sul fatto che Cimabue sia stato maestro di Giotto, basato esclusivamente sulla tradizione letteraria, ci sono solo labili indizi di tipo stilistico: la collaborazione nella bottega del maestro fiorentino avrebbe però consentito a Giotto di seguirlo a Roma nel 1280 circa, dove era presente anche Arnolfo di Cambio, cfr. *Le Garzatine, Enciclopedia dell'arte*.

[25] Questi furono ritrovati da Federico Zeri nel 1957 nella collezione Jeckyll di Londra. L'autografia della Croce non è condivisa da tutti gli studiosi: pur mostrando le qualità tipiche della pittura di Giotto, potrebbe trattarsi di un'opera di bottega come molte uscite con la sua firma e dipinte a partire da un suo disegno.

[26] (Leonardo) di Cione (Firenze, ... - 1366).

[27] Il loro padre era forse un orafo, che avviò i suoi fratelli alle attività artistiche. Sebbene le premesse furono comuni a tutti gli artisti, col tempo essi presero strade diverse.

[28] Resti di affreschi a lui attribuiti si trovano anche nella Badia Fiorentina.

[29] (1350 - 15 ottobre 1396), figlio di Taddeo Gaddi.

[30] Uno dei luoghi più importanti nei quali lavorò assieme ai pittori della sua bottega è stata la chiesa francescana di Santa Croce a Firenze, il più importante cantiere di decorazione pittorica del Trecento in città. Qui nel 1380 affrescò la Cappella Maggiore con la *Leggenda della Vera Croce*, seguendo la duecentesca *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varagine (molto cara ai francescani), su commissione di Jacopo degli Alberti. Oggi gli si riconosce il merito d'aver fatto qualche anticipazione del gotico internazionale.

[31] Alcuni critici vedono in quest'ultima opera il crocifisso richiesto all'artista, secondo la documentazione scritta, per il Palazzo Pubblico di Siena nel 1321-1322.

[32] G. di Niccolò (Fabriano, 1380/85 - Roma, 1427).

[33] Autore di una *Madonna e santi* e di una *Madonna col Bambino*, affrescò la sala del maggior Consiglio del Palazzo Ducale a Venezia con la *Battaglia navale tra i veneziani e Otone III* (perduta nell'incendio del 1577). Dipinse *un'Incoronazione della Vergine e santi, l'Adorazione dei Maggi, la Presentazione al tempio* (a Louvre), *la Madonna del Duomo* d'Orvieto e le "leggiadre" Madonne (del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa e del National Gallery di Londra).

[34] Tommaso di ser Giovanni di Monte Cassai, detto Masaccio (San Giovanni Valdarno, Arezzo, 1401 – Roma, 1428). Creò molte molte Madon*ne* e *Madonnine*, e *Storie dei Santi* (San Pietro, Sant'Anna).

[35] (Borgo san Sepolcro, Arezzo, 1415/20 - 1492).

[36] Sotto l'influsso delle leggi prospettiche della pittura (del libro omonimo di Leon Battista Alberti), dipinse *Battesimo di Cristo, Polittico della Misericordi* e l'affresco votivo (Sigismondo Pandolfo Malatesta) nel tempio Malatestiano di Rimini. Ma il suo indiscusso capolavoro resta il ciclo della *Leggenda della vera Croce*, nel coro di San Francesco ad Arezzo, comprendente, tra le altre scene, *Flagellazione, Adorazione del sacro legno, Incontro di Salomone con la regina di Saba.*

[37] (Castagno, 1421 circa - Firenze, 1457) è stato un pittore italiano.

[38] Soprannome di Antonio di Giovanni de Antonio (Messina, 1429 o 1430 - Messina, febbraio 1479).

[39] Durante la sua carriera dimostrò una costante capacità dinamica di recepire tutti gli stimoli artistici delle città che visitava, offrendo ogni volta importanti contributi autonomi, che spesso andavano

ad arricchire le scuole locali. Soprattutto a Venezia rivoluzionò infatti la pittura locale, facendo ammirare i suoi traguardi che vennero ripresi da tutti i grandi maestri lagunari, come apripista per quella "pittura tonale" estremamente dolce e umana che caratterizzò il Rinascimento veneto, cfr. *Le garzatine, Enciclopedia dell'Arte*.

[40] Roberto Longhi riteneva che la parte superiore della tavola di Bucarest fosse stata aggiunta qualche anno dopo, poiché le due matrici culturali tipiche del messinese, fiamminga e italiana, sono qui solamente accostate e non fuse.

[41] Si tratta di richiami al mondo classico che all'epoca erano frequenti nelle rappresentazioni dell'Italia settentrionale, infatti nel 1475 Antonello si trovava a Venezia.

[42] (Isola di Carturo, Padova, 1430/31 - Mantova, 1506).

[43] Pietro Vannucci detto il Perugino (Città di Pieve, Perugina, 1450 ca. - Fontignano, Perugina, 1523).

[44] Dipinse innumerevoli pitture, tra cui *Annunciazione, Visione di San Bernardo, Madonna col Bambino e santi, Sacra Conversazione* e *Sposalizio delle Vergine* (opera che ebbe certi influssi sulla pittura omonima di Raffaello) e di molte altre.

[45] Chiara allusione alle Pentite che venivano accolte nel convento.

[46] (Urbino, 28 marzo o 6 aprile 1483 – Roma, 6 aprile 1520)

[47] Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori scultori e architetti di suo tempo*, ed. I Classici Rusconi, Roma, 2002, p. 525.

[48] Determinante è stato il fatto di essere nato e di aver trascorso la giovinezza ad Urbino, che in quel periodo era un centro artistico di primaria importanza, che irradiava in Italia e in Europa gli ideali del Rinascimento. Qui Raffaello, avendo accesso con il padre alle sale del Palazzo Ducale, ebbe modo di studiare le opere di Piero della Francesca, Luciano Laurana, Francesco di Giorgio Martini, Pedro Berruguete, Giusto di Gand, Antonio del Pollaiolo, Melozzo da Forlì e d'altri. Innumerevoli sono le sue opere create in una vita così breve e che lo fecero uno dei più grandi artisti del mondo: *Sposalizio della Vergine, Incoronazione della Vergine, San Sebastiano, Trinità e santi, San Giorgio e il drago, San Michele e il drago, Sogno del cavaliere, Tre Grazie*, le madonne - *Madonna Solly, Madonna col Bambino, Madonna del Granduca, Madonna del prato, Madonna del cardellino, Madonna Esterhazy, Madonna del baldacchino, Madonna Sistina, Madonna Aldobrandini, Madonna della Seggiola - la Belle Jardinière, Agnolo Doni e Maddalena Strozzi,* insieme ai celeberrimi affreschi nelle Stanze Vaticane: *Teologia, Filosofia, Poesia e Giurisprudenza, la Disputa del sacramento, la Scuola di Atene* e *il Parnaso e le Virtù.*

[49] In *Wikipedia, enciclopedia libera*.

[50] O "cassidico", del movimento mistico ebraico (chassidismo) diffusosi nell'Europa orientale nel corso del sec. XVIII, cfr. *Il Grande Dizionario Garzanti della lingua italiana.*

BIBLIOGRAFIA

*** (2009). *Le Garzatine, Enciclopedia dell'arte*. Milano: Garzanti Editore.

Adorno, P. (1997). *L'Arte italiana,* volume secondo (Tomo primo, "Il rinascimento dalle origini alla sua piernas affermazione"). Messina-Firenze: Casa editrice G. D'Anna.

Charbonneau-Lassay, L. (1995). *Il bestiario del Cristo*, vol. II. Roma: Arkeios.

De Martino, E. (1962). *Furore simbolo valore.* Milano: Il Saggiatore.

De Martino, E. (1958). *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria.* Torino: Boringhieri.

De Vecchi, P., ed Elda Cerchiari (1999). *I tempi dell'arte*, volume 2. Milano: Bompiani.

Gazzotti, E. (1995). *"Gesù, chi sei?"*. Bologna: Edizioni Dehouiane.

Massenzio, M. (2005). "Dramma del Cristo, Mater dolorosa. Una svolta radicale nella storia: la rivoluzione del simbolo cristiano e la progressiva autonomia dell'umano dal divino". *Prometeo*, vol. 23.

Mattalucci, C. (2000). Voce "Lutto". In: *L'Universo del corpo.* Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

Paolo II, G. (1984). *Lettera apostolica Salvifici Doloris.* Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.

Spike, J.T. (2002). *Masaccio.* Milano: Rizzoli libri illustrati.

Vasari, G. (2002). *Le vite dei più eccellenti pittori scultori e architetti*, ed. I. Roma: Classici Rusconi.

Zias, J. *Crucifixion in Antiquity – The Anthropological Evidence.* <http://www.joezias.com/CrucifixionAntiquity.html>

Il Vangelo di Giovanni, 19, 13-41.

Wikipedia, Enciclopedia libera.

Cathopedia, Enciclopedia libera.

La herencia incaica en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. La recuperación y asimilación de lo prehispánico

Aura Cristina BUNORO
Universidad Rumano-Americano
Departamento de Lenguajes Extranjeras

ABSTRACT: ***Inca Inheritance in Ricardo Palma's*** **Peruvian Traditions.** ***Recuperation and Assimilation of Prehispanic Culture***

The main purpose of the present article is to establish the connection between Peruvian literature and national identity in the work of one of the most important writers of Peru, Ricardo Palma, and find the answer to the question of how a historical and national conscience can be formed starting from literary works. In his *Tradiciones* Palma mixes history and literature and fundamentally recovers the colonial past of Peru, but he also identifies several traditions as belonging to the pre Hispanic past. The multiple investigations and studies of Palma's work have been mostly focused on the recuperation of the colonial past and on the benefits of that recuperation for his literary-American project. However, in the bibliography that broaches Palma's work one can observe a void concerning the recovery of the pre Hispanic civilization, as well as the consequences this recuperation could have on the fixation of the famous project. Therefore, my work is focused on the recovery of the pre Hispanic culture and the presence of the indigenous elements in the texts about the colonial period in the *Tradiciones peruanas*.

KEYWORDS: *national identity, pre Hispanic, indigenous race, recuperation of the pre Hispanic culture*

La herencia prehispánica es fundamental a la hora de hablar de la formación de la identidad nacional peruana. La raza indígena representa un importantísimo segmento de las raíces del pueblo peruano, representando una sustancial parte de un todo. Consciente de este hecho, Ricardo Palma intenta recuperar el período incaico para poder ofrecer a los peruanos un Perú total. No dedica muchas tradiciones a esta etapa pero recupera aspectos y figuras considerables de dicha época. En estas pocas tradiciones el autor nos remite a la leyenda de la formación del imperio incaico; nos recuerda, no pocas veces, la captura y el rescate de Atahualpa; habla sobre la costumbre de los indios de hacer ídolos de barro, sobre la honra y la inteligencia que caracterizan a los incas, sobre su deseo de libertad, sobre las predicciones de la llegada de los españoles y la desaparición del imperio inca. Como podemos observar Ricardo Palma consigue reunir en pocas páginas lo esencial de la historia de los incas y del período en el que éstos vivieron como también sus tradiciones.

En la tradición "La gruta de las maravillas" Ricardo Palma habla sobre la valentía de los habitantes del país de los chumpihuillcas[1] que era gobernado por el príncipe Huacari. Al verse invadidos por el monarca Mayta-Capac[2] y sus hombres y sin posibilidad de defenderse por el terror que se había apoderado de sus vasallos, Huacari se encerró en el palacio junto con "sus parientes y jefes principales" y decidieron *"morir de hambre antes que rendir vasallaje al conquistador"*[3]. Los dioses consideraron al príncipe Huacari un verdadero patriota y a sus capitanes hombres leales y, por lo tanto, *"los convirtieron en preciosas estalactitas y estalagmitas"* (pág. 6). Según la tradición, algunas estalactitas y estalagmitas revelan sonidos realmente extraordinarios e increíbles cuando se las toca; de la misma manera la obra de Ricardo Palma dará también voz al pasado prehispánico en el futuro y sus tradiciones dedicadas al período incaico sonarán de una manera especial en la conciencia de los peruanos.

El tradicionista pretende expresar a través de esta tradición los sentimientos de los vencidos que al verse invadidos prefirieron renunciar a la vida que ofrecerla como prueba de sumisión a los vencedores. Lo que destaca en esta tradición es la inteligencia de los incas que construyen puentes de mimbres, puentes colgantes como estrategia de lucha; además, las invenciones de los hombres de Mayta-Capac dejan asombrados a los chumpihuillcas. Sin embargo, la inteligencia de los soldados del "emprendedor monarca" es igualada por la honra y la valentía de los hombres de Huacari que, considerando la libertad como uno de los más importantes regalos que recibe el hombre prefieren perder sus vidas a ser vasallos: *"prefirieron morir de hambre antes que rendir vasallaje al conquistador"* (pág. 6).

La palabra más sonora de esta tradición es *patriotismo*, este sentimiento y esta conducta propia de los que muestran amor por su patria y que en nombre de este amor son capaces de renunciar a todo. A esto se añade también la siguiente frase en el intento de reforzar la idea de la importancia de la libertad y de la honra: *"– Antes la muerte que el oprobio de la servidumbre"* (pág. 6). En suma, la tradición "La gruta de las maravillas" podría ser considerada como la declaración de las intenciones del autor de las *Tradiciones* con respecto a los incas: las raíces indígenas del pueblo peruano son merecedoras de ser consideradas fundamento para la conciencia nacional. De unos antecesores inteligentes, valientes y patriotas sólo puede nacer un pueblo con sentimientos de honra y con necesidad de libertad.

Otra tradición dedicada al período prehispánico es "La achirana del inca". Según esta tradición el Inca Pachacutec[4] emprendió la conquista del valle de Ica. Los habitantes de este valle eran personas pacíficas, tal y como nos sugiere también la presencia de la palabra "paloma", símbolo de la paz. El Inca Pachacutec nombra "paloma" a una doncella de la que se enamora. Su amor no es correspondido pero en nombre de este sentimiento que tiene a la joven le dice a ésta que le pida algo que quede como recuerdo del amor que ella le inspira. La joven le contesta que quiere que el monarca dé agua a su comarca. El señor cumple con su promesa. La doncella es la representación de la mujer indígena, honrada, que es fiel a su amor y se resiste *"a los enamorados ruegos del prestigioso y omnipotente soberano"* (pág. 6). El monarca también demuestra su honra y aunque era dueño de las tierras donde

vivía la joven no le impuso su amor a la fuerza sino que le dejó un increíble recuerdo del amor que le tenía.

En la tradición "Palla-Huarcuna" está presente la figura de Tupac-Yupanqui, el décimo gobernador inca. Durante su co-gobierno y su gobierno se encargó la mayor parte de su tiempo de campañas bélicas de conquista. Era un guerrero incansable que recorría extensos territorios con el propósito de expandir los límites del Tahuantinsuyu[5]. Ricardo Palma lo presenta como "el rico de todas las virtudes" siendo un buen soberano que ofrece prosperidad y alegría a su pueblo:

> Tupac-Yupanqui, *el rico de todas las virtudes*, como lo llaman los *haravicus*[6] del Cuzco, va recorriendo en paseo triunfal su vasto imperio, y por dondequiera que pasa se elevan unánimes gritos de bendición. El pueblo aplaude a su soberano, porque él le da prosperidad y dicha. (pág. 7)

Los soldados del Inca combaten por la patria y los niños deben aprender de pequeños a hacer lo mismo. Las madres son las que deben despertar en la conciencia de sus hijos la necesidad y el orgullo de luchar por su patria: "¡Mujer! Abandona la *rueca* y conduce de la mano a tus pequeñuelos para que aprendan, en los soldados del Inca, a *combatir por la patria*" (Las cursivas son nuestras) (pág. 7).

En la caída del cóndor herido el gran sacerdote vio la destrucción del imperio del Inca Manco y la llegada de los españoles que impondrían sus leyes y su religión a los incas. La conquista representó la humillación de los incas y por lo tanto los ancianos fueron los más dichosos porque sus ojos ya no llegarían a ver las consecuencias del sometimiento de los suyos. Los pequeños no deben olvidarse del valor de sus padres que defenderán la patria cuando *"suene la hora de la conquista"* (pág. 7). Incluso el habla de la mujer inca contiene *"la amargura de la cautiva"* (pág. 7). La libertad y la honra vuelven a ser presentadas por Palma como las más importantes características para los incas. La traición y la infidelidad tienen como castigo la muerte y la falta de libertad produce sufrimiento y angustia.

Las exclamaciones retóricas ("¡Guerrero del *llautu* rojo!"; "¡Mujer!"; "¡Feliz tú, anciano...!"; "¡oh hija de Mama-Ocllo!") y los verbos en imperativo transforman esta tradición en un impulso, en un estímulo hacia la conciencia de todo el pueblo de no renunciar a la idea de libertad, de luchar por sus ideales y de no olvidarse de sus raíces.

La mención del Inca Manco y de Mama-Ocllo nos remite a la leyenda del origen de los incas. Esta leyenda la dio a conocer el Inca Garcilaso de la Vega, que narró los orígenes del Imperio Inca en sus célebres *Comentarios Reales* (1609).

El hecho de que el Inca Garcilaso de la Vega escribiera la historia de los Incas fue uno de los motivos que determinó a Palma a no dedicar más tradiciones al período incaico[7]. Pero aun así éste consigue ofrecernos una imagen bastante completa de los hábitos de los indígenas, de su estilo de vida y de su forma de pensar.

En la tradición titulada "Hernando de Soto" resalta nuevamente la inteligencia de los incas. Hernando de Soto le enseña a Atahualpa a jugar al ajedrez y *"el*

discípulo llegó a aventajar al maestro" (pág. 9). Entre Hernando de Soto y Atahualpa existe una relación especial porque lo que el tradicionista quiere subrayar es el carácter del primero, *"la figura más simpática entre los hombres que acompañaron a Pizarro para la captura de Atahualpa"* (pág. 8), porque Atahualpa ve en su compañero de juego a un defensor y esto se debe al hecho de que *"Hernando de Soto era verdaderamente caballero, y tal vez el único corazón noble entre los ciento setenta españoles que apresaron al hijo del Sol"* (pág. 8). La muerte y el rescate de Atahualpa son elementos que aparecerán a lo largo de varias tradiciones, mencionándose siempre con exactitud incluso la suma precisa que recibió cada uno de los participantes en el rescate del Inca. Esta suma se menciona también en el caso de Soto que recibió, según la tradición, *"diecisiete mil setecientas onzas de oro que le correspondieron en el rescate del Inca"* (pág. 9).

El tradicionista quiere enmendar la historia porque no le parece justo que se hable de Pizarro cuando se menciona la conquista del Perú y que no se mencione también el nombre de Hernando de Soto: *"La Historia es injusta. Toda la gloria en la conquista del Perú refleja sobre Pizarro y apenas hace mención del valiente y caballeroso Hernando de Soto"* (pág. 9). En la tradición, Hernando de Soto es noble, sabe perdonar, es cauteloso y además no le interesan, como a la mayoría de los conquistadores, los bienes materiales, siendo *"desprendido de la riqueza"* (pág. 9). Ricardo Palma recoge esta descripción de un retrato que un cronista le hace a Hernando de Soto, pero no menciona la fuente.

De todo ello se desprende que la intención del tradicionista es la de mantener armonía y evidenciar que lo que la Historia hubiera debido hacer habría sido presentar tanto las partes negativas de la conquista como también las partes positivas. Hubo conquistadores, como es el caso de Hernando de Soto, que mostraban características de hombres nobles y honrados, como también hubo conquistadores que vinieron tan sólo en busca de riquezas.

El rescate de Atahualpa representa una historia muy relevante para el tradicionista. Teniendo en cuenta que Atahualpa es considerado como el último monarca inca que había gobernado sin la intervención de los españoles, que además había sido asesinado y que por su rescate los que participaron en la captura habían recibido importantes cantidades de oro, es fácil comprender el interés del tradicionista por este evento del período incaico. De hecho, con la muerte de Atahualpa y la llegada de los españoles ya no nos situamos en la época de los incas sino en la de la conquista y la de la colonia. La muerte de Atahualpa es la frontera que separa estos dos períodos y con ella empieza la sumisión de los "hijos del sol". A través de la constante mención de la suma exacta que recibió cada uno de los participantes en la captura de Atahualpa, Ricardo Palma quiere por un lado resaltar la riqueza que poseían los incas que habían conseguido juntar tanto oro en tan poco tiempo con la intención de salvar a su monarca, y por otro lado destacar la codicia de los españoles que participaron en este episodio en tono de crítica; llama a estos últimos "audaces aventureros", es decir personas atrevidas que consiguieron apresar al monarca Inca y apoderarse de las riquezas que los súbditos de éste consiguieron juntar en poco tiempo con la intención de salvar a su monarca:

Ya que incidentalmente hemos hablado del rescate de Atahualpa, es oportuno consignar que lo repartido entre los ciento setenta audaces aventureros que apresaron al Inca subió a treinta y cinco mil cuatrocientos ochenta y seis marcos de plata y novecientas cincuenta y un mil novecientas y dos onzas de oro. [...]

Quimérica parecía tanta riqueza, acumulada en la prisión de Cajamarca en reducido espacio de tiempo, si no existiera en forma el documento que comprueba la repartición hecha del tesoro. (pág. 10)

La mención de la dominación árabe en España durante siete siglos en la tradición "Los incas ajedrecistas" se puede interpretar como una manifestación de entendimiento por parte del autor que establece un paralelo entre dos países dominados por otros: España, por los árabes, Perú, por los españoles; esta mención se sitúa en la misma línea de armonía y mesura: *"Los moros, que durante siete siglos dominaron en España, introdujeron en el país conquistado la afición al juego de ajedrez. Terminada la expulsión de los invasores por la católica reina doña Isabel [...]"* (pág. 12). La utilización de palabras o estructuras como "dominaron", "país conquistado", "los invasores" demuestran la intención del autor de percibir los sucesos históricos con afecto hacia los vencidos, en este caso los españoles, frente a los vencedores, en caso de que los últimos hayan tenido una conducta inadecuada con el pueblo sometido.

El autor vuelve a mencionar la prisión y el *"injustificable sacrificio"* (pág. 13) de Atahualpa, pero al mismo tiempo hace mención de la especial relación que existía entre el Inca y Hernando de Soto, representado como *"su amigo y amparador"* (pág. 13). La inteligencia y atenta observación del Inca son cualidades que el tradicionista rescata una vez más. Según cuenta Palma, Atahualpa interviene en el juego de ajedrez de Hernando de Soto con Riquelme y le aconseja al primero que utilice la torre, de modo que el capitán gana. Por respeto, cada vez que Hernando de Soto juega con Atahualpa le ofrece al prisionero las piezas blancas:

Después de aquella tarde, y cediéndole siempre las piezas blancas en muestra de respetuosa cortesía, el capitán don Hernando de Soto invitaba al Inca a jugar una sola partida, y al cabo de un par de meses el discípulo era ya digno del maestro. Jugaba de igual a igual. (pág. 13)

El color blanco simboliza pureza, paz, alegría. Atahualpa se presentó ante los españoles sin intención de conflicto; Hernando de Soto, el que le cede las piezas blancas era, según afirma el tradicionista, un caballero, un hombre con un corazón noble.

Ricardo Palma recoge de la tradición popular la idea según la cual Atahualpa había perdido la vida por culpa del mate que Riquelme había sufrido en el juego con Hernando de Soto por el consejo que el capitán había recibido del Inca:

La tradición popular asegura que el Inca no habría sido condenado a muerte si hubiera permanecido ignorante en el ajedrez. Dice el pueblo que Atahualpa pagó con la vida el *mate* que por su consejo sufriera Riquelme en memorable tarde. En el famoso consejo de veinticuatro jueces, consejo convocado por Pizarro, se impuso a Atahualpa la pena de muerte por trece votos contra once. Riquelme fue uno de los trece que suscribieron la sentencia. (pág. 13)

La segunda parte de la tradición habla de la suerte del Inca Manco que por la afición al ajedrez, igual que Atahualpa, perdió la vida: *"Estaba escrito que, como al Inca Atahualpa, la afición al ajedrez había de serle fatal al Inca Manco"* (pág. 14). De hecho, se trata del permanente conflicto entre vencido y vencedor; si el vencido demuestra ser mejor que el vencedor, aunque se trate de algo tan sencillo como un juego de ajedrez, esto representa una ofensa y el honor sólo se puede recuperar con sangre.

Aparece en esta tradición la mención de la sierra como amparo para los indios que la mayoría de las veces se refugiaban en sitios poco accesibles para los conquistadores[8]: *"Bástame apuntar que Manco se dió trazas para huir del Cuzco y establecer su gobierno en las altiplanicies de los Andes, adonde fue siempre para los conquistadores imposible vencerlo"* (pág. 14). Esta especial relación entre los indios y la sierra la observa también José Carlos Mariátegui – el gran ideólogo del indigenismo –, quien en su libro *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, habla sobre la imposibilidad de los españoles de conquistar los Andes; *"el sentimiento indígena [...] sobrevive en la sierra hondamente enraizado en la naturaleza"*[9]. En este mismo sentido, Mariátegui planteó la tan debatida dualidad del pueblo peruano y sobre la importancia de la resolución de esta problemática para el futuro del Perú:

En el Perú el problema de la unidad es mucho más hondo, porque no hay aquí que resolver una pluralidad de tradiciones locales o regionales sino una dualidad de raza, de lengua y de sentimiento, nacida de la invasión y conquista del Perú autóctono por una raza extranjera que no ha conseguido fusionarse con la raza indígena, ni eliminarla, ni absorberla[10].

Nosotros intentaremos demostrar cómo pretende Ricardo Palma solucionar esta dicotomía relacionada con la herencia del imperio incaico y la herencia española para definir el carácter nacional del pueblo peruano. Frente a lo que algunos críticos plantean – Sebastián Salazar Bondy[11], Luis Loayza[12], José Miguel Oviedo[13], entre otros – Palma selecciona el pasado y ofrece una visión acusadora de la Conquista y de la Colonia y, a través de esta crítica, no sólo rescata el pasado inca sino también presenta la difícil situación de los indígenas bajo la dominación hispana.

NOTAS

[1] El mundo indígena prehispánico se caracterizaba por un desarrollado pluralismo cultural debido al surgimiento de una gran variedad de grupos culturales que se distinguían no sólo por sus propios estilos artísticos sino también por los dialectos y por los grandes contrastes en sus niveles de desarrollo. Los chumpihuillcas fueron un grupo étnico contemporáneo al desarrollo de la cultura incaica que estaba ubicado, junto con la nación cotapampa, en las cuencas de los ríos Oropesa, Santo Tomás y Velille. Cfr. Juan M. Ossio, *Los indios del Perú*, pág. 60. URL: <http://books.google.es>. Consulta realizada en 22 de julio de 2009.

[2] Mayta Capac fue el cuarto gobernador del señorío inca. Pedro de Cieza de León le dedica un capítulo intitulado "del quarto Ynga que ovo en el Cuzco, llamado Mayta Capa, y de lo que pasó en el tiempo de su reynado". Cfr. Pedro de Cieza de León, *Crónica del Perú*, segunda parte, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1985, pág. 100.

[3] Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas completas*, Madrid, Aguilar S.A. de Ediciones, 1952, págs. 5-6. Todos los fragmentos citados a lo largo del trabajo pertenecen a esta edición. Indico tras la cita la página entre paréntesis.

[4] El joven Cusi Yupanqui, conocido después bajo el nombre de Pachacútec, es sin duda el héroe legendario del Tahuantinsuyu. Demostró ser valiente en el campo de batalla y un estadista protector. La derrota de los invasores chancas y sus cualidades de buen gobernador llevaron a la transformación del curacazgo en un gran imperio: Tahuantinsuyo. Cfr. María Rostworowski, *Enciclopedia temática del Perú. Incas*, Lima, Empresa Editora El Comercio, 2004, pág. 46.

[5] Cfr. María Rostworowski, *Enciclopedia temática..., op. cit.,* pág. 70.

[6] El Inca Garcilaso de la Vega explica en el Capítulo XXVII "La poesía de los Incas amautas, que son filósofos, y harauicus, que son poetas" del Libro II de sus *Comentarios Reales* quienes eran los haravicus: "De la poesía alcanzaron otra poca, porque supieron hacer versos cortos y largos, con medida de sílabas: en ellos ponían sus cantares amorosos con tonadas diferentes, como se ha dicho. También componían en verso las hazañas de sus Reyes y de otros famosos Incas y curacas principales, y los enseñaban a sus descendientes por tradición, para que se acordasen de los buenos hechos de sus pasados y los imitasen. Los versos eran pocos, porque la memoria los guardase; empero muy compendiosos, como cifras. No usaron de consonante en los versos; todos eran sueltos. Por la mayor parte semejaban a la natural compostura española que llaman redondillas. Una canción amorosa compuesta en cuatro versos me ofrece la memoria; por ellos se verá el artificio de la compostura y la significación abreviada, compendiosa, de lo que en su rusticidad querían decir. Los versos amorosos hacían cortos, porque fuesen más fáciles de tañer en la flauta. Holgara poner también la tonada en puntos de canto de órgano, para que se viera lo uno y lo otro, mas la impertinencia me excusa del trabajo. [...] Otras muchas maneras de versos alcanzaron los Incas poetas, a los cuales llamaban *haráuec*, que en propia significación quiere decir inventador". Cfr. El Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales*, tomo I, prólogo, edición y cronología Aurelio Miró Quesada, Biblioteca Ayacucho, URL: <http://books.google.es>. Consulta realizada en 17 de agosto de 2009.

[7] Carlos García Barrón destaca en su artículo "La afirmación de la identidad cultural peruana en el inca Garcilaso de la Vega y Ricardo Palma" el hecho de que el Inca dedica su obra al Incanato mientras que Palma recupera el período virreinal: "Se trata simplemente de destacar su aportación y poner de relieve esa veta que ha de ser rica en la literatura peruana: la de la añoranza del pasado, de su esplendor y belleza, de su poesía y de su sentimiento de honda peruanidad, lo mismo sea en relación con el viejo Incanato, caso del Inca, que con respecto al apogeo virreinal, vibrante de tradiciones y de leyes, que contará Palma en sus *Tradiciones peruanas*, saturadas de poesía, de la nostalgia, de evocación poética del recuerdo de tiempos idos, como los *Comentarios*." Cfr. Carlos García Barrón, "La afirmación de la identidad cultural peruana en el inca Garcilaso de la Vega y Ricardo Palma", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXVI, Santander, 1990, pág. 104.

[8] "El proceso de conquista no fue fácil ni rápido, ya que contó con la tenaz resistencia de los incas. Al mismo tiempo, la propia geografía impuso su carácter a la acción expansiva española, haciéndola tremendamente dura. Avanzando a ciegas por un terreno desconocido y con escasos medios técnicos, los conquistadores tuvieron que enfrentarse a una de las más colosales y adversas geografías del planeta". Cfr. Cristina González, *El fin de los hijos del Sol: Pizarro y la conquista del Imperio Inca,* Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1990, pág. 12.

[9] José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, México, Era, 1996, pág. 185.

[10] *Ibidem*, pág. 186.

[11] Sebastián Salazar Bondy considera que la tradición criollista que empieza a cultivarse a partir de las *Tradiciones* se sitúa en un nivel "comedidamente festivo". Cfr. Sebastián Salazar Bondy, Lima la horrible, Lima, Peisa, 1974, pág. 91. Cit. en Eva Mª Valero Juan, *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2003, pág. 103.

[12] Luis Loayza, en su artículo "Palma y el pasado" habla sobre el tono ligero con el que Palma trata el período colonial: "Palma eligió el tono ligero que convenía a su temperamento, pero con este tono sólo podía tratar una parte superficial de la historia del Perú. Al suspender sus facultades críticas

confirmó la visión complaciente que sus lectores tenían del pasado peruano y de la sociedad en que vivían, en la cual subsistían tantos y tan graves males heredados de la colonia. Las *Tradiciones* no son una obra reaccionaria –lo reaccionario suele entrañar cierta rigidez, una resistencia malhumorada ante el cambio- pero sí una obra conformista". Cfr. Luis Loayza, "Palma y el pasado" en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*, Julio Ortega (edición crítica y coordinación), Madrid, Colección Archivos, 1993, pág. 533.

[13] José Miguel Oviedo afirma que "la relación de Palma con la colonia es ambigua porque la imagen literaria que ofrece de ella es complaciente y cortesana". Cfr. José Miguel Oviedo, "Ricardo Palma", en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*, Julio Ortega (ed., coord.), *op.cit*., pág. 633.

BIBLIOGRAFÍA

Barrón, C.G. (1990). "La afirmación de la identidad cultural peruana en el inca Garcilaso de la Vega y Ricardo Palma". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXVI, Santander.

Cieza de León, Pedro de (1985). *Crónica del Perú*, segunda parte. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Garciloso de la Vega, El Inca (1980). *Comentarios Reales*. Madrid: Espasa-Calpe.

González, C. (1990). *El fin de los hijos del Sol: Pizarro y la conquista del Imperio Inca.* Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.

Mariátegui, J.C. (1996). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México: Era.

Ossio, J.M. *Los indios del Perú*. URL: <http://books.google.es>, Consulta realizada en 22 de julio de 2009.

Palma, R. (1952). *Tradiciones peruanas completas*. Madrid: Aguilar S.A. de Ediciones.

———— (1993). *Tradiciones peruanas*, Julio Ortega (edición crítica y coordinación). Madrid: Colección Archivos.

Rostworowski, M. (2004). *Enciclopedia temática del Perú. Incas*. Lima: Empresa Editora El Comercio.

Valero Juan, E.M. (2003). *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.

Alcune osservazioni sulla traduzione in romeno di due leggende tratte dal libro *I testimoni della passione*, di Giovanni Papini: *"Giuda tentato"* e *"Il Figlio del padre"*. La terminologia religiosa

Nicoleta CĂLINA
Università di Craiova
Facoltà di Lettere

ABSTRACT: ***Some Remarks on the Romanian Translation of*** **The Temptation of Judas** ***and*** **The Father's Son,** ***Two Legends in Giovanni Papini's*** **I testimoni della passione.** ***Religious Terminology***

From a literary point of view, Giovanni Papini impresses through his incisive style, abundance of images and irresistible desire to surprise the reader. Oscillating amid his belletristic, historical, philosophical, literary historical and religious knowledge, Papini was considered by many to be a controversial personality, a tormented and restless spirit, always seeking new challenges on his sinuous trajectory among ideologies. The paper deals with some aspects related to two of the four translations into Romanian of Giovanni Papini's *I testimoni della Passione*, one of the author's best-known works.

KEYWORDS: *translation, Giovanni Papini, lexicon*

Esponente di un periodo di smarrimento e di traviamento, Giovanni Papini è stato anche quello che, al di là della fiducia in se stesso a volte ostentatamente mostrata, avvertiva la rottura imminente che la storia stava svolgendo, e così egli ricercava delle soluzioni nelle varie dottrine del momento. Quel periodo successivo, dall'ateismo, al pragmatismo, al nazionalismo, al vocianesimo, al futurismo e, infine, al cattolicesimo può essere definito come incertezza o ricerca intellettuale febbrile.

La personalità di Papini, la capacità di cogliere immediatamente l'essenziale, l'onesta e creativa irrequietezza, il suo carattere permanentemente controverso (Pătraşcu, 1990: 4), sono le ragioni principali del costante interesse che ha suscitato questo brillante scrittore e studioso italiano. Considerato come il creatore di un'odissea intellettuale che si svolge tra il diavolo e Dio, nel percorso delle sue ottanta opere Giovanni Papini rivela una personalità poliedrica eccezionale e impostata su un'ampia dimensione religiosa.[1]

Il suo entusiasmo e la facilità con cui si muove nei vari campi del sapere, dalla filosofia alla letteratura, alla teologia e alla storia, sembrano unici. Ogni volta che leggiamo Papini, riscopriamo l'immagine della sua spiccata e controversa

personalità di letterato e pensatore che ha avuto un profondo impatto sulla spiritualità contemporanea. Forse proprio questo stato d'inquietudine e di ricerca, di scoperta e di rinnovo, è la chiave di lettura in cui va letto oggi Papini, visto che tutte queste particolarità l'hanno aiutato a costruire la sua personalità di scrittore in modo così unico. La sua stessa irrequietezza è stata una delle dimostrazioni che il mondo si trovava in un cambiamento drammatico. Si tratta di un binomio su cui egli ritornerà ossessivamente per tutta la vita: Dio e il male sono i temi delle sue angosce e delle sue meditazioni.

C'è la convinzione tra i suoi contemporanei che, a causa degli orrori della guerra, nell'anima dell'intellettuale Papini iniziava una lotta interna che portava ad un brusco ripensamento della sua posizione verso la religione contro la quale si era opposto ferocemente. Secondo i biografi di Papini a questo sembra aver contribuito il suo amico Domenico Giuliotti.

Dal punto di vista letterario, Giovanni Papini impressiona per il suo stile incisivo, per l'abbondanza di immagini e per la sua irresistibile voglia di stupire il lettore. Oscillando tra letteratura, storia, filosofia, generi letterari ed erudizione religiosa, Papini è stato considerato da molti come una personalità controversa, uno spirito irrequieto e tormentato, sempre alla ricerca di nuove sfide attraverso diverse ideologie. Fino ad oggi l'autore divide i suoi lettori in critici ferventi oppure in ammiratori convinti, e le idee espresse nelle sue opere spesso non portano ad un giudizio chiaro su di lui e sulla sua attività di scrittore.

Nei decenni successivi alla sua morte, Papini ha attraversato momenti di abbandono da parte della cultura italiana. La critica letteraria si avvicinava a lui facendo distinzione tra la sua esistenza umana e il suo mondo. Nonostante momenti di abbandono, Giovanni Papini è rimasto un caso speciale nella cultura italiana, una personalità originale priva di "etichettatura" precisa.

Giovanni Papini è stato immeritatamente dimenticato (Borges, 1975: 93), probabilmente a causa di alcune sue ideologie politiche, certamente discutibili, ma che non possono di certo ridurre la grandezza di una personalità così ben delineata nella cultura italiana tra le due guerre. Papini ha scritto numerose opere con il desiderio di far crescere spiritualmente e umanamente i lettori con un linguaggio fluido e flessibile, vivace e incisivo, basato su elementi poetici intrecciati di apologia. Secondo una sua affermazione "La poesia che è amata con animo puro, con la purezza del cuore, è anche essa una forma di Apologia" (Carlo Bo, 1967: 41).

Dopo la sua conversione alla fede, scrive testi in cui apprezza, ma con un tono polemico più ammorbidito, il valore estetico-religioso del mondo ed i testi di apologetica religiosa. La "Bibbia", secondo Giovanni Papini – e qui si tratta di quel Papini convertito alla fede – "non è un libro, ma una biblioteca. Chiunque abbia letto la Bibbia, ha letto il mondo intero, la parte superiore e quella inferiore." (Vettori, 1967: 12)

I testimoni della Passione – opera che è stata considerata sia attenta ricostruzione di eventi che ri-elaborazione rigorosa di un materiale di ampia dimensione religiosa o leggendaria o fantastica – e la *Storia di Cristo* sono ancora

considerate le opere più significative del Papini, piene di colore, vivacità ed esuberante sincerità del vivere. L'autore non dimentica il fatto che è giunto alla fede attraverso "il cancello nero del peccato". E confessa: "Sono stato pragmatico, ma nel senso in cui Sant'Agostino, Savonarola e Pascal sono stati pragmatici, a loro volta. Abbiamo di nuovo trovato la solida tradizione dell'antico dualismo greco e cattolico". (Pătraşcu, 1990: 5)

Avendo alla base alcune leggende di larga diffusione, ma che, allo stesso tempo, non uscivano dai dogmi e dalle verità delle Sacre Scritture, lo scrittore immagina il tumulto interiore dei personaggi di queste leggende che sono collegate in qualche misura alla vita di Cristo raccontata nei Vangeli.

In questa mia relazione voglio soffermarmi su alcuni aspetti della traduzione in romeno dell'opera *I testimoni della Passione. Sette leggende evangeliche*, che è uno degli scritti più noti dell'autore, con una prefazione del critico letterario Carlo Bo. La traduzione ha provocato discussioni a cominciare dal titolo. Il titolo è stato tradotto in romeno: *Mărturiile calvarului* e *Martorii patimilor*. Ci fermeremo sulle edizioni più recenti, vale a dire quella del 1990, tradotta presso la Casa Editrice "Universalia" di Craiova, intitolata *Mărturiile calvarului*, e quella pubblicata dalla Casa Editrice "Pro Editura" di Bucarest, nel 2009, con il titolo di *Martorii patimilor.*

Iniziamo la nostra analisi con le stesse soluzioni che i due traduttori hanno trovato per diversi lessemi o sintagmi: *insanguinare* (p. 7) – *a însângera; compagno* (p. 8) – *tovarăş; sacrificarsi* (p. 11) – *a se jertfi; discepolo* (p. 12) – *ucenic; riconoscenza* (p. 17) – *recunoştinţă; tradire* (p. 17) - *a trăda; vendicarsi* (p. 17) – *a se răzbuna; pietà* (p. 19) – *milă; castigo* (p. 19) – *pedeapsă; spaurire* (p. 15) – *a înspăimânta.*

In *Giuda tentato*, entrambi gli autori hanno optato per le stesse soluzioni riguardanti certe parole, e questo lo possiamo notare sin dal titolo *Giuda tentato*, che è stato tradotto in tutte e due le versioni con *Ispitirea lui Iuda*.

Per ciò che riguarda alcuni termini specifici, essi sono stati tradotti identicamente in ambedue le versioni: *Messia* (p. 9) – *Mesia; Apostolo* (p. 10) – *Apostol; Sacerdote* (p. 12) – *Preot; Sconosciuto* (p. 13) – *Necunoscut; Satana* (p. 20) – *Satana; Maestro* (p. 8) – *Învăţător*.

I seguenti sintagmi del corpus della terminologia biblica sono stati tradotti nello stesso modo nei due volumi: *predicano alle turbe* (p. 8) – *predică mulţimilor; il regno dei cieli* (p. 8) – *împărăţia cerurilor; Sommo Sacerdote* (p. 10) – *Mare Preot; metter nelle sue mani il tuo Maestro* (p. 11) – *a-i dai în mână pe învăţătorul tău; Caifa, che è uomo di affari* (p. 12) – *Caiafa, care este om de afaceri; Caifa è un uomo di giudizio* (p. 13) – *Caiafa e om cu judecată; il libro dell'Esodo* (p. 13) – *cartea Exodului; Arca Santa* (p. 14) – *Sfânta Arcă; i Libri Sacri* (p. 16) – *Cărţile Sfîntă; invocare Dio* (p. 16) – *a invoca pe Dumneze;, pagare i tributi* (p. 18) – *a plăti dările; il suggello della nostra fratellanza* (p. 19) – *semnul şi pecetea frăţiei noastre; inchiodare sopra una croce* (p. 16) – *a pironi pe cruce; ardere nell'eterna fiamma* (p. 18) – *a arde în focul cel veşnic.*

Analizzando le differenze, osserviamo che esse sono molto più frequenti in ciò che riguarda la terminologia settoriale. Se ci soffermiamo su certi termini ed espressioni, notiamo che il termine *dolore* (p. 7) è stato tradotto con *suferinţă* nell'edizione apparsa presso la Casa Editrice Universalia a cura del Professor Ion Pătraşcu; in quella stampata presso la Casa Editrice Pro Editura, nella traduzione di Nicoale Constantinescu, il termine è stato tradotto con *durere*. Nel dizionario italo-romeno della Casa Editrice Editura Ştiinţifică, del 1971, coordinato da Nina Facon (quello che consideriamo essere il più completo), appaiono tutte e due le varianti.

La maggior parte delle volte, i traduttori non si sono allontanati dal testo, e se lo hanno fatto, per noi si tratta della più giusta soluzione che abbiano preso, in considerazione non solo del corretto significato della parola tradotta, ma anche dello specifico contesto.

La parola *tesoriere* (p. 8) è stata tradotta nell'edizione della Casa Editrice Universalia con *trezorierul*, mentre nell'edizione ProEditura con il termine *casierul*. Noi riteniamo che non sia stata mantenuta la coordinata diacronica della traduzione, visto che, per conservare la dimensione arcaica del testo, sarebbe migliore la parola *vistiernicul*, che si trova come variante di traduzione per *tesoriere* nel dizionario summenzionato.

Per quanto riguarda i corrispondenti in romeno del termine *rimbrottato* (p. 9), questo è stato tradotto con *mustrat* e con *bruftuit*. La seconda variante, secondo la nostra opinione, è un po' forzata, per il fatto che la spiegazione del DEX romeno[2] a proposito del senso figurato della parola *bruftui* è quella di "a brusca pe cineva/bruscare qualcuno".

Nel caso dell'espressione *se ti preme la vita* (p. 11), il verbo "premere", nel momento in cui viene accostato al sostantivo "vita", significa "invecchiare", "a avea grijă, a se preocupa/avere cura, preoccuparsi", come si può vedere nei dizionari. L'espressione è stata tradotta con *dacă vrei să-ţi păstrezi viaţa – dacă ţi-e dragă viaţa.*

Per i seguenti sintagmi si sono trovate soluzioni diverse di traduzione, e queste sono:

Vallecchi	**Universalia**	**Pro Editura**
la scienza del bene e del male (p. 9)	ştiinţa binelui şi a răului	să aflu ce e binele şi răul
istruirmi intorno alla dottrina del tuo Maestro (p. 9)	să mă instruiesc în ce priveşte doctrina Învăţătorului tău	să învăţ ce cuprinde doctrina învăţătorului tău
il popolo ascolta e acclama Gesù (p. 9)	poporul ascultă şi aclamă pe Iisus	norodul ascultă şi slăveşte pe Iisus
fino al punto di prender le armi per salvarlo (p. 9)	– încât să ia armele pentru a-l salva	– încât să ia armele întru apărarea lui
spia dei Farisei (p. 9)	spion al Fariseilor	isoadă a Fariseilor
Uomo di poca fede! (p. 10)	Om necredincios!	Om cu credinţa slabă!
la sua vittoria messianica (p. 10)	victoria sa mesianică	izbânda sa mesianică

santo stratagemma (p. 11)	sfântă stratagemă	sfântă viclenie
venderlo ai suoi nemici? (p. 11)	să-L vând duşmanilor Săi?	să-L dau eu pe mâna duşmanilor?

Nel caso del termine "gloria" e di altri della stessa famiglia di parole, le opzioni di traduzione sono state diverse: *gloria* (p. 11) – *glorie – mărire;* per *glorificare* (p. 14) – *a aduce mărire – a proslăvi,* e per *glorificazione* (p. 14) – *mărire* e, rispettivamente, *slavă.*

Lo stesso si può dire anche nel caso del verbo "tradire" e della sua famiglia di parole: *tradire* (p. 11, 16) – *a trăda – a vinde,* per *traditore* (p. 11) – *trădător – vânzător,* e per *tradimento* (p. 11) – *trădare* e, rispettivamente, *vânzare.*

Le differenze non tanto grandi nel significato sono state rintracciate anche nel caso della traduzione dei seguenti termini:

Vallecchi	**Universalia**	**ProEditura**
discepolo (pp. 8, 17)	discipol	ucenic
capo (p. 10)	stăpân	căpetenie
sconfitta (p. 12)	pierzanie	înfrângere
trappola (p. 14)	cursă	capcană
tentatore (p. 14)	înşelător	ispititor
patto (p. 14)	înțelegere	prinsoare
delitto (p. 17)	delict	crimă
creatura (p. 18)	creatură	ființă
Salvatore (p. 19)	Salvator	Mântuitor
insegnamento (p. 18)	învățătură de credință	învățătură
ignoranza (p. 18)	ignoranță	neştiință
regno (p. 18)	împărăție	domnie
avversario (p. 19)	adversar	vrăjmaş

Per ciò che riguarda le espressioni in *Giuda tentato*, abbiamo notato certe sfumature che non hanno cambiato il significato di nessuna delle due traduzioni:

Vallecchi	**Universalia**	**ProEditura**
padrone della città (p. 11)	stăpân al oraşului	stăpân al cetății
tradimento fatto (p. 11)	trădare înfăptuită	vânzare faptă
trarre in agguato i Sacerdoti (p. 12)	a-i atrage în cursă pe Sacerdoți	a-i momi pe Preoți
gli errori della dottrina di Gesù (p. 12)	erorile doctrinei lui Iisus	greşelile învățăturii lui Iisus
tesoriere della banda (p. 12)	casierul comunității	vistiernicul pâlcului
Caifa è amico del giusto mezzo (p. 13)	lui (Caiafa) îi place calea cea dreaptă	Caiafa, prieten bun al cumpenei drepte
sicli d'argento (p. 13)	sicli de argint	arginți
ero pronto a mercanteggiare il suo sangue coi suoi nemici (p. 14)	eram gata să-I vând sângele duşmanilor Săi	eram gata să mă tocmesc cu duşmanii pe sângele lui

scandagliare l'animo di qc. (p. 15)	a-i biciui sufletul cuiva	a pătrunde în sufletul cuiva
portare al macello (p. 15)	a duce la măcel	a duce la moarte
pretesa divinità (p. 16)	pretinsă divinitate	pretinsă dumnezeire
veder chiaro nell'essere di qc. (p. 16)	a vedea clar în ființa cuiva	a vedea limpede înlăuntrul cuiva
mascherato da uomo (p. 16)	travestit ca om	sub masca de om
il pinnacolo del Tempio (p. 16)	streașina Templului	turnul Templului
un dubbio sopra la sua qualità di uomo (p. 16)	vreo îndoială despre firea Sa ca om	vreo îndoială asupra ființei lui pământene
verserà sangue come ogni uomo (p. 16)	Își va vărsa sângele ca orice om	își va vărsa sângele ca orice om
la moneta del tributo (p. 17)	moneda tributului	banul birului
Pietro è il suo ministro e il suo vicario (p. 17)	Petru este ministrul său și reprezentantul său	Petru este sfetnicul și vicarul lui
Jacopo è il suo araldo (p. 17)	Iacob este vestitorul său	Iacob e crainicul lui
Giovanni, il suo scudiero prediletto (p. 17)	Ioan, scutierul său preaiubit	scutierul lui iubit
promettere la salvezza (p. 17)	a promite salvarea	a făgădui mântuirea
offrire la vergogna (p. 17)	a oferi rușinea	a da ocara
chiamare alla vita dello spirito (p. 17)	a chema la viața spirituală	a chema la viața sufletului
– Sei pronto ad accettare il tuo terribile dovere? (p. 17)	– Ești gata să primești teribila ta îndatorire?	– Ești gata să primești grozava ta sarcină?
via di scampo (p. 18)	cale de scăpare	drum de scăpare
incoraggiare i prepotenti ad insultarti (p. 18)	a încuraja pe cei puternici să te jignească	a îndemna pe asupritori să te batjocorească
porgere l'elemosina (p. 18)	a milosti	a milui
mantenere l'ordine (p. 18)	a menținere ordinea	a ține rânduiala
per esser salvi bisogna diventare simili a fanciulli (p. 18)	pentru a ne salva, trebuie să devenim asemănători cu copiii	spre a fi mântuiți, trebuie să fiți asemenea copiilor
Il regno da Lui promesso non è quello dei cieli, ma il regno degli impossibili (p. 19)	Împărăția promisă de El nu e a cerurilor, ci împărăția imposibilităților	Împărăția făgăduită de El nu e a cerurilor, ci împărăția imposibilului
nemico degli uomini, persecutore e torturatore degli uomini (p. 19)	- dușman al oamenilor, persecutor și torturator al oamenilor	– dușmanul oamenilor, prigonitorul și schingiuitorul oamenilor
liberare i tuoi fratelli (p. 19)	a-i elibera pe frații tăi	a-i scăpa pe frații tăi

Nello scritto "Il Figlio del Padre", per ciò che riguarda i nomi propri, i seguenti termini si sono stati tradotti identicamente nelle due varianti di traduzione del volume: *Cranio* (p. 21) – *Căpățână; Procuratore* (p. 21) – *Procurator; Sacerdote* (p. 21, 25) – *Preot; Tempio* (p. 21) – *Templu; Golgotha* (p. 21) – *Golgotha; Mesia* (p. 21) – *Mesia, Scritture* (p. 28) – *Scripturi; Maestro* (p. 25) – *Învățător.*

Anche per quanto riguarda certi casi legati ad alcuni nomi comuni, la scelta dei due traduttori è stata la stessa: *innocente* (p. 21) – *nevinovt; perdonare* (p. 21) – *a ierta; giustizia* (p. 21) – *dreptate; scriba* (p. 21) – *scrib; discepolo* (p. 24) – *ucenic; perdono* (p. 26) – *iertare; resurrezione* (p. 27) – *înviere; sepolcro* (p. 27) – *mormânt; profeta* (p. 28) – *profet; sapiente* (p. 28) – *înțelept; giusto* (p. 28) – *drept, pretorio* (p. 29) – *pretoriu; centurione* (p. 29) – *centurion*.

Le stesse soluzioni sono state trovate anche nei sintagmi: *Sommo Sacerdote* (p. 23) – *Marele Preot; il Figlio dell'Uomo* (p. 28) – *Fiul Omului; casa della pace* (p. 28) – *casa păcii; i patriarchi della nostra gente* (p. 28) – *patriarhii neamului nostru; aveva reso lo spirito* (p. 29) – *îşi dăduse sufletul*.

Sempre ne "Il Figlio del Padre" abbiamo notato alcune differenze di traduzione nelle due edizioni per ciò che riguarda i nomi propri: il nome del bandito che è stato crocifisso accanto a Gesù, che in italiano è "Barabba" (p. 21), è stato tradotto in romeno con la parola "Varava" nell'edizione 1990, mentre in quella del 1995 con Barabba; la prima opzione del traduttore ha un pizzico di arcaico ed è stata utilizzata nella prime traduzioni della Bibbia in lingua romena, mentre la secondo è rimasta come nel nome del testo di partenza, anche se nel testo di arrivo il termine era già stato tradotto da tantissimi anni, con "Baraba".

Il lessema *Procuratore* (pp. 22, 29) è stato tradotto con *Procurator* nella prima edizione, nella seconda invece con *Guvernator*. Altre differenze a livello lessicale sono state notate nella traduzione dei termini: *comandare* (p. 22) – *a porunci – a comanda; salvezza* (p. 23) – *salvare – mântuire; insultato* (p. 25) – *insultat – ocărât; crocifisso* (p. 29) – *crucificat – răstignit; crocifiggere* (p. 29) – *a crucifica – a răstigni, ripagare* (p. 26) – *a răscumpăra – a plăti; gratitudine* (p. 28) – *gratitudine – recunoştință; esilio* (p. 28) – *exil – pribegie; tormentarsi* (p. 28) – *a se tulbura – a se chinui; carnefice* (p. 27) – *călău – gâde.* L'unità lessicale *salvatore* (pp. 26, 27) è stata tradotta con *Salvator* nella prima edizione e con *mântuitor* nella seconda.

In riferimento ai sintagmi, nello scritto "Il Figlio del Padre" abbiamo notato più differenze che somiglianze tra i termini tradotti:

Vallecchi	**Universalia**	**Pro Editura**
strafigurato e stravolto (p. 22)	transfigurat şi dezordonat	desfigurat şi schimonosit
liberar te (p. 21)	să te eliberez	să-ți dau drumul
– Che delitto aveva commesso costui? (p. 22)	– Ce crimă a săvârşit acesta?	– Ce fărădelege a făcut acesta?
– Questo è sangue versato per conto mio (p. 23)	– Acesta e sânge vărsat pe socoteala mea	– Sângele acesta s-a vărsat pentru mine
salvare l'eretico galileo (p. 23)	să-L salveze pe ereticul Galileean	să scape pe ereticul Galileean
mandare al supplizio (p. 23)	L-au trimis la patimă	L-au trimis la patimă
quel maledetto bestemmiatore (p. 24)	acel blestemat defăimător	hulitorul acela blestemat
repressa gratitudine (p. 24)	gratitudine neacceptată	recunoştință înăbuşită

i seguaci di Gesù (p. 24)	ucenicii lui Iisus	credincioşii lui Iisus
ricercare coloro che dovevan detestarli al par di lui (p. 24)	să cerceteze pe cei care trebuiau să-i deteste la fel ca el	să caute pe cei care trebuiau să-i urască tot ca şi dânsul
si aggirava sul monte degli Olivi (p. 24)	dădea ocol Grădinii Măslinilor	da târcoale pe muntele Măslinilor
Gesù detto il Cristo (p. 24)	Iisus ce se zice Hristos	Iisus zis Hristos
il capo della brigata (p. 25)	conducătorul grupului	capul adunării
Il Figlio d'Iddio ha ricomprato col suo sangue (p. 25)	Fiul Omului a răscumpărat cu sângele	Fiul lui Dumnezeu a răscumpărat cu sângele
I sacerdoti mi hanno salvato (p. 25)	Preoții m-au salvat	preoții m-au scăpat
il vostro Signore (p. 24)	Stăpânul vostru	Domnul vostru
il nostro Maestro insegnava l'amore (p. 26)	Învățătorul nostru ne învăța să iubim	învățătorul nostru propovăduia iubirea
sdebitarti con noi (p. 26)	să te eliberezi de datorie față de noi	să-ți plăteşti datoria față de noi
io sto colla vecchia legge (p. 26)	eu cred în legea veche	eu rămân credincios vechii legi
non vendicar l'uccisione del vostro capo (p. 26)	să nu răzbunați uciderea şefului vostru	să nu răzbunați uciderea căpeteniei voastre
tornato dal paese dei morti (p. 27*)*	întors din lumea morților	înapoiat din lumea morților
il più atroce dei gastighi (p. 28)	atroce pedeapsă	crudă pedeapsă
giustizia romana (p. 28)	justiția romană	judecata romană
angariare i Giudei (p. 28)	să-i asuprească pe Iudei	să-i împileze pe Iudei

Il principio di fedeltà alla traduzione è stato abbastanza difficile da essere applicato e rispettato per questo tipo di scrittura, perché – considerando il fatto che si tratta tanto di un testo letterario, quanto di uno contenente dei termini specifici – la traduzione è stata rivolta tanto verso la considerazione di ciò che dice l'autore, cioè verso la semantica in sé, quanto verso il rispetto delle norme di un linguaggio specifico, cioè del linguaggio biblico. La decodifica di questo testo ha dovuta essere adattata al contesto biblico di due millenni fa. Così, come considerano anche ricercatori nel campo della traduttologia, i traduttori hanno definito un contenuto concettuale di un enunciato basandosi sul contesto referenziale in cui è stato inserito.

Nelle recenti ricerche sul modo di tradurre a partire dagli anni '90 in poi, si mette un maggiore accento sulla traduzione come gioco, come sfida competitiva, come se si trattasse di una scommessa. Tradurre significa, per Umberto Eco, "interpretare", e interpretare significa fare una scommessa sul significato che noi riconosciamo in un testo, cioè il significato proprio di quel testo. Il traduttore deve saper trovare il significato nel "prototesto; saperlo poi trasportare nel metatesto diventa il risultato di una ipotesi interpretativa.

La traduzione letteraria è una continua sfida su cui si può scommettere; è un processo di approssimazione sempre perfettibile, sempre verificabile (Osimo, 2002: 76). Il traduttore è, a sua volta, un creatore, una persona che riscrive creativamente un testo. Se l'approssimazione di un significato è migliore, il testo di una versione tradotta è più vicino all'intenzione dell'autore. Considerare le traduzioni come delle trasposizioni creative significa però anche allontanarsi dall'originale. Ciò che definisce in modo assoluto un buon traduttore è anche la sua capacità di essere letterariamente creativo.

In conclusione, le varianti di traduzione trovate dai nostri due traduttori in questione non erano significativamente diverse l'una dall'altra, e questo vuol dire che essi non si sono allontanati troppo dal testo di partenza. Dal momento che il testo ha delle strutture non sempre semplici, questo fatto ha richiesto un maggiore sforzo di analisi da parte dei traduttori.

Queste considerazioni sono state fatte soltanto su due delle quattro traduzioni delle leggende bibliche *I testimoni della Passione.* In seguito, in un'ulteriore ricerca, proveremo ad affrontare il problema della traduzione – sia per quanto riguarda la terminologia letteraria che per quella religiosa – di un'altra traduzione, nel periodo tra le due guerre. Si esaminerà quella di Alexandra Mihăilescu – Brăila, pubblicata nel 1941, presso la Casa Editrice "Cugetarea-Georgescu Delafras", per indagare le differenze di traduzione in romeno delle opere papiniane durante sette decenni.

NOTE

[1] Vera M. Gaye, "An intellectual Odysee between Devil and God. Review: Giovanni Papini: A venti anni dalla morte", *apud L'homme* by Janvier Lovreglio, Italica, Vol. 54, No. 3 (Autumn, 1977), 399-404.

[2] *** (1996). *Dicționarul explicativ al limbii române*. București: Univers Enciclopedic.

BIBLIOGRAFIA

Arnone, V. (2005). *Papini. Un uomo…infinito*. Palermo: Edizioni Messagero.

Artale Sanfilippo, C. (1976). *Giovanni Papini, credente o contestatore?* Palermo: Thule.

Bagnoli, P. (1982). *Giovanni Papini. L'uomo impossibile*. Firenze: Sansoni.

Bo, C. (1967). *Io Papini* (antologia). Firenze: Vallecchie.

Borges, J.L., (a cura di) (1975). *Papini. Lo specchio che fugge*. Parma, Milano: Franco Maria Ricci, La Biblioteca di Babele.

Castaldini, A. (2006). *Giovanni Papini. La reazione alla modernità.* Firenze: Leo S. Olschki Editore.

Ceccuti, C. (2006). *Papini e il suo tempo.*Firenze: Le Lettere.

Di Biase, C. (1999). *Giovanni Papini. L'anima intera*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.

Di Felice, F. (1993). *Itinerario di una conversione*. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.

Eco, U. (1995). "Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione". In: *La teoria della traduzione nella storia,* a cura di S. Nergaard. Milano: Bompiani.

Eliade, M. (1927). "Giovanni Papini, Mistica lui Papini". *Cuvîntul*, IV, n. 661/16 ianuarie.

Fantino, G. (1981). *Saggio su Papini*. Milano: Italia Letteraria.

Frangini, G.B. (1982). *Papini vivo*. Palermo: Thule.

Gaye, V. (1965). *La critica letteraria di Giovanni Papini*. Firenze: Sandron.

Horia, V. (1972). *Giovanni Papini*. Roma: Giovanni Volpe Editore.

Isnenghi, M. (1972). *Giovanni Papini*. Firenze: La Nuova Italia.

Luti, G. (2008). *Papini, Soffici e la cultura toscana del primo Novecento*. Arezzo: Helicon.

Manghetti, G. (2008). *Per Giovanni Papini. Nel 50° anniversario della morte dello scrittore (1956-2006).* Firenze: Società Editrice Fiorentina.

Marcu, A. (1943). "Testimonianza d'uno straniero (Lettera aperta a Giovanni Papini)". *Il Libro Italiano*, anno VII, no. 2-3/febbraio-marzo. Firenze: Rassegna Bibliografica Generale.

Osimo, B. (2002). *Manuale del traduttore*. Milano: Hoepli.

Papini, G. (1990). *Mărturiile calvarului*. Craiova: Universalia.

———— (1997). *I testimoni della passione*. Genova: Marietti.

———— (2009). *Martorii patimilor*. Bucureşti: Pro Editura.

Passerone, M. (1966). *Giovanni Papini. Metodo di una scrittura e di un'anima. Appunti*. Genova: Arti Grafiche San Giorgio.

Pătraşcu, I. (1990a). *Mărturiile calvarului*. Craiova: Universalia.

———— (1990b). *Papini şi cartea sa*. Craiova: Universalia.

Prezzolini, G., Soffici, A. (2006). *Addio a Papini,* a cura di Marco Attucci e Luigi Corsetti. Poggio a Caiano: Associazione Culturale "Ardengo Soffici".

Vettori, V. (1967). *Giovanni Papini*. Torino: Borla.

« Le symbolisme se trouve au cœur du romantisme »

Ileana Mihaela CHIRIȚESCU
Université de Craiova
Département de Langues Étrangères Appliquées

ABSTRACT: ***"Symbolism is to Be Found at the Core of Romanticism"***

In this article, we intend to trace the evolution of the Symbolist trend, based on Pierre Moreau's statement: "Symbolism is at the heart of Romanticism". The romantic study being a mystical statement, we will try to demonstrate that poetry has "the power to evoke the mystery of things", "dark feelings", and the poets are nothing but "authentic witnesses of the truth". Novalis says that "the meaning of poetry has much in common with that of mysticism", and we shall talk about the meaning of the specific, the character, the unknown, the mystery, the revelation, about what cannot be represented or seen, what can be felt. All this is characteristic of symbolist poetry. Literary occurs synchronically with symbolism in painting and music. Symbolist poetry focuses on "correspondences" between images, emotions, feelings, ideas. The symbolists see poetry as an instrument of mystical revelation, and music has the highest power of suggestion in their vision. Musicality makes the symbolist poets prefer states of reverie and dream. This passion for music leads them to put together "Wagnerism" (concern for the human's ineffable soul). What Wagner did for music, the symbolists wanted to do for poetry, that is, to express ideas, feelings in a different way than before, in a more liberated poetic formula, more nuanced, more varied. The symbolist poets discover rhythmic harmony, creating free verse that keeps pace, but abandons rhyme and measure. "To suggest the inexpressible" – is the role of music, no doubt. Symbolism brings together poetry and music, emphasizing the profoundly suggestive feature of the poetic language.

KEYWORDS: *symbolism, romanticism, literary current*

1. Préliminaires

Dans cet article nous nous proposons de démontrer que le symbolisme est un courant dont les racines se trouvent dans le romantisme. Cette affirmation n'est pas hasardée, étant donné que beaucoup de thèmes et de motifs en sont préfigurés par le romantisme. Nous avons fondé notre recherche sur des ouvrages consacrés du domaine, notamment sur les philosophes allemands, dont Kant est un maître incontestable. Un rôle de tout premier choix a joué la musique, surtout celle de Wagner, qui a exercé une influence considérable sur les poètes symbolistes.

2. Influence des romantiques anglo-allemands : origines, thèmes

Pour avoir une image complète sur l'évolution du symbolisme, de son stade précoce jusqu'à sa reconnaissance et sa constitution dans une école littéraire, on doit partir du courant où se trouvent ses racines, le romantisme, parce que *« le symbolisme se trouve au cœur du romantisme »*, comme disait Pierre Moreau dans une étude sur Alfred de Vigny.

Jean Moréas, le théoricien du Symbolisme, celui qui utilise pour la première fois ce terme pour nommer la nouvelle tendance de l'esprit créateur en art, dans le *Manifeste Littéraire* du mouvement symboliste publié dans la revue *Le Figaro*, le 18 septembre 1886, en faisant référence au caractère cyclique des mouvements littéraires, déclare :

> Comme tous les arts, la littérature évolue: évolution cyclique avec des retours strictement déterminés et qui se compliquent des diverses modifications apportées par la marche du temps et les bouleversements des milieux... Une nouvelle manifestation d'art était donc attendue, nécessaire, inévitable. (Moréas, 1866).

Rien n'apparaît sur un terrain sec, les choses se transforment, se renouvellent et gardent les caractéristiques primordiales. Le romantisme avait déjà véhiculé des concepts tels que le mysticisme, le mystère, la révélation. On pourrait même dire que le romantisme impliquait l'idée de mysticisme, même s'il ne se l'était pas proposé, tout comme celle d'univers caché. La poésie représentait pour les Romantiques, *« le pouvoir d'évoquer le mystère des choses »* et Novalis affirmait que *« Le sens de la poésie a beaucoup en commun avec celui de la mystique »*. Il faisait référence au sens du spécifique, du personnel, de l'inconnu, du mystère, de la révélation. Le symbolisme est né du romantisme comme une réaction contre le parnasse et le naturalisme, même si, en même temps, les Romantiques n'ont pas aimé le romantisme extérieur, rhétorique et grandiloquent. Le romantisme anglais et allemand a constitué le point de départ important pour le Symbolisme. On doit prêter une attention particulière à Novalis qui définissait la poésie comme *« Le chemin mystérieux qui va vers l'intérieur »*.

Les principaux thèmes développés par le Romantisme ont été : la révolte, l'individualisme, le mysticisme, le recours au rêve, le sens de la nuit, l'extase, la nostalgie de l'infini, mais le Romantisme allemand et anglais a apporté encore davantage : le sens critique développé. Cela nous fait penser à Kant et à toute une génération de philosophes rationalistes, et nous nous rendons compte que l'idée de chercher l'essence de la poésie n'a pas commencé à l'époque symboliste, mais beaucoup plus tôt. C'est la direction dans laquelle Kant s'affirme comme le véritable initiateur. Et Kant ajoute :

> ce qui plaît dans l'art, c'est moins l'expression elle-même que le ton, la modulation, ou plus exactement encore, ce langage universel des sensations qui sont le symbole des idées et des émotions et qui, par delà la nature, 'semble avoir une signification plus haute'. » (1846 : 54, *apud* Michaud, 1966 : 23).

Les poètes ont été considérés des magiciens qui peuvent explorer « les royaumes crépusculaires de la connaissance ». Novalis disait que le poète est capable de créer la vie dans sa poésie parce qu'il est doué d'une divination démiurgique, d'un pouvoir miraculeux qui lui permet de retrouver la magie du langage, ou plus exactement du Verbe, dont la puissance suggestive, par le rythme, la cadence, l'harmonie, saura créer les symboles des réalités supérieures.

On voit jusqu'à quelles régions inexplorées se sont aventurés ces pionniers d'une poésie mystique et « transcendantale », ce qui suppose: émotion spirituelle, poésie fantastique, délire prophétique, symbole, poésie-musique. Ce sont les prémisses d'un siècle d'efforts dirigés vers le Symbolisme et la poésie pure. Pas du tout fortuit, Nietzsche disait que le Romantisme allemand *« est resté une grande promesse »* (Béguin, 1998, *apud* Michaud, 1966 : 24), la promesse de ce qu'une autre poésie allait tenter à son tour quelque soixante-quinze ans plus tard.

La démarche romantique a été, avant tout, une démarche mystique. Le Romantisme anglais et allemand représente une véritable découverte d'un *« état poétique qui est en nous »* (cf. Novalis), visant le moi caché qui se réveille. À son tour, le compositeur français Ernest Guiraud affirmait : « Tout est symbolisme aux yeux du poète, et par un échange continuel d'images et de comparaisons, il cherche à retrouver quelques traces de cette langue primitive, révélée à l'homme par Dieu même et dont nos langues modernes ne sont qu'une image affaiblie… Si la poésie cherche des symboles dans les objets extérieurs de la nature, elle cherche dans les événements de ce monde la cause toute-puissante qui les produit; car les événements, comme les êtres, ont une signification cachée qu'on doit s'efforcer de découvrir » (cité dans Moreau, cf. Michaud, 1966 : 27).

Si pour le romantisme anglais et allemand, l'état poétique est une vraie découverte parce qu'elle *« se trouve en nous-mêmes »*, (cf. Novalis), dans la vision de Vigny *« le symbolisme est un jeu ingénieux »* qui suppose une nouvelle manière de sentir et une analyse des coins inexplorés de l'âme humain.

Les Romantiques allemands ont eu la nostalgie du spirituel, ils ont été assoiffés de vérité, d'harmonie et de bonheur, des raisons qui ont conduit vers une véritable révolte: révolte de l'intuition contre une logique despotique, révolte du sentiment et de l'âme contre une raison aveuglée par ses succès, révolte des profondeurs de l'être contre *« les choses dites sérieuses »*. Les poètes Romantiques se sont tournés vers ce qui permettra le mieux d'exprimer leur nostalgie et leur révolte : la poésie.

Les poètes romantiques ont essayé d'explorer, avant les poètes symbolistes, le monde caché, invisible. L'idée de lier le visible à l'invisible est née en Romantisme et elle a été développée par les poètes symbolistes. Premièrement les romantiques, ensuite les symbolistes ont voulu renouveler la manière de sentir par un véritable retour vers l'intérieur, chose qui donnera accès à des couches de l'âme cachées. Le Romantisme a préparé le cadre de cette régénération de la poésie, le Symbolisme a mis son empreinte, en apportant des visions nouvelles.

Si on fait référence au symbole, il n'est pas inventé par les poètes symbolistes. Son acception primitive a été juridique : il désignait les contractes politiques entre les cités. Ensuite, il a eu un sens religieux, on peut penser ici aux symboles des

apôtres. Dans son acception littéraire, le symbole a été premièrement signalé dans les proverbes de Pythagore. En ce qui concerne son utilisation au cadre des courants littéraires, il a eu de diverses fonctions. Les Romantiques ont donné au symbole la fonction de concrétiser une idée, un sentiment. Pour les Symbolistes, sa fonction était celle de suggérer. Pour le poète romantique Vigny, tout va vers le symbolisme : son instinctive pudeur, sa concentration de la pensée. Dans le cas de Lamartine, qui se défend d'être « romantique », on trouve la rencontre de la poésie et de la vie intérieure, de la poésie et de l'âme, c'est-à-dire des thèmes qui ont appartenu au Symbolisme.

La révolte, l'évasion, l'inquiétude, l'angoisse métaphysique ont été des thèmes qui sont resté latents au fond du Romantisme et qui ont été exprimés par intermittences dans le cadre de l'époque Romantique. Ils répondaient à une attitude littéraire et ils attendaient que les déceptions de l'exil leur donnent l'actualité vivante et sincère. Et c'est justement l'incapacité à s'évader vraiment du cadre social et bourgeois qui a empêché les poètes Romantiques de saisir le sens réel et la mission de la poésie. Voilà pourquoi, une autre époque littéraire, dans un autre cadre social, aura la mission de trouver l'essence de la poésie.

3. La poésie-musique

Alors, on doit chercher l'origine du Symbolisme dans le Romantisme, parce que, à la différence du Classicisme, le Romantisme s'est manifesté comme une forme ouverte de culture qui s'est trouvé à la base de la sensibilité moderne. On doit analyser la doctrine symboliste par rapport avec deux grands courants modernes: l'intuitionnisme philosophique d'Henri Bergson et le Wagnérisme, courant qui a révolutionné la musique. La nouveauté relative de ce courant littéraire peut être comprise seulement en tenant compte de ces deux courants. Les traits principaux du Symbolisme: le symbole, la suggestion, la synesthésie, les correspondances, la musicalité des vers représentent des redécouvertes du Symbolisme, parce que la nouveauté absolue n'existe pas. Le Symbolisme n'a fait autre chose que de redécouvrir et de réactualiser l'essence de la poésie. Une des plus importantes redécouvertes du Symbolisme a été la musique, parce que l'essence de la poésie était musicale depuis des siècles. Le premier grand poète du monde, Orphée accompagnait ses vers à l'harpe.

À l'époque symboliste, parallèlement avec la nouveauté poétique, se développe la nouveauté musicale sur l'influence de Wagner. Paul Verlaine dit: « De la musique avant toute chose » et l'expression de l'inexprimable visée par les poètes symbolistes est affilée plus à l'idée de la musique, qu'à celle de la poésie.

Les Romantiques allemands considèrent, avant les symbolistes français, que *« la musique, la poésie et la peinture se tendent souvent la main »* (Novalis, *apud* Michaud, 1966 : 327) et qu'ils soient les symboles interchangeables permettant de faire sentir aux hommes, la réalité cachée au fond des choses. Alors la musique des vers n'est pas une idée inconnue pour les romantiques, même si le compositeur romantique français Hector Berlioz affirmait que *« Pourtant, dans l'ensemble, on*

peut dire que les romantiques ne sont pas "musiciens" ». Mais il est suffisant pour nous de penser à Lamartine ou à Sainte-Beuve pour voir le désir d'exprimer par leurs vers, le chant de l'âme. Lamartine rapproche instinctivement la poésie de la musique. La poésie de Vigny est imprégnée d'un symbolisme musical.

La musicalité des vers a été visée par les poètes depuis toujours, mais à l'époque symboliste elle a gagné une importance plus grande. René Ghil a eu l'honneur d'avoir réuni le premier sous sa plume, la notion de symbole et celle de poésie-musique suggestive :

> Le poème, ainsi, devient un vrai morceau de musique suggestive et s'instrumentant seul : musique des mots évocateurs d'images-colorées, sans dommage pour les Idées, puisqu'au contraire ce sont les idées, et les sensations d'où elles émanent, qui appellent cette musique. (Ghil, 1887, *apud* Michaud, 1966 : 327).

« L'art doit créer la vie » dit Wagner, et la poésie est *« une musique émotionnelle de syllabes et de rythmes ».* Wizewa, le théoricien du wagnérisme, l'un des collaborateurs principaux de la *Revue Wagnérienne*, dans son œuvre *Art Wagnérien* dit :

> La poésie véritable, la seule qui demeure irréductible à la littérature proprement dite, est une musique émotionnelle de syllabes et de rythmes… Ce sont deux arts, ayant les mêmes moyens: deux littératures différentes, mais également précieuses, par la destination commune de tous les arts. Car la littérature des notions et la littérature musicale recréent des modes différentes de la vie, mais d'une même vie. (Wyyzewa, 1895 : 47).

La littérature wagnérienne, une littérature spécifique symboliste, vise l'union des tous les arts. Et cette union suppose la création d'une poésie pure et spéciale. La poésie symboliste veut recréer la vie :

> il faut prendre dans l'âme humaine des états, des lueurs d'une pureté si absolue, que, bien chantés et bien mis en lumière, cela constitue, en effet, les joyaux de l'homme: là, il y a le symbole, il y a création, et le mot «poésie» a ici, son sens : c'est, en somme, la seule création humaine possible. (Huret, 1891 : 63)

Conclusions

Le symbolisme s'était proposé de trouver l'essence de la poésie, le romantisme aussi, mais chaque époque littéraire a disposé des moyens différentes. Pour trouver l'essence de la poésie, le Symbolisme fait appel à la métaphysique, et les systèmes métaphysiques font partie d'une philosophie éternelle qui restera valable durant les siècles. L'absolu ne peut être trouvé qu'en faisant appel aux traditions, à la légende, aux systèmes philosophiques. Ce n'est que la combinaison de tous ces éléments qui peut conduire aux correspondances entre le monde matériel et spirituel, par la voie de l'analogie universelle et des symboles : *« Cet absolu*

représente une attitude de pensée que l'Occident a depuis longtemps méconnue, l'intuition. Et, cette intuition, ce n'est ni dans l'art, ni dans le lyrisme, qu'elle pourra s'incarner, mais très exactement dans la poésie » (Michaud, 1966 : 638).

Si le Classicisme avait recherché l'essence de l'art et le Romantisme l'essence du lyrisme

> le Symbolisme va donc rechercher l'essence de la poésie, c'est- à- dire la poésie pure, celle qui lui dira comment sont « faits » l'esprit et le monde en lui révélant la structure idéale de l'univers. Et il cherche alors, au moyen de l'intuition, à parvenir, par delà de l'inconscient, à une sorte de supra-conscience qui lui permettre d'entrer en communication avec la Réalité suprême. Ainsi, grâce au Symbolisme, la poésie a rejoint la métaphysique et remonte à l'Être. En même temps, au moins avec le plus grand de ses poètes, le Symbolisme invite la poésie à rejoindre la mystique et à découvrir le Principe universel qui est l'Amour. Il donne ainsi le signal d'une conversion spirituelle, grâce à laquelle seulement, guidé par ce Principe et s'étant rattaché à l'Être, il pourra découvrir l'Absolu, le secret de la création, la structure qu'il cherchait. Alors il comprend que cette structure est symbolique, et que le symbole est le principe même de la Création. (Michaud, 1966 : 638)

BIBLIOGRAPHIE

Béguin, A. (1998). *Sufletul romantic şi visul. Eseu despre romantismul german şi poezia franceză*, Traducere Dumitru Ţepeneag, postfaţă de Mircea Martin. Bucureşti : Univers.

Ghil, R. (1886). *Traité du Verbe*. Paris: Chez Giraud

———— (1923). *Les Dates et les Œuvres*. Paris : Crés et Cie.

Huret, J. (1891). *Enquête sur l'Évolution Littéraire*. Paris : Bibliothèque Charpentier.

Kant, I. (1846). *Critique du Jugement*. Traduit de l'allemand par Jules Romain Barni. Paris : Ladrange.

Lichtenberger, H. (1912). *Les Maîtres de la Musique – Wagner*. Paris : Librairie Félix Alcan.

Michaud, G. (1966). *Message Poétique du Symbolisme*. Paris : Librairie Nizet.

Moréas, J. (1886). « Un Manifeste Littéraire ». *Figaro Littéraire*, 18 septembre.

Moreau, P. (1936). *Les* Destinees *d'Alfred Vigny*. Paris : Société française d'éditions littéraires et techniques, E. Malfère.

Raynaud, E. (1918). *La Mêlée Symboliste*. Paris : La Renaissance du Livre.

Wyzewa, Teodor de (1895). *Nos maîtres; études & portraits littéraires*. Paris: Éditions Perrin.

Particularités phonétiques dans le conte de fées populaire roumain

Maria CHIVEREANU
Université de Piteşti
Faculté des Lettres

ABSTRACT: ***Phonetic Characteristics of the Romanian Fairy Tale***

The present work aims to highlight the phonetic features of the Romanian folk tale, working on a representative body of texts from Petre Ispirescu's *Collection.* The research starts from the idea that, at a linguistic level, folk texts contain "deposits of old Romanian language that answer for the actual evolution of language..." (Bîrlea, 2008: 5). It was also noted that the folk text in prose is closer to colloquial language, this allowing for a study of the various aspects of language evolution. Therefore, both at the vowel and consonant levels some special situations develop that preserve the phonetic features of the language in the Romanian folk tale.

KEYWORDS: *Romanian folk tale, phonetic features, linguistic level*

On a précisé dans la littérature de spécialité que de toutes les espèces de l'épos populaire un grand intérêt scientifique a été suscité par le conte de fées, ayant en vue la multitude d'aspects identifiés dans cette espèce. Donc, ayant comme support de travail les textes les plus représentatifs de la collection Ispirescu, nous allons essayer de montrer comment ceux-ci ont conservé les particularités phonétiques du langage.

Le phonétisme rencontré dans le conte de fées roumain est caractérisé par une variété d'aspects, le présent travail se proposant d'en souligner quelques uns, considérés comme représentatifs. En ce qui concerne le vocalisme, on constate, au niveau des textes soumis à l'analyse, des formes archaïques de certains mots qui illustrent une période plus ancienne de l'histoire de la langue romaine.

Un premier aspect est constitué par la fermeture de la voyelle *a*, en position nasale, en *î*. Il faut rappeler que ce trait phonétique apparaît dans les textes du nord de la Transylvanie, de Maramures, et de Moldavie, étant totalement étranger à la région du sud du pays.

Rencontré avec une fréquence assez significative au niveau du texte narratif, le phénomène phonétique est justifié dans la structure du roumain. Par exemple, dans le conte de fées *Ileana Sâmziana*, le terme a une occurrence évidente : *« voi ați îmblat cu furca.. »*, *« cu ce tertipuri îmblă tată-tău... »*, *« tot îmblând pe aici... »*, *« da astă dată îmblă să-i ajungă »*.

Ce phénomène, on ne le rencontre pas seulement dans ce conte, mais dans tout le corpus formé des textes les plus représentatifs : *« dar ce îmbli împărate să*

afli? » (*Tinerețe fără bătrînețe şi viață fără de moarte*), *« nu putea să îmble »* (*Prâslea cel voinic şi merele de aur*), *« nu îmblă »* (*Făt-Frumos cu părul de aur*).

C'est toujours au niveau du vocalisme qu'on observe, à une analyse plus attentive, un autre aspect rencontré fréquemment dans le conte de fées roumain, à savoir la fermeture des voyelles *a, e, i*, en position non accentuée. Dans les études de spécialité, les chercheurs ont affirmé que le phénomène présenté plus haut vise aussi les voyelles qui se trouvent en position accentuée.

Les exemples sont édifiants ici aussi : *carăle – « şi după dânsul carăle, dă mâncare fiarălor »* (*Tinerețe fără bătrânețe şi viață fără de moarte*), *trămisese – « fiindcă-l trămisese ca să-i aducă herghelia », cari – « cari păzeau, vârtute – să mânuiască sabia cu vârtute »* (*Ileana Sâmziana*), *lacrămi – « cu ochii plini de lacrămi »* (*Prâslea cel voinic şi merele de aur*).

La diphtongaison et la monophtongaison, d'autres aspects phonétiques, continuent la série des phénomènes de nature linguistique. C'est à remarquer la monophtongaison de *ea>a* et, inversement, la diphtongaison de *a>ea*.

La diphtongaison, définie comme *« transformarea unei vocale, de obicei accentuate, în diftong »* ('la transformation d'une voyelle, d'habitude accentuée, en diphtongue') (*DSL,* 2005 : 171), est rencontrée fréquemment dans le parler populaire ou régional, parler que l'on identifie au niveau du texte folklorique populaire. L'exemple de la fin de beaucoup de contes de fées, où l'on rencontre ce phénomène phonétique, est relevant : *« încălecai p-o şea »* (*Tinerețe fără bătrânețe şi viață fără de moarte*).

En ce qui concerne la monophtongaison, *« schimbare fonetică în urma căreia un diftong este contras într-o singură vocală »* ('changement phonétique à la suite duquel une diphtongue est contractée en une seule voyelle') (*ibidem*, 324), il faut souligner qu'elle constitue une particularité phonétique par laquelle est mise en évidence l'évolution de la langue jusqu'à son aspect soigné, normé. Par conséquent, on rencontre dans les textes le mot *« samă » – « merge cale lungă fără samă »* (*Basmul cu soarele şi fata de împărat*), *« totdauna »* (*Cele trei rodii aurite*).

Il faut faire la précision que cette écriture avec *a*, justifie l'écriture étymologique. C'est toujours de point de vue étymologique qu'on peut expliquer l'écriture d'un autre terme rencontré dans le texte épique ; il s'agit du verbe *« a priimi » – « ci priimi cu toată mulțumirea »* (*Tinerețe fără bătrânețe...*). On a précisé, dans les études de spécialité, que dans un tel cas la graphie étymologique avec *ii* est maintenue dans la première syllabe des verbes d'origine slave. Aussi, la monophtongaison se manifeste-t-elle dans des mots isolés et dans la phonétique syntaxique. Un exemple édifiant pour ce cas est le texte épique populaire, où nous avons pu identifier de telles situations : *« dasupra »*, (*Prâslea cel voinic şi merele de aur*), *« vro două luni »* (*Făt-Frumos cu părul de aur*).

Au niveau du consonantisme, on remarque tout d'abord les phénomènes spécifiques au parler de Valachie, cela étant justifié aussi par l'origine de celui qui a recueilli et publié les textes soumis à l'analyse. Le phénomène dominant observé est l'iotacisme *« fenomen morfofonetic de alterare, sub acțiunea legilor fonetice, a*

consoanelor finale din rădăcina unor verbe » ('phénomène morpho-phonétique d'altération, sous l'action des lois phonétiques, des consones finales de la racine de certains verbes') (*DSL,* 2005 : 276) et le *texte normatif* dit que *« formele iotacizate etimologice au cunoscut o largă circulație şi au determinat, prin analogie, apariția a numeroase forme iotacizate neetimologice »* ('les formes iotacisées étymologiques ont connu une large circulation et ont déterminé, par analogie, l'apparition de nombreuses formes iotacisées non étymologiques') (*Ibidem*, 276).

On a remarqué aussi que les formes iotacisées représentent une caractéristique du parler de Valachie. Dans ce sens, sont affectées les consonnes *d, t, l, r, n* qui se modifient sous la pression de l'iota suivant : lat. *audio*> rom. *auz,* lat. *venio*> rom. *vin,* lat. *salio*> *sai*.

L'apparition de ce phénomène phonétique est donc relevante au niveau des verbes des textes sélectés : *« să puie mâna pe mine un voinic »* ; *« crez că ai să izbuteşti »* ; *« viind s-o gonească »* ; *« să-mi mai văz o dată părinții »* ; *« am să-ți spui o vorbă »* (*Tinerețe fără bătrânețe şi viață fără de moarte*) ; *« grija era ca să nu crează »* ; *« să te auză Dumnezeu »* ; *« împărații veniră s-o vază »* ; (*Ileana Sâmziana*) ; *« ar fi vrut să se puie »*, *« eu nu-mi vânz tăcerea »*, *« iaca eu mă pierz »* (*Cele douăsprezece fete de împărat şi palatul cel fermecat*) ; *« căutau prilej ca să-l piarză »*, *« ca să vază cine locuia acolo »*, *« ca să prinz pe furii merelor »*, *« să se ascunză »*, *« să cază »*, *« să-ți auză »*, *« puindu-şi toate puterile »*, *« te văz trist »*, *« să-şi ție lacrimile »* (*Prâslea cel voinic şi merele de aur*) ; *« să scoață »* (*Greuceanu*).

Un autre aspect de nature phonétique spécifique au parler de Valachie, à côté de l'iotacisme, est constitué par l'aspiration de *h*, en début de mot. Il faut souligner que le phénomène évoqué n'apparaît pas fréquemment dans les contes de fées de la collection Ispirescu, mais à une analyse approfondie on a pu identifier un tel cas dans le conte *Cele trei rodii aurite – « otărî s-o taie şi pe aceasta »*. Cette apparition, même rare, démontre l'existence du phénomène qui, avec le temps, a touché d'autres termes du langage actuel : *« apsân »* (*hapsân*).

Contrairement à ce que nous avons présenté antérieurement, il faut mentionner que le phénomène inverse existe aussi, celui de l'ajout d'un *h* au début du mot, apparition justifiée par des nécessités linguistiques, plus précisément, il s'agit ici de ce que les chercheurs ont appelé des accidents phonétiques. L'apparition de l'écriture avec *g*, comme dans l'exemple *« împregiurul »* : *« se adunară împregiurul lui »* (*Prâslea cel voinic şi merele de aur*), *« încongiurat de o mulțime de lume »* (*George cel viteaz*), représente une forme plus ancienne de l'histoire de la langue, spécifique à la zone du nord.

Restant dans la même sphère de la recherche, nous allons démontrer qu'on peut, au niveau des textes analysés, identifier de tels phénomènes, tant que la langue de ces textes était dans un procès de formation. Les accidents phonétiques sont donc définis, dans les études de spécialité, comme *« schimbări fonetice întâmplătoare, fără caracter regulat, a unui sunet în cuvânt sau prin fonetică sintactică »* ('des changements phonétiques fortuits, sans caractère régulier, d'un son à l'intérieur du mot ou par phonétique syntaxique') (*Ibidem*, 16).

En ce qui concerne l'*aphérèse* – accident phonétique qui consiste en la chute d'un son ou d'une syllabe du début du mot (*Ibidem*, 32), on peut affirmer qu'elle représente un phénomène de langue parlée. De tels faits de langue sont identifiés au niveau de quelques uns des contes analysés : *« lasă-mă şi pe mine să fac o cercare »*, *« se cercă să zică »*, *« se-nalță »* (*Ileana Sâmziana*), *« o zână naltă »* (*Tinerețe fără bătrânețe şi viață fără de moarte*) ; *« să-mi cerc norocul »* (*Greuceanu*), *« se nămolise »*, *« se spăimântă »* (*Făt-Frumos cu părul de aur*), *« aidem »* (*Broasca Țestoasă cea fermecată*).

Dans la vision du chercheur P. Gh. Bîrlea, ce fait de langue constitue une fausse aphérèse (2008 : 17). À une analyse plus attentive, le chercheur constate qu'il ne s'agirait de rien d'autre que de préfixes non assimilés d'une phase plus ancienne de la langue (*Ibidem*).

Un autre accident phonétique rencontré au niveau du langage est constitué par l'*assimilation* – accident phonétique très fréquent par lequel est désigné le changement de l'une ou de plusieurs des caractéristiques articulatoires d'un son sous l'influence d'un autre son semblable, trouvé dans son voisinage (*DSL,* 2005 : 75).

On a identifié dans les textes sélectés les deux types d'assimilation – vocalique et consonantique : *rădica – ridica, răpede – repede, părete – perete, supțirică – subțirică*: *« stăpâna era o zână... supțirică »* (*Tinerețe fără bătrânețe şi viață fără de moarte*). Il convient aussi de préciser que les différents types d'assimilation peuvent être reconnus dans l'évolution des mots, dans leur passage du latin au roumain : lat. *eradicare* > rom. *rădica* > *ridica*; lat. *subtilem* > rom. lit. *subțire*, mais la consone sonore *b* se prononce *p*, et donc non pas sa correspondante sourde, grâce à l'anticipation articulatoire de la sourde *ț*, qui assimile ainsi la sonore *b* (*supțire*).

La prothèse – phénomène phonétique fondé sur l'ajout d'une voyelle au début des mots qui commencent par une consonne, pour faciliter la prononciation de celle-ci –, est assez peu représentée dans les textes rappelés, mais, malgré tout cela, on peut parler de l'existence d'un *a* prothétique : *« să s-aridice »* (*Cele trei rodii aurite*), *« se alegă de ochii lui »* (*Prâslea cel voinic şi merele de aur*).

Une autre question concernant les changements phonétiques, et que l'on doit soulignée, est celle des alternances phonétiques, c'est-à-dire celle des correspondances entre deux sons ou groupes de sons déterminés qui se transforment régulièrement dans des séries de formes grammaticales ou dérivées. La forme de base dont on part dans la construction d'une comparaison est celle de nominatif singulier, pour les noms, les adjectifs ou les pronoms, de la première personne du singulier de l'indicatif présent, pour les verbes et les mots de base ou du radical, pour les dérivés.

Par conséquent, par alternance phonétique on comprend *« schimbarea regulată a unui sunet din temă prin altul, în formele gramaticale, în cadrul flexiunii, sau în familia unui cuvânt, în cadrul derivării »* ('le changement régulier d'un son du radical par un autre, dans les formes grammaticales, dans le cadre de la flexion, ou

dans la famille d'un mot, dans le cadre de la dérivation') » (Mocanu, Bănică, 2006 : 89).

De tels phénomènes phonétiques ont été identifiés dans notre corpus de textes et nous donnons quelques exemples pour illustrer le phénomène en discussion : *mearse – merse, soarili – soarele, didea – dădea, ocsarve – observe, dădăsubtul – dedesubtul*.

Il faut préciser qu'en ce qui concerne les alternances phonétiques, celles-ci

> constituie una din trăsăturile cele mai importante ale sistemului fonetic, morfologic şi derivativ al limbii române, întrecând cu mult fenomenul similar din celelalte limbi romanice, considerate sub aspectul lor litarar, şi asemănându-se cu limbile slave, care cunosc fenomenul şi este posibil să fi influenţat într-o oarcare măsură şi limba română sub acest aspect. (*ibidem*, 91)
> (constituent l'un des traits les plus importants du système phonétique, morphologique et dérivatif du roumain, dépassant de beaucoup le phénomène similaire des autres langues romanes, considérées sous leur aspect littéraire, et comparable aux langues slaves qui connaissent ce phénomène et il est possible qu'elles aient influencé, dans une certaine mesure, sous cet aspect, le roumain aussi.)

Observant l'évolution de la langue, telle qu'elle se détache du texte populaire, on peut voir, comme les chercheurs du domaine l'ont déjà remarqué, que *« principalul merit al basmelor lui Petre Ispirescu ar fi păstrarea şi redarea nealterată a unei limbi de o mare plasticitate şi savoare »* ('le mérite principal des contes de Petre Ispirescu serait la conservation et la reproduction inaltérée d'une langue de grande plasticité et de saveur') (Anghelescu, 1987 : 7).

On a précisé, dans la littérature de spécialité, à la suite de recherches effectuées avec une grande responsabilité, que ces textes appartenant au folklore littéraire, étant proches de la langue commune, permettent l'observation de certains aspects linguistiques qui sont en rapport avec l'évolution de la langue.

Par conséquent, au niveau du vocalisme, aussi bien qu'à celui du consonantisme, nous avons présenté quelques situations particulières, qui gardent au plus près de la prononciation les particularités phonétiques du langage dans le conte de fées populaire roumain. Il est aussi très intéressant d'observer que les textes de la collection Ispirescu remplissent toutes les conditions exposées plus haut. Le fait que celui-ci fait alterner différentes particularités linguistiques qu'on peut retrouver le long du même texte est intéressant aussi.

BIBLIOGRAPHIE

Anghelescu, M. (1987). *Introducere în opera lui Petre Ispirescu*. Bucureşti : Minerva.

Bidu-Vrânceanu, A. (coord.) (2005). *Dicţionar de ştiinţe ale limbii*. Bucureşti : Nemira, (DSL).

Bîrlea, P. Gh. (2008). *Limba poveştilor populare româneşti*. Bucureşti : Editura Academiei.

Ispirescu, P. (2010). *Basmele românilor*, vol. I, *O colecție nemuritoare*. Bucureşti : Curtea Veche Publishing.

Mocanu, M., Bănică, Gh. (2006). *Introducere în studiul limbii române contemporane.* Piteşti : Editura Universității din Piteşti.

Rosetti, Al., Cazacu, B., Onu, L. (1971). *Istoria limbii române literare*, vol. I. Bucureşti : Minerva.

La traducción literaria. Historia y actualidad

Mihaela CIOBANU
Universidad Rumano-Americano, Bucarest
Departamento de Lenguas Extranjeras

ABSTRACT: ***Literary Translation. History and Actuality***

Translating literary works is the art and science to render the complex system of a literary work into another language (and, of course, into another literary system) by means of equivalencies (at all system levels). This paper aims to study the particularities of the translation of a literary work and the translator's competencies, stating that translating literature is almost always an imperfect equivalency. But a good translation keeps us in the literary realm and reveals us its intrinsic value. Theoretically, the beauty of a literary text can be more visible in the target than in the source language.

KEYWORDS: *translation, translator, literature, language, literary work*

Babel diversificó las lenguas pero no las aisló unas de otras, ni interpuso entre ellas barreras que no se pudieran cruzar gracias a la traducción porque las lenguas, igual que los textos, las obras, no tienen fronteras. La traducción es esencial para el progreso espiritual del hombre.

No se puede luchar contra Babel, contra la multiplicidad de idiomas. La única arma que tenemos y que no destruye esa pluralidad sino que se apoya en ella, es la traducción. Una traducción correcta es como un tipo de dibujo fiel a la naturaleza, "viste" el original de ropa conocida; no debe socavar la autoridad del original sino debe mostrar como hubiera sido el texto original en la lengua propia de cada lector. Es importante que el traductor se dé cuenta de que el lenguaje es uno de los instrumentos de poder más peligrosos, porque comunica pero también puede dejar de revelar lo que no interesa, puede informar o mal informar. Creatividad y valor es lo que necesita el traductor porque es un creador y cada traducción es un acto de creación donde encaja también la subjetividad del traductor. El texto traducido es parte integrante de la cultura receptora y no la simple reproducción de otro texto.

El traductor, que muchas veces ha merecido justamente el apodo de *traditore*, debe conocer casi a la perfección el idioma traducido como aquel al cual traduce. Si puede reproducir palabra por palabra, debe hacerlo cuando encuentre frases que se presten a eso, y cuando esto no sea posible, que será lo frecuente, tiene que reproducir las figuras y la estructura de las frases del original, tratando de conservar la calidad y fuerza de las palabras y expresiones, todo esto dentro de la sintaxis de la lengua propia, sin recurrir al vocabulario extranjero. Cuanto mayor sea la diferencia de una lengua a otra, más se dificulta el problema, pues será más

difícil encontrar en la lengua a la que se traduce palabras y giros que den idea perfecta de los que el autor empleó en el original. El traductor que adopta el sistema de la traducción literal, y no tiene talento para huir del escollo, incurre a veces en un grave error: el de que la obra traducida sea un modelo de fidelidad, pero que resulte ininteligible al público que tiene que leerla. Las dificultades de una buena traducción aumentan en grado extraordinario cuando se trata de obras poéticas y el traductor adopta la forma métrica.

Si intentamos establecer las cualidades de un buen traductor, nadie pondrá en duda, que la primera y principal de ellas debe ser el conocimiento perfecto de las dos lenguas, o sea de aquella en que fue escrita la obra original y de aquella a la cual la obra debe ser traducida. La dificultad de la posesión plena de esa cualidad reside siempre en que el traductor poseerá mejor su lengua nativa que la otra, aunque estudios serios y una práctica asidua le hayan dado a conocer sus dificultades y sus más recónditas elegancias. Otra cualidad de un buen traductor tiene que ser la de profesar con verdadero arte y maestría la materia literaria, artística, filosófica o científica que sea objeto de la obra que ha de traducirse. El ideal de las cualidades profesionales de tal traductor debiera consistir en que sólo un poeta tradujera una obra poética, un jurista una de jurisprudencia y un filósofo una de filosofía. No hay que confundir jamás la traducción con la imitación ni el plagio. Un buen traductor debe limitar sus aspiraciones a dar un traslado fiel y de adecuada correspondencia de conceptos de la obra que traduce.

En cada texto literario el autor intenta plasmar una realidad, la suya, adquirida mediante su interacción con las circunstancias que ha vivido. Teniendo en cuenta su propia experiencia de vida, ofrecerá una determinada interpretación de la realidad. La teoría de Austin y Searle dice que el lenguaje literario es una *decoloración* del lenguaje, del que hace un uso parasitario, y como la literatura tiene carácter de uso mimético (emplea palabras de otros), esa condición no permite considerarla como acto ilocutivo, de lo que no ostenta ninguna marca específica.

El texto literario es en sí un acto comunicativo. En la recepción de un texto, cada individuo se relaciona con el mundo que le rodea a través de esquemas preestablecidos. Es simultáneamente objeto modelado y sujeto modelador. El escritor, por lo tanto es un intérprete y el texto literario una interpretación simbólica individual. El traductor también modela necesariamente el texto literario porque comporta una perspectiva subjetiva, un universo de representaciones mentales configuradas y configurantes. En los textos literarios, la relevancia tiene siempre dos direcciones: formal e implícita.

La forma de un texto literario o su contenido lingüístico obedece a la intención del autor y es el elemento que éste ha elegido como la manera más idónea de expresarla. En muchas ocasiones puede parecer que comunica algo concreto cuando implícitamente esconde otro valor, secundario en relación con el literal, pero principal con respecto al objetivo de la comunicación. La función dominante de cualquier texto literario es que no sólo persigue influir en la mentalidad del receptor, compartir con éste su visión del mundo, sino que quiere llevar a cabo este

objetivo produciendo también en el lector un impacto emotivo. El autor lleva a cabo dicha función evitando al máximo las convenciones textuales, admitidas para otro tipo de textos, y recurriendo a recursos que configuran su estilo individual, es decir su idiolecto.

El concepto de *literario* se define como:

> Lo que los participantes de la comunicación implicados en procesos de comunicación a través de textos tienen por literario sobre la base de las normas poéticas válidas para ellos en una situación de comunicación dada. (Schmidt, 1987: 202)

La literatura (del lat. *litteratūra*) es *"el arte que emplea como medio de expresión una lengua; conjunto de las producciones literarias de una nación, de una época o de un género"* (www.rae.es). Pero también la podemos definir como obra de "imaginación", en el sentido de ficción, de escribir sobre algo que no es literalmente real.

Quizá hay que definir la literatura no con base en su carácter novelístico o "imaginario" sino en su empleo característico de la lengua. De acuerdo con esto, la literatura consiste en una forma de escribir en la cual, según Roman Jakobson, *"se violenta organizadamente el lenguaje ordinario"*. La literatura intensifica y transforma el lenguaje común, ordinario; se aleja sistemáticamente de la forma en que se habla en la vida diaria.

Seguiré el estudio de las peculiaridades de la traducción literaria y de las competencias del traductor literario con la afirmación de que la traducción de la literatura es casi siempre una equivalencia imperfecta. Pero, cuando se hace una buena traducción, ésa nos mantiene dentro de la literatura, dentro del valor. La belleza de un texto literario puede, teóricamente, ser mayor en la lengua en la que se traduce que en la lengua original.

Cualquier texto literario es un acto eminentemente comunicativo cuya traducción requiere abordar con igual consideración su forma y su fondo o sentido o intención del autor. La traducción de las obras literarias representa el arte y la ciencia técnica de adaptar el sistema complejo de una obra en otra lengua (y, por supuesto, en otra literatura) a través de las equivalencias (en todos los niveles del sistema). Fernando Lázaro Carreter dice que:

> Raro será el autor que no ambicione ser traducido, es decir, transportado a otras tierras, a todas las tierras y a la historia, y no faltan quienes remiten su reconocimiento a la posterioridad. Se puede hablar de un *receptor universal* como característico de la comunicación literaria. (1987: 158)

Los límites en la interpretación de un texto vienen marcados por factores extralingüísticos (conocimientos de diversa índole, experiencias, sensibilidad), por las posibilidades que el lenguaje permite para una situación comunicativa determinada y por el propio texto en cuanto que todas las ideas que lo cruzan deben ser coincidentes con su sentido. Un texto comporta en sí las posibilidades de su

propia interpretación, puede provocar la identificación con el lector, propiciando una cierta remodelación de su propia experiencia de vida.

El traductor, para ser un buen traductor, debe adoptar una doble vertiente: de intérprete y de analista. Es decir, no solo debe tratar de interpretar el texto sino también de dar cuenta de él, puesto que un texto está constituido por tres niveles: lingüístico o contextual; el nivel de las estrategias de su producción y de su recepción y el nivel de las diferentes interpretaciones a las que pueda dar lugar. El género es una categoría a través de la cual cada uno de nosotros percibe los textos literarios. El problema radica en que no existen verdaderos modelos genéricos. La literatura es algo vivo y ha ido creando formas nuevas en relación con las anteriores.

La obra literaria, por ser un hecho lingüístico, tiene dos dimensiones: dimensión transitiva que se apoya en la dimensión denotativa del lenguaje, en el valor denotativo de la palabra. La realidad exterior se combina con la realidad personal del autor; dimensión reflexiva que nos dice algo sobre las palabras, pero también sobre el autor que elige esta palabra, el sello personal del autor. La obra literaria en general se propone transmitir una realidad renovada a través de la mirada del autor.

R. Ingarden en *La estética de la recepción* marca los fundamentos ontológicos, el estatuto de la obra literaria. Dice que la obra literaria no se puede confundir con los objetos reales. Desde su punto de vista, la literatura no puede confundirse con el documento, las experiencias, los hechos, los objetos de la realidad. Tampoco debe confundirse con la esencia sujetiva del autor (sentimientos, obsesiones, gustos) o del lector. Para él, la obra literaria es un objetivo ideal que forma parte de una categoría que define como objeto o forma puramente intencional.

Hablando de la creatividad, ¿el traductor es un autor secundario o un intermediario transparente? La primacía del texto original disminuye, a veces, la apreciación del traductor como autor secundario. La frustración no aparece cuando al traductor se le desconocen los méritos, sino cuando la recepción inadecuada o la reticencia inesperada por parte del público frente a un libro se atribuye a una mala traducción. Cuando la traducción es buena, el traductor queda como un personaje abstracto para el público meta, se vuelve transparente. El traductor debe recrear lingüística y estilísticamente el universo del autor, el mundo específico del texto original. La creatividad del traductor es estimulada por el texto original que le proporciona el contexto específico para el trabajo.

El acto de la traducción significa la identificación del traductor con el autor. Para hablar de la traducción como proceso, se necesita un texto original, un autor, una lengua original y una lengua materna, la lengua de llegada, un destinatario real o hipotético del texto traducido en función de los cuales se establecen la finalidad del texto traducido y la estrategia de traducción. Primero, el traductor hace una o más lecturas del texto original, lo que se considera como una forma de traducción mental, para poder entender el texto que va a traducir. La reformulación del sentido y del mensaje del texto original tiene como meta la reconstrucción de un sentido en función de los parámetros de la traducción.

Rosario García López en *Cuestiones de traducción (Hacia una teoría particular de la traducción de los textos literarios)* dice que *"No se puede hablar de géneros literarios "puros" sino de autores; no hay estilos literarios sino idiolectos particulares."* (2000: 138). El traductor literario se enfrenta a un idiolecto que debe conservar en el texto meta, así que podríamos decir que el buen traductor literario no recrea textos literarios, sino idiolectos particulares, en función de su valor comunicativo.

La equivalencia comunicativa es muy importante en el proceso de la traducción de los textos literarios. Los factores que determinan las opciones del traductor son de naturaleza pragmático-funcional e intercultural. Un texto original puede originar varios textos metas siempre que éstos se ajusten a los dos criterios básicos de la equivalencia comunicativa: la mayor fidelidad posible al programa conceptual del autor y la aceptabilidad en la cultura meta. El traductor debe buscar el equilibrio entre estos dos criterios para que resulte un texto funcional.

El programa conceptual de un autor representa el acto de habla del autor que pretende comunicar algo y producir en el lector un movimiento de adhesión anímica a su propia emotividad. Para conseguir tal objetivo, utiliza una serie de recursos lingüísticos y textuales constitutivos de su idiolecto, el sello personal de un autor a través del cual transmite su intención. A través de la forma, el traductor accede al sentido del texto, siempre y cuando posea los saberes extralingüísticos necesarios a propósito del autor, de sus circunstancias, época, ambiente socio-cultural, trayectoria literaria o concepciones acerca de determinados aspectos de la existencia y del mundo.

El plan previo de traducción en la traducción de textos literarios abarca la estrategia integral para la traducción de un determinado texto literario y busca conservar la línea de sus implicaturas textuales a través de la forma de todos sus marcadores lingüísticos.

Hablando del principio de aceptabilidad en la cultura meta, el traductor debe buscar el equilibrio entre el efecto que pretende conseguir el autor del texto original y los recursos y normas del comportamiento verbal y no verbal de la cultura meta, para que el efecto producido por el texto meta en sus lectores se acerque al que busca el autor del texto original. El contenido lingüístico que el traductor elige para el texto meta estará en función de la intención del autor del texto original y también en función del lector meta.

Un texto, como acto comunicativo, nunca es totalmente explícito. El traductor, igual que el lector, debe hacer un análisis interpretativo de la información con la ayuda de la reflexión y la experiencia y de los saberes extralingüísticos que posee. Así pues, la traducción como acto comunicativo intercultural, requiere en primer lugar un proceso interpretativo mental; es interpretativa en el plano del discurso, en cuanto que interpreta la idea y el sentido de un texto. En la interpretación se intenta reconstruir el sentido original. Cualquier texto es interpretado de forma más o menos distinta por cada uno de sus lectores. En este aspecto, el texto es algo abierto a la capacidad de cada lector de construir su propia representación simbólica del mundo descrito allí.

Debido a la construcción del texto por tres niveles (lingüístico o contextual, el de las estrategias de su producción y de su recepción y el de las diferentes interpretaciones a las que pueda dar lugar), el traductor no sólo debe tratar de interpretar el texto sino también de dar cuenta de él, desempeñando así el papel de intérprete y de analista.

¿La traducción debe ser fiel al original y entonces es descuidada en la lengua receptora o debe tener buen estilo en la lengua meta y en este caso es infiel al original?

Ortega y Gasset, hablando de la cuestión de la fidelidad en la traducción, aconseja a ajustar lo más posible el texto de la lengua de llegada a las construcciones del original. Si nos limitamos a reformular el original conforme con la norma lingüística de la lengua meta, entonces el resultado no se llama traducción sino paráfrasis o imitación del texto original. En su opinión, para obtener una buena traducción, hay que obligar al lector a moverse dentro de los hábitos lingüísticos del autor, utilizando también las explicaciones y las notas a pie de página. También se declara partidario de la traducción como acercamiento al autor *"…al traducir procuremos salir de nuestra lengua a las ajenas y no al revés. [...] Así acontece en esta modesta ocupación que es traducir. En el orden intelectual no cabe faena más humilde. Sin embargo, resulta ser exorbitante."*

Jaume Tur en *Sobre la teoría de la traducción* analiza el proceso de la traducción y establece tres coordenadas que todo traductor debe seguir: comprensión, interpretación y traducción del texto original. (Ortega y Gasset, 1983: 431-452)

Dentro de la comprensión del original incluye la comprensión filológica (conocer las palabras, el idioma y la cultura de la lengua de origen con la ayuda de los viajes al extranjero y el contacto con pueblos y culturas), la comprensión del estilo (mantener el plano estilístico) y la comprensión del todo (ideología del autor, carácter de los personajes, relaciones entre sí, etc., y, muy importante, la sucesión de los acontecimientos). En la interpretación del original se intenta establecer la intención del autor y reconstruir el ambiente natural de la obra. El traductor debe pensar en el lector para el que escribe para poder comunicar con la mayor objetividad posible el texto original.

Finalmente, en la traducción del original, el traductor debe buscar aquellos sistemas comunicativos comunes a ambos idiomas con los que se puedan intercambiar informaciones idénticas. El traductor no busca la fidelidad a la verdad, sino veracidad; no persigue la identidad con la realidad, sino comprensión de la misma y su comunicación al lector.

El traductor literario es un profesional del libro desde el punto de vista de la historia de la literatura y de la teoría de la literatura. Debe conocer la dinámica del mercado del libro y debe contar con una preparación teórica (*knowledge*) y una preparación práctica (*skill*). La condición del traductor moderno es diferente hoy en día. El traductor tiene que intentar conciliar el valor estético y ético con el mecanismo del mercado, de la demanda por parte del público porque se traduce

para el público. Si no hay público meta, entonces la traducción no vale porque la traducción debe ser también comercial hoy en día.

BIBLIOGRAFÍA

Schmidt, Siegfried J. (1987). "La comunicación literaria". En: *Pragmática de la comunicación literaria. Compilación de textos y bibliografía*, José Antonio Mayoral. Madrid: Editorial Arco Libros S.A.

Carreter, F.L. (1987). "La literatura como fenómeno comunicativo". En: *Pragmática de la comunicación literaria. Compilación de textos y bibliografía*, José Antonio Mayoral. Madrid: Editorial Arco Libros S.A.

García López, R. (2000). *Cuestiones de traducción (Hacia una teoría particular de la traducción de los textos literarios)*. Granada: Comares.

Ortega y Gasset, J. (9183). "Miseria y esplendor de la traducción". En: *Obras completas*, vol. 5. Madrid: Alianza Editorial / Revista de Occidente.

Tur, J. (1974). "Sobre la teoría de la traducción". En: THESAURUS. TOMO XXXIX, Núm. 2.

La violence verbale des jeunes français : insultes et injures

Marinella COMAN
Université de Craiova
Faculté des Lettres

ABSTRACT: ***French Young People's Verbal Violence : Insults and Abuse***

This article aims to explore the linguistic varieties of the language used by young people in the cities of France. In the first part, we intend to achieve a classification of the insults and injuries and to show that the most trivial words can become offensive, simply through an appropriate versification. The second part allows for commenting on the circulation of insults deemed as supreme insults, which have become affectionate words in certain contexts among French adolescents today.

KEYWORDS: *youth communication, verbal violence, insults, injuries, youth language*

0. Introduction.

L'apprentissage du français standard est l'une des principales fonctions de l'école et la transmission de tout le savoir scolaire s'effectue à travers cette même langue standard. Donc l'école est le lieu d'une lutte permanente d'imposition des normes linguistiques. Dans n'importe quel pays, les enseignants ont pour rôle de censurer, corriger et redresser systématiquement les écarts. En France, les enseignants se confrontent de plus en plus avec la violence verbale de leurs élèves, surtout ceux qui travaillent dans un établissement de ZEP – zone d'éducation prioritaire, correspondant à ce qu'on appelle les quartiers difficiles de banlieue. Il est vraiment choquant, comme enseignant, d'entendre les adolescents qui s'insultent et ne se gênent pas d'adresser à leurs maîtres les pires injures. Alors, on pourrait se demander pourquoi cet intérêt pour le langage des jeunes dans ce travail? Tout simplement parce que ce type de langage fait partie de la vie de tous les jours, du système culturel d'une communauté, parce qu'il joue un rôle dans l'acte de communication, parce que c'est un registre de la langue commune, constamment renouvelé afin de répondre à la fonction crypto-identitaire, parce que tous les individus se trouvent sous l'influence de leur milieu social (famille, entourage, études, profession, fréquentations, médias de masse,…).

Les raisons pour lesquelles ce problème vaut la peine d'être traité sont vraiment nombreuses. Il est intéressant pour un enseignant d'une langue comme le français d'étudier les phénomènes de banlieue, ce qui se passe dans les villes françaises d'aujourd'hui où vivent de plus en plus d'immigrés et où l'on se confronte avec le

multiculturalisme, la violence chez les jeunes, etc. Personne ne peut nier de nos jours que les cités en France sont un mélange de populations résultant de l'immigration, qu'il s'agit de la cohabitation de femmes et d'hommes de cultures et traditions différentes, ayant toute sorte d'origines, qui cherchent en France un terrain d'intégration. Les banlieues surtout sont décrites généralement comme des lieux d'exclusion tant dans la presse que dans le discours des politiciens. Ces situations d'exclusion – qu'il s'agisse des Noirs aux États-Unis, des Indiens au Mexique ou en Équateur, des ruraux illettrés dans les villes africaines, des migrants maghrébins, turcs ou africains dans les villes européennes, mettent d'autant plus en relief la non-intégration de ces communautés, d'où la tendance vers la violence. Pourtant, depuis les travaux de Labov (1978) sur les échanges dans les ghettos noirs des États-Unis, on connaît la fonction intégrative de l'insulte. On sait que s'insulter entre pairs permet entre autres d'affirmer son appartenance au groupe.

1. Les insultes et les injures, une vraie violence

Il paraît que banlieue semble rimer avec violence dans les cités de France (et pas seulement de France) et cette violence est associée aux adolescents, aux jeunes. Elle se manifeste à tous les niveaux, dans le conflit permanent avec les enseignants à l'école, les forces de l'ordre, dans les rapports que les jeunes entretiennent avec les autres, parents ou membres de la cité, mais cette violence se manifeste aussi dans leur langage. En ce qui concerne le langage, de plus en plus de mots en verlan sont utilisés par les jeunes de quelque milieu qu'ils soient. Les parlers jeunes de France se caractériserait par de nombreux emprunts à l'arabe, un vocabulaire limité et répétitif (*ça le fait*, *ça le fait pas*, *ça le fait trop*) et la profusion d'expressions grossières (je m'en bats les couilles).

Trop de violence verbale serait produite envers les autres jeunes mais également envers la société et plus précisément envers les représentants de l'État. Des expressions comme *c'est ma meuf* ou *voilà les keufs* sont très fréquentes. La diffusion dans la société de ce type de langage peut laisser croire qu'il y a une volonté d'appropriation par la culture dominante d'un langage parlé par une minorité. En adoptant de cette façon un langage qui n'est en quelque sorte pas le leur, la majorité a tendance à aborder de manière réduite et simplifiée un langage, dans la réalité, complexe. Il s'avère que lorsque les jeunes concernés constatent de façon collective et inconsciente, que « leur » langage est parlé par d'autres, de nouvelles normes langagières apparaissent et, ainsi leur langage évolue. On assiste à la répétition de certaines expressions vulgaires : *nique ta mère* !, *ta mère* !, *la vie d'ma mère* ! ... comme si ce langage était une transcription des représentations simplifiées que les membres de la culture dominante ont à propos du langage des jeunes des cités.

1.1. Il semble difficile de distinguer l'injure de l'insulte selon quelques critères, mais on peut identifier des fonctionnements communs. Les insultes et les injures sont considérées comme « incivilités » (du lat. *incivilitas*) dans n'importe quel

pays, elles en sont l'une des expressions verbales. Elles sont liées à la marginalisation des jeunes, au racisme, à la politique. Chez nous aussi on entend des injures et des insultes dans la rue, à l'école ou même à l'université parmi les étudiants, bien qu'il n'y ait pas d'immigrés dans notre ville. Mais les insultes et les injures sont fonction de l'époque et de la culture, elles ont aussi leurs particularités nationales, ce qui est insultant ou injurieux pour les français ne l'est pas forcément pour des personnes d'autres nationalités.

Les insultes francophones sont généralement classées en plusieurs catégories : celles qui consistent à traiter son interlocuteur de noms d'animaux (*vache, porc, cochon, éléphant, girafe,* etc.), celles liées à l'apparence physique (*moche, laide, boudin, nabot…*), celles s'inspirant de traits moraux, de personnalité (*pingre, grincheux…*) comme dans l'exemple : *Espèce d'**abruti** !* (Injure pour une personne complètement stupide, bête). Il y a aussi des injures utilisant certains métiers, celles qui touchent aux tabous de l'inceste et à la sexualité (*putain, enfant de putain, enfant de pute, fils de garce, fils de pute, fils de ta race, fils de ta mère, enfant de salaud, fils de chienne, fils de bâtard,* etc.). Nous ne nous sommes pas proposés de donner des exemples d'injures vulgaires, mais nous ne pouvons ne pas mentionner que les jeunes utilisent beaucoup de locutions verbales vulgaires et injurieuses du type : *aller se faire endaufer* (*Va te faire endaufer !*), *aller niquer sa mère, aller se faire enculer, aller se faire foutre, ou aller se faire mettre,* etc. qui pourraient avoir pour synonyme le familier *aller au diable.* Un exemple d'insulte que les journaux ont mentionnée pourrait être celui-ci : ***Va te faire enculer**, sale fils de pute ! —* (attribué à Nicolas Anelka, parlant à Raymond Domenech, le 17.06.2010). Il y a aussi des injures détournant des noms propres (les plus courues actuellement : *fais pas ton Bush, espèce de Ben Laden, Saddam toi-même…*) ou celles qui sont à caractère racial... et il y en a bien d'autres ! Exemples : *Bic !* (injure à caractère raciste qui signifie Arabe), *négro* (raciste, injurieux) pour africain, noir ou nègre, *niakoué* (synonyme de *niac* ou *niak*), une injure pour tout Asiatique, en particulier originaire de l'Asie de l'Est ou du Sud-est, *pakos* terme injurieux pour les Pakistanais, etc.

Les insultes surtout ont souvent comme visée d'humilier, de porter atteinte à la dignité, à l'honneur, de provoquer la colère, et manifestent une forme de violence communément répandue, celle du mépris de l'autre. Chez les enfants, (notamment les 10-16 ans) il existe un code de l'insulte, et celle-ci n'est pas obligatoirement perçue comme insultante. Elle fait office de langage codé, dont les finesses sont bien connues de ceux qui la profèrent. S'insulter entre eux, pour certains, c'est marrant, ainsi se traiter de *triso, crétin, idiot* ou de *débile*, *imbécile* c'est « pour rire », mais tout dépend du ton et du degrés d'amitié existant entre eux. Certains la prennent mal de se faire insulter par des amis très proches, et c'est en fait les insultes liées à l'apparence physique qui sont les plus mal perçues à cet âge. Tous reconnaissent cependant qu'en insultant un adulte on dépasse la limite.

1.2. On a vu que les insultes et les injures ont souvent comme but d'humilier la personne, de porter atteinte à sa dignité, de provoquer sa colère. Les paroles qui

cassent, qui blessent, qui humilient sont une vraie violence faite à une personne. Elles expriment le mépris, le non-respect de l'autre. Pour celui qui insulte c'est une façon de se défouler, d'exprimer sa colère et son agressivité en prenant quelqu'un comme bouc-émissaire. Certaines personnes se sentent puissantes quand elles rabaissent les autres. Parce qu'au fond d'elles-mêmes elles doutent de leur valeur. Probablement ne sont-elles pas respectées elles-mêmes, et elles utilisent ce mode de communication agressif pour exprimer leur souffrance. Parfois, les insultes sont perçues par les jeunes comme un passe-temps ludique, comme un langage codé entre amis, un jeu, « c'est pour rire ». Elles sont en même temps un mode de communication asocial, en rupture avec le bien parler, les civilités et la politesse. Elles ne sont pas forcément vécues comme insultantes en fonction du ton et du degré d'amitié entre les personnes (elles peuvent même se transformer en petit surnom affectif !). Mais la plupart du temps, elles sont une forme de violence, et peuvent donc être blessantes...

Les insultes ne sont pas une solution. Elles génèrent des réactions d'hostilité, un climat d'insécurité et de haine. Quand un mot blesse, il y a violence, on ressent comme un coup au cœur, plus ou moins profond. C'est en identifiant sa blessure que l'on peut ensuite dire « non, je ne suis pas d'accord, tu n'as pas le droit ». Si on ne dit pas non, cette violence risque d'entraîner une souffrance qui se retournera contre les autres ou contre soi. Pour bien vivre en société, le respect est indispensable. Il est indépendant des sentiments : on peut ne pas aimer une personne mais la respecter. Alors pour se faire respecter il faut privilégier le dialogue plutôt que l'insulte. Il faut exprimer à l'autre le fait qu'on se sent blessé, on ne doit pas chercher à l'accuser, il faut lui parler de ce qu'on ressent. C'est plus difficile mais plus efficace, car l'autre ne peut pas le contester. Lorsque les insultes se répètent et que le dialogue est impossible, il faut demander l'aide d'un adulte qui viendra s'interposer et fixer les limites. Se respecter et se faire respecter, c'est oser exprimer ses émotions, dévoiler ce que l'on a au fond du cœur et s'exposer parfois à la désapprobation de l'autre. Ce n'est pas toujours facile... Il ne faut pas refouler les sentiments qu'on a en soi. Ils peuvent être une énergie. Nous ressentons tous de l'agressivité à certains moments, lorsqu'il s'agit de vouloir s'affirmer, de se détacher du monde de l'enfance. Mieux vaut la reconnaître et trouver un moyen de l'exprimer différemment pour la dominer (le dessin, l'écriture, la musique, le sport...). On peut aussi en parler à un professionnel pour essayer de cerner les causes de sa violence, pour ne plus la subir mais la transformer.

2. Les insultes et les injures, refuge identitaire, signe de reconnaissance ou expression contestataire ?

L'insulte, lorsqu'elle est pratiquée en groupe, et dirigée contre les « autres », les adultes, les éducateurs, les policiers, les professeurs etc., peut exprimer un besoin de ne pas « perdre la face », ou « sauver la face », le langage devient comme un refuge, un lieu de repli sur « l'entre nous ». Il permet l'affirmation d'une communauté, les « stigmatisés », qui s'oppose à celle des « initiés » ou des

« normaux » ceux qui « parlent bien », ceux qui détiennent les pouvoirs. Le langage est accompagné d'autres marques sémiologiques avec la même fonction identitaire, comme les ornements et les bijoux, la coiffure, ou encore les accessoires comme le téléphone portable, la musique de rap, les productions graphiques, tags et graffes, qui fleurissent sur les murs des immeubles, dans les stations de métro ou sur les rames du métro, une façon de danser spécifique, des choix vestimentaires (les jeunes portent la casquette en général visière vers l'arrière, tee-shirt arborant le sigle d'une équipe célèbre ou de la NBA, des chaussures de basket que l'on porte le plus souvent délacées, enfin le sport et le culte de ses vedettes…Dans l'expression sonore comme dans l'expression graphique ou chorégraphique, dans le look vestimentaire comme dans les goûts sportifs, ces jeunes personnes usent de cette stratégie pour affirmer leur appartenance à « leur » groupe, celui auquel on appartient naturellement, de par l'origine, le lien social, mais aussi le territoire géographique du lieu de résidence (par exemple, le parler des « banlieues » qui est différent d'un quartier à l'autre, d'une ville à l'autre).

Les insultes visant « l'autre », sont nécessaires pour cimenter le groupe mais sont renforcées au sein de celui-ci par l'utilisation de mots outranciers, excessifs. L'insulte, violence verbale expressive (exprimer et expulser sa « rage » ou sa « haine »), est pour certaines jeunes personnes, un effet en retour d'une certaine « violence institutionnelle » qu'ils subissent et à laquelle ils réagissent par cette forme de révolte sociale, d'expression contestataire, violence défensive, contre violence dirigée contre le pouvoir. Cette transgression exercée envers les adultes, et particulièrement les représentants des institutions présents sur le terrain où ont lieu les interactions peut aussi être la marque d'une perte des repères qui permettent à un individu d'adapter son discours à telle situation ou à tel interlocuteur. Ainsi, ce que ces jeunes considèrent comme un jeu provocateur un signe de rébellion est en fait perçu par certains acteurs sociaux comme une agression verbale, une violente déviance, et par d'autres comme l'incapacité à exprimer des demandes sociales intelligibles pour la communauté ou à comprendre celles qui sont formulées par autrui, un blocage qui empêche le dialogue, mais aussi l'ignorance d'un sens minimal des droits et devoirs que suppose la vie en société.

Des énoncés comme *sale connard, va,* ou *t(u) es qu'un merde* sera catégorisé comme affectueux s'il est prononcé à l'intérieur du groupe de pairs, alors qu'il sera considéré insultant s'il est prononcé envers quelqu'un qui n'appartient pas au quartier. Les termes de *fils de pute* (on traite la mère de prostituée) ou de *bâtard* (l'enfant est illégitime), considérés avant comme des insultes peuvent être maintenant ressentis comme des mots affectueux chez les adolescents actuels, donc on observe un déplacement générationnel.

3. Les insultes, pauvreté du langage ?

Certains voient dans les insultes une pauvreté de langage, une difficulté à conceptualiser, à donner du sens, un ghetto verbal source d'exclusion socio-

professionnelle parce qu'elle devient un mode d'expression dont il est difficile de se défaire. Ce sont aussi finalement toujours les mêmes insultes que l'on entend, même si certains groupes ont leurs spécificités, leurs insultes de prédilection, imposent certains détournements de noms, adoptés ensuite par tous, par effet de mode.

D'autres pensent que ces jeunes, en s'échangeant des insultes entre eux, se lancent en fait un véritable défi. Ils cherchent à mettre en valeur leur capacité à manier la joute oratoire, habileté que l'on retrouve d'ailleurs dans de nombreuses traditions populaires d'ici et d'ailleurs, et aussi dans les chansons Hip-hop, mais sans la grossièreté. Alors plutôt que de la bannir, faut-il en rappeler le sens exact, et la remplacer par des mots fantaisie, des mots poème, des mots revendication ? Plutôt que de réprimer, faut- il accompagner cette quête du sens des mots mais aussi, plus généralement, cette quête du sens de la vie au sein d'une communauté humaine en mal de sens ?

4. Conclusions

Le plaisir de maltraiter le français officiel appris à l'école, le français des adultes, le français de la société des « inclus » signifie en quelque sorte la revendication de l'exclusion à travers un langage hermétique à ceux qui sont étrangers au groupe. Avec ce langage, les jeunes placent le français de souche dans le statut d'étranger, dans le rôle de l'Autre. En créant leur propre code, ils rendent leur réseau communicationnel hermétique par rapport à ceux qui les dominent et deviennent ainsi les maîtres du jeu. Les jeunes mobilisent des stratégies qui consistent à affirmer une identité communautaire. Le langage fonctionne pour eux comme un refuge. Il permet l'affirmation d'une communauté stigmatisée par les autres. La langue des cités leur permet de transcender leur malaise et de retrouver une stabilité subjective. D'ailleurs leurs autres formes de création culturelle trouvent un écho favorable dans la société où les modes vestimentaires, les nouvelles orientations musicales et jusqu'à l'accent des banlieues connaissent un véritable succès dans la jeunesse des classes moyennes et contribuent à les rehausser aux yeux des « inclus ».

Ce langage adolescent, si violent et si détestable soit-il, mérite, en tant que langage du groupe, l'intérêt des spécialistes. Il sert de support à des relations sociales spécifiques, il exprime une vision du monde et il relève d'une culture, ou du moins d'une sous-culture. Certains affirment que les jeunes ont une façon de parler qui dénote une ignorance généralisée. D'autres qualifient ces variations du français comme une « menace pour la langue nationale ». Néanmoins ces perceptions de la « langue des jeunes » sont imprégnées d'idées reçues et de clichés. La question est donc d'analyser avec un regard objectif les causes et les caractéristiques de ce phénomène, et aussi d'étudier sa stigmatisation et de découvrir sa créativité peu valorisée. Les cités de banlieues ou certains quartiers de grandes villes en France, apparaissent comme de véritables ghettos et de nombreux jeunes de ces cités se sentent exclus. Des valeurs et des comportements culturels

originaux y apparaissent créant une nouvelle identité qui s'exprime à travers la « langue des cités » sorte d'argot contemporain. Ce langage est pour ces jeunes un moyen de s'opposer à l'ordre établi et à l'autre qui les excluent.

BIBLIOGRAPHIE

Bévillar, S. (1998). *Comprendre les jeunes : ruptures et émergence d'une nouvelle culture*, Petite Bibliothèque de la Citoyenneté, Ed. Chronique Sociale, Mai

Boyer, H. (1997). « 'Nouveau français', 'parler jeune' ou 'langue des cités' ? Remarques sur un objet linguistique médiatiquement identifié ». *Langue Française*, n° 114.

Dannequin, C. (1997). « Outrances verbales ou mal de vivre chez les jeunes des cités ». *Migrants-Formation*, mars.

Gordienne, R. (2002). *Dictionnaire des mots qu'on dit gros ; de l'insulte et du dénigrement.* Paris : Hors commerce.

Goudailler, J.-P. (1996). « Les mots de la fracture linguistique ». *La Revue des deux mondes*, mars.

Goudailler J.-P. (2001). *Comment tu tchatches ! Dictionnaire du français contemporain des cités*. Paris : Maisonneuve & Larose (1ère éd. 1997).

Haddad, Jean-David (1998). « Le langage verbal des jeunes des cités ». *DEES*, 111, mars.

Lepoutre, D. (1997). *Cœur de banlieue*. Paris : Odile Jacob, Coll. « poches ».

Méla, V. (1997). « Verlan 2000 ». *Langue Française*, n° 114.

Pagnier, T. (2003). « D'une théorisation de l'espace linguistique des 'cités' à l'analyse lexicologique des dénominations de la femme ». *Marges Linguistiques*, n° 6, Novembre, M.L.M.S. éditeur.

Weblographie

Zouhour Messili et Hmaid Ben Aziza, « Langage et exclusion. La langue des cités en France », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 69 | 2004, mis en ligne le 10 mai 2006, Consulté le 11 février 2011. URL : <http://cdlm.revues.org/index729.html>

Dictionnaire de la zone. URL : <http://www.dictionnairedelazone.fr>, dernière consultation le 23 avril 2011.

Wiktionnaire. URL : <http://fr.wiktionary.org>, dernière consultation le 23 avril 2011.

El sueño en la poesía de José Bergamín

Geo CONSTANTINESCU
Universidad de Craiova
Facultad de Letras

RÉSUMÉ : ***Le rêve dans la poésie de José Bergamín***

José Bergamín fait partie du groupe poétique espagnol appelé conventionnellement *Generación del 27*. C'est un groupe qui a ramassé avec un grand succès tous les milieux poétiques de l'avant-garde européenne et pourtant il a renoncé à son engagement expérimental en revenant à la tradition de la poésie espagnole d'influence populaire (Federico García Lorca et Rafael Alberti) et d'inspiration culte, spécialement baroque et romantique (Luis Cernuda, Pedro Salinas, León Felipe et José Bergamín). Dans l'œuvre de José Bergamín le noyau de la vision baroque « la vie est un rêve » vient réfléchir la condition de l'homme dans l'époque contemporaine, à travers les amères convulsions du siècle passé, auquel le poète participe effectivement.

MOTS-CLÉS : *traditionalisme, modernisme, avant-garde, baroque, romantisme*

Creador en el ambiente poético modernista español, sobre todo bajo la señal de la estética de la llamada Generación del 27, José Bergamín se dejó influenciado al inicio de su carrera literaria por el célebre Juan Ramón Jiménez. Así sus primeros ensayos teóricos abogaban por la búsqueda de la belleza pura, pero no una belleza alejada de las circunstancias de la vida y de la sociedad española de aquel entonces, sino, sobre todo, por una búsqueda constante de los significados profundos de las palabras, significados perdidos por sus usos por los antecesores y los coetáneos sin ton ni son. Él quería representar a través de las palabras los atributos verdaderos del hombre del inicio del siglo XX.

Estos ensayos y las primeras colecciones de aforismos aparecieron en la revista *Índice* de Juan Ramón y, empezando con el año 1927, en *Litoral* de Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. En estos escritos, José Bergamín se basa en el esteticismo modernista para revelar la intensidad del pensamiento poético, usando con original refinamiento la dialéctica de la paradoja que es la chispa de poner en la luz del día las verdades escondidas de nuestra existencia y de avivar al mismo tiempo la vida intelectual de la época.

Analizando estos productos, Diego Martínez Torrón observa: *"Frente a la digresión fenomenológica de sus ensayos, el aforismo y el verso bergaminianos producen una sensación de intensidad y sugerencia, en expresión colmada de transparencia"*. Así, con el paso del tiempo, sobre todo en su poesía, José Bergamín va a llegar a apartarse cada vez más de la estética de su primer maestro,

Juan Ramón Jiménez, llegando a abrir con éste una gran polémica, donde Bergamín se declara partidario de la estética, más bien romántica, de su nuevo amigo, el gran filósofo y escritor, Miguel de Unamuno. Así el defiende la necesidad de ofrecer a la meditación poética el peso de la vida del hombre y no sólo lo inefable musical de la expresión.

De esta manera, su propia literatura aparece empapada por los valores de la tradición, actitud compartida con los demás poetas de su generación, como los grandes: Pedro Salinas, el poeta del amor, el que representó en sus poemas, obsesivamente y de gran brillo, el sentimiento humano más profundo, Jorge Guillén, y su agobiador y permanente goce del vivir, Federico García Lorca y la influencia de lo popular andaluz, el neorromántico Luis Cernuda y el poeta social Dámaso Alonso, quienes, como él, tomaron distancia de su maestro, Juan Ramón Jiménez.

Además de sus afinidades con la visión poética de Miguel de Unamuno, José Bergamín, dotado por un gran espíritu religioso, se siente muy próximo a la poesía barroca tradicional, sobre todo a la de Lope, el poeta, y de Calderón, el autor dramático. Aquí se encuentra este espíritu de su fe religiosa y la visión metafísica de su creación, con la gran poesia del siglo XVII español. De Calderón él toma la idea de "cristal de tiempo" y el gran tema de la relación entre realidad y sueño, la obsesión de este siglo y de toda la poesía en general. En sus excursos teóricos que se añaden a los demás poetas-profesores de su generación, defiende la visión culteranista del maestro reivindicado del Siglo de Oro, Luis de Góngora, pero rechaza la afectación gongorina de la poesía.

También en su poesía a José Bergamín le gusta glosar frases tomadas de los clásicos, hilando sus propias ideas en un feliz continúo del pensamiento poético español. Así vamos a encontrar elementos esenciales de Don Juan de Zorrilla, de los versos del poeta, hoy casi olvidado, Augusto Ferrán y Gustavo Adolfo Bécquer. De esta manera, del gran romántico Bécquer encuentra en la corteza de la letra la "mano de nieve" que da el título del poemario *Esperando la mano de nieve*.

José Bergamín busca el sentido de la vida en los límites de la palabra. De esta manera, su poesía parece más bien el fruto de la sabiduría, de la reflexión personal sobre la vida. El verso intenta decir lo inefable romántico y lo inefable de los místicos.

Pero si para el barroco la vida es un sueño pasajero, para Bergamín aunque es sueño, es también la auténtica verdad. El arte y la fe con su luz rompe el hechizo oscuro de la muerte.

El motivo del sueño tomado de la obra de Calderón fue fomentado por sus lecturas de Antonio Machado y Miguel de Unamuno. El despertar el alma del sueño aparece diferente del de los poetas barrocos en el poema 124 del volumen *Velado desvelo*: *"por debajo del sueño de la vida no es el sueño de la muerte:/ es despertar del alma que dormía"*. Este despertar es la vida misma en su eternidad, como es la vida del sueño en otro sueño: *"despertaba mi sueño en otro sueño/ más claro todavía"* (121). Los versos claros, desprovistos de retórica permiten que las

palabras expresen los sentidos más profundos, a través de sus ya célebres paradojas.

En el volumen de inspiración becqueriana *Esperando la mano de nieve*, el poeta afirma que las cosas tienen una dimensión de hondura más allá de lo que parece desde la perspectiva del sueño. La eternidad misma parece que está en estado adormacido: *"una noche que vela su desvelo/ la eternidad durmiente"*. La metáfora clave "velado desvelo" del volumen anterior vuelve como motivo en este volumen como también en toda su poesía ulterior.

En su ansia de eternidad el poeta descubre que *"la oscuridad de la noche es transparencia del alma"*. El sueño de eternidad es desvelado por los elementos de la naturaleza que rodea al hombre coronado con el sueño de la vida: *"¿Entiendes cuando escuchas lo que te dice el viento,/ lo que te dice el río, / lo que tedice el mar?"* (183). Como en la poesía de Unamuno y Antonio Machado la eternidad es el paisaje de Castilla: *"...en el paisaje manchego/ se pierde toda la tierra/ y se gana todo el cielo"*. La naturaleza de España, la mejor creación de Dios, es la señal de su existencia, de su generosidad. Allí goza el hombre por algunos instantes de esta inmensidad, de la comunión con lo divino. El amor divino baja en aquella bendita tierra. El hombre, en su sueño de la vida le responde con su corta eternidad: el amor.

Este valor típico del hombre y de Dios juega su papel en el encuentro de éste con la eternidad:

Cierra tú mis ojos
cuando yo me muera
para que en mis párpados
todavía siente
la caricia viva
que en tu mano tiembla (193).

Más allá de la muerte van a pervivir a su alrededor los sentimientos de felicidad despertados antaño por las caricias del ser querido. En los versos que expresan la angustia que abarca el alma del yo del poeta más allá de la muerte: *"¿qué despertar del sueño de la vida/ es el que nos aguarda?"* José Bergamín se encuentra con la consabida reflexión de Cervantes: *"en todo hay cierta, inevitable muerte"*. Es decir, la muerte forma parte de la vida, es la conciencia de su fugacidad, de nuestras limitaciones. Pero no es sólo tristeza, resignación, sino búsqueda del otro, es decir la del ser querido, con el cual, a través del amor, se supera el Gran Umbral a través de su fruto, el hijo, que es la continuación de la vida misma, pero, en éste, que es un otro.

El morir es también el hecho de volverse a dormir y no dejar de soñar, es decir, del soñar que "es el vivir". Aquí Bergamín se encuentra con el célebre Jorge Manrique, el autor de la mejor elegía española de todos los tiempos, *Coplas por la muerte de su padre.* Escribe él en el poema 175:

A la mar *que es el morir*,

van los ojos a parar;
para volverse a dormir
y no dejar de soñar.

Es decir, para el poeta contemporáneo, la muerte es la prolongación de la vida, por un sueño continuado. La evocación de la memoria del tiempo pasado le premite una reflexión acerca del paso del tiempo:

Los ecos y las sombras de mi vida
despojos de su sueño,
se pierden en la oscura lejanía
invisible del tiempo.

Lo que queda en la memoria del hombre después del paso de lo vivido le despierta la nostalgia, porque lo que es no es la vida misma, sino sus ecos y sus sombras. Pero estas meras huellas le permiten reconstituir lo que fue y no lo es.

Las limitaciones del sentido de la palabra abre el misterio del silencio:

último verso que no dirá nunca
mi voz, ni tendrá eco
más allá del misterio tembloroso
de su sliencio.

El poema mismo es sólo el eco de lo vivido, que no puede conservar todas las vivencias. Éstas quedan más bien en el misterio del todo que nos rodea. Aunque hay una esperanza en la luz del sueño que llevamos dentro del sueño de esta vida, su propia muerte, la muerte de la amada y de las cosas que le rodean le llevan a la desespernaza: *"Toda tú fuiste del viento:/ como la llama en su lumbre; como la nube en el cielo"* (166). Si el ser que le despertó el amor se lo robó con su partida a la nada, en su sufrimiento persigue el amor como "la llama en su lumbre". O, en el poema 359 del volumen *Canto robado*: *"Si te escucho te vuelves eco./ Si te toco te vuelves aire./ Humo y ceniza si te sueño"*. Esta visión, del final de la vida se aproxima de la célebre frase de Quevedo: *"polvo serán, mas polvo enamorado"*. Todo lo de la eternidad de sus emociones pervivirán en la eternidad del Gran Todo. Como tambien la existencia de la amada prolongada en el sueño del poeta es un paso hacia la eternidad soñada por ambos.

Dejar de soñar es el hecho de caer en otro sueño, es decir, una vida típica de Bergamín por alcanzar la otra realidad trascendente. La única verdad es la poesía y el amor que resulta del hecho de compartir juntos el mismo sueño.

Testimonio de las vivencias eternas, la poesía de José Bergamín no busca lo inefable de las músicas de las esferas, sino se nutre con religiosidad de la tradición de la poesía española, donde el poeta se sumerge, para encontrar las palabras verdaderas, que se quedan, no las palabras que se esfuman por el aire. Su convinción es que la poesía conserva lo eterno de la vida perecedora del hombre, su continuo amor por la amada, por la naturaleza y por Dios. Su original poesía,

aunque cuajada de esta forma mucho más tarde, frente a la de sus compañeros de la famosa Generación del 27, tiene su particulalidad no por el insolito conquistado, sino por su hondo pensamiento en los esenciales valores del ser humano.

BIBLIOGRAFÍA

Aullón de Haro, P. (1989). *La poesía en el siglo XX* (Hasta 1939). Madrid: Taurus.

Ballester Gonzalo, T. (1964). *Literatura española contemporánea*, vol. I, Estudio crítico. Madrid: Guadarrama.

Bergamín, J. (1997). *Antología poética*, edición, introducción y notas de Diego Martínez Torrón. Madrid: Editorial Castalia S. A.

Villanueva, S.S. (1994). *Historia de la Literatura española*, 6/2, 5ª edición. Barcelona: Ariel.

El español y su lexico regional. Las frases hechas

Maria CUCURULL JANER
Universitat Rovira i Virgili
Tarragona, España

RÉSUMÉ : ***L'espagnol et son lexique régional. Les expressions figées***

Mon intervention est étroitement liée à mon doctorat, intitulé *Análisis contrastivo de textos españoles e hispanoamericanos. Las frases hechas*, et, concrètement, liée à la première phase de ma recherche : le choix du thème, recherche d'une bibliographie pertinente et, principalement, quelques obstacles rencontrés durant ce processus de création.

MOTS-CLÉS : *analyse, thème, obstacle, processus, création*

En primer lugar, es por muchos conocido que el español ha sufrido un gran auge en cuanto a hablantes[1] y, sobre todo, a su enseñanza como L2 o LE en las últimas décadas. Podríamos hallar razones históricas, políticas y de otras índoles, pero en este momento mi intención no es otra sino la de aprovechar ese auge para estudiar una pequeña parcela de dicho idioma: las frases hechas. Como unidades fraseológicas que son, no son libres como la mayor parte del léxico de una lengua y, por lo tanto, pueden ofrecer mucha información tanto lingüística como extralingüística (sobre todo cultural). De ahí viene mi elección de las frases hechas como objeto de estudio de mi Tesis: facilitan un aprendizaje más integral de la lengua. Y lo cómodo como hablante nativa del español peninsular sería estudiar sólo las frases hechas de dicha variante, la estándar. Pero deberíamos hacernos dos preguntas.

La primera sería: ¿es el español peninsular la variante más hablada actualmente? Como la gran mayoría de Udes. sabrán, la respuesta es negativa. No es otra sino la propia de Hispanoamérica la variante del español más hablada hoy en día en todo el mundo, y la razón geográfica parece evidente.

La segunda pregunta sería: ¿es la variante más hablada del español la más estudiada? Aquí la respuesta no es tan clara. Pero es evidente que la más estudiada en España es la del español peninsular. Al elegir el tema de mi tesis, pues, me pareció de justicia y muy enriquecedor a título personal hacer un análisis contrastivo entre la variante estándar del español, la peninsular, y la más hablada, la propia de Hispanoamérica.

En segundo lugar, me gustaría hablar de las fuentes bibliográficas consultadas: por un lado, hay varios estudios teóricos sobre la fraseología. Ch. Bally (discípulo de Saussure) fue el fundador de la Fraseología como nueva disciplina

independiente de la Lexicografía y V.V. Vinogradov, su principal impulsor. En cuanto al ámbito español, aunque España fue pionera con el trabajo de Casares (1950), Ruiz Gurillo en 1997 y Wodjak en 1998 criticaron la tardanza en aparecer investigaciones así como su escaso desarrollo. A partir del 1950 surgieron una serie de estudios sobre la fraseología española que llevaron a Gloria Corpas a publicar su *Manual de fraseología española* (1996), que supuso un precedente para contemporáneos y posteriores lexicógrafos; presentó una clasificación de las UFs, «las tres esferas» (colocaciones, locuciones y enunciados fraseológicos: paremias y fórmulas rutinarias), que aún hoy tiene su relevancia.

Por otro lado, el estudio de los regionalismos del español y, en especial, de los americanismos ha sufrido un cambio de rumbo desde finales del siglo pasado. La variante hispanoamericana del español se subdivide en lo que hasta entonces solía denominarse *-ismos*, como en *cubanismo, argentinismo*, etc. Desde finales del siglo XX autores como Haensch, Werner, Lara, Alvar, Seco, Lapesa o López han ido cuestionándose el mismo concepto de "americanismo".

Según Ignacio Ahumada Lara (2003), el estudio de las voces regionales puede llevarse a cabo a partir de dos líneas de investigación: los regionalismos y su presencia en los diccionarios generales, y los regionalismos como objeto exclusivo de estudio (diccionarios de regionalismos).

Los orígenes de la lexicografía regional se remontan a los siglos XVIII y XIX, pero los diccionarios de regionalismos del español (como actividad lexicográfica independiente del diccionario general y de la glosografía) no aparecen hasta 1836 gracias a Esteban Pichardo en el caso cubano y a Mariano Peralta en el del aragonés.

En cuanto a la situación actual, deberíamos destacar dos corrientes: la corriente hispanoamericana (destacando la *lexicografía integral* y la *lexicografía diferencial*) y la corriente española (comprendida por los tesoros lexicográficos y la lexicografía del español en Canarias en un lugar destacado y del andaluz en un segundo término).

En tercer lugar, como he dicho antes, también querría enumerar algunos obstáculos con los que me he ido encontrando y que corroboran la idea de que en Lengua no todo está descubierto aún.

- *Frases hechas:* Hay varios manuales de fraseología, pero ninguno de ellos delimita claramente qué es una frase hecha y en qué se diferencia del resto de UFs. Algunos la asemejan a la locución; otros a dichos y refranes, etc., lo que está dificultando mi tarea de búsqueda y selección de frases hechas a través de textos.
- *Americanismos:* Hasta el siglo pasado se hablaba de *-ismos* al estudiar la variante hispanoamericana del español. El *DRAE* tampoco ayudó mucho puesto que no se ocupó oficialmente de esta cuestión hasta la edición de 1925; y en su última edición en papel (2001) hallamos dos acepciones (la quinta y la sexta) para «americanismo», de las que se desprenden dos problemas. Por un lado, la Academia deja fuera de la definición los llamados americanismos enciclopédicos, que definen referentes americanos como "un árbol de América" o "un

pájaro americano". Por otro lado, en palabras de Zimmermann[2], los usos de la mayoría de elementos que surgen como americanismos frente al uso en España no se usan dentro de todo el territorio de Hispanoamérica y otra cantidad considerable no son privativos del léxico de un país. No será fácil, pues, concretar a qué variedad/-es regional/-es pertenece cada frase hecha compendiada.

- *Metodología:* He optado por una investigación tanto cuantitativa (aportando cifras de la frecuencia de uso de cada frase hecha detectada y clasificada) como cualitativa (analizando cada frase hecha: región peninsular o hispanoamericana que la utiliza, estructura, significado, etc.) y por trabajo de despacho (obtendría los textos de Internet, en concreto de textos periodísticos procedentes de periódicos en línea). En este sentido, a pesar de la escasa bibliografía sobre confección de corpus a través de la Red, existe un texto[3] publicado en el Centro Virtual Cervantes que, aunque no se refiere directamente a las frases hechas, sí relaciona Internet con las distintas variantes del español. Internet es una magnífica herramienta de búsqueda de datos, pero a la vez que la información se actualiza, esta también se elimina. Utilizaré, pues, una base de datos para archivar todas las frases hechas que vaya encontrando y así evitar posibles problemas futuros.

El enfoque de mi investigación sería el basado en la investigación – acción (búsqueda y análisis de los datos), aunque también recurra a informantes para proporcionar datos actuales o históricos y a documentos pertinentes (como diccionarios regionales del español).

- *Desconocimiento de la variante hispanoamericana del español*: Ello me está dificultando el proceso de detección de una frase hecha en la variante hispanoamericana. Trataré de solventar este obstáculo gracias a fuentes externas como algunos informantes y distintos diccionarios (por ejemplo, los *DCEA*, antes llamados NDA, a cargo de Günther Haensch y Reinhold Werner entre otros autores y como resultado del Proyecto de Augsburgo, iniciado en 1978 y aún por finalizar).

Para terminar, soy consciente de que es imposible estudiar todas las frases hechas existentes de un idioma. Por eso, mi intención es limitar mi búsqueda en cuanto a contenido (dos o tres tipos de texto de temática dispar) y en cuanto a la variedad dialectal del español (variante peninsular y principales –no todas- de Hispanoamérica).

Actualmente estoy clasificando y analizando las frases hechas presentes en artículos periodísticos con motivo del pasado Mundial de Fútbol 2010 (contenido deportivo).

El proceso está resultando bastante complejo por todas las variables a tener un cuenta (estructura de la frase hecha, significado, recurrencia, variante/-es del español que la utiliza/-n, correspondencia con otra procedente de otra variante, etc.), pero es imprescindible que el resultado muestre la realidad actual de español: un idioma en constante evolución y con las peculiaridades dialectales propias de la amplia y heterogénea extensión geográfica en la que se habla y escribe.

NOTAS

[1] Según Javier Rodríguez Marcos en su artículo *'Guacheando', el español del futuro* (*El País*, 29/10/2010), actualmente hay alrededor de unos 450 millones de hispanohablantes. Ello sitúa al español L1 por detrás sólo del chino mandarín L1 (+ 1000 millones según *Wikipedia*) y por delante del inglés L1 (375 millones según *Wikipedia*). En su enseñanza como lenguas extranjeras, el chino mandarín conserva su primera posición y el inglés adelanta al español.

[2] Vid. siguiente artículo de Klauss Zimmermann, "El fin de los diccionarios de mexicanismos, colombianismos, argentinismos, cubanismos, etc. La situación de la lexicografía del español en América después de la publicación de los Diccionarios contrastivos del español de América: Español de América – Español de España, dirigidos por Günther Haensch y Reinhold Werner", Madrid: Gredos, 2000. El texto puede consultarse en <http://elies.rediris.es/elies23/zimmermann.htm>

[3] Vid. Morala Rodríguez, J. R., *Variantes del español en la Red*, Burgos, 2003.

Magie et métamorphose : l'âne à travers les âges et la littérature

Ioana-Rucsandra DASCĂLU
Université de Craiova
Faculté des Lettres

ABSTRACT: ***Magic and Metamorphosis: the Ass through Ages and Literatures***

Writers are too impatient to create, instead of exploiting the treasure of literary characters that already exist (McHale, 2009: 99). It is precisely this *ancient identity* of artistic motifs that I am investigating in my presentation, as each epoch proposes symbols, marked by the specificity of the moment. 'The ass' is a literary motif that has been circulating since Lucian of Samosata. This ancient Greek author tells the story of an episode of magic, whereby a man turns into an ass; this metamorphosis will be borrowed by the Latin writer Apuleius and, two millennia later, by the Franco-Italian writer Jean-Noël Schifano. The latter dedicates a short story (*Grecs intermèdes)* in his volume *Chroniques napolitaines* to the sins of the flesh consummated between a man and an ass, who will be hanged together, according to the law.

KEYWORDS: *circulation of literary motifs, ass-novels, morality, religion and justice.*

1. La circulation de motifs littéraires depuis l'Antiquité gréco-romaine jusqu'à l'époque moderne. Le motif de l'âne chez Lucien de Samosate, Apulée et Jean-Noël Schifano

1.1. La conception de la littérature comme champ où s'entrelacent les œuvres littéraires telles un réseau avec des nœuds a été défini il y a déjà quelques décennies sous le nom d'intertextualité (McHale, 2009 : 97). Entre les littératures anciennes et les littératures modernes s'établissent des rapports d'influence, ce genre de relations se manifestant aussi entre les littératures de la même époque, comme sur le territoire gréco-latin.

Certains critiques affirment que les écrivains devraient d'abord exploiter les moyens d'expression qu'ils ont reçus de la tradition et seulement après avoir épuisé le trésor de personnages et de sujets existants ils devraient commencer à créer des nouveautés (*ibidem* : 99). Les écrivains empruntent des personnages consacrés, leur modifiant les destins ou leur ajoutant des sens ; la *transmigration des personnages d'un univers fictionnel à l'autre* (*ibidem* : 97) implique l'évolution des mentalités d'une période à l'autre : dans la littérature grecque l'âne est la forme animale que le personnage Lucius reçoit à cause de sa curiosité. Il voulait démontrer que l'âme

est une essence supérieure, au-dessus du corps, qui reste immuable, malgré qu'elle se matérialise dans un homme ou dans un quadrupède. Le final du roman grec est plutôt érotique, l'homme étant rejeté par la femme qui avait aimé l'animal. Chez Apulée, l'homme devient âne comme étape d'initiation dans les rites d'Isis et d'Osiris. L'homme descend en vue de l'ascension spirituelle.

Dans le récit de Jean-Noël Schifano l'homme désire abuser du cheval, il a des relations sexuelles avec l'animal, ce qui le punit de mort ; la prostitution de l'âne vient peut-être du désir de domination, du besoin de démontrer que l'homme est supérieur à l'animal.

1.2. Dans cette analyse, je suivrai le motif de l'âne à travers la littérature ancienne (gréco-latine) jusqu'à la littérature française contemporaine; dans l'Antiquité il y a Lucien de Samosate et Apulée, dans la littérature française d'aujourd'hui j'ai trouvé Jean-Noël Schifano.

Dans les cultures de l'Antiquité, l'âne était un animal inférieur par rapport au cheval : *« Tandis que le cheval est par excellence l'animal du chef indo-européen, l'âne est anatolien, méditerranéen »* (Ernout, Meillet, 1959 : 51), plus modeste comme potentiel culturel. L'apparition de l'âne comme personnage principal renferme une métaphore existentielle profonde, à la suite des conceptions platoniciennes et néo-platoniciennes qui décrivent le corps comme la prison ou le tombeau de l'âme.

2. La version grecque sur la métamorphose de l'homme en âne

2.1. Le modèle du roman latin d'Apulée est le roman grec *Onos* de Lucien de Samosate. Comme écrivain, Lucien de Samosate est considéré l'un des premiers *journalistes militants, au temps où les journaux n'existaient pas* (Himu-Marinescu, Piatovschi, 1972 : 617). La façon dont il fictionnalise le motif de l'âne n'est pas au niveau littéraire d'Apulée, un romancier beaucoup plus créatif et plus imaginatif que l'original grec. Comme j'ai pu remarquer du tableau tracé par M. Dubuisson comme comparaison entre Apulée et l'*Onos*, dans le roman latin Apulée introduit un merveilleux conte d'Eros et de Psyché, qui manque dans le roman de Lucien de Samosate ; l'épisode fantastique démontre d'immenses ressources littéraires.

À la fin du roman de Lucien de Samosate, le personnage Lucius avoue que c'était la curiosité qui l'avait poussé à entreprendre ce voyage dans la Thessalie, un territoire reconnu pour ses sorcières où il espérait s'initier dans les techniques de la magie. Sous le prétexte de visiter le pays, le héros se loge dans la maison d'Hipparque d'Hypata, en attendant l'arrivée d'une femme spécialiste en magie. C'est la servante Palaistra qui lui trouve la bonne personne, sa maitresse même qui se métamorphose en oiseau.

> Elle avait désormais tous les attributs et les marques d'un oiseau et n'était plus rien d'autre qu'un rapace nocturne. Quand elle se vit pourvue d'ailes, elle écrit un terrible ululement, comme les rapaces en question, se leva et s'envola par la fenêtre.
>
> (Ps-Lucien de Samosate, 1999, chapitre 12)

2.2. Lucius demande à Palaistra de le transformer en oiseau, mais celle-ci, commettant une erreur, prend une boîte d'onguent qui le métamorphose en âne. Cependant, cette métamorphose est réversible, car il ne faudra que manger des pétales de roses pour redevenir homme. Lucius voulait savoir si, *« une fois changée sa forme humaine, son âme elle aussi serait celle d'un oiseau »* (Ps-Lucien de Samosate, 1999). Voici le commencement des aventures que le personnage traversera, étant maintes fois volé, vend et revendu. Premièrement, l'âne sera emporté par les brigands. Le sort semble implacable à l'animal, il essaie de s'enfuir plusieurs fois, courant même le danger d'être torturé. Après une tentative échouée, les maitres veulent torturer à la fois l'âne et la fille :

> Trouvons-lui la mort la plus pénible et la plus longue, qui lui infligera d'interminables souffrances avant de la faire périr ». Ils se mettent ensuite à chercher ce moyen. « Je sais, dit l'un, que vous allez apprécier mon système. Il faut tuer cet âne qui est paresseux, qui fait maintenant semblant de boiter et qui, de plus, a prêté aide et assistance à la fuite de la fille. Demain matin, nous allons l'égorger, lui ouvrir le ventre et lui sortir toutes les tripes ; puis, nous mettrons la fille à l'intérieur, avec la tête au-dehors, pour qu'elle n'étouffe pas tout de suite, et le reste du corps tout entier dedans. Une fois la fille installée, nous recoudrons bien et nous les jetterons tous les deux aux vautours : un repas tout nouveau pour eux!
>
> (Ps-Lucien de Samosate, 1999, chapitre 25)

Voici donc la conception sur le corps comme cachot de l'âme et sur la prééminence de l'esprit que j'ai déjà mentionné.

2.3. En tant qu'âne, le personnage supporte des tâches difficiles et pénibles, qu'il raconte à la première personne, comme un récit aventureux de sa métamorphose inattendue, qui lui vaudra des peines, des abus. Il serait possible d'affirmer que cette œuvre est une phase archaïque préliminaire de la littérature fantastique ; de plus, une interprétation linguistique trouve une similitude de sonorité entre le mot grec *onar* et le mot grec *onos* (qui représente le titre du roman même). Dans l'*Onos* de Lucien de Samosate, on raconte, en dernière instance, le cauchemar temporaire que l'homme a, en s'imaginant perdre la condition humaine et être réduit à celle animale. Cette perte cache des symboles plus profonds, car l'homme peut déchoir moralement, ce qui lui cause un malheur opprimant.

Dans les scènes de mise en vente, comme la suivante : *« Les amateurs venaient ouvrir et regarder nos bouches, et observaient les dents de chacun pour déterminer son âge »* (Ps-Lucien de Samosate, 1999), on reconnaît la tragédie de la vie humaine, qui se vend souvent comme une chair quelconque. L'ironie propose même des situations de relations sexuelles entre l'homme et l'âne : Philèbe, qui achète l'âne au marché, est ridiculisé par sa famille, qui lui conseille d'enfanter un bébé mixte :

> Ce n'est pas un domestique que tu as la, mais un fraudé pour toi. Où l'as-tu trouvé? Souhaitons que tu aies acquis là un heureux mariage, et que tu engendres bientôt des beaucoup de bébés comme lui. (Ps-Lucien de Samosate, 1999).

2.4. Vers la fin, dans les derniers chapitres du roman grec, avant la métamorphose inverse en homme, une femme tombe amoureuse de l'animal et jouit d'une relation charnelle avec lui ; comme par merveille, à la suite de cette histoire d'amour inouïe, l'animal, emmené au théâtre, aperçoit des pétales de roses, qu'il avale, redevenant homme. N'importe qui serait surpris de supporter la réaction de la femme amoureuse de lui quand il était âne : elle avait simplement la mission de le sauver, de le faire trouver les pétales de roses ; en tant qu'homme, elle le met à la porte.

> Ce n'est pardieu pas toi que j'aimais, mais l'âne que tu étais, et c'est avec lui qu'alors j'ai couché, pas avec toi. Je pensais que même maintenant tu aurais préservé et amené ce grand attribut de l'âne; mais tu es venu, ayant quitté la forme de cet âne beau et utile pour prendre celle d'un singe.
>
> (Ps-Lucien de Samosate, 1999, chapitre 56).

Dans la réplique de la femme se manifeste la conception sur les différences entre les espèces. Elle apprécie un animal plus que l'homme ; l'homme était commun, mais c'était l'âne qu'elle voulait épouser.

2.5. Le roman de Lucien a une fin heureuse, le héros rentre à la maison, il remercie les dieux de l'avoir sauvé et reconnaît qu'il a été puni d'avoir été curieux ; la curiosité (gr. *periergia* = curiosité excessive ou indiscrète) (Bailly, 1997 : 1524) fut la cause de son attraction vers la magie, qui le pousse à chercher la magie et les sorcières. Il veut démontrer la même essence de l'âme, comme unité inchangeable, soit chez l'homme, soit chez l'animal.

Ce point de vue a l'air très limité : d'ailleurs, la caractérisation de *journaliste* appliquée à l'écrivain grec n'est pas gratuite, car, par rapport à son imitateur latin, Apulée, il expose avec objectivité des faits surnaturels ; ignorant complètement le facteur religieux qui est prioritaire chez l'auteur latin, Lucien enregistre les faits de la métamorphose comme intérêt métaphysique pour l'essence de l'esprit, pour la mission de l'homme dans la société. Chez Apulée, la métamorphose en âne est intégrée dans le contexte de l'isianisme, où l'homme se transforme en animal, en s'efforçant de vivre. La vie humaine n'est pas donnée aprioriquement, l'homme travaille pour elle, pour la gagner; l'espèce inférieure est une forme de lutte qui purifie par la souffrance et par les peines.

3. La métamorphose dans le roman latin d'Apulée comme initiation dans des sens plus profonds de la vie spirituelle

3.1. Le roman latin paraît comme espèce littéraire tardive, différente de l'historiographie ou du théâtre. Après l'époque du classicisme, la littérature latine entre dans une période décadente, pleine d'ironie, de frivolité, d'œuvres faciles par rapport à la sobriété classique. Le sérieux est pris en dérision, l'héroïsme est remplacé par le divertissement, par la lascivité et par la blague.

J'ai choisi certains classificateurs qui définissent le style ancien par opposition : attique / asianique, classique / maniériste. L'atticisme institue comme source d'inspiration l'imitation de la nature – gr. *mimesis* –, des formes surnaturelles, des actions vraisemblables. L'asianisme, qui signifie la discréditation du naturel comme trop simplifiant, est un univers artificiel, chargé de créations qui peuvent trouver une place par l'effort de l'imagination et par le pacte tacite entre le récepteur et l'auteur. L'intention esthétique de l'œuvre littéraire devient *« divertir avec des bizarreries, pas par la beauté gracieuse et par l'idyllisme, mais surtout par des effets, des changements inattendus, surprenants, par le miracle, l'étrange, le secret, le caché. »* (Hocke, 1998 : 157).

3.2. L'équilibre et la déformation comme anamorphose ou métamorphose correspondent aux deux attitudes fondamentales de l'activité humaine : atticisme / classicisme – asianisme / maniérisme, des modalités authentiques de comprendre l'existence, qui dépendent de l'évolution sociale, du statut de la littérature, des mentalités culturelles. Le roman ancien a été défini comme une forme tardive, qui se réalise dans des langues qui ont donné de leur mieux, suivant un mouvement de chasser les normes équilibrées qui se dirigent vers la perfection, d'éluder la satiété par l'insolite, par le sinueux, par le stupéfiant (Pleşu, 1973). La situation de l'art est présentée comme décadente, la littérature n'a plus d'inspiration créatrice, dans le contexte d'un recul culturel et spirituel de Rome dans l'avantage des provinces et d'une société minée de superstitions, de courants philosophiques et religieux orientaux, comme il arrive quand un système de valeurs devient faible à cause de l'évolution du milieu qui les a engendrées.

La cellule primaire du tissu romanesque : *« At ego tibi sermone isto Milesio uarias fabulas conseram »* (I, 1) ('et moi, je te tisserai dans ce langage milésien de différents contes'), où l'étymologie du verbe *serere* décrit le tissu, est la métamorphose, comme on peut lire dans le titre original (*Metamorphoseon libri XI* ou *Asinus aureus*), présentée par le personnage principal même à la première personne.

La définition de l'écrivain sur le sujet de son roman est la suivante : *« Figuras fortunasque hominum in alias imagines conuersas et in se rursum mutuo nexu refectas ut mireris »* (I, 1) ('Des figures et des destins d'homme transformés dans d'autres images et revenus par un effort réciproque, de sorte que tu en sois choqué'). Voilà une définition littéraire de la métamorphose.

3.3. Les premières formes de la métamorphose en philosophie, empruntées à la religion, au folklore et à la littérature (Bahtin, 1982 : 326-329) perdent leur envergure, leur ampleur et leur caractère cosmique chez Apulée. Elle est attirée dans la sphère de la psychologie humaine individuelle, gagnant par la réversibilité des connotations morales.

Lucius essaie de devenir oiseau, il assiste à la métamorphose de Pamphila :

> Et illa quidem magicis suis artibus reformatur, at ego nullo decantatus carmine praesentis tantum facti stupore defixus quiduis aliud magis uidebar esse quam Lucius (III, 22).
> (et elle se transforme grâce aux méthodes de magie, et moi, ensorcelé par nul poème, choqué par la surprise d'un fait si important, je semblais être autre chose que Lucius).

il s'y prépare avec précaution : *« quo dicto…ad meum redibo Lucium »* (III, 23) ('avec quels mots… je redeviendrai Lucius'), il répète la recette magique, prononcée dans des termes lexicaux identiques *« Adfricta palmulis suis / corporis mei membra perfricui «* (III, 21) ('En frottant ses paumes / j'ai frotté les membres de mon corps'), mais Lucius ne réussit pas à devenir oiseau, il se transforme en âne. Si le roman grec de Lucien a un but parodique, le voyage du héros d'Apulée est allégorique et religieux, imbu d'ascèse spirituelle. Comme texte créateur d'atmosphère, qui se constitue *« n'importe quand un personnage qui devrait appartenir à un monde quitte physiquement le monde dont il fait partie par convention, cherchant à appartenir à l'autre »* (Neț, 1989 : 7), la métamorphose en âne a une structure symétrique : d'abord la métamorphose de Pamphile en oiseau, puis la métamorphose de Lucius en âne par erreur.

3.4. L'âne décrit un individu non-initié, bénéficiant d'un rôle dans la mise en scène des mystères isianiques. En Egypte, par l'initiation on rappelait la dramatique légende d'Osiris de même que la joie d'Isis. Dans les mystères de la déesse Isis, on organisait au commencement un baptême purificateur, puis on représentait Set le mal déguisé en âne, insulté et battu… (Durand, 1998 : 295-308).

Le sujet du roman se confond avec la métamorphose du héros, qui commence son voyage à travers le monde comme animal, comme une entrée et sortie du labyrinthe, lieu de la révélation de soi, qui finit par une métamorphose inverse, réversible. Le narrateur ne raconte que des faits auxquels il prend part et qu'il comprend comme expérience vécue, attentivement valorisée. L'auteur est d'origine grecque, sa narration est de type grec, *fabulam Graecanicam*, mais elle est présentée à un public romain.

C'est la première métamorphose du roman, celle du passage de la langue grecque à la langue latine. Si le style *« est la partie privée du rituel, (…) il s'élève des profondeurs mythiques de l'écrivain et se déroule en dehors de ses responsabilités, provenant du corps et du passé de l'écrivain et devenant les automatismes de son art »* (Barthes, 1972 : 220-234), cette métamorphose devient totale, puisqu'Apulée est considéré un créateur du latin littéraire, qui a utilisé et transformé chaque modalité d'expression archaïque et moderne, au sens d'un style élevé, élaboré, caractérisé par *« lasciuia, leuitas, licentia »* (Palmer, 1968 : 144-146). L'identité entre le narrateur et le personnage principal du roman nous montre un narrateur au premier degré, qui raconte sa propre histoire, en fait celle de son propre devenir.

4. L'histoire de l'âne intégrée dans une chronique napolitaine du XVIIe siècle

4.1. Ce que l'écrivain franco-italien Jean-Noël Schifano réussit dans le récit *Grecs intermèdes* de son volume *Chroniques napolitaines* c'est la relecture de l'histoire gréco-latine de l'âne; l'écrivain avoue ses sources dans l'introduction, de même qu'à la fin de l'histoire. La citation d'Alberto Lavinio définit l'esprit grec comme essentiellement fait de « finesse animale » :

> L'esprit grec est fait moins de spiritualisme que de finesse animale. Il réside bien plus dans l'âne que dans l'éphèbe, dans la chèvre que dans la canéphore, dans le singe que dans la vierge.
>
> (Schifano, 1989 : 141)

ce qui suggère la référence culturelle au roman grec.

4.2. L'action des récits de ce volume se passait à Naples, sous la domination espagnole, quand les vice-rois italiens étaient chargés du pouvoir politique ; c'est donc au XVIIe siècle que se situe l'extraordinaire histoire de la punition subie à la fois par le maître et par l'âne, quand ils seront pendus au marché public. Cette fin de leur vie a été décrite comme *« vision toute espagnole pour une autre fin à l'aurifère roman d'Apulée »* (Schifano, 1989 : 151). *« L'aurifère roman d'Apulée »* serait, bien sûr, *Métamorphoses* ou *L'âne d'or* ; ce qui, chez l'écrivain latin signifie initiation religieuse dans l'isianisme, sera remplacé chez l'écrivain français par le système juridique, par la loi. L'homme déchoit de sa condition en jouissant d'une relation charnelle avec l'âne; la religion est donc substituée par la justice.

4.3. Le cortège est utilisé comme personnage collectif dans le déroulement de l'acte de justice ; l'accusation frappe le tailleur de la cour, âgé de 22 ans, Andrea del Colle, de même que l'âne :

> …pour ce que ledit Andrea del Colle, tailleur de la cour, a été vu par lesdits témoins horrifiés en train d'en user charnellement contre nature avec un âne de sa propriété, et récompenser ledit âne, une fois l'acte de chair contre nature accompli, en le laissant brouter une botte de fourrage vert réservé au haras.
>
> (*Ibidem* : 147)

Au lieu des brigands, des voleurs ou des prêtres du roman ancien, chez Schifano la justice applique son verdict :

> Le juge criminel soumit le malheureux Andrea del Colle à d'atroces tourments, ordonnant qu'on le torturât sans trêve jusqu'à ce qu'aveux s'ensuivissent dans la tristement célèbre Camera Cordae. Tenailles rougies à blanc, charbons ardents sous la plante des pieds, pal au ralenti dans le boyau mignon, élongations au treuil des jambes et des bras ; crocs, gorges, mâchoires, réas, rouets, chaînes rouillées, on donna minutieusement les instruments de la question pour qu'enfin, entonné de souffrances, les chairs en loques, le tailleur déclarât son pêché de sodomie

consommé avec le grisonnant quadrupède. Aussitôt la sentence tomba : Andrea del Colle était condamné à mourir publiquement, sur la piazza Mercato, avec son âne, complice de l'exécrable crime.

(*Ibidem* : 148)

5. Conclusions

Selon l'histoire littéraire, le plus beau des romans de l'âne est *L'âne d'or* d'Apulée. Comme Saint Augustin le déclare, il a reçu l'épithète *« aureus »* parce qu'il était splendide, aussi le roman est-il appelé le prince de tous les romans d'âne. Les autres exemples que nous avons utilisés (le roman de Lucien de Samosate et le récit napolitain de Jean-Noël Schifano) en sont le précurseur et le successeur, sans avoir la grandeur et la brillance du roman apuléen. Dans les œuvres anciennes, l'homme se purifie par cette souffrance et cette honte d'être réduit au corps d'un animal. Dans le récit contemporain, la mort purifie l'homme ; l'optimisme dans la continuation de la vie n'existe pas, la peine capitale est la seule purification que la justice peut offrir aux coupables : à l'homme, celui d'avoir abusé de l'âne et à l'âne, celui de ne s'y être pas opposé.

BIBLIOGRAPHIE

Bahtin, M. (1982). *Probleme de literatură şi estetică*, traducere Nicolae Iliescu. Bucureşti : Univers.

Bailly, A. (1997). *Dictionnaire grec-français*. Paris : Hachette.

Barthes, R. (1972). « Gradul zero al scriiturii ». In : *Poetică şi stilistică* (*Orientări moderne*), Prolegomene şi antologie de Mihail Nasta şi Sorin Alexandrescu. Bucureşti : Univers.

Ernout, A., Meillet, A. (1959). *Dictionnaire étymologique de la langue latine (Histoire des mots*). Paris : Klincksieck.

Himu-Marinescu, M., Piatkowski, A. (1972). *Istoria literaturii eline*. Bucureşti : Editura Ştiinţifică.

Hocke, G.R. (1998). *Manierismul în literatură* (*Alchimie a limbii şi artă combinatorie esoterică. Contribuţii la literatura comparată europeană*), traducere Herta Spuhn, prefaţă de N. Balotă. Bucureşti : Univers.

Lukian (1974). *Werke in drei Bänden,* Zweiter Band. Berlin – Weimar : Aufbau-Verlag.

McHale, B. (2009). *Ficţiunea postmodernistă*, traducere Dan H. Popescu. Iaşi : Polirom.

Neţ, M. (1989). *O poetică a atmosferei* (*Rochia de moar*). Bucureşti : Univers.

Palmer, L.R. (1968). *The Latin Language*. London : Faber and Faber.

Pleşu, A. (1973). « Manierismul sau despre partea noastră de umbră ». In : *Lumea ca labirint* (*Manieră şi manie în arta europeană. De la 1520 până la 1650 şi în prezent*), traducere de V.H. Adria, prefaţă de N. Balotă, postfaţă de A. Pleşu. Bucureşti : Meridiane.

Ps-Lucien de Samosate (1999). *Lucius ou l'âne,* une nouvelle traduction annotée par Michel Dubuisson, Professeur à l'Université de Liège (Belgique). URL : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/onos/aneintro.html>, site consulté entre le 1 octobre 2010 et le 20 mars 2011.

Schifano, J.-N. (1989). *Chroniques napolitaines*. Paris : Gallimard.

Walsh, P.G. (1970). *The Roman Novel:* The *Satyricon* of Petronius and the *Metamorphoses* of Apuleius. Cambridge : Cambridge University Press.

La traduction juridique : les collocations en droit civil français et leur traduction en roumain

Diana DĂNIŞOR
Université de Craiova
Faculté de Droit et des Sciences administratives

ABSTRACT: ***The Translation of Law Language: French Collocations and Their Romanian Translation***

Legal translation is an act of creation and recreation which requires from the translator a triple specialization: of translator, linguist and jurist. Also, a concept in a nation's legal system must match another nation's legal system equivalent – it is the case of the perfect equivalent which does not raise translation problems. The problems appear in the case of partial equivalence or non equivalence. We will analyze the collocations in civil law language to highlight the most adequate translation solutions.

KEYWORDS: *legal translation, collocations, civil law, translation solutions, equivalence*

> Le but du traducteur est de fournir un texte non seulement cohérent au niveau terminologique, mais aussi 'lisible' sur le plan stylistique.
> (Heid, Freibott, 1991 : 78)

Dans cet article il est question de collocations, car elles sont universellement présentes dans toutes les langues, omniprésentes dans tout type de texte et semblent être plus ou moins arbitraires, donc très difficile à traduire, à cause de la transgression du principe de compositionnalité sémantique.

> Les collocations peuvent être rangées, selon le degré d'opacité du collocatif, en plusieurs types : collocations opaques, dans lesquelles le sens du collocatif n'est ni prédictible, ni transparent ; collocations transparentes, qui sont difficilement prédictibles sur le plan lexical, mais transparentes en compréhension ; collocations régulières qui sont transparentes et généralement prédictibles. (Tutin, 2010 : 58-59)

La notion de collocation[1] n'est pas nouvelle, mais depuis peu de temps elle semble occuper le devant de la scène en linguistique théorique où depuis quelques années la phraséologie occupe une place prépondérante.

Je vais m'arrêter aux définitions de la collocation données par deux auteurs qui semblent marquants pour l'étude du phénomène : Hausmann et Mel'čuk. Ainsi, Hausmann considère que la collocation est :

> […] la combinaison caractéristique de deux mots dans une des structures suivantes […] La collocation se distingue de la combinaison libre (*the book is useful / das Buch ist nützlich / le livre est utile*) par la combinabilité restreinte (ou affinité) des mots combinés (*feuilleter un livre* vs. *acheter un livre*). La collocation se distingue d'autre part des locutions (idioms, Redewendungen, par ex. *monter un bateau à qn. /* jdn. *Durch den Kakao zieben/to pull sb's leg*) par son non-figement et sa transparence. Or cette transparence n'empêche nullement la collocation d'être imprédictible. L'apprenant étranger, tout en comprenant (s'il comprend les mots combinés), ne saurait automatiquement la reproduire. Il doit l'apprendre, parce que les langues, dans la totalité des combinaisons possibles, font un choix idiosyncratique. (1989 : 1010)

Igor Mel'čuk a analysé le phénomène de la combinatoire lexicale, sa conception étant assez proche de celle de Hausmann. Pour lui,

> A COLLOCATION **AB** OF **L** is a semantic phraseme of **L** such that its signified 'X' constructed out of the signified of the one of its two constitueny lexeme – say, of **A** – and a signified 'C' ['X'='A+B'] such that the expresses 'C' contingent on **A**. (1989 : 30-31)

La description des collocations a été systématisée grâce à l'introduction des *« fonctions lexicales »* qui consistent en *« la capacité des lexèmes de se combiner en syntagmes pour exprimer un sens donné »* (*Ibidem*).

Selon lui, l'application à des lexèmes d'opérateurs abstraits relativement généraux (tels que *« un haut degré de »*, *« se passer »*, *« faire en sorte que… se produise »*, etc.) peut se réaliser en différentes lexicalisations selon les lexèmes auxquels s'appliquent les opérateurs. Il a fourni le modèle de l'application d'un opérateur à un élément lexical donné qui permet d'exprimer la distinction entre base et collocateur : *« les éléments (*mots clés*, dans la terminologie de Mel'čuk,* bases *selon Hausmann) auxquels s'appliquent les opérateurs choisissent les lexèmes avec lesquels ils se combinent. »* (Heid, Freibott, 1991 : 83)

Dans l'analyse que nous nous proposons faire aux collocations du vocabulaire juridique, je suis d'accord avec Hausmann et Mel'čuk, pour lesquels les collocations ont un caractère binaire, leurs composants n'ayant pas le même statut. Nous allons analyser quelques collocations verbales et nominales, où un élément est autonome (la base), il a son sens habituel et est sélectionné de façon autonome. L'autre (le collocatif) dépend du premier. On verra par la suite, comment on fait la traduction des collocations du français en roumain, vu que leurs équivalents ne sont pas prédictibles dans la traduction.

A. Les collocations verbales du type

I. Verbe+substantif

Ce type de collocation est très rencontré dans le vocabulaire juridique, ce qui pose beaucoup de problèmes de traduction, notamment lorsqu'en roumain il n'y a pas d'équivalent. Nous allons analyser les collocations formées à base du verbe *abandonner.*

Dans le cas du verbe ABANDONNER, celui-ci se traduit différemment en fonction des noms avec lesquels il entre en combinaison. Ainsi :

1. Lorsque l'agent est une personne et l'objet une chose :

a) si le lien antérieur avec l'objet est un lien de possession réelle, la traduction roumaine est faite par le verbe transitif *a abandona*, ayant le sens de « renoncer à un pouvoir, à des droits, à la possession d'un bien ou à l'utilisation d'une chose ». Avec ce sens, il peut rentrer dans des combinaisons telles que : abandonner ses biens, sa fortune, ses enfants, une charge, le pouvoir, une ville / *a (-şi) abandona bunurile, averea, copiii, o funcție, puterea, un oraş.*

Mais abandonner une ville + au pillage se traduit par *a lăsa pradă jafului un oraş*, (laisser en proie au pillage). C'est la même traduction qu'on rencontre dans l'emploi pronominal du verbe s'abandonner au désespoir / *a se lăsa pradă disperării.*

Si le verbe a un emploi figuré, la traduction est faite par *a părăsi* (quitter). Il se combine, dans le langage juridique, avec son poste, le domicile conjugal / *a-şi părăsi postul, domiciliul conjugal.*

b) si le lien avec l'objet est un lien de possession seulement envisagé~~e~~, la traduction se fait par le verbe intransitif *a renunța* (renoncer) : abandonner la lutte, le combat / *a renunța la luptă.*

2. Avec un objet secondaire, toujours précédé de *à* introduisant l'idée de « confier, remettre ou livrer à » et signifiant « laisser à quelqu'un la possession ou le soin d'un bien (ou d'une personne), laisser quelque chose à l'entière disposition de quelqu'un » le verbe est transitif dans les deux langues et se traduit de la manière suivante : abandonner a quelqu'un le soin de faire quelque chose / *a încredința cuiva grija de a face ceva* (confier), abandonner sa fortune à quelqu'un / *a-şi da averea cuiva, a-şi lăsa averea moştenire* (donner, léguer).

II. Verbe+adverbe

Nous analysons, pour ce type de collocations, celles ayant pour base le verbe ABOLIR. Les collocations juridiques les plus fréquentes se répartissent en deux groupes, qui peuvent se rencontrer dans le même énoncé : *abolir* + complément et *abolir* + adverbe. Les compléments les plus fréquent d'abolir sont : privilège(s), institution(s), peine de mort, esclavage, etc. : le verbe fonctionne avec les adverbes : complètement, entièrement, radicalement, définitivement, irrévocablement, etc.

En roumain on traduit par *a anula* / abolir + règle, usage et par *a abroga* / abolir + loi, règlement ou tout acte de l'autorité règlementaire en vigueur.

B. Les collocations nominales du type

I. Substantif – Adjectif

Pour ce type de collocations, nous avons choisi une collocation qui est souvent utilisée en droit, formée du collocateur *renouvelable* et qui a pour base divers substantifs. Sa traduction est différente selon la base de la combinaison.

1. Avec le sens de « qui peut être remplacé; dont certains éléments peuvent être remplacés », utilisé en parlant de personnes ou d'un groupe, il se traduit par *reînnoibil, care poate fi reînnoit*. Il se combine avec des substantifs tels : Assemblée, comité, communauté, cour.

« Outre les membres de droit que sont les anciens présidents de la République qui sont eux nommés à vie, le mandat des conseillers est de neuf ans non renouvelable » [wikipedia.fr – Conseil constitutionnel français] ; *« Preşedintele Consiliului Superior al Magistraturii este ales pentru un mandat de un an, ce nu poate fi reînnoit, dintre magistrații prevăzuți la alineatul (2) litera a) »* (*Constituția României*, art. 133)

2. Avec le sens de « qui peut être reconduit, dont on peut prolonger la validité » il se combine avec des substantifs tels : bail, congé, contrat d'achat, mandat, sursis, se traduisant dans ces collocations par *care poate fi prelungit, prorogat ; prorogabil ; reînnoibil(ă)*.

« Un mandat renouvelable est un mandat réconductible, répétable. » (linternaute.com) ; « *Valabilitatea autorizației de import paralel este de 5 ani si este reînnoibilă pentru o nouă perioadă de 5 ani.* » (Ordin nr. 1962 din 2 decembrie 2008 privind aprobarea Procedurii de eliberare a autorizațiilor de import paralel pentru medicamente de uz uman).

3. Dans le droit de l'environnement on rencontre ce collocateur qui est traduit par *regenerabil*, en combinaison avec des substantifs tels : ressources, énergies, matières, agents. (Directiva 2009/28/CE a Parlamentului european şi a Consiliului din 23 aprilie 2009 privind promovarea utilizării energiei din surse *regenerabile*, de modificare și ulterior de abrogare a Directivelor 2001/77/CE și 2003/30/CE - Directive 2009/28/CE du Parlement européen et du Conseil du 23 avril 2009 relative à la promotion de l'utilisation de l'énergie produite à partir de sources renouvelables et modifiant puis abrogeant les directives 2001/77/CE et 2003/30/CE)

II. Substantif – locution adjectivale

La locution *pure et simple* est souvent utilisée en combinaison avec des substantifs pour former des collocations juridiques *:* obligation pure et simple, promesse pure et simple ; main levée pure et simple, démission pure et simple pour désigner l'obligation, la promesse, la main levée, la démission sans aucune condition, sans aucune restriction ni réserve. Bien que la traduction normale est faite par *pur şi simplu, pur şi simplă, pur şi simpli, pur şi simple* où *pur* a une forme invariable, en

étant synonymes avec proprement-dit(e)(s) dans la doctrine juridique roumaine elle est utilisée sous la forme *pur şi simplu, pură şi simplă, puri şi simpli, pure şi simple*, en accordant le deuxième terme de la locution.

Voilà quelques exemples pour l'utilisation, de la locution : *« obligațiile pot fi pure şi simple sau afectate de modalități »* (preferatele.com) ; *« obligația este pură şi simplă atunci când poate fi executată îndată ce s-a format, adică nu este supusă niciunui termen sau condiții »* (Alexandresco, 1926 :163) qui est similaire au français « [Le code civil distingue aussi] l'obligation pure et simple, qui est immédiatement exigible, des obligations à terme et des obligations conditionnelles. » (littre.reverso.net) ; *exigibilitatea creanței diferă după cum aceasta este pură şi simplă sau afectată de modalități* (urbansiasociatii.ro) ; acceptare pură şi simplă a moştenirii (euroavocatura.ro) ***est identique à la formulation française*** de l'acceptation pure et simple de la succession (droit-finances.commentcamarche.net).

III. Substantif – substantif avec ou sans préposition

Pour ce type de collocation nous allons analyser les collocations formées à partir du substantif ABANDON.

Pour ce type de collocation, l'agent est toujours une personne. Si l'objet est une chose et le verbe correspondant serait à l'actif et l'objet est introduit par la préposition *de* ou par un adjectif possessif, le lien antérieur avec l'objet étant un lien de propriété, il a le sens:

1. « action de renoncer à la possession d'un bien, de renoncer à quelque chose ». Avec ce sens, il est retrouvé dans des collocations telles abandon de mitoyenneté qui est traduit en roumain par *renunțare la coproprietate*, abandon d'une accusation *renunțare la o acuzație*. L'abandon d'un projet peut se traduire par *abandonare / renunțare la un proiect*.

2. En marge ou en dehors de la langue du droit, le lien antérieur avec l'objet est un lien moral, le sens de l'abandon est celui « d'action de cesser de s'occuper d'une chose à laquelle on était lié par l'intérêt qu'on lui portait, par un engagement, etc. ». Avec ce sens, on le retrouve dans des collocations telles abandon de poste / *părăsirea postului*, abandon de service / *abandon de serviciu.*

3. Si l'objet est une personne, avec le sens de « cesser de s'occuper de quelqu'un à qui on était lié par un lien d'affection ou d'obligation », est rencontré dans abandon de famille / *abandon de familie*, abandon d'enfant, abandon d'incapable la traduction est faite par le substantif ***abandonare*** *a copilului, a celui incapabil*.

4. Si l'objet est une chose, avec le sens de « action de cesser de s'occuper d'une chose à laquelle on était lié, le substantif est rencontré dans des collocations telles : abandon de domicile, abandon du logement, la traduction en étant faite par les substantifs ***abandon, părăsire*** *a domiciliului, a locuinței*.

5. Avec le sens d'un « état résultant de l'action de délaisser », on traduit par *părăsire* le susbtantif abandon des collocations abandon de navire *părăsire a navei*, abandon des lieux *părăsire a locului*.

6. Avec le sens de « action de renoncer à poursuivre une action, une recherche, de renoncer à une entreprise, à un projet », abandon apparaît dans la collocation abandon des hostilités étant traduit par *încetare a ostilităților*.

Conclusion

« La traduction, l'enseignement ou plus globalement les comparaisons des langues obligent très souvent à une prise de conscience restrictive. » (Class, 1994 : 576) Les collocations représentent une source de difficultés primordiale dans l'apprentissage d'une langue étrangère et pour la traduction. Les collocatifs peuvent être plus ou moins productifs, comme on vient de voir dans les exemples analysés. Certains ne sont associés qu'à un nombre de bases limitées, alors que d'autres peuvent se combiner à plusieurs bases, voire à un ensemble sémantiquement cohérent. Voilà pourquoi le traducteur doit repérer les combinaisons caractéristiques de mots qui ne reçoivent leur identité sémantique que par la collocation.

NOTE

[1] Pour le thème des collocations, les conférences et les ouvrages récents : *Journée d'étude de l'ATALA : « La collocation »*, Paris, janv. 2004 ; *Journées d'étude à « Modélisation des collocations »*, Grenoble, sept. 2001 ; *Atelier „Collocation: Computational Extraction, Analysis and Exploitation"*, de la *Conférence ACL* 2001, Toulouse ; *Atelier „Lexicographic applications of computational arroaches to collocations: Restricted collocations in dictionaries"*, de la conférence *EURALEX*, août 2002 ; *Colloque „Computational Approaches to Collocations"*, Vienne, juillet 2002 ; F. Grossmann & A. Tutin, *Les collocations : analyse et traitement*, Travaux et recherches en linguistique appliquée, Amsterdam, de Werelt, 2003 ; N°150 de *Langue Française*, P. Blumenthal et J.F. Hausmann (coord.) : *Collocations, corpus, dictionnaires*, 2006.

BIBLIOGRAPHIE

Alexandresco, D. (1926). *Principiile dreptului civil român*. Bucureşti : Atelierele grafice Socec & Co.

Class, A. (1994). « Collocations et langues de spécialité ». *Meta*, vol. 39, n° 4.

Dănişor, D. (2010). *Dicționar juridic, român-francez/francez-român*. Bucureşti : C.H. Beck.

Hausmann, F. (1989). « Le dictionnaire de collocations ». In : Hausmann, F.J, Reichmann, O., Wiegand, H.E., & Zgusta, L (ed.), *Wörterbücher: ein internationals Handbuch zur Lexicographie. Dictionaries. Dictionnaires*. Berlin/New-York: De Gruyter.

Heid, U., Freibott, G. (1991). « Collocations dans une base de données terminologique et léxicale ». *Meta*, vol. 36, n° 1.

Malaurie, P., Aynes, L., Gautier, P.Y. (2009). *Contractele speciale*, Traducere Diana Dănişor. Bucureşti : Wolters Kluwer.

Malaurie, P., Aynes, L., Stoffel-Munck, P. (2010). *Obligațiile*, Traducere Diana Dănişor. Bucureşti : Wolters Kluwer.

Mel'čuk, Igor A. *et al.* (1989). *Dictionnaire explicatif et combinatoire du français contemporain, Recherches lexico-sémantiques*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

Tutin, A. (2010). *Sens et combinatoire lexicale de la langue au discours*, Dossier en vue d'habilitation à diriger des recherches. Vol. I : Synthèse. 22 janvier.

DEX online. Dicționare ale limbii române. URL : <http://dexonline.ro>

Dictionnaire français en ligne. URL : <http://www.lexilogos.com/francais_langue_dictionnaires.htm>

Le spécifique de l'interprétation des normes de l'Union européenne

Anca Ileana DUŞCĂ
Université de Craiova
Faculté de Droit et des Sciences administratives

ABSTRACT : ***The Specificity of Interpreting EU Standards***

European Union law, especially the primary one, is much more reduced, without explanations or definitions. As a result of this fact, in the Treaty of the European Union we do not find definitions for "original goods" from the member states, "market", "customs fee", "fee that has customs fee as an equivalent effect", "quantitative restrictions", "measures having equivalent effect to the quantitative restrictions", etc. One the one hand, the explanation is that those who made the original Treaties were economists and they were more concerned with the economic principles than their legal aspects. On the other hand, the lack of a legal definition gave the possibility to the Court of Justice and Commission to provide these definitions in a very extensive way such as it is obvious that some definitions should miss if there were legislation. In this way it is also said: "the decisions of the European Court of Justice represent a major source of community law. Taking into consideration the fact that the treaties and secondary legislation do not contain comprehensive explanations of why they were adopted or explanatory reports, the creative jurisprudence of the Court started to have a quasi-normative function in order to interpret the community measures."

KEYWORDS: *primary law of the European Union, goods originating from Member States, customs duty and quantitative restrictions*

L'article traite le problème de la différence entre les termes utilisés par la Cour européenne de justice pour les différentes formes d'interprétation des normes du droit communautaire. A partir des formes d'interprétation connues par les étudiants roumains en droit depuis la première année d'études, qui sont étudiées en Théorie générale du droit, nous allons montrer par quoi cette interprétation est différente de celle réalisée par la Cour de justice de Luxembourg. Ainsi, l'expression « interprétation littérale » qui a un certain sens pour les étudiants roumains en droit a pour la Cour le sens auquel les étudiants attacheraient l'expression « interprétation grammaticale ». Pour nos étudiants, l'expression « interprétation littérale » en ayant un tout autre sens. Ni l'expression « interprétation littérale » n'apparaît comme telle dans les arrêts de la Cour, celle-ci en utilisant plusieurs expressions pour désigner ce type d'interprétation. C'est aussi le cas de l'« interprétation systématique» qui a le sens d'interprétation d'une norme dans le système dont elle fait partie, cette forme d'interprétation en étant utilisée par la

Cour sous le nom d'« interprétation contextuelle ». Et l'« interprétation historique-téléologique », où on prend en compte les conditions historiques et les objectifs poursuivis par le législateur dans l'élaboration d'une norme, est utilisée par la Cour de Luxembourg sous un autre nom que celui que les étudiants roumains connaissent. La Cour fait référence soit à « l'économie générale d'un texte», soit elle parte des « objectifs poursuivis par le législateur » sans utiliser l'expression « interprétation historique-téléologique».

L'un des points clés de l'interprétation des normes de l'Union européenne est donné par les termes utilisés dans ce sens par la Cour de justice de l'Union européenne qui pourraient dérouter les étudiants des facultés de droit. Ainsi, on utilise l'expression « *interprétation textuelle ou* littérale » avec le sens que les étudiants connaissent pour l'interprétation grammaticale. *Littérale* est l'interprétation rencontrée lorsqu'il existe une totale concordance, comme c'est le cas des énumérations limitatives (Dogaru, Cercel, 2007 : 40) entre la formulation du texte légal et les cas pratiques qui s'encadrent dans son hypothèse ; et cela à la différence de l'interprétation *extensive ou restrictive*. L'interprétation rencontrée lorsqu'il n'existe pas de concordance entre la formulation du texte et les cas pratiques, de telle manière que, selon les cas, le texte doit être étendu ou restreint à plusieurs cas, respectivement à moins de cas, en portant le nom d'interprétation *extensive ou restrictive* (Chelaru, 2003 : 32 ; Nițoiu, 2003 : 26).

L'interprétation est extensive si entre la formulation du texte légal et les cas pratiques auxquels elle s'applique, il n'existe pas de concordance, dans le sens que la formulation est plus restreinte que l'intention réelle du législateur. Ainsi, par exemple, l'art.1198 C.civ qui prend en considération la situation où il existait une « impossibilité matérielle » de préconstitution d'un écrit, est interprété extensivement et s'applique aussi à la situation où il existait une « impossibilité morale » de préconstituer un écrit, dans les cas de l'existence de certains rapports de confiance entre les parties. L'interprétation est restrictive lorsqu'entre la formulation du texte légal et les cas d'application pratique il n'existe pas de concordance, dans le sens que la formulation est trop large par rapport aux situations qui peuvent s'encadrer dans le texte**.** L'art. 1000 C.civ., relatif à la responsabilité du commettant du fait du préposé a été interprété restrictivement : on a apprécié que l'accomplissement du fait par le préposé « dans la mission lui confiées » constitue une formulation trop large, qui devrait être restreinte dans le sens de l'engagement de la responsabilité du commettant seulement dans les cas où le fait du préposé est en rapport direct, et non pas occasionnel, avec la mission lui confiée par le commettant (Chelaru, 2003 : 32 ; Nițoiu, 2003 : 261; Beleiu, 2005 : 167). L'*interprétation grammaticale* consiste dans l'utilisation de l'analyse morphologique, syntaxique du texte, dans la prise en considération du cas, du nombre, du genre, de la position des parties de proposition ou de la signification des signes de ponctuation.

Les termes mêmes utilisés pour désigner l'« interprétation littérale » sont différents dans les affaires de la Cour, de telle manière qu'il faut déduire du contexte quelle est l'intention de l'instance. Voilà quelques exemples :

«À titre liminaire, il convient de rappeler que, pour l'interprétation d'une disposition de droit communautaire, il y a lieu de tenir compte non seulement des *termes de celle-ci*, mais également de son contexte et des objectifs poursuivis par la réglementation dont elle fait partie. S'agissant des termes de l'article 7, paragraphe 2, sous d), du règlement n° 423/2007, celui-ci prévoit que « sont gelés tous les fonds qui appartiennent aux entités… qui ont été reconnues, conformément à l'article 5, paragraphe 1, sous b), de la position commune 2007/140… comme une entité détenue ou contrôlée par une entité reconnue comme participant à la prolifération nucléaire. *Cette formulation appelle deux observations.* Ainsi, d'une part, *du fait de l'emploi de la formule « sont gelés », l'extension de la mesure de gel des fonds aux entités détenues ou contrôlées est obligatoire*, le Conseil ne disposant pas de pouvoir d'appréciation à cet égard. En effet, si le législateur entendait conférer au Conseil une telle marge d'appréciation, il aurait exprimé sa volonté en employant une formule explicite en ce sens, telle que peuvent être gelés. D'autre part, lors de l'adoption d'une décision en vertu de l'article 7, paragraphe 2, sous d), du règlement n° 423/2007, le Conseil doit procéder à une appréciation des circonstances de l'espèce pour déterminer quelles entités ont la qualité d'entités détenues ou contrôlées. » C'est ce qu'affirme le *Tribunal (IIe Chambre) dans l'affaire du 9 juillet 2009, affaires jointes T-246/08 et T-332/08*. (points 61-64)

La Cour (IVe Chambre) dans un arrêt récent, du 16 décembre 2010, dans la cause *C-266/09* – précise: « À cet égard, il doit être constaté *qu'il ressort du libellé même de l'article 4* de la directive 2003/4 que le législateur de l'Union a prévu que la mise en balance des intérêts en présence devait être pratiquée dans chaque cas particulier. Ni les dispositions de l'article 14 de la directive 91/414 ni aucune autre disposition de la directive 2003/4 ne permettent de considérer que la mise en balance des intérêts en présence, telle que prescrite à l'article 4 de cette dernière directive, pourrait être suppléée par une autre mesure qu'un examen de ces intérêts dans chaque cas particulier. Cette circonstance ne fait toutefois pas obstacle à ce que le législateur national détermine par une disposition à caractère général des critères permettant de faciliter cette appréciation comparée des intérêts en présence, pourvu seulement que cette disposition ne dispense pas les autorités compétentes de procéder effectivement à un examen particulier de chaque situation qui leur est soumise dans le cadre d'une demande d'accès à une information environnementale présentée sur le fondement de la directive 2003/4. » (points 56-58).

Dans l'Arrêt de la Cour (IIe Chambre) du 25 juillet 2008, dans la cause C – 237/07, il est affirmé : « cette disposition impose aux États membres une obligation claire d'élaborer des plans d'action tant dans le cas d'un risque de dépassement des valeurs-limite, que dans le cas d'un risque de dépassement des seuils d'alerte. *Cette interprétation, qui découle de la simple lecture de l'art. 7 al. (3) de la Directive 96/62*, est d'ailleurs confirmée dans son considérant 12. Ce qui est prévu relativement aux valeurs-limite est valable *a fortiori* en ce qui concerne les seuils d'alerte pour lesquels, d'ailleurs, l'art. 2 de la même directive, où sont définis les termes y utilisés, prévoit que les États membres « prennent immédiatement des mesures en conformité avec la présente directive » (paragraphe 35). Dans cet arrêt,

au paragraphe 44, il est montré : « selon l'art. 7, al. (3) de la Directive 96/62, les plans d'action doivent comprendre des mesures 'qui seront prises à court terme là où il existe un risque de dépassement des valeurs-limite et/ou des seuils d'alerte, dans le but de la réduction de ce risque et pour la limitation de la durée de production de ce risque éventuel' ». « *Il en résulte de cette formulation-là* que les États membres n'ont pas l'obligation de prendre de mesure de telle nature qu'il ne se produise aucun dépassement. De manière contraire, de l'économie de la directive mentionnée, qui poursuit une réduction intégrée de la pollution, il en ressort qu'il revient aux États membres le devoir de prendre des mesures qui peuvent réduire au minimum le risque de dépassement et sa durée, en tenant compte de toutes les circonstances du respectif moment et des intérêts en présence ».

Ensuite, le sens de l'expression *interprétation textuelle*, utilisée dans les arrêts, est celui d'*interprétation systématique* qui consiste dans le rapport de la norme interprétée aux autres normes juridiques, du même acte normatif ou d'autres actes normatifs, de telle manière que l'établissement du sens de la norme se réalise par la fixation de sa place dans le système de droit (Pop, Beleiu, 1980 : 85-87). Voilà quelques exemples :

« *Le contexte dans lequel s'inscrit l'art. 7 al. 2, sous d du Règlement n° 423/2007* et, spécialement, l'économie générale de l'art. 7, al. 2 du même règlement confirme l'analyse textuelle de cette disposition. Ainsi, dans la mesure où l'expression 'ont été identifiées' figure dans sa partie introductive, on doit considérer que, parce que dans chacun des quatre cas mentionnés aux lettres (a)-(d), la qualité d'entité 'qui appartient ou qui est contrôlée' fait l'objet d'une appréciation du Conseil » (points 65-66). C'est ce qui affirme le *Tribunal (IIe Chambre) dans l'Arrêt du 9 juillet 2009, dans les causes connexes T-246/08 et T-332/08*.

L'Arrêt de la Cour (Grande Chambre) du 29 juin 2010, dans la cause C-526/08, précise : « En ce qui concerne la première branche du premier grief, il convient de rappeler que l'annexe II, A, point 1, de la directive 91/676 prévoit l'obligation d'inclure, dans les codes de bonne pratique agricole, les périodes pendant lesquelles l'épandage de fertilisants est inapproprié. Il y a lieu de rappeler également que, d'une part, l'article 2, sous e), de cette directive définit le «fertilisant» comme toute substance contenant un ou des composés azotés épandue sur les sols afin d'améliorer la croissance de la végétation, y compris les effluents d'élevage. D'autre part, l'article 2, sous f), de cette même directive définit l' « engrais chimique » comme tout fertilisant fabriqué selon un procédé industriel. Il s'ensuit que le terme « fertilisant » englobe, au sens de la directive 91/676, les engrais chimiques. Dans ces conditions, la directive 91/676 obligeant les États membres, sans prévoir de dérogation, à établir des périodes d'interdiction pour l'épandage de toutes sortes de fertilisants, il y a lieu de constater que le Grand-Duché de Luxembourg ne s'est pas conformé à cette obligation en ce qui concerne les engrais chimiques. » (points 52-54).

L'arrêt de la Cour (IIe Chambre) du 15 octobre 2009, *dans la cause C-263/08,* précise : « La Directive 85/337 prévoit, dans son art. 10a, en faveur du public intéressé qui remplit certaines conditions, la possibilité d'exercer une voie d'attaque devant une instance judiciaire ou devant un autre organisme indépendant pour contester la légalité de fonds ou de procédure des décisions, des actions ou des omissions qui entrent dans son domaine d'application. Donc, *selon la lettre même de cette disposition*, peuvent exercer une pareille voie d'attaque les personnes qui, dans le cadre du public intéressé, soit ont un intérêt suffisant pour exercer l'action, soit, dans le cas où la législation nationale impose, montre que l'une des opérations visées par la Directive 85/337 viole leur droits. Aussi, du même texte il ressort que répond aux critères de public intéressé qui peut formuler une voie d'attaque prévue par *l'art. 1, al. (2) de la Directive 85/337 corroboré avec l'art. 10a de la même Directive,* toute organisation non-gouvernementale qui promeut la protection de l'environnement et qui accomplit toutes les exigences prévues par la législation interne. D'autre part, l'*art. 6, al. (4) de la Directive 85/337 garantit* spécialement au public intéressé une participation effective aux procédures d'adoption des décisions sur l'environnement en ce qui concerne les projets qui peuvent avoir des effets importants sur l'environnement » (points 33-36).

Enfin, on sait qu'il est fait référence à *l'interprétation historique-téléologique* (qui est la méthode d'interprétation qui prend en compte la finalité poursuivie par le législateur à l'adoption de la norme et le contexte historique où la norme apparaît) lorsque dans les arrêts on renvoie aux considérants d'un document européen, aux objectifs visés par le législateur ou à l'économie générale du document. Voilà quelques exemples :

« Enfin, l'interprétation suggérée par les analyses textuelle et contextuelle est compatible avec *l'objectif poursuivi par le règlement n° 423/2007, à savoir la volonté d'empêcher la prolifération nucléaire et, plus généralement, de maintenir la paix et la sécurité internationale, étant donné la gravité du risque posé par la prolifération nucléaire*. Au vu de tout ce qui précède, il y a lieu de conclure que l'article 7, paragraphe 2, sous d), du règlement n° 423/2007 impose au Conseil de geler les fonds d'une entité 'détenue ou contrôlée' par une entité reconnue comme participant à la prolifération nucléaire au sens de l'article 7, paragraphe 1, sous a) ou b), du même règlement, le Conseil appréciant au cas par cas la qualité d'entité 'détenue ou contrôlée' des entités concernées. » C'est ce qu'affirme le *Tribunal (IIe Chambre) Arrêt du 9 juillet 2009, affaires jointes T-246/08 et T-332/08* (points 66-67).

Dans l'Arrêt de la Cour (IIe Chambre) du 25 juillet 2009, affaire C – 237/07 il est affirmé : « Il ressort au contraire de l'économie de ladite directive, qui vise une réduction intégrée de la pollution, qu'il appartient aux États membres de prendre des mesures aptes à réduire au minimum le risque de dépassement et sa durée compte tenu de l'ensemble des circonstances du moment et des intérêts en présence. Il y a lieu, de ce point de vue, de relever que, si les États membres disposent ainsi d'un pouvoir d'appréciation, l'article 7, paragraphe 3, de la directive 96/62 comporte des limites à l'exercice de celui-ci, susceptibles d'être

invoquées devant les juridictions nationales s'agissant de l'adéquation des mesures que doit comporter le plan d'action à l'objectif de réduction du risque de dépassement et de la limitation de sa durée, compte tenu de l'équilibre qu'il convient d'assurer entre cet objectif et les différents intérêts publics et privés en présence. Il y a lieu, dès lors, de répondre aux deuxième et troisième questions que les États membres ont, sous le contrôle du juge national, pour seule obligation de prendre, dans le cadre d'un plan d'action et à court terme, les mesures aptes à réduire au minimum le risque de dépassement des valeurs limites ou des seuils d'alerte et à revenir progressivement à un niveau se situant en dessous de ces valeurs ou de ces seuils, compte tenu des circonstances de fait et de l'ensemble des intérêts en présence. » (points 45-47).

En conclusion, pour les étudiants des facultés de droit, il est utile de connaître ces détails de nuance, non seulement parce que les arrêts de la Cour de justice de l'Union européenne sont, pour les instances nationales, des vraies décisions de direction, mais aussi parce que, souvent, celles-ci sont des sources de droit pour le droit européen (Duşcă, 2010 : 64-68 ; Bercea, 2007 : 123 ; Isaac, Blanguet, 2006 : 319-368). En effet, les arrêts de la Cour de justice de l'Union européenne constituent une source de droit pour les principes généraux du droit – en grande partie création de la Cour, qui sont entrés ou non[1] à travers le temps, dans les Traités, en acquérant ainsi la valeur juridique des traités – ou par des règles qu'ils créent jusqu'à l'adoption d'autres normes communautaires – comme le célèbre cas « Cassis de Dijon », où la Cour, en matière des « empêchements techniques »[2] a établi toute une série de règles qui se sont appliquées jusqu'à l'adoption de l'Acte unique européen, la plus importante en étant la « reconnaissance mutuelle des produits légalement fabriqués et commercialisés par un État membre ».

NOTES

[1]Le principe de l'effet direct du droit communautaire - selon lequel dans un rapport juridique qui suppose l'application du droit communautaire, le juge national doit appliquer directement la norme communautaire, dans le cas où il existe une contradiction entre celle-ci et le droit interne, et cela sans attendre la modification correspondante faite par le législateur roumain – bien qu'il soit une constante dans la jurisprudence de la Cour, il n'a pas été reçu par le Traité de Lisbonne – signé le 13 décembre 2007 et entré en vigueur le 1 décembre 2009.

[2] Les empêchements techniques représentent un aspect particulier des mesures à effet équivalent aux restrictions quantitatives et consistent dans les normes internes d'un État par lesquelles on refuse l'importation de certains produits étrangers non-conformes aux standards en vigueur sur son territoire.

BIBLIOGRAPHIE

Beleiu, Gh. (2005). *Drept civil. Persoanele*. Bucureşti : Sansa
Bercea, R. (2007). *Drept comunitar. Principii*. Bucureşti : C.H. Beck.
Chelaru, E. (2003). *Drept civil. Partea generală*. Bucureşti : All Beck.
Dogaru, I., Cercel, S. (2007). *Drept civil. Partea generală*. Bucureşti : C.H. Beck.

Duşcă, A.I. (2010). *Dreptul Uniunii privind afacer*ile. Bucureşti : Universul Juridic.

Isaac, I.G., Blanguet, M. (2006). *Droit général de l`Union Européenne*. Paris : Sirey.

Nițoiu, R. (2003). *Teoria generală a dreptului*. Craiova : Universitaria.

Pop, A., Beleiu, Gh. (1980). *Drept civil. Teoria generală a dreptului civil*. Bucureşti : TUB.

Le discours intimiste dans la lyrique latine et la récupération de l'identité

Ilona DUȚĂ
Université de Craiova,
Faculté des Lettres

ABSTRACT: ***The Intimist Discourse in Latin Poetry and the Recovery of One's Identity***

Intimacy, as shaped by Latin poetry, has the potential to recuperate identity, taking into consideration that the internal dynamism of Latin literature reveals cleavages or unbalance between the image of the self projected in major genres (historiography, epic poetry) and in minor genres (such as lyrical poetry). By means of constructions of intimacy centered on the issue of affection and corporeal existence, the lyrical genre becomes the space of intimate self co-vibration. Following the main patterns identified in the lyrical space we are allowed to perceive some aspects of the construct of assuming identity in Latin literature and culture.

KEYWORDS: *identity, intimacy, cultural pattern, lyrical genre, mentalities*

1. Introduction

La catégorie de l'intime comme concept volatile et flexible, incompatible avec une catégorisation rigide, est apparue à l'intersection des études psychanalytiques, l'histoire des idées, la littérature (Sora, 2008) et tentent de décrire le spectre de l'intériorité et les formes sa construction (une sorte de grammaire de l'intériorité, dans la mesure dans la quelle elle este comprise du point de vue relationnel, comme rapport avec soi et en même temps avec autrui).

Les particularités de ce discours intimiste peuvent être détectées dans des perspectives différentes et aux différents niveaux : imaginaire, psychologique, affectif, énonciatif, culturel; la vision sémiotique ample en est présente, elle étant capable de décrire les circuits et les codes à l'aide desquels fonctionne le discours passionnel-intimiste, aussi les grilles culturelles et les déplacements mentalitares à côté de la problématique intimiste.

L'investigation du discours intimiste dans le contexte de la lyrique latine implique des grilles hétérogènes, telles que : la problématique du sujet et de la la subjectivité, les modèles de la sexualité et les modalités de la pratique des plaisirs (Foucault, 1995, 2004) les formes de la perception et de la représentation de la corporalité (Corbin, Courtine, et Vigarello, 2008), des niveaux psychologiques de la codifications de l'intimité (le niveau perceptif-sensoriel comme chez Catul, le niveau abyssal comme chez Properce, le niveau comportemental-ludique comme

chez Ovide), la description de ses codes culturels de la représentation de la passion en utilisant l'attaque sémiotique de l'univers passionnel (Greimas, Fontanille, 1991).

Ainsi, dans le cas de la séquence consacrée à Lucrèce, la grille est essentiellement poétique; la poétique intimiste est indiquée au début de son poème *De rerum natura*, comme stratégie de cooptation du lecteur et pour sa formation pour le saut dans un discours rationaliste – scientifique, inaccessible et sérieux. Par conséquent, le concept de l'intimité avec l'autrui (de la proximité avec l'univers dans la mesure de la décantation de sa structure rationnelle et sans superstitions) est principalement en relation avec celle de l'intimité avec soi-même, et l'analyse de ce modèle souligne l'articulation du programme poétique lucrécienne.

Le modèle intimiste de Catul impose l'utilisation d'un matériau théorique de la phénoménologie de la perception (Merleau Ponty, 1999), dans la mesure dans laquelle l'intimité amoureuse est exprimée comme un jeu des symptômes enregistrés au niveau émotionnel-sensoriel.

La séquence des schémas intimistes polaires, cultivées par Properce et Ovide, impose de différentes perspectives théoriques: si pour le modèle propertian, l'attaque est essentiellement psychologique, soutenu par l'enregistrement élégiaque énonciation (les marques de la subjectivité, le vocabulaire passionné, le programme élégiaque), chez Ovide l'intimité est profondément textualisée, utilisée comme un jeu des codes, des langues et des comportements passionnés.

2. Modèles intimistes et déplacements mentalitares

Considérée comme un système autoréglé, équitable, codifié autour des idées dominantes qui mettent en évidence sa direction et son sens, la littérature latine révèle son dynamisme interne par la conjugaison des tendances centrifuges, d'assimilation et d'adaptation en contact avec le modèle de la littérature grecque (d'où emprunte des cadres génériques, des modèles de discours, des formes symboliques, etc), avec une tendance centripète d'introspection et de renforcement de l'image de soi, c'est à dire d'un format en mesure de retourner son sens d'identité. Lotman renforçait cette vision sur la culture, de cette manière :

> Chaque culture représente une totalité complexe et contradictoire. Généralement l'image de soi qui caractérise telle ou telle culture, met en évidence certaines idées dominantes à l'aide desquelles on trace le système unifié qui doit être le code pour l'auto connaissance et l'auto décodage d'une telle culture.
>
> (Segre, 1986 : 191)

Préoccupée de s'accorder un format symbolique et d'identité, surtout dans le cadre des genres importants, avec un potentiel modernisé, comme l'historiographie et l'épopée (en combinant la mémoire et le modèle, l'image consacrée et l'image souhaitée), la littérature latine crée les conditions du retentissement intime à l'ordre du discours lyrique; la récupération de l'identité dans l'espace lyrique à l'aide des constructions intimistes centrées sur la problématique de l'affectivité et de la

corporalité. Délimité par Simona Sora (2008), dans l'oeuvre *Regăsirea intimității* ('La récupération de l'intimité') et appliqué pour la prose roumaine de la période d'entre les deux guerres mondiales et de la période postdécembriste, le concept d'intimité littéraire vise les stratagèmes du retour aux valeurs de l'affectivité, de l'intériorité, de la construction du soi, après des épisodes de priorité extérieure pour la culture. Dans l'espace de la culture latine, le concept couvre les modes qui rétablissent les liaisons de l'intériorité et il construit une immanence de l'identité pour un discours centré sur les valeurs de l'affectivité, comme dans le cas de la lyrique.

Les images de l'intériorité dans le cadre d'un discours intimiste, la responsabilité d'un tel discours et les stratégies de cooptation de l'altérité (la cooptation du lecteur suppose une structure stéréotype des poétiques élégiaques; illustrative pour la modalité du transfert des valeurs intimistes au niveau du mental collectif) sont représentatives pour la disponibilité ou la résistance du mental latin centré dans la direction de la culture d'un symbolisme du somptueux, vis-à-vis aux rapports avec le soi qui existaient dans le cadre de l'intimité. Ce mental collectif latin, exposé par Eugen Cizek (1998) dans les termes du constructivisme, du pragmatisme, de l'anthropocentrisme, de l'effort volitif d'autodétermination, dévoile sa fragilité et sa gaucherie en rencontrant les valeurs de l'intimité: la réalisation d'un discours intimiste chez Lucrèce et le rapport avec le genre de l'intimité attaquée. Dans la même période, Catulle dévoile le mode crispé de la responsabilité de l'intimité dans l'espace latin.

Si Lucrèce fait appel aux valeurs intimistes (valeurs appropriées au genre élégiaque) pour fournir aux Romains un produit d'une facture scientifique avec une idéologie luministe qui décrit la genèse de son poème *De rerum natura*, par la métaphore de l'érotisme cosmique protégé par Venus (contrairement aux stratégies de l'épopée, subordonnées aux divinités Jupiter, Marte, Apolo), on peut parler d'une intimité programmée, dans la manière habituée des Romains de s'autoprogrammer continuellement; l'inconsistance du programme devient visible dans le troisième et quatrième livre par les craintes suscitées d'une dimension troublante et périclitante de l'éros, l'inconsistance envisagée par l'apparition de *Venus volgivaga* ('Venus flâneuse dans la rue').

Aussi, l'orientation de la poétique intimiste de Catulle vers la zone sensorielle-émotionnelle dévoile une intériorité envisagée comme surface (dépourvue de la profondeur de l'intériorité de Properce), un début d'intériorité et un contact épidermique avec les valeurs intimistes, en employant dans le cadre de l'imaginaire collectif, les déversements de l'intériorité et l'échec de l'intimité chez Lucrèce. Les modèles intimistes d'initiation (Lucrèce, Catulle), et de finale (Ovide) d'un discours de l'intériorité dans le cadre de la littérature latine dévoile la crispation de la gesticulation de la responsabilité de l'intimité dans la période de la crise républicaine, et par la poétique d'Ovide, celle des constructions élaborées d'une manière maniériste, on va vers une crise de l'intimité (le cycle *Heroide*, caractérisé par la figure de la mélancolie, est symptomatique pour cet état de crise).

Ainsi, si les rapports avec l'intimité fonctionnent dans des registres extrêmes dans le cadre de crise de la République, en dévoilant la distorsion du regard imaginaire et collectif-mentale entre une extériorité essentielle et une intimité impeccable par l'intermédiaire des modèles poétiques de Lucrèce et de Catulle, chez Ovide l'intériorisation de la coupure dans un discours situé entre l'amplitude d'un réseau intertextuel sophistiqué et la promptitude de l'intervention d'un discours corporel de retour vers l'immanence. Considéré comme filtre d'un régime intimiste, le corps structure l'intériorité en prenant comme modèle le format rationaliste-intimiste chez Lucrèce (le modèle serait: le corps comme extériorité – l'évacuation de l'intime parce qu'il institue une vision extérieure et mécaniste de la corporalité, vision qui annule l'intériorité sous les lumières de la raison) et, comme un paradoxe, il est restitué à la pureté sensible chez Catulle (le modèle de Catulle pourrait être defini comme: le corps comme relais d'une subjectivité emotionnelle – la pureté sensible de l'intime).

3. Lucrèce et Catul : l'intimité comme proximité et l'intimité sensuelle

Les modèles intimistes configurés dans les poétiques de Lucrèce et de Catulle, permettent la vue d'un jeu complexe de forces, jeu qui se déroule entre les valeurs de l'intimité et la vision de l'identité, d'autant plus que le modèle de Lucrèce formule d'une manière thématique, la récupération de l'identité à l'aide d'un discours intimiste combiné avec les fonctions de la poétique et de l'efficacité rhétorique. Sous prétexte d'un enveloppe poétique nécessaire pour emballer un message sobre, rigide, scientifique (Lucrèce comparait cette stratégie poétique avec la stratégie médicale du graissage de la coupe amère avec du miel), dans le cadre de la poétique de Lucrèce, pénètre une dimension de l'érotisme (et implicitement de l'intimisme) avec des fonctions pragmatiques, sous prétexte de laquelle, le poète trace les conditions de la production du discours poétique et l'effet attendu. Contrairement au dispositif générique de l'épopée patronnée par Jupiter, Mars, Apollo, l'invocation des muses comme segment déclencheur du discours poématique de *De rerum natura* vise Venus, sous le patronage de laquelle se trouve l'élégie. A. Deremetz remarquait cette combinaison inédite entre les structures de l'épopée et celles de l'élégie :

> Considérée comme fille de Venus, à l'exemple de Rome, l'épopée de Lucrèce paraît une épopée érotique. Alors, cette association, dans le même espace poétique de l'épopée et de l'éros, peut apparaître comme paradoxale pour les historiens littéraires qui savent que *poeta novi*, suivant Callimac, ont opposé systématiquement l'épopée et l'élégie du point de vue thématique. Si épopée est vue comme une révélation des vérités de l'histoire, l'élégie soumise à Venus, exige les fictions et le jeu poétique. (1995: 267)

Systématisant en palimpseste, le discours scientifique sous l'emballage fictionnel, par l'inoculation d'une idéologie luministe-réformatrice dans la structure du discours scientifique de l'éclaircissement des mystères et des superstitions qui

déséquilibre l'individu, Lucrèce relie les valeurs intimistes avec le projet d'identité ; autrement dit la réévaluation du point de vue rationnel de l'identité Romaine, sollicite une rhétorique fine qui doit faire appel à l'affectivité, à l'émotion, à la séduction, aux valeurs chaudes, capables d'adoucir la rigueur d'un message scientifique.

L'érotisme dans lequel s'inscrit la genèse du poème circonscrit une genèse plus grave, celle d'une nouvelle image de soi qui est de type Romaine, d'une auto image structurée sur la complicité de la délivrance des superstitions d'un Romain qui doit être maître de soi, en dominant la nature. L'intimité dispersée dans l'érotisme soutient l'identité symbolique – luministe, en assimilant les caractéristiques de l'érotisme universel, cosmique. Ainsi, ce type d'intimité est représentatif pour l'ordre de l'antiquité où tous les domaines de la pensée et de l'expérience se rapportaient à un modèle fondé sur l'ordre, la proportion, la localisation dans l'espace cosmique.

Ainsi, on trace un modèle d'intimité avec l'autre, d'une proximité qui n'est pas troublée, une intimité ouverte vers l'extériorité en risquant de se supprimer elle-même; ce conflit interne de l'intimité de Lucrèce sera accentué dans le troisième et quatrième livre. Le sujet avec l'âme, l'esprit, la raison, se supprime lui-même par l'élimination de l'intime, parce qu'il est dispersé vers la corporalité qui est caractérisée par la fragmentation, la désarticulation, l'explication (le modèle sera semblable aux dissections de l'époque moderne). Les deux hypostases de Venus (Venus féconde qui soutient l'érotisme cosmique – *Aeneadum genitrix, hominum divomquq voluptas, / Alma Venus* […], I, 1-2 –, et Venus flâneuse dans la rue / *Venus volgivaga*, la source de l'érotisme troublante, dévastateur, de la volupté destructive décrite dans le quatrième livre. On voit une intimité fragmentée en fonction du projet rationaliste-luministe qui construit le sujet (l'homme Romain) élucidé, puissant : l'intimité de soi, fondée sur les valeurs de l'affectivité et de la sensibilité est expropriée dans le quatrième livre (l'émotion est capable d'exténuer le sujet, en supprimant l'empire sur soi-même et la domination sur la nature), en donnant l'exclusivité de l'intimité (l'idée de l'ordre cosmique). L'intimité du début du poème sera déviée, sera transformée dans un instrument de renforcement du projet luministe de Lucrèce, dans une stratégie centrée sur le principe du plaisir.

Sur le même segment mental caractérisé par la crise de l'institution républicaine, se produit une récupération émotionnelle-sensible de l'intimité dans le cadre de la poétique de Catulle. La corporalité est présente ici au champ sensoriel en livrant la passion sur un modèle sensualiste et en conférant à l'intimité des caractéristiques d'un accord émotionnel (une poétique de salon gère l'économie de la passion chez Catulle) qui restitue à l'intime la pureté sensible de l'émotion.

Pour le modèle de Catulle qui construit l'intimité sur le discours passionnel, la poésie LI dédiée à Lesbia est emblématique par la symptomatologie érotique qui suit un format sensualiste de la passion chez Catulle (les coordonnées seraient la sincérité, la finesse, la tendresse) et un modèle émotionnel par lequel la subjectivité est comme un flux sensoriel combiné avec la combustion amoureuse. Même si elle

fait partie de l'épistémologie médicale de la maladie érotique et de la stylistique de l'érotique alexandrine en mettant l'accent sur l'intensité et sur l'emphase de la vie amoureuse, la symptomatologie décrite ici présente un sujet amoureux qui est représenté par la vue, le langage, l'ouie et qui saisit les cadres d'un ordre intimiste qui trace la lyrique de Catulle.

Selon l'avis de Liviu Franga (1997), le dispositif lyrique de Catulle reformule dans un cadre sensualiste et ludique, les règles poétiques (la poétique alexandrine et la tradition poétique latine) : la fonction psychologique se manifeste chez Catulle comme une action poétique qui veut provoquer un plaisir sensuel, une délectation des sens (l'iambe est utilisé pour produire des effets particuliers pour l'ouie: truces vibrare iambos, 35, 6). La fonction de la poésie de Catulle dépasse le critère didactique et l'utilitarisme Romain par la substitution de la dimension pédagogique qui est propre pour la poésie latine (la même fonction chez Properce aura la profondeur de la transformation spirituelle). Chez Properce, cette fonction aura des caractéristiques thérapeutiques, médicales). La fonction de la glorification s'ajoute aux intentions poétiques (au programme d'écrire un petit livre de poèmes, *libellus*).

4. Properce et Ovide : l'intimité comme profondeur et l'intimité textualisée

Par rapport au modèle passionnel sensualiste de Catulle, où l'intimité est comme une fonction qui résulte de l'accord des arrangements sensoriels pour un décor fermé, de salon, comme celui cultivé par Ovidiu avec des alternatives livresques. Le modèle passionnel de l'oeuvre *L'elégies* de Properce accentue le noyau de l'ardeur irrationnelle qui a placé l'érotisme au champ de la folie. En antiquité il y avait quelques classes (la folie prophétique patronnée par Apolo, la folie rituelle patronné par Dionysos, la folie poétique inspirée par les muses et la folie érotique inspirée par Eros et Afrodita).

Les programmes élégiaques de Properce insistent sur le plongement du sujet passionnel dans l'obscurité et pénombre fondé sur l'absence de soi, plus exactement sur l'éruption d'un phénomène de possession démoniaque de type « interventions psychiques » vues par E.R. Dodds (1998 : 23) dans l'analyse des formes de l'irrationnel spécifiques pour la culture de Homer. L'interprétation des passions irrationnelles constitue une dominante de la culture antique qui implique plusieurs métamorphoses qui vont du phénomène des possessions des états surdéterminés (des états sombres, *ate*, ou d'inexplicable enthousiasme, menos, représentent des « interventions psychiques » dans l'ère de Homer) jusqu'à l'ensemble de la culpabilité développé dans la culture tragique de la profanation universelle (miasma) et de la purification (catharsis). Ensuite on arrive à la sublimation de l'irrationnel religieux et à la métamorphose de Platon sur l'âme irrationnelle de la connaissance divine. Les termes « pathos » et l'équivalent latin « passio » qui nomment l'expérience passionnelle indique l'état de passivité comparable à la possession (le sujet vit quelque chose et il se sent possédé par l'état passionnel semblable au sommeil, à la folie ou à l'ivresse). L'option de Properce pour le terme *furor* et la concentration du discours passionnel sur des

termes qui nomment l'intensité de l'existence jusqu'à la limite de la souffrance (*dolor*), des larmes (*flectus*), la consommation de l'âme (*lapsum revocatis*, I, 1/25 ; *sensus deperditus*, I, 3/11), le travail de la subsistance (*nostros labores*, I, 6/24) place le dispositif passionnel dans l'irrationnel troublante, violent qui menace le sujet. Dans un tel cadre, le régime intimiste vise la récupération de soi, le rétablissement de la relation qui va de soi vers soi par l'éros (la transformation de l'état de disjonction de soi suivie de l'éros vers un état de conjonction de soi par une passion adoucie.

L'intimité chez Properce oublie le décor, ignore les stratégies de domestication de l'espace intime et celles de l'arrangement interpersonnel (comme une maladie de soi, la passion est suivie dans des moments d'une gravité extrême). Ce modèle intimiste vise le rétablissement de soi, la reconstruction personnelle dispersée par la passion, la réfluidisation du corps, de l'âme, de la raison, la stabilisation du lieu intérieur. La construction intimiste dans l'espace élégiaque approfondit les valeurs de soi et de l'identité, en mettant l'accent sur sa propre intimité. L'intimité de l'autre devient une condition de sa propre intimité.

Le dispositif passionnel de Properce déclenche le dispositif poétique en transformant l'optique du détachement créateur vers la densité introspective, vers la crise existentielle et personnelle remédiable seulement par la sincérité et la justesse. L'emploi des subtilités maniéristes qui préparent l'apparition de l'auteur sur la scène, le pacte avec le lecteur, les anticipations thématiques occupent une position secondaire vis-à-vis du moi poétique qui veut exprimer sa passion violente (l'élégie I du livre I présente l'effet passionnel de l'errance : *« Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis/ […]Et mihi iam toto furor hic non deficit anno »,* I, 1, 7).

Liviu Franga remarque l'utilisation de la stylistique maniériste dans le cas de la poétique de Properce et l'individualisation du discours lyrique qui remplacent les règles poétiques. On parle de la responsabilité des opinions :

> L'évitement du travesti – d'une manière bucolique et le renoncement au scénario mythique-initiatique qui transfigure les opinions de l'auteur du texte – suppose l'individualisation du discours poétique spécifique pour la tradition latine du I siècle a.Ch, tradition qui est présente dans les textes de Lucrèce, Catulle. (1997 : 188)

L'individualisation du discours poétique chez Properce accentue les cadres d'une poétique intimiste qui transcende la convention de l'élégie. Les fonctions poétiques identifiées par Liviu Franga démontre un processus du subjectivisme : la fonction psychologique de Properce reçoit des significations corporelles (l'action poétique se manifeste au niveau corporel en transformant la sensibilité : des lexèmes comme *« iactetur, obsequio, blandi, flectere, magicae, cantamina, excantare, tulisset, opem, ferire »* (Franga, 1997 : 191) sont représentatives dans la poésie. La fonction compensatoire reçoit des sens médicaux, de guérison des blessures de l'âme. La fonction cognitive se modifie chez Properce. Elle vise la connaissance de soi. Les élégies qui illustrent un thème, insistent sur la corporalité (le corps divisé par la souffrance) et sur les effets (medicina animi vise le rétablissement corporel). La douleur qui divise le corps démontre le ravage passionnel dans les textes qui

présentent l'élan de la passion et la contemplation de l'amoureuse. L'intimité de Properce compare l'angle de l'irrationnel et la passion dans la relation avec un corps ; le corps de l'amoureuse est présenté comme un lieu sacré.

Le discours d'amour chez Ovide appartient au *Code* qui suppose l'affectivité amoureuse, la passion; il est dédié à l'amour (*Amores, Remedia amoris, Ars amatoria*). *Le Code* et *le Corps* constitue une polarité avec une dynamique qui construit le modèle intimiste de cette poétique.

La poétique chez Ovide est ambivalente par rapport aux règles de la poétique traditionnelle. Liviu Franga (1997 : 191) remarque l'oscillation entre les règles de la poétique classique et l'utilisation d'une poétique maniériste (la poétique classique centrée sur la fonction cognitive qui se trouve dans les poèmes érotiques-didactiques *Ars amandi* şi *Remedia amoris*, est contrecarrée dans les termes d'une poétique centrée sur lusus et voluptas).

La même ambivalence caractérise dans le plan du discours amoureux, la relation entre *le Code* et *le Corps*, relation qui est contrecarrée par *le Corps* qui résiste au *Langage*. La corporalité chez Ovide joue le rôle d'une ancre dans le monde véritable, dans la physique de la passion où on supprime les langages. Le corps représente l'affectivité évanescente, il définit la sensibilité et la préciosité. Par rapport à la relation *Corps-Langage* analysée par Roland Barthes (1969) dans le cadre de la poétique de Racine, le discours corporel chez Ovide reconstruit le langage (la passion est exprimée par les paroles).

La relation entre les manières du *Code* et les passions du *Corps* dans le cadre de la même poétique conduit vers un modèle intime qui tue le langage. L'intimité élaborée s'entrecroise chez Ovide avec la nudité de l'intimité comme intériorité qui dévoile une crise du rapport entre l'extérieur et l'intime. Le modèle intimiste suppose une intériorité muette et une extériorité troublante qui substitue l'intime. L'essai d'*Heroide* de trouver un corps sentimental et une consistance affective pour un discours amoureux représente l'option pour la mélancolie: les amours d'*Heroide* représentent l'abandon et la désorientation, la tristesse de la perte d'une liaison.

Le jeu ambivalent avec l'extériorité et l'intimité signale les rapports du modèle latin avec l'identité comme projet de la continuité de soi qui représente l'image romaine de la résistance. La vision de l'intériorité et de l'identité suppose l'intimité et l'irrationnel. Ce tableau de l'intimité construite dans une cosmologie et une ontologie qui dévoilent la problématique de la subjectivité et de la passion antique, vise le rapport ordre-désordre.

5. Conclusions

L'analyse effectuée pour voir les modèles intimistes dans l'espace de la lyrique latine indique les rapports culturels et mentalitaires avec la problématique de l'identité. Si, selon une vision systémique de la littérature et de la culture, ils représentent de grands ensembles des textes organisés selon certaines projections à l'égard de la construction d'une autoimage dominante d'une identité, c'est que les formules irrégulières à l'aide desquelles ont été construits les principaux modèles

intimistes de la lyrique latine révèlent des fractures dans le concept de l'image de soi et de l'identité. Le modèle de l'intimité programmée et prolongée comme un érotisme cosmique, rencontré chez Lucrèce, de même que le modèle ludique d'Ovidiu indique la crise sous-jacente de l'image romane de soi.

BIBLIOGRAPHIE

Barthes, R. (1969). *Despre Racine*, traducere de Virgil Tănase. Bucureşti : E.L.U.

Cizek, E. (1998). *Mentalități şi instituții politice romane*, traducere de Ilieş Câmpeanu. Bucureşti : Globus.

Corbin, A., Courtine, J.J., Vigarello, G. (2008). *Istoria corpului*, traducere de Simona Manolache, Gina Puică, Muguraş Constantinescu, Giuliano Sfichi. Bucureşti : Art.

Deremetz, A. (1995). *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion.

Dodds, E.R. (1998). *Grecii şi iraționalul*, traducere de Catrinel Pleşu şi Petru Creția. Iaşi : Polirom.

Foucault, M. (1995). *Istoria sexualității*, traducere de Beatrice Stanciu şi Alexandru Onete. Timişoara : Editura de Vest (Titre original : *Histoire de la sexualité,* 1. *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976 ; 2. *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984 ; 3. *Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984).

Foucault, M. (2004). *Hermeneutica subiectului*, traducere de Bogdan Ghiu Iaşi : Polirom (Titre original : *L'Herméneutique du sujet.* Cours au Collège De France (1981-1982), Paris : Seuil, Gallimard, 2001).

Franga, L. (1997). *Poetica latină clasică*. Bucureşti : Editura Fundației « România de mâine ».

Greimas, A., Fontanille, J. (1997). *Semiotica pasiunilor*, traducere de Mădălina Lascu şi Rodica Paliga. Bucureşti : Scripta (Titre original : *La semiotique des Passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991).

Le Breton, D. (2002). *Antropologia corpului şi modernitatea*, traducere de Doina Lica. Timişoara : Amarcord (Titre *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990).

Merleau Ponty, M. (1999). *Fenomenologia percepției*, traducere de Ilieş Câmpeanu, Georgiana Vătăjelu. Oradea : Aion (Titre original : *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard).

Segre, C. (1986). *Istorie-cultură-critică*, traducere de Ştefania Mincu. Bucureşti : Univers.

Sora, S. (2008). *Regăsirea intimității*. Bucureşti : Cartea românească.

Sources

Catullus (1999). *Carmina*, traducere de Teodor Naum. Bucuresti : Teora.

Lucrețiu (1965). *Poemul naturii*. Bucureşti : Editura Ştiințifică.

Ovidiu (2001). *Opere*. Chişinău : Gunivas.

Properțiu (1992). *Elegii*. Bucureşti : Univers.

Les lettres d'Emil Cioran dans les collections de la Bibliothèque « Astra » de Sibiu

Rodica FOFIU
Université « Lucian Blaga » de Sibiu
Faculté de Lettres et d'Arts

ABSTRACT: ***Emil Cioran's Letters in the Collection of Astra Library in Sibiu***

The paper intends to present the collection of "Cioran" letters offered by the writer's brother, Aurel Cioran, to the Astra Library in Sibiu. The manuscripts are displayed in an electronic data base. Part of them were published by Dan C. Mihăilescu at the "Humanitas" Publishing House in 1995. This collection is organized in 5 sections, depending on the addressees and their names were chronologically arranged. Many of these letters are addressed to his parents, to his close relatives among whom an honourable place is occupied by his cousin, Milica Bratu. Another addressee, most dear to him, was Aurel, his brother. Emil and Aurel Cioran have been writing to each other for more than 40 years. Emil also wrote to some childhood friends (Nicolae Tatu and Bucur Tincu) and, more important, there were famous intellectuals of that time to whom Emil Cioran wrote: Arşavir Acterian, Mircea Eliade, Constantin Noica, and Mircea Vulcănescu. The letters reveal different events of Cioran's life, recollections, confessions, commentaries, etc., all expressed in a peculiar style. The letters have both a biographical and exegetic importance.

KEYWORDS: *letter, Emil and Aurel Cioran, Eliade, Noica, Acterian, Vulcănescu, Liiceanu, Aichelburg*

Motto:

Conversation avec un absent, la lettre est un événement majeur de la solitude. La vérité sur un auteur est à chercher dans sa correspondance plutôt que dans son œuvre. Le plus souvent, l'œuvre n'est qu'un masque.
(E.M. Cioran)

Rien de la personnalité de Cioran ne peut être plus essentiellement étalé en dehors de ses lettres à son frère Aurel.
(Dan C. Mihăilescu)

Nous nous proposons de présenter la correspondance d'Emil Cioran avec son frère Aurel Cioran contenue dans l'archive Aurel Cioran, dont Aurel a fait don en 1997 à la Bibliothèque Astra de Sibiu. Cette collection importante réunit, sauf les lettres de Cioran à Aurel, des lettres aux parents et à sa famille, (neveux, beau-frère et surtout sa cousine germaine Milica Bratu), mais aussi des lettres à des amis du pays, dont certains de tout premier ordre (Constantin Noica, Mircea Eliade, Petre Tuțea ou

Mircea Vulcănescu), et certains autres moins connus tels ses amis d'enfance Bucur Tincu et Nicolae Tatu.

La Bibliothèque « Astra » de Sibiu, donataire de l'importante collection des lettres cioraniennes, a publié les fac-similés des lettres en forme électronique (DVD). Antérieurement à cette date, une grande partie des lettres de cette archive ont été publiées fragmentairement, (la plupart étant traduites du français en roumain), par Gabriel Liiceanu et Theodor Enescu, sous le titre *Srisori către cei de-acasă* ('Lettres aux siens'), le volume étant sorti chez Humanitas en 1995, avec les soins de Dan C. Mihăilescu.

Cette section si importante de la correspondance de Cioran a été partagée par Aurel Cioran en cinq sections, en fonction du critère des destinataires et aussi d'un critère chronologique. Comme un inventaire de ces si précieuses pièces de correspondance n'a peut-être pas été réalisé, en dehors de celui de la Bibliothèque en question, nous commençons par présenter le contenu de chaque section de la collection.

Cioran I réunit six lettres d'Eliade à Cioran, datant des années 1938-1939, 32 lettres écrites par le jeune Cioran à son père Emilian Cioran de 1944 à 1950, six lettres à Aurel écrites à la même période et six autres adressées par Cioran à sa mère après le décès de son père survenu en 1957. Une partie tout aussi importante, comptant à peu près 80 lettres et cartes postales, sont écrites par Emil à Aurel de 1966 à 1968.

Cioran II contient presque exclusivement des lettres (126 datant des années 1968-1974) adressées par Emil à Aurel. La seule exception est faite par une lettre écrite par Emil à Nuțu, son beau-frère, après la mort de Virginia, l'épouse de celui-ci.

Cioran III réunit également 130 de lettres et cartes postales à Aurel, datées 1975-1978.

Cioran IV débute par 4 lettres adressées par Cioran à son ami d'enfance Bucur Tincu et continue par 25 lettres aux parents datant des années 1933-1940. Cinq lettres écrites par Noica à Cioran de 1933 à 1939 leur succèdent, et 20 lettres sont écrites par Constantin Noica à Aurel pendant son séjour à Păltiniş et datant des années 1970-1980.

Cioran V est une section très composite : huit lettres de Noica à Aurel (1980-1987), deux lettres de jeunesse écrites par Pichi Pogoneanu à Cioran, deux lettres signées Petre Comarnescu datant de la même période, deux autres écrites par Petre Tuțea à Cioran, trois lettres de Octavian Vuia (1936 et 1939), deux lettres signées George Bălan de 1969, une lettre de Radu Bercea de 1969 et une autre de Alexandru Zub à Aurel Cioran. Plus d'une centaine de lettres et cartes postales sont écrites par Cioran à sa cousine germaine Milica Bratu, datant des années 1965-1990. Les autres pièces sont soit des documents et des lettres de famille, soit des copies faites par Aurel à des textes de Cioran ou de Noica tels *Bref portrait de Dinu Noica*, deux lettres datant de 1938 adressées par Jeni Acterian à Emil Cioran. Une lettre d'Emil est écrite au poète Ion Caraion et quatre autres sont adressées par Arşavir Acterian à Emil Cioran de 1933-1935.

De Berlin où il était parti avec une bourse en 1933, Cioran écrit à Aurel en lui avouant le sentiment d'un provisorat dans l'existence :

> Je me suis retourné à Berlin avec un grand désir de solitude et avec point d'intérêt pour l'Université. Si je savais que je vivrais 50-60 ans, je ferais une thèse de doctorat. Mais mon provisorat dans l'existence s'est défini à moi de façon claire.[1]

Plus tard, du Paris des années de guerre où il n'arrivait pas à avoir des nouvelles du pays et où il vivait modestement en attendant tout le temps soit sa bourse, soit son prolongement, Cioran écrit à son frère de petits mots dans les lettres adressées aux parents. À 8 septembre 1946 il écrit à Aurel qui était avocat à Bucarest :

> Je comprends parfaitement ta situation et tes déceptions, bien que je n'aie pas fait la guerre. Mais il suffit de regarder l'époque où nous vivons comme spectateur pour tirer des conclusions sur tous les temps. Je suis devenu immune à n'importe quoi, aux anciennes croyances et aux croyances futures. Je continue peut-être de croire dans l'intelligence et dans le feu d'artifice de l'esprit. Il n'y a de réalité que dans la souffrance, en sorte que rien n'a de consistance. Parmi les amis de Bucarest, c'est Tuțea qui me manque.[2]

Pendant une longue période de temps, Cioran écrit seulement aux parents, surtout parce que son frère Aurel avait été condamné et incarcéré pour des activités légionnaires à Aiud. Ces lettres écrites aux parents expriment souvent le désespoir d'Emil au sujet du sort d'Aurel et ses encouragements à l'adresse des parents pour mieux supporter la situation. Comme la période de détention d'Aurel dure de 1949 à 1956, il n'y a presque pas de lettres pendant ce temps. Durant encore huit ans, Aurel est obligé de faire des travaux d'ouvrier.

C'est après la mort de leur mère qu'il commence sa correspondance soutenue avec Aurel pour parler des parents défunts, de leur enfance, de leurs amis et… de leurs déceptions. Quant aux livres, il communique à Aurel sa déception par rapport à la collection dans laquelle allait paraître son *Précis de décomposition* : *« Il va paraître dans une collection de livres de poche, en sorte que tous les idiots pourraient me lire. »* (CXXXI/10)

En 1964, à 30 novembre, Cioran écrit à Aurel au sujet de *La Chute dans le temps* : *« tu ne dois pas la lire car c'est ennuyeuse ; un recueil de sermons. J'aurais dû l'intituler* Les Sermons d'un sceptique. *»*[3]

Et comme Sergiu Dan l'avait consulté sur les livres qui pourraient paraître en Roumanie, Cioran en écrit à son frère : *« Le seul livre qui pourrait paraître éventuellement serait* Des larmes et des Saints. *Quant au reste, ce serait inutile. »* (CXXXI/64)

En septembre 1964, Cioran annonce à Aurel que son livre *Histoire et Utopie* allait paraître en japonais. En 1966 il est détruit par la nouvelle de la mort de leur mère dont il parle dans deux lettres écrites au mois d'octobre. Quant il apprend la nouvelle de la mort de sa sœur Virginia à la même année, il écrit tout désespéré à Aurel :

> On dirait que le Destin s'est acharné contre nous. Je savais que Gica était menacée, cependant, je ne croyais que le dénouement serait si proche. Que vont devenir les enfants ? Dans la mesure de mes possibilités, je les aiderais. (CXXXI/64)

L'année suivante, à 21 janvier, Cioran se plaint à Relu du manque d'intérêt à écrire :

> Je ne fais rien de bon. Aucune envie de travailler. Une paresse ancestrale (il faut bien trouver une excuse !) s'est emparé de moi. Pour pouvoir écrire, il faut un minimum de conviction ; or j'en manque presque complètement. (CXXXI/79)

À 23 décembre 1967, Cioran écrit à son frère au sujet de la sollicitation qu'on lui avait faite d'écrire sur Valéry et Mallarmé :

> J'ai à préparer pour une maison d'édition américaine une introduction aux écrits de Valéry, sur Léonard, Poe, Mallarmé. Ce travail relativement bien payé m'ennuie, car Valéry appartient à mes emballements défunts. (CXXXI/101)

Quelques mois après, Cioran note : *« J'ai fini l'article-préface à Valéry. Je n'en suis pas content, mais il suffit si ceux qui l'ont sollicité en sont contents. »* (CXXXI/103)

À 19 avril 1968, Cioran écrit à Aurel :

> *La Tentation d'exister* – mon meilleur livre, je crois, vient de paraître en Amérique, dans une traduction assez bonne, mais, et cela est bête, chez un éditeur de troisième ordre. Échec assuré. Mon texte sur Valéry a été refusé, car trop agressif et trop injuste, parait-il. Je reconnais que j'ai mal mené le cher grand homme, mais j'ai toujours ressenti un fort besoin d'ingratitude envers ceux que j'ai admirés. (CXXXI/106)

Et à 25 juin :

> Tu me demandes ce que j'écris. Pour te dire la vérité, j'ai perdu le goût d'écrire, plus précisément de publier. J'écris pour moi, avec l'idée de rassembler plus tard ces notes discontinues en apparence, mais assez homogènes, en fait. Dans quelques jours paraîtra, dans une revue d'études mystiques (!), le dernier chapitre de mon livre, lequel sortira au printemps sous le titre : *Le Mauvais Démiurge.* À vrai dire, ce n'est pas un titre, c'est un programme. (CXXXI/122)

À 18 janvier 1969, il écrit à Aurel que la *Tentation d'exister* a joui d'un certain succès en Amérique (CXXXI/125) et, dans une autre lettre, il note ses ennuis occasionnés par ses options politiques de jeunesse :

> J'ai des ennuis avec des ennemis très anciens, qui me reprochent toujours certaines portions de ma jeunesse. La même chose m'arrive, hélas, de l'autre coté de l'océan. Que tout cela est idiot ! On n'échappe pas au passé, surtout à un certain passé. (CXXXI/126)

Et, comme la publication du livre *Le Mauvais Démiurge* était d'actualité, on rencontre dans les lettres à Aurel pas mal de références. D'abord, sur la parution proprement dite : *« Mon livre doit paraître la semaine prochaine. »* (CXXXI/131) Et après, le commentaire :

> Mon livre n'est pas nécessairement déprimant, bien qu'il contienne une théologie quelque peu lugubre, d'inspiration « bulgare » à cause des Bogomiles. En somme, c'est une théologie de fils de pope. Je t'enverrai mes autres livres plus tard. Il vaut mieux que tu lises quelque chose de plus gai. (CXXXI/131)

Quant à la réception du livre, Cioran écrit à Aurel le 7 mai :

> Je t'enverrai *Le Figaro littéraire* avec un petit article idiot sur mon livre. Il se peut effectivement que l'église d'en face m'ait manqué d'une façon ou d'autre. J'ai reçu quelques lettres indignées de la part d'amis croyants. Ils devraient me remercier de n'être pas indifférent à la religion. Tout le monde n'a pas la grâce. (CXXXI/133)

La critique que Noica fait à ce livre le rend profondément mécontent : *« Dinu m'a écrit que le* Démiurge *est édifiant. C'est le type même de compliment équivoque et même perfide. »* (CXXXI/137) Et la pensée suivante est pleine de venin à l'adresse des compatriotes qui le suffoquent :

> nos compatriotes commencent à affluer. Je suis arrivé à la conclusion que ce qu'il y a de mieux chez nous, ce sont les Juifs et les Grecs. *Băştinaşii* n'ont aucune classe. Ce sont des paysans dans le mauvais sens du mot. Il se peut que j'exagère un peu. (CXXXI/137)

Le 21 janvier 1970 il écrit à Aurel :

> Dans le *Times* de Londres, l'édition littéraire, on a publié sur moi toute une page élogieuse et ennuyeuse au possible » (CXXXI/151) et dans la lettre suivante, il recommande à Aurel de demander à Aron Cotruş l'article qu'il avait écrit sur Valéry et qui avait paru dans *La Nouvelle Revue Française*. (CXXXI/152)

Comme Cioran avait déjà lu les articles de Noica que celui-ci lui envoyait à Paris, il en écrit plein d'admiration :

> J'ai écrit à Dinu. Ses articles sur la *Rostire philosophique* me semblent très importants. J'incline à croire que, de nous tous, c'est lui qui a fait le meilleur choix. Car il y a une grande sagesse de rester chez soi. Pourtant je ne regrette rien. (CXXXI/153)

À 24 décembre, Cioran informe son frère sur la parution d'un autre livre sur lui, paru en Amérique et le 5 janvier 1971 il note : *« J'ai donné une interview en allemand à la télévision suisse, mais je dois reconnaître que ce genre d'activité me déplait. »* (CXXXI/172)

À 16 avril 1971, Cioran fait connaître à son frère la parution en Amérique de son livre *La Chute dans le Temps* (CXXXI/181) et à 27 janvier 1972 il lui communique qu'il écrivait à une édition roumaine de son livre de jeunesse *Des larmes et des Saints* :

> Je corrige en ce moment les épreuves, en roumain, la *Lacrimi şi sfinți* qui doit paraître à Paris, pour quelques compatriotes à l'étranger. C'est un livre très mal écrit, et je regrette d'avoir consenti à une réédition. Il s'y trouve, malgré tout, quelques pages curieuses. (CXXXI/200)

Le 16 mars 1972 Cioran écrit à Aurel :

> En mai paraîtra un texte de moi sur l'inutilité des révolutions, je te l'enverrai. Ce sont des réflexions décousues, une vingtaine de pages, tout à fait en opposition avec les idées qui règnent parmi les jeunes ici ». (CXXXI/202)

Une lettre du 6 avril 1972 dévoile l'idée qui a été à la base de l'essai *De l'Inconvénient d'être né* :

> *De s-ar putea suporta*… Que cette « urare » est chargée de signification ! Ces gens de Bucovine ne sont pas si bêtes que ça. Plus on est *primitif*, plus on est proche d'une sagesse originelle que les civilisés ont perdue. Le bourgeois occidental est un imbécile qui ne pense qu'à l'argent. N'importe quel *cioban* de chez nous est plus philosophe qu'un intellectuel d'ici : *de s-ar putea suporta*. En réponse à ce vœu, je vais publier vers la fin de l'année un petit livre dont le titre est on ne peut plus clair : *De l'Inconvénient d'être né.* Tu imagines facilement les pensées que peut m'inspirer „ziua naşterii". » (CXXXI/203)

La réédition de son livre de jeunesse *Des larmes et des saints* produit le commentaire suivant :

> Une conférence sur moi c'est tout, c'est rien. *Lacrimi şi sfinți* a été réédité en roumain, ici. Ce n'est pas un bon livre, mais il y a quelque chose, une frénésie dont je ne serais plus capable aujourd'hui. Avec l'âge, on devient plus froid, même la folie qu'on a en soi se glace. (CXXXI/206)

La visite à Paris de Noica le bouleverse effectivement, compte tenu de leur déjà très lointaine séparation. Voilà ce qu'il en écrit à son frère avant l'événement : *« Dinu va passer par ici. J'ai presque peur de le revoir, après plus de trente ans. C'est terrifiant. Les spectres se retrouvent. »* (CXXXI/206)

Et, après le départ de celui-ci, Cioran lui fait un portrait unique :

> Dinu est un personnage étrange, déroutant, *tulburător.* Le plus subtil, le plus raffiné représentant (descendant plutôt) du Fanar. À côté de lui, nous sommes tous des paysans. Parfois, il fait l'effet d'un sophiste, mais d'un sophiste de la première époque. Ici il a fait une très forte impression. Sur beaucoup de points, je ne suis pas d'accord avec lui. Ce qui est absolument incroyable c'est qu'il ait gardé son

> optimisme, comme si rien ne s'était passé. Même après l'Apocalypse, il serait encore capable de parler d'avenir. Au fond, c'est lui qui a raison et j'avoue qu'il m'arrive d'envier ses illusions. (CXXXI/208)

À 2 mars 1973 Cioran annonce à Aurel qu'il s'est remis à l'étude de l'allemand et que le *Précis de décomposition* avait joui du succès auprès des gens de gauche de l'Espagne. (CXXXI/221) Quant à ce qu`il écrivait à ce temps-là, il note le 9 mars :

> J'ai pratiquement terminé un livre d'aphorismes dont je ne suis qu'à moitié satisfait. Je ne sais pas encore quand il paraîtra, puisque je ne l'ai même pas livré à l'éditeur. » (CXXXI/222)

Et dans la lettre suivante du 22 mars 1973 :

> *Précis-ul* (je viens de commettre un roumanisme !) a paru depuis presque un an en espagnol et, dans ce pays fou, a suscité un certain intérêt. Il y a beaucoup d'articles favorables venus surtout des gens de gauche… Pour le même pays, on vient de traduire la *Tentation.* C'est le coté antichrétien qui les intéresse, tu imagines pour quelles raisons. L'église y est une force oppressive. » (CXXXI/223)

Les attaques du pays dont il a connaissance inspirent les explications suivantes :

> J'ai lu l'article que tu m'as envoyé. Ici, nos anciens amis m'attaquent pour des raisons opposées. Que les gens peuvent être bêtes ! Pour moi, l'époque où j'écrivais *Schimbarea* me semble incroyablement lointaine. Parfois je me demande si c'est bien moi qui ai écrit ces divagations qu'on cite. En tout cas, j'aurais mieux fait de me promener pe Supt Arini. L'enthousiasme est une forme de délire. Nous avons connu cette maladie dont personne ne veut admettre que nous soyons guéris. (CXXXI/224)

Sur *De l'inconvénient* qui venait de paraître, Cioran écrit à 10 novembre 1973 :

> Il n'est ni bon ni mauvais. J'y parle d'un tas de choses, même de Răşinari. C'est en ramasser de réflexions et d'anecdotes dans le genre à la fois futile et funèbre. (CXXXI/225)

Et, quant à la réception du livre : *« Ci-joint, un article de Claude Mauriac, pas trop mauvais, même bon... »* (CXXXI/247) À la télévision, Cioran continue de ne pas se présenter, parait-il :

> L'autre jour, on a parlé de moi à la… télévision. Un mélange de remarques justes et de remarques stupides. J'ai refusé de prendre part à l'émission. Dès qu'on se manifeste, on se dégrade. Je persévérerais dans le refus. (CXXXI/254)

La parution du deuxième volume de l'essai de Noica *Rostirea filosofică românească* ('Le dire philosophique roumain') lui inspire toute l'admiration et le fait réfléchir aux conséquences du changement de langue :

> Sa passion pour notre langue est compréhensible, car cette langue est d'une puissance, d'une force expressive, vraiment extraordinaire. Mais pour moi, tout cela appartient au passé. En changent d'idiome, j'ai rompu avec toute une partie de moi-même, en tout cas avec toute une époque de ma vie. (CXXXI/255)

Sa fascination pour le roumain fait aussi l'objet de la lettre suivante où il parle des séductions de la langue d'origine, en se rapportant à la valeur de la poésie d'Eminescu, restée inconnue aux étrangers, faute de bonnes traductions :

> L'autre jour, j'ai relu *Luceafărul*. On n'en trouve pas d'équivalent dans toute la poésie française (assez pauvre, il faut bien le dire) […] Quelle langue que la nôtre. Je n'en connais pas de plus poétique. Malheureusement, elle ne passe pas dans un autre idiome. Eminescu traduit, c'est presque ridicule, en tout cas, terriblement mineur et démodé. Notre littérature, complètement inconnue à l'étranger, le restera toujours car nous n'avons pas de grands prosateurs. (CXXXI/256)

Malgré certaines critiques, *De l'inconvénient*

> existe d'une certaine façon, écrit Cioran au 1 mars 1974. Mes amis ne l'aiment pas du tout, mais cela est secondaire. Beaucoup d'articles. On va rééditer *La Tentation d'exister* et *Histoire et Utopie* qui étaient épuisées depuis longtemps, mais on me l'a caché. (CXXXI/257).

L'article le plus sérieux aura été écrit en Angleterre sur *De l'Inconvénient*, à ce qu'écrit Cioran le 18 avril (CXXXI/262) et à 7 mai : *« Je t'enverrai un jour quelques extraits des articles qu'on a écrits sur mon livre. »* (CXXXI/265)

Dans une lettre suivante, Cioran note que le *Mauvais Démiurge* avait été interdit par la censure en Espagne :

> *Le Mauvais Démiurge* qui devait paraître ces jours-ci en Espagne a été saisi et interdit par la censure. Le livre serait athée, blasphémateur, anti-chrétien. L'Inquisition n'est pas morte. Que tout cela est ridicule ! » (CXXXI/267)

La réédition de la *Tentation d'exister* dans la collection livres de poche lui inspire des accès de scepticisme. C'est aussi l'occasion pour lui de réfléchir au ridicule d'avoir voulu faire carrière littéraire :

> Vers la fin d'année, la *Tentation* paraîtra en livre de poche. Très curieusement, plus j'avance en âge, plus il me semble ridicule de vouloir (ou d'avoir voulu) faire une carrière littéraire. De temps en temps, j'ai des accès d'ambition. C'est tout. (CXXXI/125)

Le 16 août 1974 Cioran écrit à Aurel qu'il travaillait à un article qu'il avait l'intention d'envoyer en Allemagne sur la *Fin de l'Histoire*. Quelque temps après, il note que l'article a paru : *«* La Fin de l'Histoire *a paru en revue. Il s'agit d'un petit texte d'une dizaine de pages, une sorte de proclamation plutôt qu'un article. »* (CXXXI/125)

La parution du *Mauvais Démiurge* en Amérique est notée dans une lettre à Aurel du 19 septembre 1974 : *« Un de mes livres, le* Démiurge *vient de paraître et sera un demi-échec, comme les autres. »* (CXXXI/126)

La lecture du livre de Petru Vintilă sur Eminescu inspire à Cioran un commentaire sur l'intraduisibilité de la poésie d'Eminescu :

> Eminescu est malheureusement intraduisible : aussi est il inconnu à l'étranger. S'il avait été anglais, allemand et même espagnol, il serait une des grandes figures de la poésie. (CXXXI/282)

Et il continue cette pensée à lui dans la lettre suivante :

> Citer Eminescu ici c'est impossible, parce que personne ne le connaît ; il est totalement intraduisible ; en français, il fait démodé, provincial, ridicule… La vérité est que ma vision des choses n'est pas due à une influence littéraire quelconque, mais à mes diverses infirmités, à une sorte de malaise… inné. Il n'en demeure pas moins qu'en un certain sens, je descends directement de cette *Prière d'un Dace* dont j'ai toujours aimé le ton violent comme s'il s'agissait d'un blasphème plutôt que d'une supplication. (CXXXI/284)

Un mois après, Cioran parle à Aurel d'une thèse de doctorat qui était en train d'être achevée sur son œuvre :

> En Espagne, un jeune philosophe, mon traducteur, a écrit un livre sur moi qu'il a présenté comme thèse, sans succès, car elle a été refusée, à cause de mes idées, en partie tout au moins. Il y aurait beaucoup à dire là-dessus. (CXXXI/287)

Tout un débat sur le dépaysement est suscité dans les lettres suivantes, occasionnées par l'accusation que quelqu'un avait lancées en Roumanie contre lui pour la raison qu'il aurait renié ses origines : *« L'auteur se trompe – écrit-il à 28 II 1975 – lorsqu'il affirme que je ne veux pas me réclamer de mes origines. »* (CXXXI/289) Et il ajoute :

> dans tout ce qui j'ai écrit, je n'ai fait que ça – mais il est juste d'ajouter qu'au point où j'en suis, il est parfaitement inutile d'être revendiqué par les Roumains ou par les Esquimaux. Je ne peux plus assumer les malheurs d'aucune tribu. Je suis „înstrăinat" dans le sens le plus profond du mot. Ou tout au moins je crois l'être. (CXXXI/289)

Dans la lettre suivante, il dit à Aurel qu'il apprécie la comparaison que celui-ci avait faite entre lui et Ovide exilé... dans la civilisation. Il semble même être d'accord avec cette affirmation : *« Ton idée que je m'estime exilé dans la… civilisation et que je me lamente pour des raisons opposées à celles d'Ovide est très suggestive. »* (CXXXI/290)

Un jour après, il revient sur le dépaysement, en le nuançant : *« Tu as eu tort de prendre au tragique cette histoire d'*înstrăinat. *Je le suis sans doute en partie et parfois totalement, mais* parfois *seulement. »* (CXXXI/291)

Et il ajoute en mettant le dépaysement en rapport avec le changement de langue: *« Changer de langue est une trahison aux conséquences insoupçonnées. »* (CXXXI/291)

Le commentaire de *La Fin de l'Histoire* vient après. Le 15 mai, Cioran écrit à Aurel que l'article ne faisait que répéter des idées déjà exprimées et il était mis en rapport avec son dégoût pour *« tout ce qui se passe dans le monde »* qui lui inspire des pensées apocalyptiques sur l'avenir de l'espèce humaine :

> *La Fin de l'Histoire* répète des choses que j'ai dites ailleurs. Tu n'as rien perdu. Je suis si dégoûté par tout ce qui se passe dans le monde que je souhaite passionnément que l'aventure humaine se termine. Elle se terminera évidemment, mais trop tard. Je m'entends de moins en moins avec les gens d'ici qui applaudissent aux événements pour des raisons que tu devines. L'illusion règne à toutes les latitudes et les civilisés y sacrifient autant que les barbares. Je regrette de ne pouvoir vivre dans une *nepăsare* complète, je m'y efforce, mais en vain. Quel supplice ! Il y a un tas de choses que vous ne pouvez même pas soupçonner. Tant mieux pour vous. (CXXXI/204)

Le retrait du roumain dans son être est ressenti douloureusement, tout comme il l'avoue dans une lettre du 13 septembre 1975 :

> Parler me fatigue, surtout parler roumain. Une langue qu'on a cessé d'écrire pèse sur moi comme un corps mort. Je lis l'anglais ou l'allemand tous les jours, en revanche, notre *graiu* s'éloigne. Quel drame que celui d'un idiome borné à une tribu ! (CXXXI/301)

Dans la lettre suivante, il rejette l'attribut de célébrité qu'Aurel lui avait attribué et précise toutes les servitudes qu'il payait à la notoriété :

> Il y a dans ta dernière carte un mot de trop : *célébrité*. Ce n'est vraiment pas le cas. Je suis un isolé de tous les points de vue. Je ne pense pas comme mes contemporains ni en ce qui regarde l'histoire, ni autrement. Je connais des gens, c'est entendu, mais cela uniquement parce que j'ai le tort de répondre aux lettres : je me suis créé ainsi, à travers ce monde, quelques relations qui maintenant pèsent sur moi. Si tu savais la quantité d'heures que je passe en bavardages! (CXXXI/304)

Quand Aurel lui écrit qu'il avait transcrit une partie des manuscrits roumains, Cioran se déclare mécontent de *Îndreptar pătimaş* et, plus encore, lui demande de détruire tous les manuscrits :

> Merci pour la peine que tu as prise pour transcrire mes divagations plus ou moins juvéniles. Je possède une version un peu améliorée de cet *Îndreptar*, que je n'aime plus du tout. C'est fâcheusement lyrique, et franchement démodé comme ton. Je te donne le conseil de détruire tout ça. C'est ce que je pense faire de tous mes manuscrits roumains. Il ne faut pas qu'il en reste la moindre trace. (CXXXI/309)

La réédition des *Syllogismes de l'amertume* le fait se déclarer mécontent de ce livre :

> *Les Syllogismes* – écrit-il le 17 février 1976 – paraîtront en livre de poche. C'est ce que j'ai écrit de plus mauvais… N'empêche que ces boutades donnent une idée assez exacte de ce que j'ai été à un certain moment. (CXXXI/316)

Tout comme il résulte d'une lettre du 26 avril 1976, Cioran est lui-même étonné à l'idée qu'il n'était plus connecté au problème du sort de son pays : *« Au temps où j'écrivais* Schimbarea*, aurais-je pu imaginer qu'en ma vieillesse mon pays cesserait de m'intéresser ? »* (CXXXI/321)

La notoriété qu'il apprend avoir en Roumanie ne le touche plus, parait-il :

> Un ami viennois, retour de Bucarest, m'écrit qu'il y a rencontré pas mal d'écrivains plus ou moins de ma génération pour lesquels, parait-il, j'existe encore. Mais parfois, tout ce passé me semble incroyablement lointain. Changer de langue c'est bien plus grave que changer de pays. „Ce-a făcut din voi Parisul ?" (CXXXI/322)

Dans une lettre suivante, il dit qu'il a recommencé l'étude de l'allemand. Plus encore, il regrette n'avoir pas suivi les cours du lycée Brukenthal de Sibiu :

> Je fais de l'allemand… Quelle folie de n'avoir pas voulu aller au lycée saxon de Sibiu ! Patriotisme ridicule que je ne me pardonne pas. Nous avons gâché notre jeunesse à la poursuite des *năluci*. (CXXXI/325)

Et il y revient avec d'autres explications :

> La raison pour laquelle je me suis remis à l'allemand c'est que j'ai pas mal d'amis d'outre Rhin qui ne savent pas le français, langue malheureusement en déclin. (CXXXI/327)

Bien qu'il semble qu'aux années 1971-1973 au moins, Cioran ait pensé à un retour à Sibiu pour une visite ou pour un séjour plus long, l'idée n'est pas gardée et lui semble même absurde : *« Tavi m'invite à regagner définitivement… mes origines. Quelle idée ! Il ne se rend pas compte que je suis devenu* străin *dans tous les sens du mot. »* (CXXXI/347)

Il continue de refuser tout prix littéraire : *« Aujourd'hui même, j'ai refusé un prix littéraire […] On a fini ici par s'apercevoir que j'existe. Mais tout cela est frivole et démuni de signification. »* (CXXXI/348)

L'intérêt pour l'écriture diminue continûment. À 14 juin 1977 il s'avère sceptique par rapport à n'importe quel livre à sortir, mais il continue quand même d'écrire à *Ecartèlement* :

> *Nu prea am chef de nimic*. Mélancolie héréditaire ou plutôt ancestrale. Je n'ai même pas envie de terminer un livre que j'ai commencé il y a longtemps. À quoi bon un autre livre ? (CXXXI/363)

La seconde visite de Dinu Noica l'étonne tout aussi intensément que la première :

> J'ai vu longuement Dinu qui est d'une vitalité incroyable. À côté de lui, nous sommes tous des moribonds… En définitive, les années de claustration involontaires sont peut-être nécessaires pour quiconque rêve d'un nouveau départ. On peut sortir rajeuni d'un voyage en enfer. Il faut dire aussi que l'optimisme de Dinu tient du miracle ou de quelque heureuse anomalie. (CXXXI/366)

Une année plus tard, Cioran écrit à Aurel qu'il regrette d'avoir accepté de donner une interview à la télévision allemande :

> Je ne suis pas bon pour ce genre de choses. J'ai accepté par faiblesse. Tant pis pour moi. Plus on vieillit, plus on cesse de s'estimer. D'ou les concessions qu'on fait et qu'on regrette inévitablement. (CXXXI/376)

Plus il avance dans l'âge, plus Cioran est hanté par les images des lieux de naissance, par les visages des gens d'autrefois, par la maison du prêtre de Răşinari, son père avec l'église d'en face, par le parc de Sub Arini ou par Şanta dont le nom revient très souvent dans les lettres.

Comme la collection Aurel Cioran prend fin en 1978, nous avons décidé de ne pas élargir notre approche aux lettres qui n'en font plus partie mais qui ont été publiées dans le volume *Scrisori către cei de-acasă* ('Lettres aux siens') de 1995. D'abord parce que nous n'avons pas la forme originale, ça veut dire celle en français, ces lettres étant traduites en roumain.

La conclusion qui se dégage de la lecture de ces lettres est que nous y retrouvons un tout autre Cioran, Cioran l'homme, sincère, naturel, spontané, plein de chaleur humaine et de tendresse fraternelle, en tout cas, un Cioran plus authentique que celui de son œuvre.

NOTES

[1] CXXXI/41: „M-am reîntors la Berlin cu o mare dorință de singurătate şi cu nici un interes pentru universitate. Dacă aş şti că trăiesc 50-60 de ani, aş face o teză de doctorat. Dar provizoratul meu în existență mi s-a definit într-o lumină clară." (notre trad.)

[2] CXXXI/9 : „Pricep perfect situația ta şi dezamăgirile tale, deşi n-am făcut războiul. Dar epoca pe care-o trăim e suficient s-o priveşti ca spectator pentru a trage concluzii pentru toate vremurile. Eu am devenit imun la orice, la fostele credințe şi la orice credință viitoare. Mai cred poate în inteligență şi în focul de artificii al spiritului. Realitate nu există decât în suferință ; iar moartea o anulează şi pe ea, aşa încât nimic n-are nicio consistență. Dintre prietenii de la Bucureşti, mi-e dor de Țuțea... " (notre trad.)

[3] CXXXI/55 en roumain : „Să n-o citeşti căci e plictisitoare ; o culegere de predici. Ar fi trebuit să se intituleze *Les Sermons d'un sceptique*."

La condition de l'auteur dans *La Chronique Universelle* de Mihail Moxa

Lavinia-Ileana GEAMBEI
Université de Piteşti
Faculté des Lettres

ABSTRACT: ***The Author in Mihail Moxa's*** **Cronica universală ('Universal Chronicle')**

The *Universal Chronicle* (1620) by Mihail Moxa (Moxalie), a monk from Bistrita Monastery, Vâlcea, blazes a trail in the Romanian culture, being a true historiographic synthesis that transposes several Byzantine-Slavic sources and information from the Romanian historiography and oral traditions into Romanian, after a well thought out plan, in a writing with elements of originality. Therefore, the *Chronicle* is the oldest secular text, of considerable length, written in the national language and preserved in an epoch manuscript. Moxa can be considered more than a translator because he did not simply translate from Manasses or other sources, but he gathered evidence, experienced, selected, processed, and especially, intervened, creating a single text. This paper aims to reveal how Mihail Moxa assumed the position of an author, his relationship with the text and its recipient, through a pragmatic approach. The *Epilogue to Part One*, at the end of Chapter 92, that belongs entirely to Moxa, will be analysed, and the author's other very short, but relevant interventions.

KEYWORDS: *chronicle, author, translation, epilogue*

G. Mihăilă, dans son étude *Începuturile şi conştiinţa de sine a literaturii române vechi* (dans *Istoria literaturii române. Studii*), écrivant sur *Zorile Umanismului şi ale Renasterii în Ţările Române. Primele texte în limba română (secolul al XVI-lea)*, après avoir cité les traductions manuscrites et les textes imprimés de l'époque, attire l'attention : *« Evident, din punct de vedere strict literar sunt preţioase* predosloviile *şi* epilogurile *cărţilor, adevărate manifeste… »* ('Évidemment, de point de vue strictement littéraire les préfaces et les épilogues des livres ont une très grande valeur, étant de vrais manifestes…', notre traduction, L.G.) » (Mihăilă, 1979 : 57).

C'est à partir de cette observation de G. Mihăilă que nous allons aborder, nous aussi, le texte de la *Chronique Universelle* de Mihail Moxa, sans réduire pour autant sa valeur littéraire. Le présent travail se propose surtout de révéler comment Mihail Moxa assume sa condition d'auteur, sa relation avec le texte et avec le destinataire de celui-ci, il s'agit donc d'une approche pragmatique. En ce sens, on analysera l'*Epilog la partea întîi* ('Epilogue de la première partie'), qui apparaît à

la fin du chapitre 92, appartenant en entier à Moxa, et quelques autres interventions de celui-ci, très courtes, mais très édificatrices.

La Chronique Universelle (1620) du moine Mihail Moxa (Moxalie), du monastère de Bistrița, Vâlcea, représente une mission de pionnier dans la culture roumaine, étant une vraie

> sinteză istoriografică de largă cuprindere, constând din transpunerea în româneşte, după un plan propriu, într-o redactare cu elemente de originalitate, a mai multe izvoare bizantino-slave. (Mihăilă, 1989 : 27)
> (synthèse historiographique avec un contenu riche, consistant en la transposition en roumain, selon son propre projet, dans une rédaction aux éléments d'originalité, de plusieurs sources byzantines et slaves.) (notre traduction, L.G.)

La Chronique universelle de Costantin Manasses, au titre exacte *Compendiu istoric*, dans sa version slavonne medio-bulgare, prise comme texte de base pour la première partie de la *Chronique* de Moxa, *Cronica pe scurt* ('La Chronique abrégée') du patriarche Nicéphore, un *Letopiseț sârbesc nou* (une 'Chronique serbe nouvelle'), *Cronica bulgară anonimă* ('La Chronique bulgare anonyme') et d'autres sources non identifiées. En plus de ces sources, Moxa fait appel à l'historiographie roumaine (telle *Letopisețul de la Putna* ('La Chronique de Putna')) et à la tradition orale. *La Chronique* de Moxa représente, donc, le plus ancien texte laïc, de grandes dimensions, écrit en roumain, gardé en manuscrit d'époque. C'est vrai que dans le domaine de l'historiographie universelle une première tentative de traduction en roumain d'une variante abrégée de la *Chronographie* du patriarche Nicéphore, en version serbe, date de la fin du XVIe siècle, de 1588, mais cela n'est en vérité qu'une tentative médiocre. Il s'agit du *Tabelul cronologic* ('Le tableau chronologique'), gardé parmi les documents de Petru Şchiopul, deux fois roi de Moldavie, et provenu de l'évêque Ghedeon de Rădăuți, probablement, par l'intermédiaire d'Adam (de Chypre), le prêtre du roi, comme le montre G. Mihăilă (1989 : 27).

En ce qui concerne le titre, parce que du manuscrit de l'époque (que certains chercheurs n'ont pas hésité à considérer l'autographe même de Moxa), mais aussi de ceux découverts ultérieurement et qui se trouvent dans les bibliothèques de Craiova, respectivement de Iaşi, la feuille de titre manque, plusieurs variantes ont été véhiculées. Le premier éditeur roumain, Haşdeu, qui a inclus le texte dans son volume *Cuvente den bătrâni*, en 1878, l'a appelé tout simplement *Cronica* ('La Chronique'), mais certains éditeurs ou historiens littéraires ultérieurs ont opté pour le titre *Cronograf* ou *Hronograf* ('Chronographe') ou, très rarement, pour *Denceputul lumieei dentâiu* ('Du tout premier début du monde'), le titre du premier chapitre. Gabriel Drăgan, dans *Istoria literaturii române* (Drăgan, 1943 : 65), définit ainsi les chronographes :

> …o specie de cronici mai întinse, de istorie universală, în care datele şi evenimentele se găsesc împodobite cu numeroase digresiuni şi povestiri, multe din ele cu tendințe de fantezie literară

> (…une espèce de chroniques plus vastes, d'histoire universelle, où les dates et les événements se trouvent ornés de nombreuses digressions et histoires, beaucoup d'entre elles aux tendances de fantaisie littéraire) (notre traduction, L.G.),

leurs auteurs utilisant du matériel des domaines les plus variés : « magie, astrologie, Bible, sciences naturelles, arithmétique, cosmographie, etc. ».

Ayant probablement en vue de telles définitions des chronographes, G. Mihăilă, l'exégète le plus autorisé de Moxa, celui qui lui a dédié la seule édition critique en 1989, chez les Editions Minerva, n'opte pas pour cette dénomination, qui suggérerait un certain degré de « frivolité », mais pour *Cronica universală* ('La Chronique Universelle'), parce que l'ouvrage du chroniqueur de Olténie n'est pas un simple chronographe, mais une histoire universelle, même primitive, comme on l'a considérée parfois. C'est une synthèse de plusieurs chroniques qui circulaient à l'époque, auxquelles Moxa ajoute ses propres interventions.

L'un des mérites particuliers de Moxa est celui d'avoir essayé d'intégrer l'histoire des Roumains à l'histoire universelle, introduisant dans son texte certaines données concernant l'histoire nationale. À propos de cela, P.P. Panaitescu, dans le traité académique *d'Histoire de la littérature roumaine*, caractérise la *Chronique* de Moxa tel *« o primă încercare de rânduire a ştirilor de istorie universală, scrisă pentru români, cu anumite preocupări de istorie românească »* ('un premier essai de systématiser les informations concernant l'histoire universelle, écrite pour les Roumains, avec certaines préoccupations pour l'histoire roumaine', notre traduction, L.G.) (Panaitescu, 1970 : 335). À partir du chapitre 97 (*Împărăția lui Manoil Paleolog* – 'Le règne de Manuel Paléologue'), dans la *Chronique* de Moxa font leur apparition assez fréquemment « rumânii » (les 'Roumains'), représentés par leurs rois : *« Dan, voevod, domnul rumânesc »* ('Dan, roi, le roi roumain') (p. 210) ; *« Mircea voevod »* ('le roi Mircea') (p. 210) apparaît immortalisé dans le tableau de la lutte de Rovine (1395), Moxa osant même modifier la source, *Cronica bulgară anonimă* ('La Chronique bulgare anonyme') ; *« Ştefan voevod »* ('le roi Ştefan') est nommé en rapport avec la bataille de Podul Înalt (1475), dont la victoire, obtenue par les Roumains, est si bien soulignée par Moxa, dans un style concis, par une hyperbole qui est déjà entrée dans la langue courante :

> Ani 6983 [1475] tremése Mahamet oşti mari spre Ştefan voevod, la Țara Moldovei, şi periră atunce turci mulți, fără număr (p. 222).
> (Année 6983 [1475], Mahomet envoya de grandes armées vers le roi Stefan, en Moldavie, et beaucoup de Turcs, disparurent alors, innombrables) (notre traduction, L.G.)

Moxa ne peut pas être considéré seulement un traducteur, parce qu'il n'a pas traduit purement et simplement de Manasses ou d'autres sources, mais il s'est documenté, il a confronté les documents, il les a transformé, et surtout il y est intervenu, en créant un texte unitaire.

En fonction de ces sources principales, slaves du Sud et byzantines, la *Chronique universelle* de Moxa est structurée en deux parties inégales, délimitées par lui-même. La première partie, plus ample, comprenant les chapitres 1 – 92, ayant comme source principale la *Chronique* de Manasses, finit par cet *Epilogue* original (sans titre) et raconte l'histoire depuis *« -nceputul lumieei dentâiu »* ('le début du premier monde', notre traduction, L.G.) (le titre du premier chapitre, p. 99) jusqu'à *« Împărăţiia lui Mihail, fiil Ducăei »* ('Le règne de Michel, fils de Douka') (titre du chapitre 92, p. 202). À son tour, cette première partie pourrait être structurée en deux autres parties, en fonction des événements visés, les neuf premiers chapitres présentant quelques unes des grandes personnalités politiques du temps de l'histoire des peuples du Proche Orient : Israël, Egypte, Mésopotamie, Perse, les conquêtes d'Alexandre le Grand et l'époque de la dynastie des Ptolémées, en Egypte, pour passer ensuite à l'histoire des Roumains, après la présentation, dans une sorte de préambule, de l'épisode de la Troie. La partie suivante, la plus vaste et la plus détaillée, est consacrée à l'histoire de l'Empire Romain d'Orient (Byzantin), jusqu'à *« Michel, fils de Douka »* (1071 - 1078).

Et la deuxième partie de la *Chronique*, *« ce s-au scos dentr-alte izvoade »* ('qui a des sources différentes'), beaucoup plus restreinte, les chapitres 93-99, continue le fil des événements à partir de *« aceeaş împărăţie »* ('le même empire') (p. 203) (l'Empire de Byzance) jusqu'à *« ani 6997 [1489] »* ('l'année 6997 [1489]', bien que *Letopisețul sârbesc* ('La Chronique serbe'), utilisé(e) par Moxa pour ces événements de la fin de sa *Chronique*, véhicule l'année *« 6998 [1490] »*. Dans ces chapitres, le moine Moxa, qui fait appel à d'autres sources, comme il le témoigne, expose des événements de l'histoire de l'Empire Byzantin, aussi bien que de celle des pays balkaniques voisins, tels la Bulgarie, l'Albanie, la Serbie, et même de celle de notre peuple, dans la dramatique confrontation avec l'Empire Ottoman en expansion. Le texte de la *Chronique* finit par quelques phrases qui représentent l'intervention de Moxa, comme le montre G. Mihăilă dans la note 28/223 :

> şi pământul încă se cutremură, cât împăratul încă se spăre că va peri atunce
> (…et la terre trembla encore une fois de sorte que l'empereur eût peur de ne pas disparaitre en ce moment-là) (notre traduction, L.G.).

L'intervention de l'érudit de Oltenia, qui

> *avant la lettre* – deci cu aproape o sută de ani înainte de Dimitrie Cantemir – a vrut să sugereze prin această accentuare previziunea căderii Imperiului Otoman
> (*avant la lettre* – donc presque cent ans avant Dimitrie Cantemir – a voulu suggérer par cette accentuation la prévision de la chute de l'Empire Ottoman) (notre traduction, L.G.),

est très importante.

L'Epilogue original, qui pourrait être considéré une postface de la première partie, bien que de dimensions très réduites, est en fait une prise de parole de

l'auteur, contenant une dédicace aussi, comme c'était le cas de tous les textes du XVIIe siècle et les suivants.

Nous nous permettons d'utiliser le terme d'*auteur,* bien qu'il s'agisse d'un texte qui est en grande partie la traduction de certaines sources déjà mentionnées, parce que, comme nous l'avons déjà montré, Moxa n'est pas un simple traducteur, mais il est vraiment l'auteur de cette *Chronique universelle*, exécutant un travail minutieux, qui suppose sélection, transformation, adaptation, jonction harmonieuse de tant de sources dans un texte unitaire. Moxa-même assume sa condition d'auteur de la *Chronique*, la preuve en est la liberté avec laquelle il modifie parfois le texte-source, ou les phrases crées par lui pour faire le passage d'un fait historique à un autre, et surtout son impuissance de ne pas se dévoiler au lecteur, de ne pas intervenir dans le texte à la première personne. Et il ne le fait pas, comme nous allons le voir, qu'une seule fois.

L'initiateur de cet acte de culture si important, acte qui dépasse le cercle des textes ecclésiastiques, a été l'évêque Teofil al Râmnicului ('Théophile de Râmnic'), ancien abbé du monastère de Bistrița (1611-1617), devenu métropolite de la Valachie de 1636 à 1648, l'année de sa mort. C'est pourquoi le texte contient la dédicace adressée à l'évêque Teofil al Râmnicului, un grand homme de culture, considérée par Nicolae Iorga *« marele iubitor de cărți româneşti şi începătorul tipăriturilor în această limbă »* ('le grand amoureux des livres roumains et l'initiateur de la publication dans cette langue'), en Valachie (Iorga, 1928 : 324, *apud* Mihăilă, 1989 : 36). En effet, c'est au métropolite Teofil qu'on doit une série de six livres imprimés dans la langue nationale, parmi lesquels *Pravila* ('Le Code') traduit toujours par Mihail Moxa et imprimé en deux éditions à Govora, 1640.

La dédicace est représentée par une seule phrase, qui contient la formule d'adresse directe, avec une pieuse reconnaissance envers celui à qui on doit cette démarche : *« Şi iaste zisa sfinției tale, o, preaînțelépte părinte, chir Theofil, ep[i]scopul de Râbnic! »* (p. 203) ('Et c'est la parole de votre Sainteté, Monseigneur Teofil, évêque de Râbnic !', notre traduction, L.G.)

Le moine Moxa est, probablement, conscient de la mission de pionnier qu'il entreprend et, dans ce cas, de son rôle très important, de sa responsabilité. C'est pourquoi il ressent le besoin de se justifier. Concernant ce *besoin de justification*, Dominique Maingueneau considère que :

> Simplul fapt de a lua cuvântul (căci propunerea unei opere publicului nu înseamnă oare o luare de cuvânt la superlativ?) constituie o incursiune teritorială specifică ce impune acțiuni reparatorii. Toate formele de *captatio benevolentiae* îndrăgite de retorică nu sunt decât o ilustrare a acestei exigențe. (Maingueneau, 2007 : 163)

Les stratégies auxquelles fait appel Mihail Moxa pour minimiser « la menace » qu'il adresse à l'autre, *le lecteur*, par la réalisation de cette ample Chronique universelle en roumain, représente, en fait, une illustration de la condition de l'auteur.

La responsabilité de l'auteur, le respect pour le mot écrit, comme plus tard chez Miron Costin, qui témoignait *« eu voi da samă de a mele câte scriu »* ('je rendrai

compte de tout ce que j'écris', notre traduction, L.G.), ressortent des le premier paragraphe de l'*Epilogue*, lorsque l'auteur indique les sources slavonnes de sa chronique :

> Până acicea s-au scos dentr-alte cărți slavonești pre limba noastră viețile și petrécerile împărătești, ce au fost de începutul lumieei până la Mihail, feciorul Ducăei (p. 202)
> ('Jusqu'à présent, on a traduit dans notre langue des livres slavons les vies et les faits des empereurs, depuis le début du monde jusqu'à Mihail, le fils de Douka'), (notre traduction, L.G.)

même si le texte de Manasses, sa principale source pour cette première partie, s'arrête en fait à Nicéphore III Botaniatès. Ce fait est expliqué ainsi par G. Mihăilă :

> Manuscrisul utilizat de Moxa nu avea, probabil, ultimele 1-2 file sau acesta n-a mai tradus încheierea în fraze înflorate a cronicarului bizantin, care face un elogiu noii case domnitoare a Comnenilor, în anturajul căreia se afla » (note 1/93, p. 202).
> ('Au manuscrit utilisé par Moxa manquait, probablement, la dernière ou les deux dernières feuilles ou celui-ci n'a plus traduit la fin avec des phrases ornées du chroniqueur byzantin, qui fait un éloge à la dynastie des Comnène, nouvellement instaurée, dans l'entourage de laquelle il se trouvait.') (notre traduction, L.G.).

Le moine Moxa offre au public une synthèse de l'histoire universelle en roumain, étant conscient de son effort, mais aussi du risque que cette démarche suppose, conscient du fait qu'on pourrait lui reprocher certaines inexactitudes, certains « trous » dans la transmission de l'information, c'est pourquoi il recourt, avec tant d'élégance, à ce que la pragmatique appelle « action réparatrice ». Comment ? Il fait appel à la compréhension du lecteur. Mais pour obtenir l'indulgence de celui-ci, il doit d'abord le convaincre de la difficulté de sa démarche. On rencontre ici cette « part de négociation du texte », syntagme utilisé de nouveau par la pragmatique, part que l'on retrouve en général dans les préfaces, les avant-propos, les préambules de divers types ou dans les postfaces ou des textes qui ont ce rôle, comme c'est le cas ici. (Nous allons voir qu'elle est rencontrée à l'intérieur même de la chronique). Dans ce sens, l'auteur fait appel aux stratégies les plus diverses. Dans une phrase d'une expressivité à part, Moxa assume les éventuelles erreurs, qui sont attribuées à la difficulté d'établir la vérité historique. De ce point de vue, Moxa se trouve dans une situation paradoxale. Travaillant à une histoire universelle, l'auteur se voit obligé d'établir un contrat individuel avec le lecteur : on doit dire la vérité et seulement la vérité, c'est, donc, *la revendication de la sincérité*. Mais, dans sa situation d'utilisateur de plusieurs sources, il y a le risque que cette vérité soit relative. Pour que le texte ne devienne pas abstrait, et monotone non plus, et surtout pour aider le lecteur à comprendre cette situation de l'auteur, Moxa fait appel à une énumération de comparaisons superbes, comme le fera Antim Ivireanul aussi quelques décennies plus tard dans ses *Didahii*, mais

aussi dans les préfaces, les dédicaces, les postfaces des livres imprimés par lui ou par ceux qui ont créé une vraie école de typographie autour de lui. Voilà la comparaison :

> Ce, cum nu poți ajunge naltul ceriului, nice adâncul pământului, nice marginea lumiei şi cum nu se pot număra stelele ceriului, nice năsipul măriei, aşa nu se poate afla adâncul scripturilor. (p. 202)
> ('Mais, comme on ne peut pas toucher le ciel, ni les tréfonds de la terre, ni le bout du monde et comme on ne peut pas compter les étoiles du ciel, ni le sable de la mer, de même on ne peut pas apprendre la profondeur des écrits') (notre traduction, L.G.).

La cause de cette difficulté est présentée dans un exceptionnel texte argumentatif : la richesse des sources et les différences de l'une à l'autre, non seulement de style, mais d'informations aussi. La phrase est introduite par la conjonction de subordination *« că »*, utilisée pour exprimer la cause : *« Că unii de cei sfinți părinți létopiseț au scris de unele, alții de altele, unii pre une locuri şi de unii împărați au înmulțit, alții au scris mai scurt… »* (p. 203). Moxa comprend donc la subjectivité qui accompagne jusqu'à ces textes qui visent, quand même, à informer sur l'histoire universelle. Et suit une appréciation de son propre ouvrage, qui exprime en fait la solution choisie par Moxa : *« …iară acicea s-au adunat ca în scurt şi ca în tot »*. Donc son ouvrage veut être une synthèse unitaire de ces sources, écrite dans un style concis, ce qu'il a réussi.

Après la phrase de la dédicace, nous pouvons dire retrouver ici ce bien connu *« topos »* de la modestie ou, du point de vue de la pragmatique, cette « part de négociation du texte », dont nous parlions tout à l'heure, avec cette stratégie si souvent rencontrée de l'autodépréciation. C'est toujours ici que l'auteur décline son identité :

> Iată şi eu, robul sfinției tale, mai micul şi mai apoi de toți ticălosul călugărul Moxa Mihail, câtu mi-u fost ştiința şi m-am priceput, eu am nevoit de-am scris. (p. 203).
> ('Me voilà, moi aussi, l'esclave de votre Sainteté, le plus humble et le dernier de tous, l'indigne moine Moxa Mihail, je me suis efforcé d'écrire, d'après ma science et mon adresse') (notre traduction, L.G.)

Comme nous le disions tout à l'heure, l'apparition de ce topos de la modestie n'est pas singulière tout le longue de la chronique. Par exemple, le chapitre 9 finit par la phrase suivante qui appartient à Moxa : *« Acestea cum ne fu puterea noi scrisem »* (p. 114) ('Et tout cela nous l'avons écrit en fonction de nos propres forces', notre traduction, L.G.). Cette modestie, devenue presque excessive, on la rencontrera aussi chez l'orateur Antim Ivireanul, *« cel mai decent în modestia lui rară »* ('le plus décent dans sa rare modestie', notre traduction, L.G.), où il n'y a pas la moindre trace d'hypocrisie. Concernant cette forme de la modestie, Ion Rotaru considère que :

> Falsa modestie, dacă poate fi vorba de aşa ceva, este numai un procedeu retoric, *acel captatio* atât de necesar pentru atragere spre sine a atenției publicului. Atitudinea este aceea a omului din popor (o vom întâlni şi la Ion Creangă), care, voind să fie pe placul alor săi, coboară între dânşii, mimând neştiința, scuzându-se îndelung pentru îndrăzneala de a ataca un subiect delicat. (Rotaru, 1981 : 229)
>
> ('La fausse modestie, si l'on peut parler d'une telle chose, n'est qu'un procédé de rhétorique, ce *captatio* si nécessaire pour attirer vers soi l'attention du public. L'attitude est celle de l'homme du peuple – on la rencontrera aussi chez Ion Creangă – qui, voulant plaire aux siens, descend parmi eux, feignant l'ignorance, s'excusant longuement pour oser attaquer un sujet délicat.') (notre traduction, L.G.)

Moxa, dans une phrase introduite par le connecteur conclusif *« deci »* ('donc'), de manière très habile, continue à utiliser ces comparaisons de type abstrait – concret, illustrant ainsi la condition de l'auteur, la difficulté de son effort mais aussi la satisfaction du résultat de sa besogne :

> Deci să ca punem şi noi odihnă condeiului, ca un trăgătoriu vânsla, că oare cum jeluiaşte cine e pre mare să vază pristanişte, aşişi scriitorul păzéşte să vază svârşitul. (p. 203)
> ('Donc, pour que nous laissions, nous aussi, se reposer notre plume, comme un rameur sa rame, car, tout comme celui qui pleure sur la mer en attendant voir la terre, l'écrivain attend voir son ouvrage achevé.' (notre traduction, L.G.)

La métaphore du « bateau », donc du voyage, est très expressive pour l'écriture : *« Deci să punem şi noi negoțul corabiei noastre să stea în vadul păscarilor! »* (p. 203) ('Mettons donc nous aussi le commerce de notre bateau sur la voie des pêcheurs !', notre traduction, L.G.).

Le moine Moxa, dans un langage allusif, continue ses comparaisons aux renvois bibliques, indiquant la date quand il a fini cette première partie de la *Chronique* :

> Când au făcut păscarii vad de odihnă furtunaților, el au fost ai 5555 [47 e.n.], iară când am sosit eu la acest vad, el au fost numărul ailor 7129 [1620], în luna lu septevrie. (p. 203)
> ('Lorsque les pêcheurs ont fait gué aux naufragés, c'était l'année 5555 [47 après J.C.], et lorsque je suis arrivée à ce gué, c'était l'année 7129 [1620, le mois de septembre.') (notre traduction, L.G.).

Dans la note 5/93, à la page 203, G. Mihăilă explique : *« Aluzie la naufragiul pe țărmul Maltei al corăbierilor ce-l duceau pe Pavel, legat în lanțuri, spre Roma »* (*Faptele apostolilor,* XXVI) ('Allusion au naufrage sur les rives de Malte des marins qui conduisait Paul, enchaîné, vers Rome (*Faits des apôtres*, XXVI)'), notre traduction, L.G.).

Donc, *La Chronique Universelle* du moine Moxa du département de Vâlcea est écrite dans une belle langue roumaine, élégante, dont l'expressivité est augmentée par des proverbes, dictons, maximes, un texte d'histoire universelle où sont

insérées aussi des légendes, des anecdotes, de petites histoire à caractère moralisateur, mais qui vise parfois aussi le divertissement, ce qui prouve les valences littéraires de son ouvrage.

BIBLIOGRAPHIE

Drăgan, G. (1943). In : *Istoria literaturii române*, ediția a III-a. Bucureşti : Secția de Editură *Atelierele de Arte Grafice „Independența”*.

Iorga, N. (1928). *L'Histoire de l'eglise roumaine et de la vie religieuse de Roumains*, Ier volume, IIe Edition. Bucureşti.

Maingueneau, D. (2007). *Pragmatică pentru discursul literar,* traducere Raluca-Nicoleta Balațchi. Iaşi: Institutul European.

Mihăilă, G. (1979). « Începuturile şi conştiința de sine a literaturii române vechi ». In : *Istoria literaturii române. Studii*, coord. ştiințific Zoe Dumitrescu Buşulenga. Bucureşti : Editura Academiei R.S.R.

———— (1989). « *Cronica universală* a lui Mihail Moxa şi izvoarele sale ». In : Mihail Moxa, *Cronica universală,* ediție critică însoțită de izvoare, studiu introductiv, note şi indici de G. Mihăilă. Bucureşti : Minerva.

Moxa, M. (1989). *Cronica universală,* ediție critică, însoțită de izvoare, studiu introductiv, note şi indici de G. Mihăilă. Bucureşti : Minerva.

Panaitescu, P.P. (1970). In : *Istoria literaturii române,* vol. I, ediția a II-a. Bucureşti : Editura Academiei R.S.R.

Rotaru, I. (1981). *Literatura română veche*. Bucureşti : Editura Didactică şi Pedagogică.

Approche sémantique et énonciative des discours des patients sur les forums de santé

Ghislaine LOZACHMEUR
Université de Bretagne Occidentale, Brest (France)
EA 4249, HCTI

ABSTRACT: ***Semantic and Enunciative Approach to the Patients' Discourse on Health Web Forums***

Communication means have become more diversified thanks to the use of the Internet and web forums. The domain of health is especially affected since the huge amount of information that is broadcasted through the Web upsets the usual ways to get a diagnosis or proper health care. The purpose of this article is to analyse the way patients express their experience of pain, illness and malaise and share their perception during the long health care process. The linguistic analysis of these discourses leads at first to focus on the topic of the discourse as it is crossed by enunciative process and caught in its singularity and plurality. Secondly, the issue of denominations in the illness lexical field draws attention and shows that the semantic fields of human pain surface in the writing. From this writing process come the rules of a new genre idiosyncratic to the patients on the forum, in the strict frame of a medical thematic.

KEYWORDS: *enunciation, lexical networks, semantic, discourse, cancer*

L'étude de la linguistique oscille entre un noyau consacré à l'étude de la langue et à sa trame de propriétés formelles, et un versant discursif aux contours difficiles à cerner et où le langage fait sens pour des sujets inscrits dans des situations d'interlocution, des positions sociales. De fait, nul champ discursif n'échappe à l'analyse. Le discours qui nous intéresse ici est celui des patients atteints du cancer, discours saisi sur les forums de santé. La lutte contre le cancer, maladie qui est une des premières causes de mortalité en France, et le programme de recherche sur le génome humain ont connu un élan important. En 2002, le président Chirac en a fait une de ses trois priorités nationales en lançant le Plan cancer et en le qualifiant de *« véritable drame national exigeant un effort considérable de recherche, de prévention et de dépistage sans négliger le traitement psychologique des malades mais aussi de leur famille et de leurs proches, des soignants »* (Aspects développés dans : Lozachmeur, Déchamp-LeRoux, et Saki, 2010 : 5). Les forums de santé dédiés aux échanges entre patients comme Doctissimo, où la masse d'informations délivrées rend possible l'interaction entre les individus en quête de contact direct et

de renseignements rapides et précis, permettent d'accéder à de nombreux témoignages.

Dans ce cadre, nous nous proposons d'analyser, dans des énoncés attestés, l'usage qui est fait du langage par les patients, notamment le lexique pour autant qu'il exprime les émotions et permet de formuler l'angoisse tout en faisant appel aux connaissances et aux expériences des autres, et cela dans la perspective d'une meilleure compréhension des mécanismes de communication. La linguistique française et notamment le champ de l'analyse de discours semble particulièrement apte à répondre à ces questions. Les branches de la sémantique, de la lexicologie, de l'analyse énonciative, de la pragmatique et des interactions sont des approches des faits de langue indispensables. Outre l'art de la persuasion, l'étude du « dit » et du « non-dit » a permis d'explorer les sous-entendus, les malentendus et les ambiguïtés, dans l'exercice du langage. Notre étude s'articule plus précisément autour des apports théoriques de l'analyse énonciative et de la sémantique lexicale distributionnelle.

Il importe, en effet, ici, de s'intéresser aux variations de sens, à l'approximation des choix interprétatifs, des ajustements et de prendre en considération l'aspect subjectif du discours, partant de l'idée que le langage est un moyen de communiquer, de parler de soi et de transmettre ses émotions. Il nous faut également retenir l'aspect sociologique qui envisage les rôles tenus et les institutions, avec une attention plus ciblée ici sur le milieu médical.

Mener une analyse linguistique de ces discours, à partir des mots qui en structurent la perception, conduit à se focaliser d'une part sur la question du sujet de discours, tel qu'il est traversé par les dispositifs énonciatifs et saisi dans sa singularité et sa multiplicité et d'autre part sur la question des dénominations et de l'intertexte en utilisant les ressources de la polyphonie et du dialogisme. Nous nous intéressons notamment au lexique de la maladie, de la science médicale de la souffrance, du mal être.

1. Un Genre discursif : les interactions sur les forums de santé

1.1. Choix de la procédure d'analyse

La linguistique s'intéresse au discours médical comme à d'autres champs du discours parce que les structures du langage sont une composante incontournable dans l'analyse. Nous rejoignons en cela les travaux de la linguistique textuelle, et, particulièrement, ceux de Dominique Maingueneau sur l'énonciation. En outre, la linguistique médicale peut constituer un domaine susceptible de valoriser et de montrer l'utilité des travaux de la recherche linguistique fondamentale de manière concrète.

Les analystes du discours travaillent sur des objets variés qui sont en lien avec des activités sociales, politiques, religieuses ou médicales. Ce sont autant de type de discours à l'intérieur desquels on identifie des genres possédant des critères propres. Par exemple le discours médical qui nous intéresse peut être saisi dans des

contextes variés (consultation en cabinet médical, réunions de service à l'hôpital, communication en service d'urgence…) et l'analyste peut observer des codes, des contraintes, liés à des communications différentes, des statuts de personne différents, des attentes des patients très différentes suivant qu'il s'agit d'une simple consultation ou que la personne sollicite une information sur la maladie dont elle est atteinte. On est confronté à une trame de genres qui interagissent et qui sont caractéristiques de l'institution médicale. On peut classer ces types de texte suivant des critères très variés en fonction de leur situation d'énonciation, de la fonction du langage convoquée, du vocabulaire qu'ils emploient.

1.2. Le cadre situationnel : les patients atteints du cancer

Si, au-delà de la maladie à combattre, le cancer retient aussi l'attention actuellement, c'est en raison des enjeux liés au dépistage et des controverses importantes soulevées. Dans un souci de repérer les cancers à leur début, les examens de recherche ont été prescrits très précocement, en ce qui concerne le cancer du sein, ou le cancer de la prostate avec la mesure du PSA.

En arrière-plan, se profile la question d'un paradoxe du dépistage, et cette question fait polémique, qui serait de faire émerger plus de « pseudo-cancers » et de donner l'illusion de l'efficacité des soins. Le débat se fait donc autour du surdiagnostic lié à l'identification de lésions d'évolution lente et la remise en question du dépistage massif qui prive, de ressources, d'autres secteurs de la recherche sur le cancer.

À la suite de travaux déjà menés sur l'analyse de discours de patients atteints du cancer du sein (Lozachmeur, Déchamp-LeRoux, et Saki, 2010 : 5) (Lozachmeur, Begué-Simon, et Haby, 2011), nous avons retenu les textes de patients dont les témoignages concernent le cancer de la prostate et qui évoquent leur expérience de la maladie, et parce qu'il s'agit d'un cancer fréquent chez l'homme. Mais nous avons également pu tenir compte d'autres témoignages, comme le cancer du sein. Nous pouvons ainsi évaluer, sur un champ plus étendu, les stratégies de communication. Nous avons sélectionné, plus particulièrement, 393 interventions sur le forum Doctissimo consacré au cancer de la prostate. Nous en citons des extraits dans leur forme même en considérant que les problèmes de langue relevés peuvent être imputables aussi bien à la méconnaissance du français qu'à l'émotion. A partir de ce corpus recueilli sur Internet, le but de l'analyse est de pénétrer en détail les fonctionnements langagiers. En outre, la connaissance que nous avons du corpus nous permet de proposer des hypothèses concernant le genre discursif mis en œuvre sur les forums. Ainsi nous pouvons montrer que les personnes ayant recours à ces échanges obéissent à des codes, des rituels qui sont mis en place sur les forums par les usagers des nouvelles technologies ; ces activités interactives ne pouvant réussir que si l'individu se conforme implicitement aux règles. D'un point de vue très général, les critères principaux sont le statut et les rôles respectifs des partenaires de l'interaction, le repérage temporel de l'échange, la spécificité du média, le thème abordé, la configuration du texte avec les choix syntaxiques,

argumentatifs opérés et les mots qui font osciller les perceptions. A partir de ces dispositifs, on peut dégager les règles d'un genre propre au discours des patients sur les forums, dans le cadre strict d'une thématique médicale.

1.3. Les contraintes discursives

Les contraintes définitoires du genre reposent avant tout sur des normes qui conditionnent la réception par le destinataire. En clair, on attend du visiteur du forum qu'il observe ces rites.

On peut dresser une série de points communs à la plupart des échanges :

- les usagers obéissent à des contraintes d'utilisation comme l'anonymat, l'interdiction d'employer des noms propres ou de se substituer au corps médical.
- ils lancent un appel sur une question précise qui les concerne, eux ou quelqu'un de proche suivant un mode interactif qui va de la demande d'information, d'explication à l'appel au secours.
- l'usager répond à chacune des réactions suscitées, poursuivant ainsi le dialogue aussi longtemps que nécessaire et apportant des précisions sur son cas, au besoin.

Aussi le linguiste doit-il interpréter les énoncés, en fonction des contraintes que l'institution médicale impose et par exemple les oppositions de statut et de pouvoir, au sein des équipes ou entre les soignants et les patients : tout ce qui influe sur la prise de parole, les écarts dans les codes et les registres de langages employés, les connaissances médicales de base. Le discours tenu sur la maladie, ses origines, les traitements émane, en premier lieu, du corps médical qui doit, lui aussi, en outre, se positionner en fonction des préjugés et des connaissances scientifiques, largement répandus et partagés, dans l'opinion et transmis par les médias. La prise en charge énonciative du discours par le médecin répond donc au souhait de s'abstraire au maximum et de paraître objectif par des formulations impersonnelles (Lozachmeur, 2011), ce qui a une incidence sur le contenu des discours cités par les patients Ajoutons que les échanges verbaux médecins / patients sont particulièrement formalisés sur le plan matériel : attente, bureau, posture énonciative du médecin en retrait, vocabulaire spécialisé. En outre, le langage employé par le corps médical suggère des modèles culturels dont le but est d'orienter le comportement du patient, unique ou pris comme un ensemble, face à la maladie qu'il s'agisse de ses réactions, adaptées ou non à la maladie, et à son degré de gravité, de son acceptation des soins, de leurs contraintes, des délais de guérison, des protocoles de prise en charge. Cette spécificité du discours médical transparaît inévitablement dans les échanges sur les forums.

L'horizon d'attente du patient est, également un critère déterminant. Ne possédant pas la même culture scientifique, le même savoir que le soignant il peut ne pas comprendre les explications du médecin et les recodages scientifiques, qui s'en suivent. Si le médecin réactualise régulièrement ses connaissances (congrès, revues) le patient, lui, se trouve en décalage car peu informé des progrès de la recherche. Il lui faut donc croiser les formes du raisonnement scientifique avec ses

propres intuitions. Ce contexte crée une inégalité dans le partage du savoir et du pouvoir et dans les attendus culturels et affectifs du patient, mis par là même à distance.

Un autre paramètre incontournable pour l'analyse du discours médical est l'importance des débats en éthique médicale, autour notamment de la médecine prédictive et des techno-sciences. Dans un article sur le dépistage du cancer du sein (Bégué-Simon, Junod, et Paganelli, 2007 : 30-35), Anne-Marie Begué-Simon (médecin anthropologue), Bernard Junod (médecin de santé publique) et Elisabeth Paganelli (gynécologue médicale), rappellent les valeurs préconisées par Hippocrate :

> Chacun a son référentiel de valeurs à partir duquel il donne un sens à ses activités. Depuis longtemps, le pouvoir sur les autres, conféré par la force, l'argent, le savoir, la prétention du savoir et la séduction constitue une valeur de référence expliquant bon nombre de stratégies individuelles et collectives. En cancérologie, le pouvoir du médecin procède d'abord de la maladie cancéreuse et de la mort.
>
> L'art est un autre moteur des activités humaines. L'art de la médecine d'Hippocrate donne des clés différentes du pouvoir pour donner du sens aux actes médicaux. Il distingue les situations où le médecin peut améliorer, voire résoudre un problème de santé, de celles où son rôle consiste à discerner quand le mal est le plus fort.

Les auteurs de cet article concluent en soulignant, à propos du dépistage du cancer, que :

> La stratégie actuelle d'intervention collective, *bio-pouvoir* sur les corps, contredit l'affirmation des principes d'autonomie et d'autodétermination. Elle passe sous silence la réflexion qu'ont les femmes sur le dépistage [dans le cas du cancer du sein]. Elle institue un médecin traitant dénué de sa liberté de penser car accomplissant les référentiels dogmatiques du moment. Elle fait oublier que la médecine est un engagement personnel du médecin, garanti par une liberté de prescription et par la liberté de son intelligence.

2. La Composante énonciative des discours des patients : la « scène énonciative »

Les phénomènes relevant de l'énonciation sont très divers : marqueurs de personne, temps verbaux, modalités, types de phrases, discours rapportés, polyphonie linguistique. Ces éléments revêtent des caractéristiques propres dans le cas d'énonciations comme celles observées sur les forums.

2.1. La trame énonciative : la position du locuteur

Le trait le plus remarquable est l'hétérogénéité énonciative car le scripteur peut-être le patient lui-même en soin aussi bien qu'un membre de ses proches (épouse,

fille, sœur) ou un ancien patient ayant connu ce parcours. La position du « je » est bien marquée, annoncée avec des détails précis, des dates :

- *Patient* : « Bonsoir Gege, J'ai 67 ans, j'ai rdv le 5 juillet avec le radiothérapeute, que me conseillez-vous ? »(alpax-18/06/2011) ; « depuis le 13 juin 2006 j'ai appris que j'avais le cancer de la prostate, j'ai été opéré le 25 juillet par prostatectomie radicale. » (Koko157-29/08/2006) ; « Je ne voulais pas me résigner à perdre cette qualité de vie, vitale pour la vie de couple. »(lc57-18/06/2004)

- *Compagne* : « Mon ami vient d'apprendre à 59 ans qu'il a un cancer de la prostate. »(invité-26/12/2006) ; « Mon conjoint est très inquiet » (Nelly-77-24/05/2004)

La trame énonciative du texte laisse apparaître un « je » omniprésent, marqueur de la position d'énonciation qui réfère à celui qui dit « je », à la personne qui énonce la présente instance de discours contenant « je » (Benveniste, 1966), à celui qui participe à l'échange verbal.

L'appropriation effective du langage par les patients sur les forums Internet est un moyen de prendre la parole, de partager son expérience, de verbaliser ses émotions. Pour Emile Benveniste, la relation du locuteur à la langue détermine les caractères linguistiques de l'énonciation. Dans *L'Appareil formel de l'énonciation* (1966 : 79-88) il fait une place importante aux formes spécifiques dont la fonction est de mettre le locuteur en relation avec son énonciation : marques de personne, déictiques et temps verbaux. Le pronom « je » y est, notamment, l'élément fondamental qui permet de se poser comme sujet et les rôles de chacun sont répartis :

> Le discours du sujet est appel et recours, sollicitation parfois véhémente de l'autre à travers le discours où il se pose désespérément, recours souvent mensonger à l'autre pour s'individualiser à ses propres yeux. Du seul fait de l'allocution, celui qui parle de lui-même installe l'autre en soi et par là se saisit lui-même, se confronte, s'instaure tel qu'il aspire à être, et finalement s'historise en cette histoire incomplète ou falsifiée. Le langage est donc ici utilisé comme parole, converti en cette expression de la subjectivité instante et élusive qui forme la condition du dialogue. La langue fournit l'instrument d'un discours où la personnalité du sujet se délivre et se crée, atteint l'autre et se fait reconnaître de lui. Or la langue est structure socialisée, que la parole asservit à des fins individuelles et intersubjectives, lui ajoutant ainsi un dessein nouveau et strictement personnel. La langue est un système commun à tous ; le discours est à la fois porteur d'un message et instrument d'action. (1966 : 77-78)

Le pronom embrayeur « je » occupe la scène de l'échange et se pose comme objet d'étude : patient à la voix passive ou agent à la voix active. Les rôles syntaxiques tenus dans la phrase sont révélateurs de la façon dont le patient vit sa maladie et la prend en charge. Dans le cas des forums du cancer de la prostate, la mise en scène du « je » se fait par l'intermédiaire de verbes dont les verbes d'action, de mouvement, d'activité psychologique et intellectuelle. Le pronom« je », en position sujet, est également associé à des structures verbales comme : *se sentir à*

peu près bien, devoir passer, venir de passer, aller +infinitif : « se sentir » exprime l'état analysé par le sujet lui-même, « devoir » indique une obligation, en même temps qu'une disposition de la personne, ici à accepter un examen (IRM), « aller » et « venir de » marquent l'immédiateté future ou passée d'une action accomplie par le sujet. Dans le cas de « avoir +confiance, peur, besoin, de moins en moins le moral, espoir », « ne pas avoir +le choix », « je » est placé devant une situation, il est le support par rapport auquel le procès est décrit. De même, les tournures verbales « Avoir +participe passé », au passé composé, nous renvoient à l'action : « prendre la décision », « faire ma première injection», « commencer les séances » ; mais le fait d' « avoir », attribué au sujet, est bien l'objet exprimé par le participe passé. Dans les modalités négatives, le sujet dit ce qu'il constate et qui le préoccupe : « je ne sais pas », « je ne voulais pas me résigner », « je ne vois pas de solution ». Enfin, la position complément « me », « m' » pronom conjoint ou « moi » pronom disjoint, où le patient passe au second plan, est fréquente dans la description des soins : « Mon urologue vient de me réaliser ma première injection d'Edex sans aucun résultat. », « Très mauvaises nouvelles pour moi », « on voudrait me faire », « ce qui me gêne le plus est le manque total d'érection ». « Le chirurgien m'avait prévenu », « le chirurgien m'a expliqué ».

Dans l'exemple du texte de Papule (06-02-2011-Doctissimo), que nous reproduisons, nous comptons ainsi 27 marques de première personne et 13 pronoms « je » en position sujet, 11 en position complément. La personne subjective occupe toute la scène de l'échange mais ce qui ressort essentiellement c'est qu'elle s'expose comme objet d'étude :

> Mon acné me pourrit trop la vie, j'en peux vraiment plus. Je supporte plus de me regarder dans un miroir, à chaque fois ça me donne envie de pleurer. J'évite le plus possible de sortir parce que je supporte pas qu'on me regarde et puis c'est tellement rageant de voir tout le monde beaux avec une super peau, ils ont tous confiance en eux, et je me sens monstrueuse. Je refuse toutes les sorties qu'on me propose et je suis vraiment obligée de prendre sur moi pour aller à la fac tous les jours. Il y a des jours j'ai envie de me mettre la tête dans un broyeur pour que plus jamais personne ne voie ma laideur. Je me rends compte que c'est disproportionné et qu'il y a bien pire qu'avoir de l'acné mais déjà à la base j'ai aucune confiance en moi alors l'acné n'arrange rien, en plus je fais plein d'efforts, je dépense plein de temps, d'énergie et d'argent pour mon acné mais sans aucun résultat, je me dégoûte.

De même, Totem (22/11/2010 Doctissimo-cancer de la prostate) à Michel : « J'ai ton âge, et l'urologue m'a conseillé la prostatectomie radicale dans une grande structure de Rhône Alpes ! Je fais du sport, du vélo, et de la marche, j'ai commencé les massages de périnée chez un kiné en préventif, j'ai un ami qui a été opéré par ce système robotisé il va très bien et n'a aucune fuite urinaire et sexuellement tout a l'air OK pour lui ! » Là encore l'expérience angoissante du « je » est l'objet essentiel de la communication

2.2. La dimension pragmatique

Le locuteur tisse une interaction avec les autres, ce qui est l'objectif du forum. Selon les principes de coopération entre participants de l'activité verbale, le lecteur est invité à réagir. Dès lors, le discours, par essence interactif, grâce au forum, mobilise les deux partenaires (co-énonciateurs selon A. Culioli [2002]) et l'interlocuteur n'est plus un destinataire passif. Il interprète, à son tour, l'énoncé en fonction de la situation. Le discours renvoie donc à la situation d'interlocution. De fait, le locuteur construit bien son intervention en fonction des questions que peut poser le partenaire internaute, des constructions interprétatives qu'il peut élaborer. Il anticipe sur les réticences ou réagit aux échanges précédents.

Selon la formule de Benveniste, l'énonciateur « implante l'*autre* en face de lui », postule une certaine réciprocité et vise à influencer son interlocuteur. D'où le caractère dialogique de l'énoncé et l'intérêt d'analyser la posture énonciative de l'émetteur. Cette relation d'interlocution passe par l'emploi du « tu » ou du « vous ». C'est par le « tu/vous » que « je » constitue l'autre en partenaire de l'échange linguistique :

- « *Tu* as raison Roland, c'est en aidant les autres que l'on s'aide soi-même. » (Bibiclo 02/06/2006)
- « Je viens *te* dire qu'il vaut mieux profit de faire des choses comme courir, aller à la pêche que de rester tout le temps avec nous. » (madones-31/08/2006)

Dans les forums sur le cancer de la prostate, contrairement aux forums dédiés au cancer du sein où le mode d'interlocution presque systématique et spontané est le tutoiement, le vouvoiement est assez fréquent. Il peut s'agir prioritairement d'une amplification de la personne par politesse. Précisons que c'est la forme qu'emploient normalement les sujets parlants. Le principe du choix serait l'appartenance ou non à la sphère de réciprocité. Peut-être s'agit-il aussi d'une façon d'imposer un cadre au dialogue avec l'autre, et d'éviter le coup de force du tutoiement jugé trop agressif. En outre, le « vous » peut s'accompagner d'appellatifs conventionnels comme « Très chers Amies et Amis d'infortune » (curietherapie06, 16/04 : 2004) : « Bonsoir Gégé, Comme *vous* le savez sans doute, le cancer de la prostate est parfois peu agressif et ne nécessite pas nécessairement un traitement agressif. » (saphir 12-18/06/2011)

Dans cet autre exemple, le cas d'un fils (Marc 08/10/2010) venant demander conseil pour sa mère :

> Une petite intrusion chez vous.
> Ma mère, à qui on avait décelé une tumeur au sein, vient d'avoir son résultat après une opération. Ils ont enlevé un morceau de chair à la place de la tumeur. Bravo. Mauvais repérage au départ. Retour au bloc prochainement.,

une internaute lui répond, en employant la deuxième personne du pluriel, forme singulier de politesse (« dites », « votre ») :

> Je n'ai jamais entendu dire une telle chose et me demande à quel endroit cela s'est produit. Je suis quelque peu scandalisée. *Dites*-nous s'il y avait eu une biopsie au préalable et si on lui avait donné un diagnostic, c'est-à-dire identifié la sorte de tumeur qu'elle avait. J'avoue que pour une erreur, c'en est toute une ! C'est de tout cœur que je souhaite bonne chance à *votre* maman pour la prochaine opération, espérant qu'elle aura changé de chirurgien ou même d'hôpital.

En face de cette alternance « je »/ »tu », le « il »fonctionne en référence discursive. C'est un pronom représentant, anaphorique, (« on », « eux ») qui désigne soit la maladie, soit les membres du corps médical. Ces emplois en tournure syntaxique nous renseignent sur la représentation que les patients se font de leur rôle de décision et d'acteur médical: « J'étais rassuré d'avoir un PSA < à 4, *on* m'a vite fait déchanter en m'embarquant dans d'autres engrenages médicaux auxquels je n'ai pas grande confiance. », « *on* voudrait me faire 35 à 40 séances de rayons par sécurité. » (Gege-07/06/2011), « *Ils* ont détecté un PSA supérieur à 5 », « *Ils* prévoient une prostatectomie » (lili2898-03/04/2007). En même temps le *on* signe une mise à distance, un manque d'échange, ce qui peut expliquer le succès des forums médicaux sur Internet : « Comme pour toi, *son médecin* ne lui dit rien [à propos de l'hormonothérapie]. *Il* ne l'a même pas prévenu que ça ne marcherait que pendant un certain temps. Heureusement qu'il y a Internet sinon nous ne serions même pas au courant. » (christinereims-29/09/2008)

Les dénominations des soignants complètent les représentations que les patients se font du corps médical. Ici les plus employées sont : « Mon urologue », « l'urologue », « le radiothérapeute », « mon chirurgien-urologue ». L'emploi du déterminant possessif nuance ce que les « on » et les « ils » auraient de négatif.

2.3. Subjectivité et modalité

L'étude de la subjectivité et des modalités sont un autre facteur de l'analyse énonciative. Les modalisations tiennent une place primordiale dans l'acte d'énonciation. En effet toute énonciation implique une certaine attitude de l'énonciateur à l'égard de ce qu'il dit. Tout en délivrant une information sur un objet, un événement, un énoncé est pris en charge par un énonciateur précis.

Les modalités appréciatives concernent les jugements de valeur, tout ce que le sujet d'énonciation affecte d'un jugement en termes de bon/mauvais, bien/mal, péjoratif/mélioratif (norme morale), beau/laid (norme esthétique), intelligent/bête (norme intellectuelle). Charles Bally définit la modalité comme *« la forme linguistique d'un jugement intellectuel, d'un jugement affectif ou d'une volonté qu'un sujet pensant énonce à propos d'une perception ou d'une représentation de son esprit. »* (Bailly, 1942) De fait, la notion de modalité nous permet de définir les points d'ancrage de la subjectivité de l'auteur. À côté des nombreux conditionnels présents avec valeur d'atténuation (« Je *souhaiterais* donc être soigné par la technique des ultrasons (ablatherm) qui n'est pas non plus sans risques. » [ildene24-04/04/2011]), les mots subjectifs (adjectifs, noms, adverbes) sont

abondants : « mauvaise nouvelle », « annonce difficile », « nouvelle désagréable », « le désarroi est immense », « cancer agressif potentiellement mortel à moyen terme » Par exemple, tel locuteur dira « un sale crabe » en parlant du cancer. Ces jugements supposent des normes qui sont ici celles de la souffrance physique et morale.

Les modalités de phrase permettent de classer les énoncés en déclaratifs, impératifs, interrogatifs ; typologie assez également répartie dans notre corpus avec une majorité d'assertions. En effet, l'assertion, émanant d'un sujet énonciateur, pose, valide son énonciation :

> Le plus important est de se prendre en main et d'avoir l'initiative de se faire soigner. Grâce à cela la peur est moindre. Ce qui est magnifique à notre époque, c'est la possibilité de s'informer qui est extraordinaire et le choix-cela dépend évidemment des cas-et c'est parfois angoissant aussi d'avoir à choisir et la peur de se tromper. Je me suis posé le choix en terme de vie ou de mort. (mimell-26/11/2010)

L'autre modalité, très représentée sur le forum, est l'interrogation puisqu'il s'agit d'obtenir des informations et qu'on est surtout dans un jeu questions/réponses, dans des formes normées ou familières (avec ou sans point d'interrogation) :

- « Y a-t-il des personnes qui ont subi une prostatectomie totale sur Lille Conséquences sur l'impuissance et l'incontinence. » (plasnes-12/11/2010)
- « Par crainte de la douleur je refuse toute injection..ai-je tort ? quelqu'un parmi vous peut-il me dire comment ça se passe…est-ce douloureux…combien de temps dure l'érection…celle-ci est-elle réelle…quel en est le coût ?» (Jean-ClaudeB-09/04/2007)

Les modalités d'énoncé, considérées comme un processus logique, s'appliquent à la catégorie verbale du « mode », à l'attitude du locuteur à l'égard de son énoncé, aux nuances de sa pensée. Elles intéressent la façon dont le locuteur situe l'énoncé par rapport à la vérité, la fausseté, la certitude, le vraisemblable et supposent une posture spécifique du sujet de l'énonciation qui engage sa présence subjective. En outre, il faut des marqueurs repérables avec différentes réalisations linguistiques attestant qu'il y a renforcement, nuance ou rectification des propos tenus. Dans les forums, ces modalités oscillent entre l'épistémique (je crois, peut-être) et le déontique (il faut).En premier lieu, la modalité épistémique (épistémé le savoir) permet d'apprécier la valeur de vérité de l'énoncé. Le locuteur se met à distance et formule des réserves en termes d'incertain/certain/probable/improbable. La modalité épistémique permet de poser le savoir du patient fondé sur son expérience personnelle. Elle s'exprime dans ces textes avec des verbes, d'opinion forte comme « croire », « trouver », « sembler » associés à la première personne du singulier.

- « *il semble* y avoir un léger gonflement [*à propos des érections*] dans les moments de détente. » (gérard74130-22/11/2006)
- « *il me semble* qu'avec l'EDEX les risques de faire un mauvais choix sont quasiment nuls. » (vieuxsergio-09/04/2007)
- « je *crois* que l'adénome ne donne pas non plus de douleurs mais des troubles de la miction » (gérard74130-05/03/2007)

- « je *crois* que tu aurais intérêt à commencer petit, pour rééduquer tes corps caverneux. » (gérard74130-09/04/2007)

Ensuite, la modalité déontique (du grec ta deonta : ce qu'il faut), renvoie à ce qui est de l'ordre du devoir, du permis/interdit/facultatif. Elle porte sur la valeur de vérité de l'énoncé en termes d'obligations morales. L'ordre du devoir fait référence à une norme implicite et s'exprime avec les verbes suivants: « devoir » (au sens d' « être dans l'obligation de faire qqch »), « il faut »:

- « tout d'abord *il ne faut pas se laisser impressionner* par le mot cancer, il ne faut pas s'inquiéter, pour la prostate le taux de guérison est assez élevé. » (vieuxsergio-04/04/2007)

- « et puis j'allais quand même pas me piquer à vie dès que je *devais faire* l'amour à ma femme ! » (albert27-18/04/2007)

- « Je vais y avoir recours à ma prochaine visite chez le chirurgien fin avril avec mon contrôle de PSA (je traine toujours un peu je *devais le faire* en mars). » (vieux sergio-09/04/2007)

Dans le cas du verbe d'obligation, la tournure impersonnelle permet surtout ici de détourner le discours vers une formulation pseudo-objective qui évacue la personne même de l'agent de l'action, comme dans cet exemple où l'internaute livre déjà beaucoup de ses souffrances intimes, des blessures profondes ressenties dans sa virilité : « *Il faut y aller* par tâtonnements. A mon sens, *il faut trouver* le bon dosage pour obtenir une érection bien dure d'une1/2h ¾ d'heure suivie d'une débandade d'environ1heure. » (gérard74130-09/04/2007)

3. Discours sur la maladie, le corps : les champs lexicaux spécifiques

3.1. Le choix de la démarche sémantique

La langue peut être articulée au discours et définie comme un système de valeurs virtuelles qui s'opposent au discours. Dans cette partie, nous étudions les mots à la fois dans leur relation paradigmatique et syntagmatique. Les mots sont un moyen de parcourir les champs de l'expérience et de la connaissance. Ils véhiculent des symboles, des représentations, des valeurs et sont significatifs des relations de soi aux autres. L'intérêt d'une démarche sémantique qui explore le domaine des dénominations est d'éclairer les modes de représentations qui sont enfouis sous les mots et qui traduisent la façon de penser le phénomène de la maladie, de la vivre, de l'observer. Ces mots qui disent la maladie, le ressenti de la maladie, la perception de l'autre, sont des unités de sens spécifique avec un fonctionnement linguistique propre. Il est donc utile de les étudier dans leur relation paradigmatique (chaînes d'hyperonymes, d'antonymes, de synonymes) et de comprendre pourquoi le locuteur a choisi tel mot plutôt que tel autre dans le stock de mots dont il disposait ; en fonction de quelle situation, de quel contexte. Le mot est porteur d'appréciations, pose un objet, représente verbalement quelqu'un, quelque chose. L'axiologie mise en œuvre est soit positive, soit négative, avec divers degrés d'intensité. Par exemple : « J'ai subi une biopsie de la prostate qui

m'a été très désagréable et douloureuse pendant 2 jours »/ « J'ai été très satisfait des soins prodigués ».

Dans la relation syntaxico-sémantique, l'analyse s'intéresse à la façon dont le mot est distribué, associé aux autres mots, pour former des collocations, autant d'expressions forgées qui enregistrent des cristallisations discursives. Les mots sont le reflet d'usages, de micro-discours, d'oppositions, de catégorisations, d'opérations d'énonciation, de prédication. Ils modèlent les perceptions de la maladie tout en fondant des stratégies discursives argumentatives. L'étude des combinaisons permet ainsi de dégager des constantes sémantiques.

Le discours médical que nous étudions n'est plus seulement un discours sur le « médical » tenu par les médecins. Il est traversé par la réappropriation qu'en font les patients, avec parfois inexactitude, et donc l'interprétation via le média Internet. Les mots sont la mémoire d'un discours scientifique tenu dans les médias. Nous suivons ici l'analyse de Sophie Moirand (2007 : 9) :

> D'où l'hypothèse que l'on cherche depuis à confirmer : que ce sont les mots eux-mêmes, les formulations et les dires transportés au gré des discours des différentes communautés concernées, tels que les médias les transmettent, les mentionnent ou les rapportent, qui sont porteurs de mémoire (et non pas les acteurs qui les énoncent).

Le corpus de textes étudiés répond à une unité thématique, par les échanges en échos entre interlocuteurs, par les mots utilisés, notamment les dénominations, c'est-à-dire les noms donnés aux choses, aux concepts. Pour Paul Siblot,

> Une dénomination est, de façon stricte, la désignation d'une chose ou d'une personne par un nom, mais l'usage a étendu le terme aux catégorisations adjectivales et verbales... La dénomination est de la sorte du côté de la langue entendue comme une nomenclature d'étiquettes, celle dont les dictionnaires dressent l'inventaire et recensent les sens véhiculés par les discours. Elle s'oppose au processus de nomination, acte d'un sujet qui tout à la fois nomme et catégorise dans l'actualisation discursive. (Siblot, Détrie, et Vérine, 2001)

Sophie Moirand (2003) remarque que *« L'acte de nommer effectué par un locuteur ordinaire en situation, ne participe pas des mêmes enjeux que celui décrit par des linguistes, qui eux-mêmes, sémanticiens, terminologues et ethnométhodologues, poursuivent chacun des objectifs différents. »*

À cette précision, il faut ajouter que les dénominations qui peuvent sembler stabilisées, véhiculent des acceptions en lien avec leur évolution et qu'elles sont susceptibles de variations, de négociations entre interactants et témoignent de prises de position. Quelles que soient les catégories grammaticales (adjectifs, noms, verbes, pronoms), les mots disent le malaise, le ressenti, liés à la maladie. Ils servent à structurer la perception, ainsi qu'à évaluer, comparer.

3.2. Les récits de la maladie

Dans un premier temps, le linguiste identifie et répertorie les discours avec la nomenclature de la maladie, du traitement. En même temps, il tient compte de l'usage qui est fait du lexique par le patient et qui vise à exprimer les émotions, à évacuer l'angoisse et à en appeler aux expériences des autres selon deux pôles, négatif (la peur), positif (l'espoir).

Les textes s'organisent comme de longs récits, détaillés, méthodiques, didactiques où le malade expose son problème. Il peut s'agir d'un témoignage indirect : fille ou compagne du patient.

Par exemple, un patient guéri sans prostatectomie au bout de six ans qui décide d'arrêter les discussions et livre le témoignage détaillé de son parcours de soin (curiethérapie06-04/05/2004). Il organise son discours en rubriques : « mon vécu », « le verdict », « en quoi consiste la curiethérapie », « les adresses de centres ». D'autres patients, plus fréquemment, racontent simplement leur entrée dans la maladie, avant de poser la question qui les préoccupe :

> Transporté aux urgences en 2010 pour une infection urinaire, quelques mois après un adénocarcinome prostatique s'est révélé : biopsie score 8 et PSA 14,76 maxi. Traité par Casodex et Enantone, le PSA est tombé à 4,16 en 2 mois puis à 3,70 le mois suivant, tumeur limitée à la prostate (scintigraphie et scanner). Malgré cette chute rapide, on voudrait me faire 35 à 40 séances de rayons par sécurité. » (gege1043-07/06/2011)

Par leur forme, ces récits de vie proches de l'épidictique relèvent du journal intime tenu au quotidien, et dont le cancer est la préoccupation centrale. Ils développent les ressorts que la technique du storytelling exploite dans d'autres domaines ; le storytelling étant défini comme *« la mise en récit d'une expérience, d'un apprentissage, d'une situation, d'une histoire d'identité pour inspirer les autres et partager une même vision, d'un avenir désirable. »* (Sadowsky, Roche, 2010). À partir du récit sincère de leur expérience passée et présente, les patients partagent leur réflexion sur la maladie et contribuent ainsi à donner un sens aux événements douloureux que les humains, dans leur ensemble, et ici particulièrement, sont contraints de subir. Ils aident les autres patients à comprendre leurs propres difficultés, à s'adapter à la « nouvelle » vie qui les attend à cause de la maladie et de ce qu'elle a d'invalidant. En effet, ce changement est très mal supporté, angoissant, traumatisant : « Mon ami vient d'apprendre à 59 ans qu'il a un cancer de la prostate. Nous nous connaissons que depuis un an. Nous n'aurons eu qu'un an de réel bonheur. », « Mon homme, il souffre d'un cancer de prostate… on vient de se marier, lui 28 ans et moi 22, sa fé preske 2mois k'on vive ensemble », « Rares sont les cas où une vie sexuelle complète est encore possible », « Je redoute un tas de difficultés autant de mon côté que du sien ». Par là même, par ce partage de l'intime, du vécu, ces récits de vie garantissent la cohésion de cette communauté de souffrants qui se crée spontanément sur les forums. La narration d'histoires permet de faire le lien affectif et solidaire avec le groupe, d'entrer en contact, d'introduire

de l'humain, dans la relation avec les autres et parfois d'ouvrir à d'autres confidences, voire d'autres amitiés.

3.3. Le lexique du médical

Dans les discours étudiés, le premier constat, touchant au lexique est celui de l'importance du vocabulaire de la nomenclature médicale. Le discours se déplace sur le terrain technique et s'écarte ainsi de tout épanchement émotif. Le patient évoque la maladie en employant abondamment les termes techniques du champ médical. Dans certains cas, il rend compte exactement des résultats de l'analyse ou parfois, il les reconstitue de mémoire. Dans le cas du cancer de la prostate, par exemple, les chiffres du PSA, du Score de Gleason et du stade de la maladie (de T1 à T4), sont échangés systématiquement pour solliciter une information très précise sur le cas exposé. Certains patients qui ont déjà subi l'épreuve du cancer donnent des explications très techniques qui semblent se substituer au discours médical.

Le vocabulaire employé est celui de l'anatomie, de la maladie et de ses caractéristiques, ses symptômes : *prostatectomie, curiethérapie, adénocarcinome, score de Gleason, calcifications, biopsie, microcalcifications, repérages, bilan lipidique, hépathiqe, coloscopie, tumorectomie, zonectomie.* Souvent, les mots sont tronqués, ce qui caractérise les mots savants très fréquents : *onco, fibro, chimio, écho, doc, chirg.* Par ces emplois, le patient montre qu'il maîtrise le vocabulaire. Ce trait est significatif du côté didactique des forums qui témoignent que le savoir scientifique est répandu, partagé, échangé ; au prix d'ailleurs de quelques erreurs paronymiques. En même temps, ce vocabulaire qui tend moins au niveau de langue soutenu que relâché, est un indice que les mots évacuent la tension, l'angoisse. Le patient banalise ce qu'ils représentent. Beaucoup de ces mots, considérés comme familiers, font disparaître les « originaux » qui semblent désuets. L'emploi de termes médicaux abondants s'explique aussi par le besoin d'un plan cognitif de la communication patient/soignant, non satisfait : besoin minimal de savoir, comprendre, d'être initié même si cela doit passer par une vulgarisation ; ce que réussissent par ailleurs les sites de diffusion des connaissances sur Internet, via Google. Cette orientation résolument scientifique et technique donnée aux échanges est également un moyen de biaiser, d'évacuer les aspects affectifs, qui pourraient s'imposer spontanément au premier abord.

Ce sont, aussi bien, des mots courants dont la neutralité supposée est une illusion, une apparence trompeuse, et qui sont davantage une réserve kaléidoscopique de représentations associées à la maladie. Dans les dénominations, outre le mot usuel « cancer », très fréquemment utilisé ou l'hypéronyme « maladie », les patients adoptent certaines métaphores comme « crabe » qu'ils déclinent dans divers styles : « Il est hors de question pour moi de laisser la moindre chance à ce sale crabe de pointer à nouveau le bout de son nez. » Outre cela, le lexique est celui du rejet : « cette saloperie », « cette infamie » Ces liaisons sont donc neutres/génériques ou négatives. En outre, par l'utilisation de figures comme les métaphores, le patient se place sur un terrain moins émotif, évacue la

tension. Il parle d'une « épée de Damoclès » ou, concernant les conséquences de la prostatectomie, il parle d' « effets secondaires gênants », de « dégâts indésirés », « collatéraux », « autour »… Chaque dénomination lexicale condense ainsi des formulations.

3.4. Le discours sur les émotions, dans le déroulement de la maladie

Les mots de la langue ne nomment pas seulement les réalités du monde. Ils rendent compte de l'expérience d'un sujet et des représentations qu'il construit dans leur aspect sensitif, affectif, cognitif. Inscrites dans une culture et une langue, nos émotions sont symboliques de l'expérience de notre vie corporelle. Le langage participe à la construction de nos émotions. En même temps, cette émergence des émotions justifie la demande de relation à l'autre.

La mise en scène de soi et des autres pris dans l'engrenage de la maladie cristallise des représentations, construisent des modes d'expression, modes de représentations sous-jacents, inscrits dans les mots. Nous l'avons constaté : l'émotion est déplacée au premier abord vers les aspects techniques. Le forum est le moyen d'épancher l'émotion retenue parce que son expression est retenue, sur le terrain familial, professionnel et même médical ; le corps médical ne dispose pas toujours de temps pour l'écoute, ou se cantonne sur le terrain technique.

Face à cette souffrance physique et morale, cette peur de la maladie, le besoin de gentillesse de patience et de dialogue trouve donc un écho sur le forum : « Je sais que cette maladie conditionne la vie des gens en leur donnant des joies puis des déceptions, pour le moment, nous ne parlons pas de cela. », « ça commence à devenir inquiétant », « Que la vie est injuste parfois », « J'ai du mal à dormir et difficile de ne pas penser », « je suis totalement perdu et inquiet ».

De fait, le discours sur le corps porte essentiellement sur les tourments subis. La dénomination de la souffrance, des émotions de l'être, est réalisée par des noms dont une grande partie est assez générique. Dans le cas des patients hommes qui échangent sur le cancer de la prostate, le ton adopté est mesuré, sobre, voire euphémisé : « on m'a vite fait déchanter… Mon moral en pâtit » au lieu de dire qu' « on est inquiet ».

L'analyse lexicale détaillée des échanges sélectionnés ici fait apparaître deux pôles principaux, source d'inquiétude et de souffrance pour le patient atteint du cancer de la prostate : l'incontinence et l'impuissance sexuelle. Sur 393 interventions, à côté des 61 occurrences d'« incontinence », suivies de longs développements et des désignants de problèmes urinaires, nous relevons 58 occurrences du mot « érection », 19 du mot « impuissance » au sens de « incapacité physique d'accomplir l'acte sexuel normal et complet, pour l'homme. » (Rey-Debove, Rey, 2010) ; occurrences, largement explicites et commentées, auxquelles il faut ajouter les 66 segments phrastiques portant sur les inquiétudes au sujet de la vie sexuelle : « impossibilité d'avoir une vie sexuelle », « combler sexuellement », « conserver ses facultés » (sexuelles). C'est bien le corps souffrant que nous dévoilent les sites : « Je suis complètement démotivé », « J'ai de moins en moins le

moral », « Le désarroi dans lequel on se trouve est immense », « Je suis totalement perdu, inquiet ».

Des corps qui ressentent également tous les degrés de la douleur : « douleurs atroces », « enfer », « fatigue de l'organisme ». On peut mettre en relation avec ses qualificatifs, l'abondance des verbes de sensations de perception comme « voir », « sentir » : « je me sens à peu près bien ».

Parallèlement aux descriptions très précises de la maladie, ce qui peut paraître paradoxal est que les usagers de ces sites usent, pourtant, d'un discours qui se veut optimiste, tonique, qui encourage : « La vie est toujours belle..peut-être trop optimiste », « la médecine avance à pas de géants », « La chirurgie a fait d'énormes progrès dans ce domaine », « faites confiance aux membres du corps médical surtout », « Pour le reste tout baigne, je marche beaucoup et tout est OK ! », « Il faut surtout garder espoir et le moral même si ce n'est pas facile tous les jours », « Je vous envoie néanmoins toutes mes ondes positives pour la suite des événements », « Le mental est important dans le processus de guérison », « j'ai honte de dire que je vais bien… mais je me dois aussi de redonner espoir à ceux qui débutent cette épreuve ».

Beaucoup de phrases adoptent des structures de sentences et de citations, dans des formes génériques au présent de l'indicatif, sur l'optimisme, l'espoir :

> L'amitié est une main qui vous soutient dans la douleur et le désarroi. C'est une oreille qui écoute tantôt votre peine, tantôt votre joie. C'est un regard qui voit jusqu'au plus profond de votre âme sans jamais se faire juge. C'est un cœur qui s'ouvre et jamais ne se ferme comme un refuge.

En même temps, les discours évitent de parler de la mort, usant d'euphémismes ou d'allusions. Les patients l'évoquent implicitement, de manière détournée : « Le principal c'est la vie », « Je suis bien en vie et c'est pour nous le principal », « Nous n'avons plus qu'à croiser les doigts jusqu'à mercredi mais je crains le pire », « j'ai vraiment la trouille de connaître les résultats. Je commence à déprimer et à voir un mauvais avenir », « vu les PSA, la prostatectomie qu'importe les conséquences, vaut mieux ça que la mort ».

La pensée de la mort est toujours présente mais la formulation de cette peur, ancrée au plus profond de l'être, ne va pas de soi et affleure par des déplacements de vocabulaire comme « rester en vie » plutôt que « mourir ».

Conclusions

L'étude énonciative et sémantique à plusieurs niveaux permet d'appréhender la problématique posée au départ : comment les interventions sur les forums de santé s'insèrent dans des organisations de discours, propres au champ médical, qui pour être stéréotypées, n'en permettent pas moins aux patients de libérer leur parole. Les indications fournies et les usages sont certes à considérer comme des pistes de recherche ; et ce dans le cas des forums consacrés essentiellement au cancer de la prostate.

Cependant, l'appartenance à un même domaine sémantique, celui du champ médical, et la régularité des propriétés énonciatives et syntaxiques permettent de dresser une typologie discursive spécifique, au centre de laquelle nous relevons la prise en charge directe et interactive par le patient, le lexique de la technique médicale utilisé dans un cadre didactique, les émotions atténuées, suggérées et qui valorisent la compassion pour les autres et le besoin de partage. Si l'on soumet ces résultats à comparaison, notamment avec les forums consacrés au cancer du sein et presque exclusivement occupés par des femmes, le ton est nuancé, et de sensibles différences se devinent : la subjectivité est plus atténuée, plus retenue, les récits personnels moins développés, les demandes d'information et d'échanges sans ambages et plus directes chez les patients dans le cadre du cancer de la prostate, touchant exclusivement des hommes. En clair l'émotivité s'exprime moins ce qui ne signifie pas qu'elle soit absente ; au contraire, un simple mot peut crier le désespoir et la terreur face à la maladie et à la peur de la mort : « Je suis perdu ».

BIBLIOGRAPHIE

Sources essentielles

<http://forum.doctissimo.fr/forum2>

Sources secondaires

Bégué-Simon, A.-M., Junod, B., Paganelli, E. (2007). « Ethique du dépistage du cancer du sein ». *Syngof*, n° 70, juin.

Benveniste, E. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard.

Culioli, A. (2002). *Variations sur la linguistique*. Saints-Geosmes : Klincksieck.

Guilhaumou, J., Maldidier, D., Robin, R. (1994). *Discours et archive*. Liège : Madaga.

Kerbrat-Orecchioni, C. (1984). *L'Enonciation, de la subjectivité dans le langage*. Orléans : Armand Colin.

Lozachmeur, G. (2005). « La Stratégie d'objectivité en œuvre dans l'éditorial de la grande presse ». In : *Les Marqueurs linguistiques de la présence de l'auteur*, Textes réunis par David Banks. Condé-sur-Noireau : L'Harmattan.

——— (2011). « L'Évolution du souci de soi : étude des brochures de prévention ». *Revue Médecine* (à paraître).

Lozachmeur, G., Begué-Simon, A.-M., Haby, C. (2011). « Place de la communication dans l'accès et le déroulement des soins ». *Revue Médecine* (à paraître).

Lozachmeur, G., Déchamp-LeRoux, C., Saki, M. (2010). « Approche comparative des conditions de production des discours de prévention dans des contextes socioculturels distincts : le cas du dépistage du cancer du sein sur les sites Internet aux Etats-Unis, au Royaume-Uni et en France ». In : H. Ronmeyer (Ed), *Communications, médias, discours et santé.* EHESP.

Maingueneau, D. (1987). *Nouvelles tendances en analyse du discours*. Paris : Hachette.

Moirand, S. (2007). *Les discours de la presse quotidienne, observer, analyser, comprendre*, Linguistique nouvelle. Paris : PUF.

Rabatel, A., Chauvin-Vileno, A. (2006). « Énonciation et responsabilité dans les médias ». *Semen*, n°2.

Rey-Debove, J., Rey, A. (2010). *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*. Lonrai : Robert.

Riegel, M., Pellat, J.-C., Rioul, R. (1994). *Grammaire méthodique du français*. Paris : PUF.

Sadowsky, J., Roche, L. (2010). *Les 7 règles du storytelling*. Paris : Pearson.

Siblot, P., Détrie, C., Vérine, B. (2001). *Termes et concepts pour l'analyse du discours, une approche praxématique.* Paris : Honoré Champion.

Marc Dugardin et ses symboles dans *la peur la plénitude*

Camelia MANOLESCU
Université de Craiova
Faculté des Lettres

ABSTRACT: ***Marc Dugardin and His Symbols in*** **la peur la plénitude ('fear and completeness')**

A Belgium poet under the spell of classical symbolism, Marc Dugardin, well known for his particular style, creates a symbolist language in the volume *fear and completeness.* Insisting on musicality and style particularities, our present study deals with an analysis of Dugardin's symbols and their power on the reader but also explains the poet's fear to start to live his own life and his completeness in having tried it ever so often.

KEYWORDS: *symbolism, symbol, to be afraid of, plenitude*

1. Introduction

Poète belge, attiré par les thèmes d'un symbolisme classique, Marc Dugardin s'impose en même temps, dans la tradition de sa génération, par des particularités de style, en renonçant à tout signe de ponctuation, à tout ordre graphique des vers. Commençant son long chemin poétique sous l'influence du poète suisse Philippe Jaccottet et du poète français Pierre-Albert Jourdan, Dugardin crée ainsi une langue symbolique où tous les mots sont chargés de pouvoir métaphorique, en combinant l'atmosphère sombre avec la lumière et les éléments animés de la nature, dans le but de ne pas renfermer le lecteur dans un univers dégradé intentionnellement.

Le recueil de vers *la peur la plénitude,* le thème de notre étude, choque le lecteur par le mélange de noir et de blanc, ou, en d'autres mots, par la peur de commencer à vivre et la plénitude d'en avoir tant essayé.

2. Marc Dugardin et les symboles dans *la peur la plénitude*

2.1. La poésie et Dugardin

Poète qui commence sa carrière sous l'influence des poètes suisse et français, Marc Dugardin s'annonce dans la littérature de notre siècle par des poésies construites sur le rythme de la musique, poésies qui renferment dans leurs vers le destin d'un homme, partagé entre la peur de sa solitude et le chœur des satisfaits. Ce mélange de sensibilité artistique et de dureté de la phrase lui a apporté un succès mondial

avec des poèmes traduits en plusieurs langues : en néerlandais (par Stefaan van den Bremt), en allemand (par Rüdiger Fischer), en roumain (par Valeriu Stancu) et en espagnol (par Marco Antonio Campos et Stefaan van den Bremt).

Mais Marc Dugardin, comme un véritable défenseur de la poésie, aide son lecteur à mieux respirer la réalité, à mieux se connaître ; ce même lecteur le récompense, à son tour, avec des prix internationaux importants.

Notre étude s'arrête sur les poèmes du volume *la peur la plénitude*, ouvrage qui attire le lecteur par son pouvoir symbolique, sa musicalité et ses particularités stylistiques, dans son effort de donner des réponses aux questions de l'existence de chaque jour. Nous pouvons ainsi connaître en détails les menus problèmes de nos jours et observer la satisfaction avec laquelle le poète se lie d'amitié avec son lecteur, un peu ébahi par tant de symboles.

2.2. Les symboles du recueil de vers la peur la plénitude

la peur la plénitude[1], le recueil publié en 1994 par Marc Dugardin, appartient au symbolisme belge, courant littéraire situé à mi-chemin entre le mouvement d'autonomisation de la littérature en Belgique et le modèle imposé par le symbolisme français. Cette double tendance explique en quelque sorte que, selon le modèle ouvert par Baudelaire, Rimbaud ou Mallarmé, comme maîtres incontestables du symbolisme français, les Belges, à leur tour, essayent d'imposer des créations propres. Nous pouvons insister et dire que ce symbolisme est encore vivant dans les poèmes de Dugardin.

Si nous observons de près le recueil de vers de Marc Dugardin *la peur la plénitude,* les symboles qu'il y utilise se déroulent sur *deux volets*. Le premier semble exhiber une sorte de continuité des vers segmentée quand même tandis que le second passe sous l'influence de la musique du compositeur allemand Robert Schumann.

Dugardin ouvre une porte vers le monde, là où la peur et la plénitude coexistent librement, ou, selon les mots du poète italien, Antonio Porchia : *« Tout ce que je porte attaché en moi se trouve libre quelque part »* (p. 5), et trouve ainsi la chance de nous parler de la liberté du poète, visible par ce mélange de sentiments, par l'emploi du vers libre, par le manque des titres et l'organisation inouïe des vers.

Même *le titre du volume* peut être interprété comme un oxymore, *peur/plénitude* ayant un double sens. D'une part, si la peur existe, l'état de satisfaction maximale ne peut pas se manifester dans sa totalité parce que nous ne sommes pas capables de nous réjouir de notre plénitude à cause de la peur qui nous hante. D'autre part, si nous sommes sûrs de notre réussite, alors la peur ne trouve pas de place dans notre vie.

Cependant, Marc Dugardin associe ces deux termes, *la peur* et *la plénitude* en leur offrant un parcours commun dans l'existence humaine. Son intention est de tracer ce parcours de l'être humain, balayé entre la peur et la plénitude, mettant ainsi en valeur soit l'angoisse, soit le bonheur, soit ces deux variantes à la fois.

Mais Marc Dugardin est un poète d'une modernité incontestable, un poète qui aime choquer ses contemporains, un poète qui regarde la réalité avec les yeux d'une déité. *Sa modernité* est annoncée dès le début du recueil, et surtout par le titre *« la peur la plénitude »*, titre qui n'a ni majuscules, ni signes de ponctuation. Il subit peut-être l'influence de Guillaume Apollinaire, le premier qui, dans *Alcools,* a employé cette technique comme refus des contraintes classiques et des thèmes romantiques. Mais, tandis que la rupture du passé poétique d'Apollinaire est presque totale (parce que les thèmes principaux de ce recueil sont *la mort, la fidélité et l'infidélité dans l'amour, la création*, etc.), Dugardin tend à regarder nostalgiquement vers l'époque romantique même s'il est un représentant de la modernité poétique belge.

À part les *« scènes de la forêt »* de Schumann (d'ailleurs thème récurrent dans le romantisme et surtout dans le romantisme allemand) (p. 33), Marc Dugardin annonce *des thèmes nouveaux* dans son recueil *la peur la plénitude : l'inspiration* (même si pour lui cette inspiration est plutôt un poids, un démon qui le possède malgré lui), *la condition de génie du créateur, la nature* (même s'il ne la définit pas en totalité), *l'amour*.

Nous allons observer et analyser ses symboles, tels qu'ils apparaissent dans ce recueil de vers où Dugardin a fait preuve de sensibilité et de maîtrise en maniant les instruments d'un symbolisme tout à fait nouveau.

2.2.1. L'animé

La première partie du recueil ne nous montre pas une organisation stricte de poèmes. Le lecteur est surpris parce que les titres manquent et l'enchaînement des vers n'obéit pas aux règles classiques de la rédaction d'une poésie ; nous observons l'inégalité voulue des strophes, la présence inouïe des espaces blancs, le manque de ponctuation, le début des phrases avec minuscule. Tout choque mais, en même temps, tout est normal dans la vision poétique de Dugardin. Mais la particularité la plus choquante de cette division du livre est la conception de l'écrivain vis-à-vis du symbole. Pour lui, tous les poèmes doivent nécessairement abonder en symboles. Alors l'auteur devient une sorte de créateur d'une nouvelle langue, avec une musicalité voulue et un vocabulaire recherché. Selon notre opinion, le recueil de vers *la peur la plénitude* de Marc Dugardin fabrique un nouvel alphabète des symboles ; en bref, presque chaque mot se charge de pouvoir symbolique, chaque image renvoie à un univers de sensations.

La poésie qui ouvre ce recueil de Dugardin n'a pas de titre, ni de marques de délimitation qui suggère au lecteur s'il lit une autre poésie ou s'il s'agit d'une continuation des vers sous une autre forme graphique. Mais une deuxième lecture nous renseigne sur le fait que ce premier poème, dont le contenu inclut la dédicace pour Martine (*pour Martine*) comme unité de sens, parle de la conception du poète sur la condition humaine (pp. 7-15).

Construit sur les deux plans de l'existence, la vie et la mort, le poème identifie le refus de l'homme de vivre, si bien suggéré par *la peur,* et l'acceptation de vivre suggérée pourtant par *la plénitude*. La connexion se réalise à l'aide de *l'oiseau* (p.

7, 12, 21, 27, 31), le symbole le plus invoqué d'ailleurs à travers le volume ; c'est donc l'oiseau qui, au début, ouvre la fenêtre vers la vie et devient le responsable de l'histoire de l'être humain :

> Il y a bien longtemps, dans mon enfance sans doute, un oiseau a ouvert la fenêtre sur le jour. Ensuite il est retourné se poser dans mon rêve, sur la branche la plus proche du réel. (p. 7)

Il réapparaît ensuite, pour une deuxième fois, pour recueillir son dernier reste de confiance. Mais cette fois-ci, il ne symbolise plus l'entrée dans la vie, l'espoir du début, mais le désespoir survenu à la suite d'une longue attente sans résultat :

> pour qu'un oiseau
> y recueille
> quelques miettes
> tout ce qui reste
> de mon attente. (p. 12)

Toute la poésie, construite sur un mélange de symboles, parle du rôle qui lui est attribué en vue de construire des perspectives sur la condition humaine dans l'univers.

2.2.2. Le non-animé

Dugardin fait appel *à l'objet* chargé de pouvoir symbolique. Pour le poète belge *la fenêtre* symbolise le cœur et ses sentiments (p. 7, 12, 17) ; *le seuil* parle de la décision du poète-homme (p.8) ou, peut-être, nous pouvons nous imaginer l'entrée et la sortie dans/de la vie, une coulée naturelle dans la vie de chacun, *la source* montre les origines de l'homme ou de l'humanité (p.9), origines qui renouvellent le souffle de la modernité.

Le décor à son tour se charge de valeur symbolique. C'est *l'espace sombre* rendu par *l'ombre* (p. 8, 15, 26), *l'obscur* (p. 10), *le rêve* (p. 7, 23, 30) qui se combine avec *l'atmosphère lumineuse* - *la lumière* (p. 8), *le jour* (p. 7, 11, 21, 29) - comme symboles de la vie ou *le matin* (p. 11, 12, 29), image de la naissance. Mais il n'oublie jamais de nous partager son inquiétude vis-à-vis de l'accomplissement ou du non-accomplissement de ses rêves, au fond les rêves de toute une génération.

Dugardin nous fait aussi entendre *les sons* sous leur forme symbolique *du chant* (p. 23, 27, 41), *de l'écho* (p. 9), *du vent* (p. 11, 30), *de la parole du berger* (p. 13).

2.2.3. La condition de l'homme

Même si le poète utilise avec insistance la première personne du singulier, marque de sa présence dans son texte, il parle en réalité de la condition de tout homme, *moi* ou *je* devient *il* ou *elle* ou plutôt *ils* et *elles.* Il établit ainsi une liaison entre sa condition de poète, appartenant à une génération sous l'empire d'un symbolisme tardif belge mais symbolisme pourtant et l'existence de tout être humain. Alors s'il emploie le nom *homme* et le pronom personnel *nous* : *ainsi rapprochés du ciel /*

nous aussi sans doute / la peur nous quitterait (p. 13), c'est parce qu'il les soumet à la même règle: tout commence avec la naissance comme entrée triomphale dans la vie, continue avec la plénitude et la peur de ne pas être rejetés de ce monde des sensations, puis c'est le renvoi aux origines, aux commencements.

C'est le cercle englobant les étapes de la vie de tout être :

> le chant de la rivière
> ne serait que l'écho du silence
> remontant vers la source (p. 9)

et finalement le parcours banal :

> le vent n'est que du vent
> et le jour rien d'autre qu'un balancement entre la paix et sa fragilité (p. 11).

La fin du poème s'adresse surtout au poète qui, après avoir éliminé tout débris d'incertitude, est prêt à accueillir *« une fillette »* qui va interrompre *« la pesée des mots »* (p. 14).

2.2.4. L'image du poète

Le deuxième poème de la première partie du recueil de vers de Dugardin, ayant comme dédicace <u>*pour Martine*</u> (p. 15), invoque la position du poète dans un monde inconnu pour lui, possible étrange ou même étranger. Il n'est pas prêt pour *la danse* (*ibidem*) de la vie et il demande l'aide de sa femme, son appui aussi et en même temps son contact avec le monde extérieur. L'image se polit : les « *paupières des milliers d'instants »* qu'elle accueille *« les bras ouverts » « dans l'infini de sa mémoire / dans l'hospitalité de l'oubli »* (p. 16) tiennent *« le poète au respect »* (p. 17).

Même s'il reprend les mêmes symboles invoqués dans la première poésie, ou, selon notre opinion, dans tout le recueil de vers d'ailleurs (*l'oiseau*, *la femme – fillette ou enfant*, *la fenêtre*, *le vent*, *le ciel*, *le jour*, etc.), le poète surprend son lecteur, encore une fois, par des images inédites qui offrent une signification profonde aux états d'âme exprimés.

Le poème adressé <u>*à un ami*</u> (p. 22) constitue une sorte de portrait du poète sous la forme du regard reflété dans un miroir où son *« visage / ressemble »* tout à fait à la *« solitude »* (*ibidem*) de ce même ami. A cette image du poète, Dugardin ajoute celle de sa condition de poète et d'homme de son siècle et celle de la condition de tout être humain. Il est au début l'enfant qui *« regarde la lune* […] *bonne comme du lait »* (p. 26), puis il continue son chemin sur les traces laissées par le cercle de son existence *guidé / par un chant / encore inentendu* (p. 27) et vers la fin, il perd toutes ses attentes (p. 12) parce que la réalité, à laquelle il se confronte, est dure, âpre, difficile à comprendre.

2.2.5. Les cycles de la vie

Papageno (p. 29) envisage, sous la forme d'une conclusion, l'existence humaine bâtie par le poète à l'aide de ses symboles : *le matin* – comme image de l'enfance, *le jour* – l'âge adulte et *la fin* – le moment qui ne distingue pas entre *le réel* (le possible) et *l'imaginaire* (l'impossible) :

oubliant jusqu'à la fin
de départager
le possible et l'impossible (*ibidem*).

Même le titre de ce poème est très suggestif car nous sommes capables, à l'aide du poète, d'élucider le mystère du symbole répétitif du livre, *l'oiseau.* Papageno est donc un visage humain dans un corps d'oiseau. La répétition stridente et obsédante de ce symbole s'efforce de suggérer l'état intérieur du poète pour qui la naissance, la vie et même la mort ne sont que *trois bagatelles* (p. 30-32) : *peu de chose/en effet* (p. 30), *l'oiseau / (encore lui) / trace flèche / d'éternité* (p. 31), *le prochain voyage / sera léger / la plume / tombera / sans faire de bruit* (p. 32).

Cette première partie du recueil de vers *la peur la plénitude* annonce une véritable relation de symétrie entre les poèmes mais aussi bien une évocation du même thème; ou, autrement dit, Dugardin y parle de la condition humaine et plus particulièrement de la condition du poète, par la répétition obsédante du symbole *oiseau*. Il se sent attiré par le pouvoir des sons qui prennent une forme nominale : *chant* (p. 9, 27)*, sifflement du vent* (p. 11)*, parole du berger* (p. 13)*, cri(s)* (p. 18), *musique* (p. 29), *la flûte* (p. 25)*,* etc. Mais, en même temps, il n'oublie pas de souligner d'autres symboles représentés par des verbes doués d'une résonance particulière : *ouvrir – « un oiseau a ouvert la fenêtre »* (p. 7)*, se jeter – « qu'on me jette dehors »* (p. 8)*, aider – « ma femme aide-moi »* (p.15), *recevoir- elle « reçoit la charge / de tenir / au respect le poète* (p. 17), *sonner - « on entend sonner / le jeu de clochettes »* (p. 29).

2.2.6. La musique / l'humain / le non-humain

La deuxième partie du recueil *la peur la plénitude* mise en discussion commence sur le rythme de la musique de Robert Schumann: d'ailleurs la séquence est suggestive: « *scènes de la forêt », opus 82* (p. 33). Cette musicalité accompagne de près le mot-symbole, le vers libre et le même manque de ponctuation qui ouvrent cette fois-ci la porte vers les états d'âme d'un poète curieux.

Dugardin préserve ainsi quelques symboles de la première partie du livre : *l'enfant* (p. 35) qui rappelle de nouveau l'entrée de l'homme dans la vie, ce lieu où tout ce que le poète a perdu *« devient fête légère »* (*ibidem*),ensuite il y ajoute *l'oiseau* (p. 39, 41, 43) dont le chant *« éternise / l'absence / qui nous met au monde »* (p. 41) et *la femme*, la seule à laquelle le poète accorde le droit de le mieux connaître : *« mais c'est à toi que je réserve / le droit d'en savoir plus long »* (p. 40).

Mais il est libre de construire d'autres mots-symboles qui l'aident à mieux exprimer sa position par rapport au monde qui l'entoure: *chasser / chasseur* (p. 36)*, les fleurs* (p. 37) et *l'auberge* (p. 40), en suggérant en quelque sorte une

atmosphère de conte de fées. En plus, la puissance des verbes est plus expressive que dans la première partie. Il y ajoute les verbes *s'affoler* (p. 36), *se dérober* (ibidem) qui renforcent le désespoir du poète de s'opposer à la nature des choses ; le verbe *creuser,* si visuel dans sa symbolique, refait son naufrage au *« fond du trou »* (p. 38).

Cette deuxième partie du recueil, par rapport à l'incipit du livre, marque un rapprochement plus visible des derniers poèmes du symbolisme classique, de la manière d'écrire de la période dans le sens que la description vise un espace sombre où tous les éléments qui le composent sont également ténébreux, image suggestivement présente dans les titres des poèmes : C*hasser aux aguets* (p. 36)*, Fleurs solitaires* (p. 37)*, Lieu maudit* (p. 38) où par surprise, Dugardin emploie la majuscule.

Pour le poète à la quête du symbole, les sons eux-mêmes sont capables de produire une *chanson de chasse* (p. 42) sur le rythme de laquelle le poète avoue son incapacité de vivre : *« puisque vivre décidément/ est au dessus de mes forces »* (*ibidem*). Sa décision est déjà prise: quitter ce décor sinistre de l'existence et laisser sur la branche *« non pas un signe/mais un oiseau enfin »* (p. 43). Cet oiseau devient ainsi le symbole de la valeur de l'œuvre du poète car elle est sa création artistique qui échappe à la mort, qui résiste à l'écoulement du temps.

Dugardin crée un seul poème qui s'éloigne de cette atmosphère visiblement triste ; c'est un *paysage souriant* qui nous émerveille*,* c'est-à-dire un ensemble d'objets qui servent à la construction d'un décor réel : *« danse d'insectes / de poussières / d'étincelles / merveille / de n'être rien »* (p. 39), mais qui n'est pas très puissant pour résister à la mort *« lorsque là-haut / l'oiseau passe tout à son vol »* (*ibidem*).

Les répétitions de certains mots : *« je m'affole / vivre / se dérobe sous mes pas/vivre »* (p. 36)*, « ce que je dis de cette fleur / n'est pas cette fleur »* (p. 37) réactualisent la substance lyrique, les mots-symboles et la musicalité, si caractéristiques pour l'écriture de Dugardin.

Chez lui, presque tout mot (nom, adjectif ou verbe), toute expression constituent une métaphore qui cache *le credo* du poète, de sa création artistique mise sous le signe d'un symbolisme chargé des symboles du monde actuel. Alors, entre les deux volets du recueil de vers de Dugardin s'établit une ressemblance de forme et de sens (comme expression de la condition de l'homme / du poète, de ses états d'âme) qui n'ennuie pas le lecteur, de plus l'attrape dans la profondeur de son message artistique.

3. Conclusions

Ce recueil de vers *la peur la plénitude* de Marc Dugardin insiste sur la présentation de l'existence humaine telle que le poète perçoit, mais sans exprimer le moindre mépris sur la vie. Il y illustre les éléments naturels, il évoque la femme comme son appui, même si le désarroi de l'être humain l'empêche de donner un sens à sa condition. L'équilibre de jours et de nuits, de chants et de silence constitue une

passerelle entre le symbolisme classique et le symbolisme de souche belge d'un poète de nos jours qui met au-dessus de toute règle de la langue le pouvoir des mots-symboles.

Dans la première partie du recueil Dugardin nous prend comme témoin dans un fourmillement de particularités de style (le manque d'une organisation logique des vers), de symboles, dans une répétition de sens différents (*l'oiseau*), dans l'annonce des thèmes qui font preuve d'une grande richesse intérieure, d'une sensibilité digne d'un poète amoureux de symboles. Le manque de rime et de rythme, le début de chaque poème et vers avec minuscule, le ton élégiaque dominent presque toute cette première partie du livre. La musicalité illustrée à l'aide des symboles : *le chant, l'oiseau, le vent* acquiert une sonorité obsédante. Le mélange entre l'atmosphère pessimiste, le décor nocturne (*la nuit, le rêve, l'ombre, l'obscur, la solitude, la lune, les étoiles*) et le cadre diurne (*le matin, le jour, le ciel, l'éclat, la lumière,* etc.) ne représente qu'une particularité stylistique du poète Dugardin qui nous suggère que la langue des symboles a des couleurs et des formes différentes.

Mais la deuxième partie du recueil insiste sur l'emploi du vers libre et, même si les poèmes ont des titres avec majuscules, le début de chaque poème ou vers choquent de nouveau par ses minuscules, par la répétition de certains mots qui réactualisent la substance lyrique, c'est-à-dire les mots-symboles et leur musicalité, si chers pour Dugardin.

Le recueil de vers de Marc Dugardin est *un mélange* de *classique* (par les thèmes employés) et de *moderne* (par le rejet des signes de ponctuation, par la forme libre des vers qui n'écoutent que l'inspiration). Mais sa nouveauté réside surtout dans le fait que l'écrivain implique le lecteur dans la création de sa poésie. La lecture de ses poésies est un défi qu'il nous jette pour nous faire déchiffrer les nombreux symboles qui *vivent leur propre vie* dans un recueil où *la peur* et *la plénitude* bâtissent l'homme du temps présent si désireux de connaître et de se connaître.

NOTE

[1] Toutes les citations renvoient au recueil de vers de Marc Dugardin, *la peur la solitude*, Collection Traverses *L'arbre à paroles*, IIe édition, Maison de la poésie d'Amay, dépôt légal : 1994/2292/25, publication hebdomadaire.

BIBLIOGRAPHIE

Amossy, R., Rosen, E. (1982). *Les discours du cliché*, Editions réunies. Paris, V-e.

Auerbach, E. (1967). *Mimesis : Reprezentarea realităţii în Literatura Occidentală*, în româneşte de Ion Negoiţescu, prefaţă de Romul Munteanu. Bucureşti : Editura pentru Literatură Universală.

Barthes, R. (1973). « Les sorties du texte ». In : *Bataille*. Paris : U.G.E., coll. 10/18.

Bilen, M. (1999). *Le mythe de l'écriture*. Orléans : Paradigme.

Chevalier, J., Gheerbrant, S., Laffont, R. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Jupiter.
Cressot, M. (1971). *Le style et ses techniques*. Paris : P.U.F.
Mavrodin, I. (1998). *Poietică şi poetică*, ediția a II-a. Craiova : Scrisul Românesc.
Poizat, A. (1929). *Du classicisme au symbolisme*. Paris : N.R.C.
Todorov, T. (1977). *Théories du symbole*. Paris : Seuil.

Corpus

Dugardin, Marc, *la peur la plénitude*, Collection Traverses *L'arbre à paroles*, IIe édition, Maison de la poésie d'Amay, dépôt légal: 1994/2292/25, publication hebdomadaire.

Sitographie

Maison de la poésie et de la langue française. URL : <http://www.mplf.be/auteurs/auteur.php?id_auteur=67>, dernière consultation le 20.02.2011.
Le Symbolisme belge. URL : <http://users.skynet.be/litterature/symbolisme/symbolismebelge.htm>, dernière consultation le 20.02.2011.

Les mots français d'origine arabe

Maria MIHĂILĂ
Université de Craiova
Département de Langues Étrangères Appliquées

ABSTRACT: ***French Words of Arabic Origin***

Lexical borrowings represent a fertile area of study implying a contact between more linguistic systems, cultures, spiritual identities. In this article, we aim to highlight the importance of the Arabian influence on the French vocabulary, the fields of occurrence and some of the aspects concerning the adaptation of the Arabian loans into French.

KEYWORDS: *borrowings, neologism, neology, etymology, adaptation*

Les emprunts lexicaux constituent un objet de recherche privilégié pour les linguistes et les lexicologues car ils supposent le contact entre plusieurs systèmes linguistiques, entre plusieurs cultures et identités spirituelles. La créativité lexicale reflète le développement scientifique, technique et culturel d'une société, car chaque langue dispose d'un ensemble de procédés morphologiques, morpho-syntaxiques et morphosémantiques pour créer les nouvelles dénominations. En ce qui concerne les mécanismes linguistiques de la création néologique, chaque langue dispose de ses propres stratégies de formation dans le domaine de la néologie lexicale, même si le point de départ reste l'emprunt à d'autres langues. La néologie s'avère un domaine qui pose beaucoup de problèmes concernant généralement les aspects suivants : la définition des principaux concepts opérationnels, la forme, la fréquence, l'origine et le sémantisme des mots considérés comme appartenant à la classe des néologismes.

Dans cet article nous voulons mettre en évidence : (i) l'importance de l'influence arabe pour le lexique du français ; (ii) les domaines de manifestation des emprunts lexicaux à l'arabe ; (iii) quelques aspects portant sur l'adaptation de ces emprunts dans le lexique de la langue française.

Le vocabulaire du français abonde aujourd'hui de mots venus d'ailleurs. Tout au long de son histoire, le français a accueilli des mots venus des Gaulois, des Germains, des Arabes, des Grecs et de bien d'autres.

L'arabe n'appartient pas à la famille des langues indo-européennes, mais à la famille des langues sémitiques : langues d'Asie occidentale et d'Afrique du Nord. C'est aussi le cas de l'hébreu et de l'éthiopien. Au VIIe siècle à Bagdad, le calife Al-Mansour fait traduire en arabe les manuscrits grecs pour assurer la conservation de l'héritage scientifique laissé par les Grecs de l'Antiquité. Après la conquête

ottomane qui marquera la chute de l'empire byzantin en 1453, les savants arabes se sont enfuis vers l'Europe surtout vers l'Italie et l'Espagne et emporteront avec eux les manuscrits des œuvres antiques et c'est ainsi que l'Europe redécouvrira cet héritage antique. En plus, du VIIIe au XIIIe siècle, c'est une période favorable pour les Arabes qui se trouvent dans une position de force et font des conquêtes en Inde, en Espagne, en Afrique du Nord et dans l'Est méditerranéen (l'Iran, l'Irak). Par conséquent, ils introduisent les « chiffres arabes », aujourd'hui d'usage courant dans le monde entier et disposent de précieux savoirs en alchimie, en médecine, en astronomie et en botanique. C'est une période est très importante pour le développement des sciences et des techniques. Les Arabes sont aussi en contact avec les Occidentaux par leur commerce international et les croisades, ce qui fait que les Occidentaux ont été en contact direct avec la culture arabe et avec le vocabulaire de l'arabe.

En ce qui concerne les classes des emprunts français à l'arabe, les lexicologues identifient deux sous-classes :

(i) le vocabulaire savant (emprunté au Moyen Âge dans le domaine de la médecine, de l'astronomie, des mathématiques et des sciences en général). Cette sous-classe vient de l'arabe classique écrit, souvent par l'intermédiaire d'autres langues. Par exemple, zéro vient de l'arabe *sifr* « vide » par l'intermédiaire de l'italien *zero* ; gilet de l'arabe *jaleco* par l'intermédiaire de l'espagnol *jileco*.

(ii) le vocabulaire familier, qui date de l'époque de la colonisation française au Maghreb (1830-1912). Ce vocabulaire provient de l'arabe parlé au Maghreb. Par exemples : *bled, clebs, toubib*, etc.

En ce qui suit nous allons illustrer la première sous-classe des emprunts français à l'arabe, celle du vocabulaire savant emprunté au Moyen Âge. Ce vocabulaire appartient aux domaines de la médecine, de l'astronomie, des mathématiques et des sciences en général et il a été souvent transmis par l'intermédiaire d'autres langues.

ALCHIMIE (n.f.)
Étymologie : d'origine greque *khêmia* « magie noire », par l'arabe *al-kimiyâ* formé de l'article *al* et du grec *khêmeia* par le latin médiéval *alchemia* (XIIIe siècle).
Sens : Science occulte (discipline connue de seulement quelques initiés et souvent associée à des notions surnaturelles, mystérieuses, qui ne peuvent être comprises par la « science officielle », supposée matérialiste) du Moyen Âge qui cherchait à établir des correspondances entre le monde matériel et le monde spirituel et à découvrir la « pierre philosophale ».

ALCOOL (n.m.)
Étymologie: de l'arabe *al-kohl* « poudre de sulfure de plomb avec laquelle les femmes en Orient se colorent les paupières ». Ce mot est venu par le latin médiéval *alkol* (XVIe siècle).

ALGÈBRE (n.f.)
Étymologie : de l'arabe *al-djabr* « la réduction » par le latin médiéval *algebra* (XIVe siècle).
Sens : Partie des mathématiques qui traite des propriétés des quantités et de leurs relations au moyen de chiffres, lettres et symboles, dans le but de généraliser les problèmes.

AMALGAME (n.m.)
Étymologie : Ce mot est venu par les alchimistes avec le sens de mélange, de combinaison du mercure (métal -liquide) avec un autre métal. D'une expression arabe *'àmal al-djam 'a* qui paraît représenter une altération du grec *malagma*, « action de périr ». Ce mot est venu par le latin médiéval *amalgama* (XVe siècle).
Sens : 1. Alliage du mercure avec un autre métal ; 2. Mélange d'éléments divers dont on fait un tout. Ex. : amalgame des personnes et des objets ; 3. Confusion d'idées ou de concepts distincts.

AMBRE (n.m)
Étymologie : de l'arabe '*anbar* « ambre gris » qui nous vient par le latin médiéval « ambar, ambra » (XIIIe siècle). Il y a eu assimilation du « n » en « m » devant « b ».
Sens : 1. Il y a l'ambre gris et l'ambre jaune. L'ambre gris est une substance parfumée comme le musc. L'ambre jaune est une substance résineuse (matière qui provient de certains arbres) qui a la couleur jaune doré. Il y a aussi l'expression *Il est fin comme l'ambre* pour désigner une personne intelligente.

ARSENAL (n.m)
Étymologie : de l'arabe dâr as-sinâ'a «maison où l'on construit » puis « chantier naval » qui vient par l'italien *arsenale* (XIIIe siècle).
Sens : 1. Établissement où se trouve réuni tout ce qui est nécessaire à la construction, la réparation et l'armement des navires de guerre ; 2. Dépôt d'armes et de munitions ; 3. Fabrique d'armes ; 4. Grande quantité d'armes et par extension d'objets usuels compliqués : l'arsenal d'un bricoleur par exemple.

CAFARD (adj.)
Étymologie : de l'arabe *kafir* «mécréant (qui n'a pas la foi) » du verbe *kafara* « renier » (XVe siècle).
Sens : 1. Personne qui affecte l'apparence de la dévotion. Un faux dévot (croyant, religieux) ; 2. Personne qui dénonce sournoisement les autres. Un dénonciateur, un mouchard, un rapporteur ; 3. Insectes nocturnes vivant dans les cuisines et les lieux où se trouvent des détritus ; 4. Expression « avoir le cafard » : avoir les idées noires. Être triste sans motif précis.

CAFÉ (n.m.)
Étymologie : de l'arabe *qahwa* qui désigne « la liqueur » par l'italien *caffè* (XVIIe siècle).

CALIBRE (n.m)
Étymologie : de l'arabe *qâlib* « forme, moule à métaux » par l'italien *calibro* (XVe siècle).
Sens : 1. Diamètre intérieur d'un canon, d'une arme à feu ; 2. Instrument servant de mesure matérialisant une longueur, une épaisseur, un diamètre et servant pour le contrôle des dimensions de pièces mécaniques.

DIVAN (n.m.)
Étymologie : du persan *dîwân* emprunté du turc *diouan* (XIXe siècle).
Historiquement, le divan désignait chez les Orientaux une salle de conseil garnie de coussins.

ÉLIXIR (n.m.)
Étymologie : de l'arabe *al-iksîr* « la pierre philosophale ».
Ce mot a reçu dans le langage de la pharmacie un sens autre que celui des alchimistes : « le médicament » emprunté du grec *ksêron* « médicament » (XIVe siècle).
Sens : 1. Médicament liquide à base d'alcool et de sirop ; 2. Boisson magique. Ex. l'élixir de longue vie, élixir d'amour.

ÉPINARD (n.m.)
Étymologie : de l'arabo-persan *aspânâkh, isbinâkh*. Les épinards ont été rapportés d'Orient en Espagne. La plante poussait en Perse. L'épinard a été employé d'abord en médecine avant d'être employé pour l'alimentation. Le mot nous est venu par le latin médiéval *spinachium* (XIVe siècle).

FANFARON (adj.)
Étymologie : de l'arabe *farfâr* « bavard, léger», par l'espagnol *fanfaron* (XVIe siècle).
Sens : Se dit d'une personne qui exalte exagérément sa valeur, sa bravoure, ses mérites.

MAGASIN (n.m.)
Étymologie : de l'arabe *makhâzin* « grenier, lieu de dépôt» venant du verbe *khazan* « mettre en magasin, conserver » par l'italien *magazzino* (XIVe siècle).

MATELAS (n.m.)
Étymologie : de l'arabe *matrah* « chose jetée à terre» du verbe *tarah* « jeter » par l'italien *materasso* (XVe siècle). Les Orientaux se couchaient sur des coussins jetés, étendus sur le sol.

MOUSSON (n.f.)
Étymologie : de l'arabe *mausim* « époque fixée, saison» par le portugais *moncâo* (XVIIe siècle).

Sens : 1. régime de vents dont la direction, constante au cours d'une saison, s'inverse brutalement d'une saison à l'autre, produisant des variations climatiques. On parle des moussons d'hiver et des moussons d'été ; 2. époque, saison du renversement de la mousson.

NACRE (n.f.)
Étymologie : de l'arabe *naqqâra* qui nous vient par l'italien ancien *naccaro* (aujourd'hui *nacchera*) « coquille qui produit la nacre », puis « nacre ». (XVIe siècle).
Sens : Substance dure, qui a les couleurs de l'arc-en-ciel, qui tapisse les coquilles de certains mollusques (coquillage).

RAQUETTE (n.f.)
Étymologie : de l'arabe *rahât* « paume de la main » par le latin médiéval *rasceta* (XIVe siècle).

RÉCIF (n.m.)
Étymologie : de l'arabe *ar-rasîf*, « digue, chaussée, rangée de pierres» par l'espagnol *arrecife* « chaussée » (XVIIe siècle).
Sens : Rocher ou groupes de rochers dans la mer.

SAFRAN (n.m.)
Étymologie : Safran (épice) : de l'arabo-persan *za'farân* « crocus (nom d'une plante) » par le latin médiéval *safranum* (XIIe siècle). Safran (pièce de gouvernail) : de l'arabe *safar* « voyager » par l'espagnol *azafrán* (XIVe siècle).
Sens : 1. Plante cultivée pour ses fleurs qui donnent une teinture et poudre jaunes ; 3. Pièce du gouvernail (appareil qui sert à diriger un navire, un avion).

SIROP (n.m.)
Étymologie : de l'arabe *charâB* « boisson, vin, café » venant du verbe *charib* « boire » Ce mot est venu par le latin médiéval *sirupus* (XIIe siècle).

SUCRE (n.m.)
Étymologie : Le sucre vient originairement de l'Inde. Son nom est en sanskrit (langue indo-européenne) *carkara* primitivement « grains de sable Ce mot est passé par l'Arabe qui a changé le premier « a » en « ou » et en a fait *soukkar*. Ce mot est venu par l'intermédiaire de l'italien *zucchero* (XIIe siècle).

ZÉNITH (n.m.)
Étymologie : de l'arabe *samt ar-ras* « chemin au-dessus de la tête», de *samt*, « chemin » qui a été lu par erreur *senit* par les scribes (synonyme de copiste) du Moyen Âge.
Sens : 1. *ASTRON.* [P. oppos. à *nadir*] Point de la sphère céleste situé à la verticale au-dessus de la tête d'un observateur ; 2. Point culminant, apogée, sommet.

Conclusion

Pour conclure, on pourrait dire que les mots français d'origine arabe ne se sont pas cristallisés. Bien au contraire, ils ont été à l'origine d'autres termes qui se sont inclus naturellement dans l'idiome français.

D'autre part, les mots français d'origine arabe proviennent de deux sources : d'un mot arabe qui est latinisé (ou hellénisé) et qui passe indirectement en français ou d'un terme arabe qui passe directement en français. Celui-ci s'ajuste d'une manière différente : soit il ne subit aucune modification phonétique et il est incorpore tel quel, soit il est légèrement adapté, c'est-à-dire francisé et son passage est indécelable, soit, parfois, il est simplement traduit. Même s'il est latinise, francise ou inaltéré, le sens du mot arabe reste le même. Par conséquent, le lien entre le signe entier et la réalité qu'il définit reste intact.

BIBLIOGRAPHIE

*** (1971). *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*. Paris : CNRS.

Boissy, J. (1992). *Cahier de Termes Nouveaux*. Paris : CILF.

Boulanger, J.C. (1988). « Le statut du syntagme dans les dictionnaires généraux monolingues ». Université de Montréal, octobre, Communication au 8e colloque *Les terminologies spécialisées : Approche quantitative et logico-sémantique*, texte dactylographié, p. 2.

Boutammina, N. (2008). *Mots français d'origine arabe*. Beyrouth : Albouraq.

Gilbert, P. (1971). *Dictionnaire des mots nouveaux*. Paris : Hachette-Tchou.

Goosse, A. (1975). *La néologie française aujourd'hui*. Paris : CILF

Guilbert, L, (1975). *La créativité lexicale*. Paris : Larousse.

———— (1978). « Problèmes du lexique et de la néologie dans la linguistique française contemporaine ». *Philologica Pragensia*, 21, n° 1, 34-43.

Le postmodernisme : repenser l'anthropologie

Nicolae PANEA
Université de Craiova
Faculté des Lettres

ABSTRACT: ***Postmodernism: Rethinking Anthropology***

Our article is intended to be a summary of the scientific contributions that created a school in Santa Fe, considered to be the laboratory where the essences of postmodern theory in anthropology are distilled.

KEYWORDS: *anthropology, postmodernism, theories, representatives*

Le postmodernisme en anthropologie représente un courant qui parvient à internationaliser certaines causes typiques de la culture américaine, d'où le degré différent d'intégration, d'acceptation ou de rejet idéologique dans les aires épistémiques nationales, en particulier européennes, et, notamment, est-européennes. Si du point de vue phénoménologique, son parcours américain est pertinent, important et logique, sa diffusion extra-américaine couvre un très large éventail de besoins, de l'intégration dans une crise philosophique de la réception qui survient au structuralisme, de la conjugaison avec la globalisation, jusqu'à la mode ou au snobisme intellectuels.

Les années '80 produisent des changements significatifs au niveau de l'anthropologie américaine : le divorce du structuralisme et du structuro-fonctionnalisme, l'obsession de l'interdisciplinarité, la transformation des études littéraires dans des études culturelles épistémiques de par le besoin de nouveaux débouchés épistémiques et, en particulier, le fait que celles-ci acquièrent des connotations politiques évidentes, l'explosion du féminisme, la remise en question des relations culturelles entre les civilisations occidentales et orientales.

La séparation du structuralisme n'est pas provoquée seulement par l'inefficacité du modèle abstrait, proposé par Lévi-Strauss, d'alimenter un paradigme de telle sorte que celle-ci coagule l'intérêt scientifique des contemporains et oriente les projets des savants, mais aussi par l'auto-érosion du modèle, générée par une de ses marques essentielles : le style.

Geertz souligne sans aucun doute que tous les concepts straussiens :

> Whatever becomes of circulating women, mythemes, binary reason, or the science of the concrete, the sense of intellectual importance that structuralism brought to anthropology, and most especially to ethnography – in which Lévi-Strauss once declared he had found nothing less than the principle of all research – will not soon disappear.[1] (1988 : 25)

Mais d'autre part, le fait d'être peut-être le plus « auteur » au sens de l'originalité de son écriture et de la littérarité de son œuvre a contribué à l'épuisement du modèle proposé par Claude Lévi-Strauss, modèle qui, tout simplement, implose sous la pression de la minutie culturelle, soutenue par un style très précieux. Geertz lui-même est celui qui impose le remplacement du modèle structuraliste par un modèle interprétatif, fondé sur la créativité et l'originalité de l'écriture. Mais Geertz parachève un processus commencé par Leach, le critique contemporain de Strauss, et poursuivi par Evans-Pritchard.

Dans l'ouvrage cité ci-dessus, en analysant les œuvres de Claude Lévi-Strauss (dans *The World in a Text*: *How to Read* Tristes Tropiques 'Le monde dans un texte. Comment lire *Tristes tropiques*'), E. E. Evans-Pritchard (dans *Slide Show: Evans-Pritchard's African Transparencies* 'Diaporama – Les images africaines d'Evans-Pritchard'), Bronislaw Malinowski (dans *I-Witnessing: Malinowski's Children* 'Je, témoin. Les enfants de Malinowski'), Ruth Benedict (dans *Us/Not-Us : Benedict's Travels* 'Nous/Non-Nous : Les voyages de Benedict') et en définissant la double perspective d'*ici* et de *là-bas*, Geertz avance l'idée que l'anthropologie n'est rien d'autre qu'un *kind of writing*, un genre d'écriture, peut-être le premier signe du postmodernisme en anthropologie, signe qui fait de lui un précurseur du mouvement.

Cette crise de l'anthropologie structuraliste que Geertz résout en proposant un paradigme interprétatif est une manifestation particulière d'une crise intellectuelle beaucoup plus profonde, une crise de la représentation, une crise de la philosophie métaphysique et de l'institution universitaire qui la promeut (Lyotard, 1985 : 6) ou, comme l'appelle celui-ci, la méfiance dans des méta-narrations (*Ibidem*), en entendant par celles-ci les grandes théories.

Une telle crise semble être causée par la contradiction entre le niveau de développement de la science et celui de la société. Lyotard considère que lorsque la société entre dans une ère nouvelle, postindustrielle, et la culture dans une nouvelle phase, postmoderne, le statut de la connaissance est l'objet d'un changement radical (*Ibidem* : 9).

Foucault, Rorty répondent au défi des nouveaux paradigmes et deviennent les voix les plus autorisées du moment, en démontrant comment les ruptures et non pas la continuité, les singularités et non pas le compact, la subjectivité et non pas l'objectivité peuvent devenir des sujets et des outils dans l'approche de l'histoire.

Foucault, le philosophe le plus invoqué par les postmodernes, se concentre sur les nombreuses histoires (de la sexualité, de la folie, de la maladie, de l'emprisonnement) et non pas sur l'Histoire, sur la réalité microscopique et non pas holistique. C'est de lui que les postmodernes apprennent la logique subtile de la façon dont quelque chose de mineur, insignifiant à l'échelle historique se transforme en événement, et c'est toujours de lui qu'ils reprennent le concept de *discours*, considéré comme une synthèse entre la pensée et l'action.

Dans ce contexte, quand on repense les concepts et, surtout, les perspectives, il apparaît un enjeu majeur qui va modeler la nouvelle direction postmoderne dans l'anthropologie, à savoir, la relation entre Orient et Occident, entre l'orientalisme et

l'occidentalisme, vue d'une perspective stricte, celle du pouvoir. Celui qui a produit les termes du débat a été Edward W. Said grâce à son ouvrage de 1978, *Orientalism*, un véritable examen critique de la pensée occidentale sur l'exotique (Clifford, 2010 : 294).

Sur un ton polémique, il reproche à la culture occidentale, aux civilisations de l'ouest, d'avoir inventé l'Orient afin de l'exploiter à travers le commerce, le colonialisme, l'évangélisation. Sa conclusion est que l'Occident a pratiquement besoin de tout ce qu'il appelle Orient pour se définir comme Occident, dans le sens où tout ce qui n'est pas Orient, est Occident. Le débat ouvre le chemin au développement des études culturelles, à l'interculturalité et au comparatisme d'une perspective non-positiviste.

L'interculturalité devient une véritable obsession et l'anthropologie postmoderne s'ouvre, à partir de l'idée elle-même d'*« un phénomène interdisciplinaire émergent »* (Clifford, 1986 : 3), vers tous les domaines qui confluent dans deux autres domaines encore plus généreux : la culture et la critique.

Nous retrouvons ici, répertoriées par Clifford dans l'article déjà cité, l'**ethnographie historique**, représentée par Emmanuel Le Roy Ladurie, Natalie Davis, Carlo Ginzburg, la **poétique culturelle**, représentée par Stephen Greenblatt, la **critique culturelle**, représentée par Hayden White, Edward Said, Frederic Jameson, l'**analyse de la connaissance et des pratiques du quotidien**, représentée par Pierre Bourdieu et Michel de Certeau, la **critique des structures hégémoniques de sentiment**, représentée par Raymond Williams, l'**étude des communautés scientifiques**, représentée par les successeurs de Thomas Kuhn et la **sémiotique des mondes exotiques et des espaces fantastiques**, représentée par Tzvetan Todorov et Louis Marin (*Ibidem*).

On esquisse ainsi une orientation contestataire, qui critique tout ce que signifie la compréhension moderne, d'où le nom de post-modernisme, qui refuse toute théorie importante, qui impose le relativisme de la réception et le libre empire de l'interprétation comme un dogme, en considérant que toute description ethnographique est incomplète, si elle n'est pas faite de la perspective culturelle, contenant ainsi, d'une manière implicite, mais le plus souvent, aussi explicite, la critique de l'autorité anthropologique, de l'holisme, comme perspective méthodologique essentielle de l'anthropologie et du monologisme, en repensant l'idée de sujet dans la recherche sur le terrain.

Elle se manifeste d'abord dans les arts figuratifs (1950), comme un rejet de tout ce qui est principe formel dans le style et, assez tard, dans les sciences sociales (1979, le rapport de Jean-François Lyotard, intitulé *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, adressé au gouvernement de Québec). En anthropologie, le premier « texte » postmoderne, en fait, un recueil d'études, censées avoir un caractère programmatique, est intitulé *Writing Culture : The Poetics and Politics of Ethnography* (1986) ('Écrivant la culture. La poétique et la politique de l'ethnographie', notre trad.).

James Clifford et George E. Marcus, deux anthropologues de la nouvelle vague américaine, ont pris en charge la publication de ce recueil. Les études incluses dans ce volume sont les résultats des débats tenus, au cours d'une semaine, en avril 1984, à School of American Research de Santa Fe, Nouveau Mexique.

À ces séminaires, n'ont pris part que dix personnes (la participation a été limitée par les organisateurs !), qui, en s'appuyant sur des textes préalablement distribués, ont abordé le thème de la *construction de texte ethnographique* (voire anthropologique !), de la façon dont on esquisse l'avenir de l'anthropologie en fonction des accumulations des récentes décennies.

Sur les dix personnalités, huit étaient des anthropologues, la moitié d'entre eux, ayant une renommée vérifiée en tant qu'innovateurs de l'anthropologie, un était littéraire et le dernier, historien même, en quelque sorte, de l'anthropologie. Ainsi, le séminaire acquérait un caractère interdisciplinaire évident. Les dix participants, des voix académiques autorisées, représentent d'importantes universités américaines.

James Clifford, de l'Université de la Californie, Santa Cruz, où il enseigne l'anthropologie, s'intéresse aux relations entre les voyages et la culture. Son livre le plus représentatif, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (1988) (traduction française par Marie-Anne Sichère : *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996), est l'un des produits notables des entretiens de Santa Fe, qui résume, dans une synthèse thématique, toute la problématique soulevée à Santa Fe et, par conséquent, toute la problématique du postmodernisme anthropologique, la relation entre le pouvoir et l'anthropologie, l'autorité anthropologique et la question du sujet dans l'anthropologie, la modélisation anthropologique de l'ego, l'orientalisme, la relation entre la culture et le voyage.

En prenant un vers d'un poème de William Carlos Williams, *« The pure products of America / go crazy »* ('Les fruits purs de l'Amérique / Sont devenus fous', notre trad.), qu'il transforme dans le titre du premier chapitre du volume mentionné[2], Clifford constate que nous sommes au cœur des traditions culturelles désagrégées, comme forme de la modernité ethnographique, mais que ce qui semble à première vue une perte catastrophique de la pureté et de l'authenticité, peut être reconstitué, à travers l'écriture, dans des structures re-sémantisées. L'anthropologie comme discours social, où se retrouvent les voix des personnes interrogées, les notes de voyage de celui qui pose les questions, la destruction du monologisme stylistique, sont les instruments intellectuels qui donnent naissance à la conscience de la postmodernité occidentale.

Dans *Writing Culture*, Clifford a deux études, *Introduction : Partial truths* ('Introduction : Les vérités partielles', notre trad.) et *On Ethnographic Allegory* ('De l'allégorie ethnographique', notre trad.). Dans la première, nous trouvons deux attitudes, la critique de l'holisme de l'anthropologie et, implicitement, de la partialité de l'expression ethnographique, et l'anthropologie, en tant qu'écriture, en tant que texte. Son prétexte est une photo de Steve Tyler dans une campagne de

recherche en Inde, en 1963, photographie qui, contrairement à d'autres, de certains prédécesseurs, tels que Margaret Mead ou de Malinowski, nous montre une main qui écrit, et non pas une réalité interprétable, significative ; donc, aucune ethnographie n'est un acte de participation observante, mais l'acte d'écrire, une écriture, un texte. Mais Clifford ne va pas jusqu'à substituer l'écriture à toute démarche objective, en évitant de transformer le texte anthropologique dans un genre de poésie qui est en concurrence avec la réalité objective.

La deuxième étude, nettement littéraire, se concentre sur le caractère narratif des représentations culturelles. Dès le début de son étude, il affirme :

> In what follows I treat ethnography itself as a performance emplotted by powerful stories. Embodied in written reports, these stories simultaneously describe real cultural events and make additional, moral, ideological, and even cosmological statements. Ethnographic writing is allegorical at the level both o f its content (what it says about cultures and their histories) and o f its form (what is implied by its mode o f textualization).[3] (1986 : 98)

George E. Marcus est professeur à l'Université Rice et il est intéressé par les relations de l'anthropologie avec la société, avec la technologie, par le rôle que jouent les élites dans la formation du discours social. Comme Clifford, Marcus reprend, avec Michael M.J. Fischer, les sujets abordés à Santa Fe dans un livre ultérieur, *Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences* (1986) ('L'anthropologie en tant que critique culturelle. Un mouvement expérimental dans les sciences humaines', notre trad.), où il tente d'expliquer, de justifier même le caractère critique-expérimental de la nouvelle écriture anthropologique.

Dans le volume collectif, il est présent avec une étude intitulée *Contemporary Problems of Ethnography in the Modern World System* ('Problèmes contemporains de l'ethnographie dans le système mondial moderne', notre trad.), qui examine les théories du monde comme système global pour montrer l'autorité comme visage de la subjectivité des auteurs. Il estime que toute anthropologie s'est développée dans un contexte spécifique d'évolution historique, mais que les anthropologues, intéressés plutôt aux significations culturelles de la réalité décrite qu'aux actions sociales, ont été incapables d'insérer les descriptions de leurs petits univers dans des systèmes plus grands et plus impersonnels, et c'est pourquoi on n'a pas étudié le rôle de ces réalités, mondes étudiés en histoire, car le détail ethnographique a joué plutôt un rôle illustratif. Il conclut : *« The world of larger systems and events has thus often been seen as externally impinging on and bounding little worlds, but not as integral to them. »*[4] (1986 : 166). Avec ce point de vue, il souligne que toute conception structurale doit être comprise à partir du point de vue de l'auteur, et non pas de la réalité prise en compte.

Talal Asad, professeur à l'Université John Hopkins, a étudié les relations entre l'anthropologie et le colonialisme, les diverses idéologies et les théories de la religion. Ses préoccupations ont conduit au volume *Genealogies of Religion : Discipline and Reason of Power in Christianity and Islam* (1993) ('Généalogies de

la religion : la discipline et la raison du pouvoir dans le Christianisme et l'Islam', notre trad.). Il est l'un de ceux qui, avec Said, pose le problème de la relation entre l'Est et l'Ouest dans l'anthropologie, de la façon dont on perçoit l'Orient dans l'anthropologie occidentale. Sa participation au volume est circonscrite à cette problématique, de la « traduction » d'une civilisation par l'anthropologue, dans l'étude *The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology* ('Le concept de traduction culturelle dans l'anthropologie sociale britannique', notre trad.). Il établit une distinction entre la traduction culturelle (sémantisation linguistique) et la traduction d'une culture (façon de penser), cette dernière étant spécifique au rapport entre l'anthropologue et le monde qu'il veut décrire. Une ethnographie est en fait une traduction. Elle est la conséquence du fait que, bien que la culture *« is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society. »*[5] (1883 : l), comme Tylor la définissait, ces capacités et ces habitudes sont devenues texte, un discours écrit, en vertu du fait que la notion de langue est une condition de la continuité historique et de l'apprentissage social. Asad analyse un texte canonique de l'anthropologie britannique, *Concepts and Society* (1970) ('Concepts et société', notre trad.), d'Ernest Gellner, en le « traduisant ».

Vincent Crapanzano, professeur d'anthropologie et de littérature comparée à City University de New York, est intéressé par les civilisations africaines (Maroc et l'Afrique du Sud) et par le problème de l'interprétation. Son travail, *Hermes' Dilemma and Hamlet's Desire : On the Epistemology of Interpretation* (1992) ('Le dilemme d'Hermès et le désir d'Hamlet : Sur l'épistémologie de l'interprétation', notre trad.) relève de la même question abordée par Asad, la traduction d'une culture, et développe cette problématique dans l'étude intégrée dans *Writing Culture* et intitulée *Hermes' Dilemma : The Masking of Subversion in Ethnographic Description* ('Le dilemme d'Hermès : l'occultation de la subversion dans le texte ethnographique', notre trad.).

Contrairement à Asad, il met en parallèle trois textes, l'un du XVIIIe siècle, *Le voyage en Italie*, de Goethe, un autre du XIXe siècle et la description du combat des coqs réalisée par Geertz dans la monographie consacrée à la civilisation traditionnelle balinaise. Il fait d'Hermès une métaphore de l'anthropologue, qui est le messager de la culture que tout d'abord il traduit, il clarifie.

Michael J. Fischer est professeur au Massachusetts Institute of Technology et responsable des processus d'internationalisation de la science. Il a réalisé des recherches sur le terrain en Iran, qui ont conduit à la publication de deux volumes, *Iran : From Religious Dispute to Revolution* ('L'Iran : du différend religieux à la Révolution', notre trad.) et *Debating Muslims* ('Débat sur les musulmans', notre trad.), tous les deux parus en 1990. Dans le volume de Santa Fe, il a publié l'étude *Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory* ('L'ethnicité et les arts postmodernes de la mémoire', notre trad.) où il soutient que l'ethnicité est un concept dynamique et que chaque génération devrait l'inventer. Pour ce faire, il traite de deux phénomènes ethnographiques des années '70-'80, l'explosion des

autobiographies ethniques et le débat sur le sens des termes *caché* (Benjamin), *occulte* (Tyler) – ses collègues de débat –, et *différent* (Derrida).

Mary Louise Pratt, professeure d'espagnol et de portugais à l'Université de Stanford, est intéressée, d'une part, à la théorie des actes linguistiques et à l'analyse du discours et, d'autre part, à la rhétorique et aux implications politiques des récits de voyage. D'ailleurs, son ouvrage le plus connu, *Imperial Eyes : Travel Writing and Transculturation* (1992) ('Les yeux impériaux : les récits de voyage et la transculturation', notre trad.) est circonscrit à une telle thématique. Dans l'étude qu'elle propose à la suite des séminaires de Santa Fe, *Field work in Common Places* ('La recherche sur le terrain dans des endroits familiers', notre trad.), elle soutient l'idée de réconcilier la subjectivité avec l'approche objective, ou, comme Clifford le suggère, de combiner des pratiques objectives à d'autres objectifs dans la recherche sur le terrain, en repensant la contribution des études historiques et des effets des genres littéraires ; en d'autres termes, l'évaluation de l'anthropologie comme un texte par rapport à d'autres textes, en vue de sa légitimité par rapport à d'autres types d'écriture.

Paul Rabinow est professeur d'anthropologie à l'Université de Berkeley et ses préoccupations convergent vers l'étude des effets de la planification démographique urbaine dans les colonies françaises. Il a mené des recherches sur le terrain au Maroc et s'est fait remarquer comme l'un des exégètes américains de Michel Foucault, en lui dédiant une monographie rédigée avec H. Dreyfus. L'étude publiée dans *Writing Culture* est intitulée *Representations Are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology* ('Les représentations sont des faits sociaux : modernité et postmodernité en anthropologie', notre trad.), et en s'appuyant sur l'anthropologie interprétative de Geertz et sur l'anthropologie méta-textuelle de Clifford, toutes les deux couplées à l'esprit de Rorty et de Foucault sur l'épistémologie, il essaie de prouver l'affirmation contenue dans le titre de l'étude mentionnée. Le résultat est un travail ayant un profond caractère programmatique, peut-être le plus solide produit par les séminaires de Santa Fe.

Renato Rosaldo enseigne l'anthropologie à l'Université Stanford. Ses préoccupations visent les relations de l'histoire avec l'anthropologie et les cultures maya et chicano. Son étude, intitulée *From the Door of His Tent: The Fieldworker and the Inquisitor* ('Regard au-delà du voile : l'ethnographe et l'inquisiteur', notre trad.) aborde la problématique de l'autorité dans deux textes ethnographiques, le classique *Nuer*, d'Evans-Pritchard et *Montaillou, village occitan*, de Le Roy Ladurie, en analysant *« an anatomy of ethnographic rhetoric by exploring modes of authority and representation »*[6] (1986 : 77).

Stephen Tyler enseigne l'anthropologie à l'Université Rice. Il est intéressé par les relations entre l'oralité et l'écriture et par la façon dont la manifestation spéciale de ces relations peut mettre en évidence les limites des théories postmodernes. Son étude, *Post-Modern Ethnography : From Document of the Occult to Occult Document* ('L'ethnographie postmoderne : du document sur l'occultisme au document occulte', notre trad.) le montre comme étant le plus décidé à imposer l'anthropologie postmoderne, parmi tous les chercheurs participants aux séminaires

de Santa Fe. Il est considéré par de nombreux spécialistes comme la voix la plus sonore du courant. En comparant l'ethnographie postmoderne à la poésie dans ses effets éthique, esthétique et thérapeutique, Tyler est un champion du relatif, car il soutient que le texte ethnographique est construit par le dialogue, par la coopération entre l'ethnographe et le lecteur, mais aussi entre l'ethnographe et les sujets de son enquête, que sa force réside dans sa nature imparfaite. L'extension de cette idée, nous montre que Tyler est l'un des plus grands critiques du monologue ethnographique, de la voix de l'ethnographe en tant que seule instance et il a le courage de dire : *« No, there is no instance of a post-modern ethnography, even though all ethnography is post-modern in effect… »*[7] (1986 : 136).

L'étude se termine par une postface signée par George Marcus et intitulée *Ethnographic Writing and Anthropological Careers* ('L'écriture ethnographique et la carrière anthropologique', notre trad.) où il apprécie brièvement (seulement six pages !) les nouveautés apportées à la discipline par les séminaires de Santa Fe. Après une décennie, la traduction en italien du recueil offre à Marcus l'occasion de reprendre l'approche conclusive, cette fois-ci dans une préface intitulée d'une manière provocatrice « Quel dannato libro » (1997 : 9) ('Ce putain de livre', notre trad.), selon une citation de David Schneider. Il analyse la postérité des écrits recueillis dans *Writing Culture*, en constatant dès le début, l'actualité de leur nature critique par rapport aux productions académiques américaines et leur capacité à influencer les débats intellectuels, mais surtout le fait que, tout au long de cette période de fin de siècle, il n'y avait pas eu d'autres « -isme » ; en d'autres termes, le postmodernisme qu'ils avaient imposé représentait le dernier courant du millénaire en anthropologie.

Il énumère les reproches faits au groupe dans cette période d'une décennie : l'insuffisante radicalité par rapport à la critique de la représentation, l'insuffisante réflexivité par rapport à leur propre position, l'insuffisante approche du féminisme, leur subordination à la littérature et l'herméneutique (*Ibidem*). Tous ces résultats sont suffisants pour fournir une conclusion qu'il construit comme un agencement logique de quatre contributions du courant.

1. Les études rassemblées dans *Writing Culture* deviennent un véritable modèle de critique rhétorique efficace, parce qu'elles ont proposé de discuter des pratiques et des conventions consolidées de l'anthropologie, ce qui a entraîné de nouvelles questions et, surtout, de nouveaux types d'approche et d'analyse de la problématique.

2. Elles ont proposé une nouvelle méthodologie de recherche, fondée sur l'interdisciplinarité, qui dérive du caractère collectif et coopératif du groupe de Santa Fe.

3. L'anthropologie acquiert un aspect progressif après son alliance avec le domaine des études culturelles, qui lui permet de repenser de manière critique et même autocritique, deux de ses principaux objets d'étude, le *primitif* et le *sauvage*.

4. Par son profond caractère interdisciplinaire et critique, l'anthropologie acquiert un véritable caractère attractif. (*Ibidem* : 10-12)

Marcus estime que le groupe a signifié non seulement une rupture avec les précédents projets scientifiques anthropologiques, mais qu'il a offert la possibilité de réaliser diverses expériences capables d'innover la discipline, de sorte que le cadre théorique des anthropologues actuels soit profondément changé ; mais il reconnaît que les conséquences de ces changements sur l'écriture et sur les recherches sur le terrain sont minimes.

En ce sens, il tient à souligner que *«* Writing Culture *non parla semplicemente dello scrivere, ma del processo attivo che dalla ricerca sul campo conduce al testo. »*[8] (*Ibidem* : 15) et que la conséquence de cette réalité rend l'anthropologie devenir, d'une part, *« una sorta di 'macchina di scrittura' come tante altre : gli eventi, le azioni e i comportamenti che sono abitualmente ambito di studio dell'etnografia devono essere anch'essi mediati in quanto già rappresentati, incorporati e scritti. »*[9] (*Ibidem* : 16), et, d'autre part, que les anthropologues, qui ont dépassé le modèle ingénu d'écriture, *« sono essi stessi coinvolti in altri tipi di macchine di scrittura, non come funzione secondaria del lavoro intellettuale, ma come parte integrante di esso. »*[10] (*Ibidem*).

La postérité du courant, vu de l'extérieur, peut être résumée par l'identification de la séquence d'événements suivante :

1. Quelques-uns des participants aux séminaires de Santa Fe ont développé les affirmations, les théories soutenues dans de vastes travaux édifiants (Clifford, Marcus, Fischer, Rabinow), qui ont contribué au renforcement idéologique du courant.

2. Il y a eu des critiques, qui, d'une part, ont montré les limites du courant, mais qui, d'autre part, ont souligné son caractère novateur. L'une des plus pertinentes appartient au philosophe et anthropologue anglais Ernest Gellner, qui croit que le postmodernisme est la principale manifestation du relativisme actuel, et que, du point de vue idéologique, il est un mélange de positivisme et d'herméneutique, mélange qui souligne le manque d'originalité à l'échelle de la dialectique idéologique. Gellner voit la phénoménologie du postmodernisme comme une réponse aux critiques romantiques adressées aux structures classiques, il y a deux siècles, et à l' l'idéologie des Lumières, et il lui reproche le relativisme excessif, la subjectivité insensée, la critique déplacée de l'anthropologie moderne.

Outre la critique substantielle de Gellner (1992), on doit encore prendre en considération les critiques ponctuelles qui reprochent au courant d'éviter des thèmes tels que le féminisme, mais, surtout, l'excès du caractère littéraire des contributions des postmodernes, jusqu'à la contestation du statut de certains anthropologues (par exemple James Clifford).

3. Le postmodernisme est accepté comme un modèle de pensée. Marilyn Straten, au Royaume-Uni, Marc Augé, en France, Carla Pasquinelli, en Italie sont les noms les plus sonores d'une telle postérité. Un autre aspect de la postérité du courant est l'ainsi-dit postmodernisme « soft », mélangé avec l'interprétativisme de Geertz et avec la socio-écologie, qui caractérise l'anthropologie américaine au début du nouveau millénaire et qui rééquilibre la balance entre culture et société,

entre acte et interprétation, entre subjectif et objectif à travers un recours évident aux classiques de l'anthropologie.

L'anthropologie roumaine, avec ses grands problèmes de ré-institutionnalisation des curricula, en plein effort pour récupérer ses projets scientifiques et de légitimer son identité scientifique, pour se détacher du folklore dominant et de l'ethnologie ambiguë, semble ignorer la contribution de ce courant à peu près contemporain.

Cependant, nous insistons sur deux phénomènes : l'émergence, en 2006, du travail de Gabriel Troc, *Postmodernismul în antropologia culturală* ('Le postmodernisme dans l'anthropologie culturelle', notre trad.), une approche sérieuse du phénomène américain, mais qui provient de la philosophie, ce qui confirme notre thèse sur les anthropologues roumains en tant que produits scientifiques dérivés. L'ouvrage passe relativement inaperçu dans le milieu des anthropo-ethnologues, un signe suffisant de manque d'intérêt pour les projets postmodernes de l'anthropologie. Le second phénomène traduit la confusion des thèmes appartenant à des directions, des domaines de l'anthropologie, comme l'anthropologie urbaine, elle aussi étant d'avant-garde chez nous, et l'idéologie postmoderne.

Les signes de cette synchronisation timide parlent, à notre avis, plutôt d'une certaine incapacité ontologique de l'anthropologie nationale, que d'un manque d'appétence de la jeune génération de chercheurs pour des modèles avant-gardistes. Avec de très nombreux projets inachevés, avec un statut épistémique relativement incertain, nous ne croyons pas que l'anthropologie roumaine ait la force interne en mesure de réaliser des expériences stylistiques, car elle considère comme beaucoup plus importante la solution de la crise réelle de croissance, que celle d'une hypothétique crise de réflexion.

NOTES

[1] « Quoiqu'il advienne de la femme actuelle, des mythèmes, de la raison binaire, ou de la science du concret, le sentiment de l'importance intellectuelle que le structuralisme a apporté à l'anthropologie et surtout à l'ethnographie – dans lesquelles Lévi-Strauss avait déclaré une fois qu'il n'avait trouvé rien de moins que le principe de toute la recherche – ne disparaîtra pas bientôt. » (notre traduction).

[2] Le traducteur italien du volume et la maison d'édition Bollati Boringhieri ont donné ce nom au volume, même (voir la bibliographie) !

[3] « Dans ce qui suit je traite l'ethnographie elle-même comme une pratique caractérisée par des histoires puissantes. Incorporées dans des rapports écrits, ces histoires décrivent en même temps des événements culturels réels et elles font des affirmations morales, idéologiques, et même cosmologiques. L'écriture ethnographique est allégorique tant au niveau de son contenu (ce qu'elle dit sur les cultures et leurs histoires) que de sa forme (ce qui est impliqué par son mode de textualisation). » (notre traduction).

[4] « Le monde des grands systèmes et événements a donc souvent été considéré comme empiétant de l'extérieur et délimitant de petits mondes, et non pas comme faisant partie intégrante d'eux. » (notre traduction).

[5] « c'est tout ce complexe qui inclut les connaissances, les croyances, l'art, la morale, le droit, les coutumes et toutes les autres aptitudes et habitudes acquises par l'homme en tant que membre de la société. » (notre traduction).

[6] « l'anatomie de la rhétorique ethnographique en explorant des formes d'autorité et de représentation… » (notre traduction).

[7] « Non, il n'existe pas d'exemples d'ethnographie postmoderne, même si toute ethnographie est en fait postmoderne… » (notre traduction).

[8] « *Writing Culture* ne parle pas simplement d'écriture, mais du processus actif qui mène la recherche sur le terrain au texte. » (notre traduction).

[9] « ... une sorte de 'machine à écriture' comme beaucoup d'autres : les événements, les actions et les comportements qui sont habituellement le terrain de l'étude ethnographique doivent également être médiatisés, représentés, intégrés, et écrits » (notre traduction).

[10] « sont eux-mêmes impliqués dans d'autres types de 'machines à écriture', non pas comme une fonction secondaire du travail intellectuel, mais comme une partie intégrante de celui-ci. » (notre traduction).

BIBLIOGRAPHIE

Clifford, J., Marcus, G.E. (eds.) (1986). *Writing Culture : The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley : University of California Press.

Clifford, J. (1986a). « Introduction: Partial Truths ». In : *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley : University of California Press.

——— (1986b). « On Ethnographic Allegory ». In : *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley : University of California Press.

——— (2010). *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Traduttore M. Marchetti. Torino : Bollati Boringhieri (titre original : « The Pure Products Go Crazy ». In : *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988, 1-17).

Geertz, C. (1988). *Works and Lives. The Anthropologist as Author.* Stanford : Stanford University Press.

Lyotard, J.-F. (1985). *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*. Milano : Feltrinelli (titre original : *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris : Éditions de Minuit, 1979).

Marcus, G.E. (1986). « Contemporary Problems of Ethnography in the Modern World System ». In : *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley : University of California Press.

——— (1997). « Prefazione all'edizione italiana. 'Quel dannato libro' ». In : *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*. Milano : Meltemi (titre original : *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley : University of California Press, 1986).

Rosaldo, R. (1986). « From the Door of His Tent : The Fieldworker and the Inquisitor ». In : *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley : University of California Press.

Tyler, S. (1986). « Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document ». In : *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley : University of California Press.

Tylor, E.B. (1883) [1871]. *Primitive Culture : Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*, Third American, from the second English edition, in two volumes, vol. 1. New York : H. Holt.

Milan Kundera, un écrivain entre deux langues, à la recherche de l'identité

Iuliana PAŞTIN
Université Chrétienne « Dimitrie Cantemir », Bucarest
Faculté de Langues et Littératures Étrangères

ABSTRACT: ***Milan Kundera, a Writer Between Two Languages in Quest of His Identity***

Milan Kundera is the author of a complex work, one of the most important in contemporary literature. We can ask ourselves together with Milan Kundera on the relationship between literature and politics, on the issue of exiled intellectuals, his literary language and, therefore, on the issue of his public/audience. In the present paper we intend to analyze how the author, based on the theme of 'self and identity', extracts a number of variations that allow him to view this existential issue under all its aspects, questioning current dogmas such as subjectivity or self autonomy. We also rise the question how his novels *Identity* and *Ignorance* emphasize the fundamental relation that we maintain with the image we have about ourselves – even in connection with the other. The great philosophical writer's obsession is what he, as one of Pascal's disciples, calls "the horror of lost identity."

KEYWORDS: *identity, exile, language variations, critical questioning*

La philosophie contemporaine – notamment la phénoménologie – a largement traité cette question de l'identité comme fondement de l'être. Patrick Charaudeau[1] dans l'article *Identité linguistique, identité culturelle : une relation paradoxale* définit l'identité de la façon suivante :

> l'identité est ce qui permet au sujet de prendre conscience de son existence qui se constitue à travers la prise de conscience de son corps (un être-là dans l'espace et le temps), de son savoir (ses connaissances sur le monde), de ses jugements (ses croyances), de ses actions (son pouvoir de faire). L'identité va donc de pair avec la prise de conscience de soi. Mais cette prise de conscience, pour qu'elle se fasse, a besoin de différence, de différence vis-à-vis d'un autre que soi.

Si cette prise de conscience de l'autre est importante elle permet la construction de la conscience identitaire de soi. C'est ce que nous appelons le principe d'altérité qui permet la création d'une relation basée sur l'échange et qui implique la reconnaissance de l'autre en même temps comme semblable et différent. Et Patrick Charaudeau nous explique également cette relation d'altérité qui admet autant le semblable que le différent :

> Semblable en ce que pour qu'une relation existe entre les êtres humains il faut que ceux-ci partagent, du moins en partie, les mêmes motivations, les mêmes finalités, les mêmes intentions. Différent en ce que chacun joue des rôles qui lui sont propres et que, dans sa singularité, il a des visées et des intentions qui sont distinctes de celles de l'autre**.** Ainsi, d'après ce principe, chacun des partenaires de l'échange est engagé dans un processus réciproque (mais non symétrique) de reconnaissance de l'autre et de différenciation vis-à-vis de cet autre, chacun se légitimant et légitimant l'autre à travers une sorte de "regard évaluateur" qui permet de dire que l'identité se construit à travers une croisée des regards: "il y a l'autre et il y a moi, et c'est de l'autre que je tiens le moi"… Si l'on voit les choses du point de vue de la communication langagière, on dira en reprenant E. Benveniste qu'il n'y a pas de je sans tu, ni de tu sans je : le tu constitue le je.[2]

Nous constatons un paradoxe dans lequel se construit l'identité. Chacun a besoin de l'autre dans sa différence pour prendre conscience de son existence, mais en même temps il se méfie de cet autre et éprouve le besoin soit de le rejeter, soit de le rendre semblable pour éliminer cette différence. Il n'est donc pas simple d'être soi, car être soi passe par l'existence et la conquête de l'autre. *« Je est un autre »* disait Rimbaud ; il faudrait préciser : *« Je est un autre moi-même semblable et différent »* et ce serait aussi le cas d'E. Ionesco, d'E. Cioran, de M. Eliade, de S. Beckett et plus près de nous celui de M. Kundera.

Milan Kundera est un écrivain contemporain d'origine tchèque, exilé en France et qui se situe aux croisements des cultures. Il est l'auteur d'une œuvre complexe, l'une des plus importantes de la littérature contemporaine. On peut s'interroger avec Milan Kundera sur le rapport entre la littérature et la politique, sur la problématique des intellectuels en exil, ainsi que celle face aux choix de sa langue littéraire et de son public. Dans cette communication nous nous proposons d'analyser de quelle façon à partir du thème du moi et de l'identité, le romancier en tire toute une série de **variations** qui lui ont permis de poser cette interrogation existentielle sous tous ses aspects, remettant en question tous les dogmes actuels comme celui du subjectivisme ou de l'autonomie du moi. Nous nous interrogeons aussi de quelle façon les romans *l'Identité* et *l'Ignorance* mettent l'accent sur le rapport fondamental que nous entretenons intimement avec l'image que nous faisons de nous – mêmes et dans notre rapport **à autrui**. La grande obsession de l'écrivain philosophe est ce qu'il appelle, en disciple de Pascal, *«l'horreur de* ***l'identité perdue*** *»*.

Écrivain important de notre époque, Milan Kundera a connu un parcours intéressant en passant de la poésie à la prose en 1968, et du tchèque au français en 1995. Accueilli chaleureusement par la critique française, d'abord en tant que romancier politique et *« apparatchik »* exilé, ensuite en tant que romancier-philosophe, ce qui, pour lui, était comme une étiquette collée sur sa biographie et dont il a du mal à se libérer. En effet il **se** défend d'être autre chose qu'explorateur de l'existence et essayiste, voire romancier. Mal cité, incompris, il a choisi de fuir les médias, de n'accorder d'interviews que par écrit, et de passer sous silence toute information biographique pour que son œuvre s'impose au monde sans lui, sans recourir à la célébrité personnelle.

Kundera a été un défenseur acharné du roman contre ses ennemis de l'intérieur comme de l'extérieur. *L'Art du roman* et une magnifique plaidoirie en faveur de l'avenir positif de ce genre littéraire car

> le roman accompagne l'homme constamment et fidèlement dès le début des Temps modernes. […] Le roman est l'œuvre de l'Europe ; ses découvertes, quoique effectués dans des langues différentes, appartiennent à l'Europe tout entière. La succession des découvertes […] fait l'histoire du roman européen. Ce n'est que dans ce contexte supranational que la valeur d'une œuvre (c'est-à-dire la portée de sa découverte) peut être pleinement vue et complexe. (p. 16)

L'œuvre de Milan Kundera se situe au carrefour de deux traditions littéraires et particulièrement romanesques ; celle des romanciers centres européens, tel que, Kafka Musil et Gombrowicz; et ouest européennes qui empruntent leurs racines chez Cervantès et Diderot. De cette rencontre, qui défie l'espace et le temps, se découvre la richesse d'une œuvre qui ne cesse de se définir comme faisant partie de l'aventure historique du roman et de son art (Kundera*,* 2005 : 115).

Kundera a d'abord écrit en tchèque, sa langue maternelle, et cela malgré l'interdiction d'être publié dans son pays et la déchéance de sa nationalité. Il relève le défi aujourd'hui, alors que rien ne l'oblige vraiment à renoncer à sa langue maternelle, la Tchéquie n'étant plus sous domination soviétique. Il veut donner un nouveau souffle à son œuvre en changeant de langue comme forme d'expression littéraire. Après avoir connu la reconnaissance internationale en tant qu'« écrivain universel », et non plus en tant que qu'écrivain « dissident ». Kundera se lance aujourd'hui, dans une nouvelle aventure celle de la langue française**.** Son activité littéraire en cette langue remonte à la laborieuse traduction de ses romans. Mais il a fini par adopter entièrement cette langue d'expression dont il est devenu amoureux. Les choix qui l'y ont poussé ne nous intéressent pas tant, contrairement à l'impact que ce changement a eu sur son œuvre en général et sur son écriture en particulier.

Son écriture se présente comme une dualité, comme une rencontre entre deux cultures et entre deux interrogations existentielles. D'abord, un va et vient entre *« l'art du roman »,* qui est le cadre théorique dessiné par les multiples essais, notes de l'auteur, et intervention directe dans sa fiction, que l'on pourrait nommer comme *« son projet littéraire »* – rejoignant ainsi ses prédécesseurs Diderot, Cervantès, et Gombrowicz. Puis, il y a chez lui une exploration existentielle incessante, à travers l'analyse des mots et des *« ego expérimentaux »,* relevés dans des situations que ses romans mettent en évidence. Cette exploration incessante révèle l'extrême liberté dont jouit l'écrivain, tant dans sa construction du roman que dans son écriture même. Cela se fait dans ses romans par un procédé qu'il nomme « variation ». Ce qu'on pourrait définir comme une exploitation intense du *« même »* jusqu'à le fragiliser entièrement. Ce qui permet de dévoiler, dans sa nudité originelle, l'incertitude et l'inconstance dont l'écriture est frappée.

C'est cette *écriture de l'incertitude* que notre lecture a relevée, que nous nous proposons de poursuivre dans le roman de Milan Kundera, *L'Identité*. L'écriture de Milan Kundera se veut exploration par voie de méditation sur des thèmes. C'est-à-

dire : l'éclairage d'un mot naissant d'une situation qui, à son tour sert de point d'appui au récit. La reprise d'un *« mot-thème »* et de la multitude de motifs qui le suit, fait paraître toute l'ambiguïté fondamentale de celui-ci (le mot-thème), laissant libre cours aux possibilités qu'il renferme. L'écriture de Kundera permet aux mots de retrouver leur nature métaphorique. Leur sens finit par se perdre dans l'immensité du voyage qui se veut quête de sens nouveaux, inédits. Cet aller-retour constant, entre le thème et ses motifs, se fait par l'entremise d'un procédé tout à fait particulier, qui est, sans exagération**,** la marque d'un écrivain explorateur des contrées inexplorées de l'existence. Ce procédé a pour nom *« la variation »*. Inspiré de la musicologie, il prend ses racines dans la composition musicale.

La variation dans le roman *L'Identité* se construit sur les personnages de Chantal et Jean-Marc qui sont les auteurs et les victimes de cette variation. Auteurs, car en explorant et en méditant sur certains éléments clés, ils passent et repassent encore sur le même point la même phrase, les mêmes mots, les mêmes thèmes et significations. Victimes car, malgré eux, ils sont pris dans un tourbillon, dans une toile que Kundera tisse par l'exploration de la mémoire de chacun d'eux et aussi par une interrogation constante sur leur comportement. Le narrateur nous présente, tantôt Chantal, tantôt Jean-Marc qui repensent à des événements qu'ils ont vécu lors de précédentes scènes.

Kundera dans sa construction de la trame narrative, reprend une même scène dans deux chapitres différents : chapitre huit et chapitre neuf. Kundera opère une variation en gardant la phrase comme thème central en ajoutant certains motifs ou en supprimant d'autres. Autour de la phrase qui constitue le nœud central s'exerce la variation révélant ainsi toute l'ambigüité que renferment toute situation humaine, la relativité, le non-sens et la légèreté. Kundera a choisi deux approches pour une seule et même scène. L'analyse de la situation a pour but d'aller au bout de l'expérimentation. Une phrase avec des mots « tellement anodins » contient une réflexion de Chantal sur son rapport au monde et au kitsch et à l'éphémère. Provenant du monde extérieur de Chantal, elle dévoile son monde intérieur. La frontière entre légèreté et pesanteur, sérieux et ironie se trouve ici dévoilée par l'exploration de cette dualité. Kundera montre ainsi la fragilité de la frontière qui nous sépare les uns des autres.

Le motif du visage semble lié au thème de l'identité de Chantal. L'apparition de ce motif remet en cause son identité telle que la connaît Jean-Marc et telle qu'elle se présente au lecteur. La première fois que son identité est remise en cause apparait au chapitre six. Jean-Marc est à la plage et recherche Chantal des yeux et croit la reconnaitre mais très vite se rend compte qu'il s'est trompé

> ce qu'il avait pris pour son chignon était un foulard autour de la tête. Au fur et à mesure qu'il approchait (d'un pas soudain beaucoup moins pressé), cette femme qu'il avait crue être Chantal devenait vieille, laide et dérisoirement autre. (Kundera, 1997 : 29)

Puis au Chapitre huit le narrateur revient sur ce qui s'était passé sur la plage en invoquant le motif du visage :

> Confondre l'apparence physique de l'être aimée avec celle d'une autre. Combien de fois il a déjà vécu cela ! Toujours avec le même étonnement : la différence entre elle et les autres est-elle donc si infime ? Il ouvre la porte de la chambre. Enfin, il la voit. Cette fois, sans le moindre doute, c'est elle, mais qui ne se ressemble pas non plus. Son visage est vieux, son regard étrangement méchant. Comme si la femme à laquelle il a fait des signes sur la plage devait dès maintenant et pour toujours se substituer à celle qu'il aime. Comme s'il devait être puni pour son incapacité à la reconnaitre. (*Ibidem* : 33)

Le motif du visage de Chantal revient au chapitre dix. Cette fois, ce motif devient point de conflit. Chantal dit à Jean-Marc qu'elle a un double visage : *« (…) j'ai deux visages (…) Avec toi, je porte le visage qui se moque. Quand je suis au bureau, je porte le visage du sérieux. »* (*Ibidem* : 39-40)

L'autre visage que Jean-Marc a vu dans la chambre est finalement depuis toujours avec Chantal. Elle définit elle-même les deux visages. Le premier est celui qui se moque, qui marque sa différence et son altérité ; l'autre celui du conformisme qui ne la distingue aucunement des autres.

Ces différentes variations consacrent le motif du visage au thème de l'identité de Chantal. Au Chapitre douze, il fait réapparaitre ce motif et précise l'ambiguïté qui entoure son identité. Jean-Marc, revit en rêve la scène de la plage. Le narrateur reprend les éléments clés de la scène du chapitre six.

> Jean-Marc a fait un rêve : il a peur pour Chantal, il la cherche, il court par les rues et, enfin, il la voit, de dos, qui marche, qui s'éloigne. Il court après elle et crie son nom. Il n'est plus qu'à quelques pas, elle tourne la tête, et Jean-Marc, médusé, a devant lui un autre visage, un visage étranger et désagréable. Pourtant, ce n'est pas quelqu'un d'autre, c'est Chantal, sa Chantal, il n'a aucun doute, mais sa Chantal avec le visage d'une inconnue, et cela est atroce, cela est insoutenablement atroce. Il l'étreint, la serre contre son corps et lui répète en sanglotant : Chantal, ma petite Chantal ! comme s'il voulait, en répétant ces mots, insuffler à ce visage transformé son vieil aspect perdu, son identité perdue. (*Ibidem* : 47-48)

La variation qu'opère Kundera sur le thème de l'identité, en jouant avec le motif du double visage de Chantal, montre la fragilité de l'identité de Chantal contenue entièrement dans son visage. Le thème de l'identité se lie alors à la notion de distance et de reconnaissance. Plus Jean-Marc tente de reconnaitre Chantal, plus il s'éloigne d'elle dévoilant l'ambigüité dont va se charger son identité. Cette notion se précise au chapitre vingt-huit :

> Il ne pensait pas à sa mort, plutôt à quelque chose de plus subtil, d'insaisissable, dont l'idée ces derniers temps, le poursuivait : un jour, il s'apercevrait que Chantal n'était pas la Chantal avec laquelle il a vécu mais cette femme sur la plage qu'il a tenue pour elle ; un jour, la certitude que Chantal représentait pour lui s'avérerait illusoire et elle lui deviendrait aussi indifférente que tous les autres». (*Ibidem* : 112)

L'ambigüité qui entoure l'identité en dévoile sa fragilité. L'idée de identité comme *« ce qui reste le même dans le temps, ce qui est permanent, subsistant, sous le changement »* (*ibidem* : 24) est remise en cause pour une identité impossible à définir d'avance, mouvante, et n'obéissant presque à aucune règle.

La variation permet de relativiser toute vérité et de supprimer toute stabilité au roman, et cela, en revenant inlassablement aux mêmes éléments pour les interroger d'une manière nouvelle afin de pouvoir aller *au-delà de la frontière*.

La notion de frontière est intimement liée à celle de la variation :

> Le voyage de la variation (…) consiste, depuis le début, dans l'exploration d'une frontière sur laquelle coexistent les significations opposées et contradictoires des discours, situations, thèmes ou mots, de sorte que cette frontière métaphorique s'impose chez Kundera comme l'espace d'ambigüité par excellence et, par là même, comme centre ironique du roman ». (Kundera, 1986 : 28)

« Mais qu'est ce que la « frontière pour Kundera » ? C'est ce lieu où les choses perdent leur sens. Autrement dit, la variation romanesque est un examen ininterrompu de cette frontière métaphorique derrière laquelle les choses possèdent et ne possèdent plus leur sens. Cette conscience de la frontière, est omniprésente, chez Kundera dans la plupart de ses textes. Elle est spécifique à sa conception du roman en général : *« son roman n'affirme jamais, mais interroge indéfiniment les incertitudes et la relativité absolue des choses».* (*Ibidem* : 30)

Cette interrogation dans *L'Identité* se fait non seulement par le regard mais aussi par la voix de Chantal et de Jean-Marc, les deux personnages principaux. Elle se fait aussi par l'exploration de leur mémoire. Par leur discours, plus exactement, par la superposition ou par le contrepoint entre les différents discours, pour faire surgir la frontière comme motif scripturaire.

Kundera, dans *Le livre du rire et de l'oubli* démontre la fragilité et les enjeux de cette notion :

> Il suffisait de si peu, de si infiniment peu, pour se retrouver de l'autre côté de la frontière au-delà de laquelle plus rien n'avait de sens (…) Tout le mystère de la vie humaine tenait au fait qu'elle se déroule à proximité immédiate et même au contact direct de cette frontière, qu'elle n'en est pas séparée par des kilomètres, mais à peine par un millimètre. (Kundera, 1979 : 31)

La notion de *frontière*, n'est donc pas géographique, elle n'est nullement mesurable. Elle est là, elle ne nous quitte pas, et presque rien ne nous sépare d'elle, si ce n'est notre conscience de son existence et par extension, toute notre vie n'est qu'un aller et retour entre les deux côtés de la frontière. L'une bien connue, qui est celle du sens commun, des conventions, là où le sens est immuable ; et l'autre qui est celle du non-sens, du paradoxe, et de l'éternel *«tremblement du sens »*, de la métaphore.

Cependant, ce passage n'est nullement conscient ou volontaire, il n'est lié à aucune causalité. Et c'est ainsi, nous dit Kundera, qu'*« il suffit de si peu, d'un*

infime courant d'air pour que les choses bougent imperceptiblement, et ce pour quoi on aurait encore donné sa vie une seconde avant apparaît soudainement comme un non sens où il n'y a rien. »

Dans *L'Identité* la notion de *frontière* est présente dès le début du roman. Chantal oscille dans cette zone frontalière, elle est tantôt d'un côté puis de l'autre de la frontière. Au restaurant de l'hôtel, il s'est écoulé un certain temps avant qu'elle ne soit aperçue par les serveuses qui étaient occupées par leur discussion. A la plage, *Chantal* prend conscience de cette frontière qui la sépare des autres et se dit : *« je vis dans un monde où les hommes ne se retourneront plus jamais sur moi ».* (Kundera, 1997 : 23)

Elle a traversé la frontière qui la sépare des hommes et vit dans un monde où elle sera oubliée des autres. Et même, lorsque Jean-Marc, la retrouve dans la chambre d'hôtel elle est toujours de l'autre côté de la frontière. Il n'arrive plus à la reconnaitre ni à comprendre ce qu'elle veut lui dire. Lorsque deux personnes sont séparées par une frontière invisible, celle de l'impossibilité de la communication et que l'une d'elle est de l'autre côté, c'est précisément, dans le rapport avec cette autre personne, qu'on est de l'autre côté de la frontière.

La frontière qui la sépare de Jean-Marc se manifeste par le temps qu'il lui faut pour reconnaitre *la Chantal* qu'il aime. Leur séparation tient dans le double visage de *Chantal*, elle est d'un côté de la frontière lorsqu'elle porte *« le visage qui se moque »* et elle est d'un autre lorsqu'elle porte *« le visage sérieux »* (*Ibidem* : 40). *« C'est toujours ainsi,* nous dit le narrateur, *depuis l'instant où il la revoit jusqu'à l'instant où il la reconnaît telle qu'il l'aime, il a un chemin à parcourir »* (*Ibidem* : 50).

Jean-Marc est très sensible à la frontière qui le sépare de Chantal. Il arrive à sentir la ligne de démarcation et a peur de perdre définitivement Chantal et avec elle toutes certitudes.

Le narrateur nous explique le parcours de son corps, comme un voyage, une distance à traverser pour aller au-delà de la frontière**.** Jean-Marc, par son regard, la tire de la multitude où son identité n'est pas différenciée des autres. Puis, pour éprouver son identité, son corps à besoin du regard des autres. Des regards inconnus et concupiscents. Puis, ce même corps va disparaître et son identité avec lui, il devient invisible pour les autres et retombe dans l'absence d'altérité originelle.

> Il était perdu parmi des millions d'autres corps jusqu'au jour où un regard de désir se posa sur lui et le tira de la nébuleuse multitude ; ensuite, les regards se sont multipliés et ont embrasé ce corps qui dès lors traverse le monde tel un flambeau ; c'est le temps d'une lumineuse gloire mais, bientôt, les regards commenceront à se raréfier, la lumière à s'éteindre peu à peu jusqu'au jour où ce corps, translucide, puis transparent, puis invisible, se promènera dans les rues tel un petit néant ambulant. (*Ibidem* : 52)

Cette invisibilité de *Chantal* se manifeste à la plage lors du chapitre cinq. L'histoire de son corps agit alors en contrepoint. *Chantal* recherche le regard des autres, mais

les autres se sont depuis longtemps désintéressés d'elle. Elle est invisible pour eux. Et même par le biais *« d'une séduction perfide »* elle sait que les hommes ne se retournent plus sur elle, elle est au-delà de la frontière.

Leur amour aussi se trouve au-delà de la frontière, L'amour qu'elle porte à son compagnon est *« une hérésie, une transgression des lois non écrites de la communauté humaine dont elle s'éloignait».* (*Ibidem* : 57) L'absolu de l'amour qui la lie à Jean-Marc la sépare des autres et tout le roman est une variation sur cet amour.

Pour Kundera, *« La frontière est constamment avec nous, indépendamment du temps, de notre âge, elle est omniprésente, bien qu'elle fût plus ou moins visibles selon les circonstances»* (*Ibidem* : 57).

Chantal et Jean-Marc ont une histoire particulière et très différente l'une de l'autre avec la frontière. Chantal, en prend conscience à la mort de son enfant. Sa belle famille la harcèle pour avoir un autre enfant. Son refus lui fait prendre conscience qu'elle est séparée des autres qu'elle est devenue différente.

Jean-Marc n'arrive pas à se situer lui non plus dans le monde, dans l'ordre social établi où chaque chose est à sa place. Devant l'attitude lyrique d'un choix déterminant toute sa vie, il ne ressent aucune motivation profonde. Il finit quand même par faire médecine pendant trois années avant *« d'abandonner avec un sentiment de naufrage ».* (*L'Identité*)

On constate qu'individuellement, Chantal et Jean-Marc ont leur expérience propre avec la notion de *frontière*. Cependant, l'exploration de celle-ci ne serait être réussie, tout du moins si elle devait s'arrêter à un simple examen des parcours de chacun. Kundera, toujours dans cette esthétique de jeu qui le caractérise, examine cette fois les problèmes du couple, les changements produits par le passage du temps et l'instabilité des relations humaines. Bien que leur amour soit absolu, il n'échappe nullement aux ravages que peut causer la transgression de la frontière. Chantal, d'abord, qui l'attend à l'hôtel, constitue la première traversée. Elle la réalise seule sans lui. Et à son retour, elle est déjà de l'autre côté car elle a subi un changement. Ainsi, lorsqu'ils se sont revus, la situation était chargée d'incompréhension et de silence provoqué par l'impossibilité de communiquer. La parole de Chantal était incompréhensible pour Jean-Marc et vice versa. Seul le langage du corps trouve à s'exprimer pour désigner le désarroi de l'un, et la peur de l'autre. Chantal a tenté de dire cette phrase d'une manière ironique, cependant, le fait est, qu'elle est déjà de l'autre côté de la frontière, Jean-Marc y a vu une Chantal se lamentant sur son corps qui commençait à vieillir. Ne voyant pas les charmes encore vivants de son corps :

> Peut être est-ce à cause de son hyper sensibilité à ces moments d'étrangeté que la phrase « les hommes ne se retournent plus sur moi » s'est aggravée si fortement en lui (…) mais moins d'une heure plus tard il a fini par se dire : toute femme mesure le degré de son vieillissement à l'intérêt ou au désintérêt que les hommes manifestent pour son corps». (*Ibidem* : 51)

L'incompréhension est donc la marque vivante de la frontière qui les sépare. Et tout éloignés qu'ils sont, Jean-Marc va prendre une identité secrète et lui écrire des lettres d'admiration pour lui signifier sa beauté et ses charmes qui sont encore vivants.

> L'ayant soupçonnée d'avoir cessé de croire à ses charmes, il évoquait pour elle son corps. Il essayait d'en désigner chaque partie, visage, nez, yeux, cou, jambes, pour qu'elle en redevînt fière. (*Ibidem* : 122)

Cependant, pour Chantal, ce geste d'amour inconsidéré est mal compris, est synonyme de trahison**.** Elle prend conscience de la frontière qui les sépare et n'arrive plus à percevoir Jean-Marc comme elle en avait l'habitude. Pour elle, les lettres sont perçues comme intolérables et leur caractère voyeuriste comme « un espionnage ».

Il suffit de si peu pour que tout change, même les sentiments les plus profonds. Et ils font tous deux la même expérience de voir comment les choses qui semblent tellement stables et immuables deviennent instantanément incertaines et différentes. Toute tentative de remettre de l'ordre dans le trouble qui règne dans le couple se solde par un éloignement encore plus grand. Et c'est là, que se manifeste le caractère changeant des choses, la frontière par delà laquelle les sens s'inversent. Là, où l'objet devient sujet et l'ombre une réalité. Et même dans ce cas, il s'agit toujours de déguisement, de travestissement et de duperie : Jean-Marc se déguise en une sorte de Cyrano le conquérant pour séduire Chantal. Puis, il travestit son écriture, en écrivant des lettres anonymes et *Chantal* se rend compte qu'elle est victime, même si elle est néanmoins consentante d'une certaine duperie.

Les événements racontés par le narrateur et vécus par Chantal et Jean-Marc ne sont finalement qu'un cauchemar. Les deux protagonistes se réveillent ensemble après avoir vécu ses événements. Une question est alors posée par le narrateur :

> Et je me demande : qui a rêvé ? Qui a rêvé cette histoire ? Qui l'a imaginée ? Elle ? Lui ? Tous les deux ? Chacun pour l'autre ? Et à partir de quel moment leur vie réelle s'est elle transformer en cette fantaisie perfide ? (*Ibidem* : 122)

La voix du narrateur continue à semer le doute et remettre en cause l'intégralité des événements présents dans le roman et propose d'explorer un espace. Celui de la frontière, de l'ambigüité, du paradoxe, de l'incertitude, de la fragilité de toute chose. Frontière par delà laquelle la parole cesse d'exister et qui pour renaitre doit prendre des formes différentes, des chemins détournés. Des voies nouvelles que seul le roman sait explorer.

Nous pouvons souligner, pour conclure, que l'identité ne se définit plus à partir d'une « racine » unique, exclusive de l'autre, comme dans le cas de Kundera, mais à l'instar du rhizome, à travers sa relation avec le différent, avec les autres racines voire les autres cultures. Cette volonté de connaître l'autre en respectant son altérité, ses particularités hétérogènes, mène à une poétique du divers, à la reconnaissance et à l'affirmation des différences. Alors les manifestations de

l'autre dans sa différence sont tout à fait adaptées à la saisie de réalisations artistiques et culturelles émergentes, imprégnées des effets de la mondialisation, de la déterritorialisation, de la transculture.

NOTES

[1] Patrick Charaudeau, « Identité sociale et identité discursive. Un jeu de miroir fondateur de l'activité langagière ». In : Charaudeau P. (dir.), *Identités sociales et discursives du sujet parlant*. Paris : L'Harmattan, consulté le 6 septembre 2011 sur le site de *Patrick Charaudeau - Livres, articles, publications*.

[2] URL : <http://www.patrick-charaudeau.com/Identite-sociale-et-identite,217.html>, consulté le 6 septembre 2011.

BIBLIOGRAPHIE

Albert, Ch. (2005). *L'immigration dans le roman francophone contemporain*. Paris : Karthala

Compagnon, A. (1998). « Pourquoi le français devient une langue comme les autres ? ». C*ahiers de l'Association internationale des études françaises*, nº 50, mai.

Deleuze, G., Guattari, F. (1975). *Kafka – Pour une Littérature Mineure*. Paris : Minuit.

Gauvin, L. (2003). « La notion de surconscience linguistique et ses prolongements ». In : *Les Études Littéraires Francophones : États des Lieux*, Textes réunis par Lieven d'Hulst / Jean Marc Moura, Travaux & Recherches. Lille : Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles de Gaulle.

Halen, P. (2003). « Le système littéraire francophone: quelques réflexions complémentaires ». In : *Les Études Littéraires Francophones : État des Lieux,* Textes réunis par Lieven d'Hulst / Jean Marc Moura, Travaux & Recherches. Lille : Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles de Gaulle.

Kundera, M. (1968). *La Plaisanterie.* Paris : Gallimard, coll. Folio.

——— (1970). *Risibles Amours*. Paris : Gallimard, coll. Folio.

——— (1973). *La Vie est ailleurs*. Paris : Gallimard, coll. Folio.

——— (1976). *La Valse aux adieux*. Paris : Gallimard, coll. Folio.

——— (1979). *Le Livre du rire et de l'oubli*. Paris : Gallimard, coll. Folio.

——— (1984). *L'Insoutenable Légèreté de l'être*. Paris : Gallimard, coll. Folio.

——— (1986). *L'Art du roman*. Paris : Gallimard, coll. Folio.

——— (1990). « L'ombre castratrice de Saint Garta ». *L'Infini*, n° 32, automne.

——— (1990). *L'Immortalité*. Paris : Gallimard, coll. Folio.

——— (1991). « Une phrase ». *L'Infini,* n° 35, automne.

——— (1993). *Les Testaments trahis*. Paris : Gallimard, coll. Folio.

——— (1995). *La Lenteur*. Paris : Gallimard, coll. Folio.

——— (1997). *L'Identité*. Paris : Gallimard, coll. Folio.

——— (2005). *L'Ignorance*, Postface de François Ricard. Paris : Gallimard, (1ère éd. française 2003).

———— (2005). *Le Rideau.* Paris : Gallimard, coll. NRF.

Piret, P. (2002). « La francophonie littéraire : un cadre théorique ». In : *Frontières de la francophonie ; francophonie sans frontières,* sous la direction de Véronique Bornet. Paris : L'Harmattan.

Ricoeur, P. (2000). *La Mémoire, l'Histoire, L'Oubli*. Paris : Seuil.

Rushdie, S. (1991). *Imaginary Homelands* [ed. ut : *Pátrias Imaginárias*, trad. de Helena Tavares, Ana Vilela e Filomena Pereira, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994).

Scarpetta, G. (2003). « Jeux de l'exil et du hasard ». In : URL : <http://www.monde-diplomatique.fr/2003/05/SCARPETTA/10170>.

Todorov, T. (2004). *Les Abus de la Mémoire*. Paris : Arléa.

Les dérivés verbaux expressifs en langue roumaine actuelle

Silvia PITIRICIU
Université de Craiova
Faculté des Lettres

ABSTRACT: ***The Expressive Verbal Derivatives in Contemporary Romanian***

Denominal verbs used in the familiar and slang registers contribute to the refreshing of the current Romanian language vocabulary. Our research focuses on derivatives formed with the suffix *-i*. The charge they have at semantic and pragmatic levels show a higher degree of expressivity, as well as the speaker's and the interlocutor's sociocultural backgrounds. The overlapping of the familiar – popular – and slang registers, and especially the presence of the latter linguistic register, can be noticed in the euphemistic descriptions of the negative aspects of society (human characteristics, actions, various professions, etc.).

KEYWORDS: *verb*, *derivation*, *denominal*, *familiar*, *meaning*

La société roumaine est passée les dernières décennies par une période de changements sociopolitiques, économiques et culturels reflétés dans le dynamisme de la langue. De tous les compartiments, le dynamisme est observable surtout au niveau du lexique où on enregistre la pénétration de certains mots des langues de circulation, la disparition d'autres qui ne correspondent pas à la réalité. Les remplacements lexicaux ont également lieu sur le terrain interne, la dérivation suffixale en étant un procédé très productif les deux dernières décennies en langue roumaine, non seulement dans le cas des substantifs, mais aussi des verbes.

Le Traité académique accorde un large espace aux dérivés verbaux avec le suffixe *-i*, connus sous la dénomination de dérivés immédiats, quand ils se rapportent à la base, et de dérivés suffixaux s'ils se rapportent au thème de la base (Cf. FC III : 136-143). Leur grande majorité sont des verbes dénominaux qui peuvent restituer *« de manière neutre une relation verbale, liée au nom d'une action ou d'un état, d'une qualité, d'une circonstance »* (*ibidem* : 136) : *a chiuli*, *a ciobi*, *a pătimi*, *a prânzi*, etc. 's'absenter', 'casser', 'souffrir', 'déjeuner'. De leur catégorie, une bonne partie est liée aux noms d'occupations : *a bucătări*, *a ciobăni*, *a grădinări*, *a meşteri*, *a olări*, *a tâmplări*, etc. 'faire le cuisinier', 'le berger', 'le jardinier', 'l'artisan', 'le potier', 'le charpentier', des métiers anciens, qui se pratique aussi aujourd'hui. Le rythme accéléré du développement de la société des deux dernières décennies a imposé l'enrichissement du lexique des occupations, phénomène qui s'observe aussi en ce qui concerne les dérivés verbaux. Peu de temps après le nom de l'occupation est né le verbe dénominal correspondant.

L'analyse des formations verbales familières, colloquiales, non-enregistrées dans les travaux lexicographiques d'usage interne (DEX, DEXI, DCR), formations qu'on a exemplifiées en contextes, nous a permis d'observer l'effet expressif par rapport à la base, le terme neutre en appartenant au langage standard (les noms des substantifs qui représentent la base des dérivés verbaux sont enregistrés en COR, le nomenclateur des métiers). Les dérivés verbaux sont liés :

1. aux noms génériques d'occupations :

a muncitori « travailler », mais aussi avec le sens de « faire semblant de travailler » : « Acum moțăim şi mai târziu *muncitorim* » 'Maintenant on fait la sieste et ensuite on travaille'. » (portal.tfm.ro, 16.03.2011)

a şefi « diriger » : « Îi plăcea *să şefească*, dar şi asta doar dintr-un complex de inferioritate. » 'Il aimait diriger, mais cela aussi d'un sentiment d'infériorité.' (sorina2511.blogspot.com, 07.03.2011) ; « commander » : « Aceiaşi ştabi cu ifose şi consoarte mai mult sau mai puțin legitime care ne *şefesc* şi ne desconsideră. » 'Les mêmes chefs à aires et consorts plus ou moins légitimes qui nous *commandent* et nous déconsidèrent.' (acsoare.com, 21.08.2009) ;

a se şefi « jouir des droits conférés par la position de chef », « bénéficier d'une position supérieure » : « Cine vrea *să se şefească* trebuie să facă lucruri bune pentru bunăstarea populației române şi îl vom vota noi atunci. » 'Qui veut faire le chef, doit faire de bonnes choses pour le bien-être de la population roumaine et nous le voterons alors.' » (forum.romanian-portal.com, 10.10.2010) ;

2. aux noms de métiers :

a cascadori « effectuer un mouvement dangereux »: « Este un actor cu lipici, arătându-şi îndemânarea şi în kung-fu, deci *cascadorind* cu succes. » 'C'est un acteur agréable, en montrant ses talents de kung-fu, donc, en faisant le cascadeur à succès.' » (newspad.ro, 07.03.2011)

Par un jeu de mots, en faisant allusion aux risques qu'implique la vie en couple, ***a se cascadori*** est équivalent avec *a se căsători* se marier : « Nicole &Keith *s-au cascadorit*. Phai, ce de fițe şi figuri la nunta celor doi, în plus că a fost prezentată ştirea la toate jurnalele… » 'Nicole &Keith se sont mariés. Phai, que des aires et des figures à leur mariage et, en outre, la nouvelle a été présenté dans tous les journaux …' (coke.ro, 30.01.2011)

a ceasornicări « réparer de vieux horloges », dans un énoncée où le pléonasme est évident : « De când m-am apucat de *ceasornicărit*, am reparat multe bijuterii de ceasuri. » 'Depuis quand j'ai commencé à réparer de vieilles horloges, j'en ai réparé des horloges de prix.' (evenimentul.ro, 26.05.2007)

a chelneri « pratiquer le métier de serveur » : « La 25 de ani, cu o facultate cumpărată, ea nu ştie decât *să chelnereasca*. » 'À 25 ans, avec une faculté achetée, elle ne savait que faire la serveuse.' (campulungmoldovenesc.com, 22.02.2011)

a cofetări « préparer des douceurs » : « Eh, lasă că de zeci de ani părintii noştri *au cofetărit* şi fără ustensilele astea moderne. » 'Eh bien, nos parents ont fait le métier de pâtissier sans ces instruments modernes.' (informațiiprofesionale.ro, 16.03.2011)

a coşeri « nettoyer la cheminée » : « Vecinul nu ştie că Tică s-a apucat *de coşerit*. » 'Le voisin ne sait pas que Tică a commencé de nettoyer la cheminée.' (gazetadesudest.ro, 17.05.2009)

a curățători « éliminer avec difficulté les impuretés » : « *Am curățătorit*, mă ustură degetele, sunt şi amețită de la cele cinşpe mii de soluții şi preparate de lustruit, degresat. » 'J'ai éliminé difficilement les impuretés, mes doits brulent, je suis étourdie de ces quinze mille solutions et préparés de nettoyage, de dégraissage.' (forum.desprecopii.com, 24.04.2008)

a notări « établir », « disposer » : « La 8 iunie 2001, anume primăria a luat o decizie prin care *a notărit* să repartizeze un lot de pământ de 2,9 hectare de pe strada Testemitanu pentru construcția unui cartier locativ II „Burdujan-GAM", o firmă pipernicită, ca vai de capul ei, care n-avea nici în clin nici în mânecă cu construcțiile. » 'Le 8 juin 2001, spécialement la mairie a pris une décision par laquelle elle a disposé de répartir un lot de 2,9 hectares rue Testemitanu pour la construction d'un quartier locatif II „Burdujan-GAM", une firme en baisse, pauvre, qui n'avait rien à faire avec les constructions.' (moldova-suverana.md, 11.03.2011)

a ospătări « servir le repas » : « Hangiule, *ospătăreşte-ne*! » 'Serveur, sers-nous!' (usand.bbymcgee.blogspot.com, 02.06.2008)

a patiseri « apprendre le métier de pâtissier » : « Mayan, un loc de ucenicie vreau şi eu, şi nu-s chiar pe dinafară, că m-*a* cofetărit şi *patiserit* câte un pic. » 'Mayan, je veux moi-aussi un lieu d'apprentissage et je ne suis pas tout à fait inexpérimenté, car on m'a appris le métier de confiseur et de pâtissier.' (femeiaunika.com, 11.03.2011)

a potcovări « pratiquer le métier de maréchal-ferrant » : « Am fost eu la fierărie în Brăilița, *să*-l *potcovărim* pe Cezar, era îndemânatec tare nea Floricel când dădea forma potcoavei, să se potrivească pe copită. » 'Je suis allé, moi-aussi, au forgeron à Brăilița, pour mettre du fer à cheval à César, il était très habile, oncle Floricel, quand il donnait la forme du fer pour venir sur le sabot.' (observatorul.com, 31.12.2010)

3. aux noms de professions :

a actori « jouer dans des pièces de théâtre » : « Ada Milea, după ce a absolvit Universitatea de Artă Teatrală din Târgu-Mureş, *a actorit* ce *a actorit* pe acolo, după care şi-a dat demisia şi a plecat. » 'Ada Milea, après la fin de l'Université d'Art théâtrale de Târgu-Mureş, a fait l'actrice ici et là, après quoi a donné sa démission et est partie.' (groups.yahoo.com, 16.03.2011)

a avocăți « débattre en connaissance de cause » : « Ați ajuns la punctul unde *avocățiți* pe față problemele rasei, acuzați şi arătați cu degetul, dar nu spuneți cine a creat asta ! » 'Vous êtes arrivés au point de débattre en connaissance de cause et ouvertement les problèmes de la race, où vous accusez ou montrez du doigt, mais ne dites pas qui a créé ça !' (animale.ro, 22.01.2011) ; « conseiller » : « Căutați oamenii din Yetr, camuflați pe sub nick-uri...după ce i-*am avocățit*, le trimit şi un slogan din partea iqads... » 'Recherchez les gens d'Yetr, camouflés sous les nicks… après les avoir conseillé, je les envois un slogan de la part d'iqads...' (blog.iqads.ro, 29.11.2007)

a ingineri « expérimenter » : « Eu totuşi sper să nu am probleme cu apa, în plan fiind şi o fântână forată, plecând de la podeaua adăpostului... *Inginerim*, *iginerim* în continuare. » 'Pourtant, j'espère ne pas avoir de problèmes d'eau, une fontaine forée en étant prévue, à partir du plancher de l'abri... On expérimente, on expérimente toujours et toujours.' (2012tehnicidesalvare.ro, 22.03.2011) ; « construire » : « L-*am inginerit* ca să-l prindem pe radiator, dar mufa maşinii era zdrobită şi am făcut noi legăturile electrice pe cele două fire. » 'On l'a adapté pour le prendre sur le radiateur, mais le manchon de la voiture était cassé et nous avons fait les liaisons sur les deux fils électriques.' (loganclub.ro, 28.02.2011) ; « créer », « inventer » : « Părerea mea e că nu prea avem de unde să ştim cu adevărat cum stau lucrurile a priorişi e mai bine să urmăm teoriile unde ne duc ele, şi nu *să* le *inginerim* noi, ca să ne ducă unde vrem noi. » 'Mon opinion est que nous n'avons pas vraiment d'où savoir comment les choses se passent a priori et qu'il est mieux de poursuivre les théories là où elles mènent et de ne pas les créer pour nous mener là où nous en voulons arriver.' (stiinta.info, 09.03.2011) ; le verbe a une connotation négative : « faire quelque chose dans l'intérêt propre », « tromper » : « Domnul Soporan *a inginerit* multe de când şi-a luat diploma de inginer la Institutul Politehnic din Cluj. » 'Monsieur Soporan a manigancé beaucoup depuis quand il a obtenu son diplôme d'ingénieur de l'Institut polytechnique de Cluj.' (andraszasz.wordpress.com, 29. 03. 2010)

a se profesori « s'instruire, faute d'autre chose » : « Aşa *m-am profesorit*..., dar, fireşte, gândul că nu mai sunt în bancă, amfiteatru, a început să mă obsedeze şi aşa mi-am asigurat o iarnă infernală, de bunăvoie şi nesilită de nimeni. » 'C'est ainsi que je me suis instruit…, mais, certes, la pensée que je ne suis pas dans la banque,

dans l'amphithéâtre, a commencé à m'obséder et ainsi je me suis assuré un hiver infernale, de gré ou de tort.' (dianacojocnean.wordpress.com, 14.02.2009).

Le plus grand nombre de dérivés sont régressifs : de *şefie* > *şefi*, *cascadorie* > *cascadori*, *ceasornicărie* > *ceasornicări*, etc. Quelques dérivés ont à la base le substantif-type, à la forme du singulier, non-articulé : *chelner* > *chelneri*, *notar* > *notări*, *avocat* > *avocați*, *profesor* > *profesori*. Avec la forme nouvelle créée par dérivation (régressive ou progressive) a lieu le transfert sémantique du substantif au verbe. Les verbes nouvellement formés reflètent les disponibilités sémantiques de la langue : aux sens dénotatifs on ajoute les connotations liés au spécifique de l'activité et à son impact sur la société. Par exemple, sont marquées, en ne restant pas inobservées : la capacité des roumains de débattre tout sujet, fait encouragé et promu par la télévision, la radio, mais surtout par l'Internet, le forum en étant une source inépuisable de matériel qui peut être exploité linguistiquement et socio-linguistiquement ; l'intelligence et le pragmatisme, à côté des tromperies, des astuces ; l'arrogance et le mépris des chefs envers les subalternes. Du point de vue linguistique, les verbes complètent les familles lexicales constituées, généralement, des noms, adjectifs, adverbes, participes. Par l'appartenance au registre familier, colloquial, les verbes sont le résultat de l'annulation des limites dans l'espace de communication, trait spécifique aux créations lexicales de deux dernières décennies.

BIBLIOGRAPHIE

Călăraşu, C. (2004). *Dicționar de terminologie a profesiunilor actuale*. Bucureşti : Editura Universității din Bucureşti.

Guilbert, L. (1997). *La créativité lexicale*. Paris : Larousse.

Stoichițoiu Ichim, A. (2001). *Vocabularul limbii române actuale. Dinamică, influență, creativitate*. Bucureşti : ALL.

———— (2006). *Creativitate lexicală în româna actuală*. Bucureşti : Editura Universității din Bucureşti.

Zafiu, R. (2001). *Diversitate stilistică în româna actuală*. Bucureşti : Editura Universității din Bucureşti.

Sigles

COR = *** (2008). *Clasificarea ocupațiilor din România*. Bucureşti : Meteor Press

DCR = Florica Dimitrescu (1997). *Dicționar de cuvinte recente*. Bucureşti : Logos.

DEX = Academia Română (1996). *Dicționarul explicativ al limbii române*. Bucureşti : Univers Enciclopedic.

DEXI = Eugenia Dima (coord.) (2007). *Dicționar explicativ ilustrat al limbii române*. Chişinău : Arc, Gunivas.

FC III = Academia Română (1989). *Formarea cuvintelor în limba română*, *Sufixele* 1. *Derivarea verbală*. Bucureşti : Editura Academiei Române.

El Islam en la Península Ibérica

Cătălina Iuliana PÎNZARIU
Universidad "Ştefan cel Mare" de Suceava
Facultad de Letras y Ciencias de la Comunicación

RÉSUMÉ : ***L'Islam dans la Péninsule Ibérique***

Les Arabes, dans leur expansion aux terres de Byzance, héritières de l'antiquité grecque, ont traduit, étudié, commenté et conservé les œuvres classiques et, finalement, les ont apportées dans la Péninsule Ibérique. Celle-ci fut l'une des principales portes d'entrée des Musulmans en Europe. Al-Andalus, appelé aussi l'Espagne musulmane, a fait que la culture, la science et les coutumes des Arabes passent sur le continent. Sans les Arabes, l'Espagne n'aurait pu connaître sa prospérité de la période où les Arabes s'y sont établis. C'est grâce aux Arabes que l'Espagne et le reste du continent ont repris les connaissances grecques et romaines, qu'ils ont developpees ensuite L'influence de la science orientale en Europe à travers les œuvres qui ont servi de manuels pour les européens, montre que l'Islam a représenté une culture très originale, progressiste, dont l'apport fut très important dans la configuration de l'esprit européen ultérieur.

MOTS-CLÉS : *analyse, science orientale, Arabes, musulmanes, antiquité grecque et romaine*

1. La expansión del Islam y su poder

Wa-lā gālib illā Allāh, "no hay más vencedor que Alá", bajo este lema empieza la expansión del Islam en la *Guerra Santa*. Les bastan sólo siete años para conquistar España y después todo el Mediodía de Francia. Frente a la Europa cristiana se alza el Islam, que será tanto su rival, como también "su estímulo y complemento" (Lapesa, 1981). La civilización islámica salió de la Península Arábiga, situada en el suroeste de Asia, entre el Mar Rojo y el Golfo Pérsico. En su mayor parte desértica, la península exponía tres zonas en su medio natural. La zona sur, la única que disponía de agua[1], la zona interior, árida y sin vegetación cuyos habitantes eran los beduinos[2], y la zona occidental[3], donde se encontraban las ciudades más importantes (La Meca y Medina).

El profeta del islam fue Mahoma[4]. Según la tradición, el arcángel Gabriel se le apareció en varias ocasiones y le ordenó predicar la religión de Alá. El término de *islam* significa sumisión a Dios. Los preceptos de Mahoma están en el Corán, el libro sagrado consta de 114 capítulos llamados *suras* que contienen la palabra de Alá revelada a Mahoma.

En la ciudad sagrada por albergar la Piedra Negra de la Kaaba[5], en La Meca comenzó a predicar Mahoma su doctrina que pedía a los habitantes que abandonaran la religión politeísta y que se convirtieran al islam. Tras la muerte de Mahoma, en 632, diversos califas[6] le sucedieron. Los cuatro primeros califas fueron personas cercanas a Mahoma: Abu Bakr, Omar, Otmán y Alí. En nombre de la *Guerra Santa*, guerra librada para propagar la doctrina del islam, ellos consiguieron someter a toda Arabia, conquistaron el Imperio Persa y parte del Imperio Bizantino, extendiéndose hacia el norte de África.

Los califas de la familia *omeya*, que gobernaron entre los años 661 y 750, instalaron la capital en Damasco (Siria), continuaron la expansión hacia Oriente y hacia el Occidente. En el año 711 cruzaron el estrecho Gibraltar y ocuparon gran parte de la Península Ibérica, que había constituido el reino visigodo. El territorio conquistado recibió el nombre de Al-Andalus y se convirtió en la civilización europea más desarrollada de la Edad Media, por riqueza artística, cultural, política y económica.

Como en el Imperio bizantino, la forma de gobernar de los árabes era basada en el poder absoluto donde había cargos administrativos bien definidos. La máxima autoridad del mundo islámico era la del *califa*, pero también era el *imán,* el jefe religioso o "príncipe de los creyentes". El *visir* o *hayid* dirigía la administración central y la hacienda, los *emires* o *walís* eran los gobernadores de cada provincia de los territorios conquistados, siendo los representantes del califa y teniendo poderes civiles y militares. Los *cadíes* o *jueces* eran los que aplicaban las leyes que se extraían de la enseñanza del Corán. Los *tesoreros reales* o *diwanes* eran funcionarios que cobraban los impuestos, de varios orígenes, pues todos pagaban el *diezmo*, impuesto sobre sus propiedades. Lo obtenido tras el impuesto era necesario para que se pueda mantener el poderoso ejército árabe[7].

2. El legado andalusí en la Península Ibérica

Durante ocho siglos Al-Andalus se configuró como un Estado islámico cuya extensión varió en el tiempo. Aprovechando de las luchas internas de los visigodos para el trono de Hispania, un ejército bereber, pueblo musulmán del norte de África, al mando de Tarik (Tariq ibn Ziyad), lugarteniente del gobernador islámico Muza, cruzó el estrecho Gibraltar[8] y tomó Algeciras. El 19 de julio de 711 tuvo lugar la batalla de Guadalete cuando el rey visigodo Rodrigo fue derrotado.

Al no encontrar más resistencia, los musulmanes se asentaron rápidamente en casi toda la península y establecieron la capital en Córdoba. Con la desaparición del reino visigodo de Toledo, desapareció y la cultura hispano-romana. Algunos cristianos se refugiaron en el norte, pero la mayoría permaneció en sus territorios, viviendo con los nuevos pueblos. A la población cristiana y judía, sometida durante la expansión del Imperio árabe, se le permitió conservar sus propiedades y su religión, pero tenía que pagar un tributo distinto del resto de la población, es por qué muchos se convirtieron al islam, aunque tuvieron que luchar para conseguir los derechos que se conseguían a los musulmanes.

3. La evolución política y económica de Al-Andalus

Entre los años 711-756, el gobierno de Al-Andalus estaba en manos de un emir, que dependía del califa de Damasco. Los musulmanes se extendían hacia el norte de la península. La lucha contra un ejército franco, al mando de Carlos Martel que les derrotó en la batalla de Poitiers, moderó su avance. En el año 750, tras la matanza organizada por la familia *abasí* contra la familia *omeya*, se trasladó la capital del califato a Bagdad, en Irak. Abderramán I, miembro de la familia asesinada, pudo escapar, llegó a Al-Andalus venció al emir y se separó del poder de Bagdad. Fue con Abderramán III cuando Al-Andalus pasó a ser un califato independiente, tanto en lo político, como en lo religioso, gozando del esplendor y prosperidad de su capital, Córdoba. En Al-Andalus se producía gran número de productos agrícolas y ganaderos. Los musulmanes disponían de magníficos ingenieros que pudieron construir canales y extraer agua del subsuelo. Además de los cultivos tradicionales, introdujeron el arroz, las naranjas, la caña de azúcar. El condimento principal era el azafrán y el árbol más cultivado era el olivo.

El desarrollo del comercio, al lado de un refinamiento cultural superior, permitió a los grupos privilegiados de Al-Andalus aprovechar de todo tipo de ventajas y cosas lujosas (telas, perfumes, alfombras traídas de Damasco, Bagdad o Egipto), al mismo tiempo que el resto de Europa cristiana vivía en castillos y aldeas donde faltaba todo lujo. La ubicación privilegiada de Al-Andalus, como lugar de paso de las rutas comerciales entre África y Europa y las transacciones mercantiles con Oriente, hizo que el comercio exterior experimentara un desarrollo[9] extraordinario.

Siendo la actividad económica más importante de la civilización islámica, pues constituía la mayor fuente de riqueza de los árabes, cosa notable también en la terminología que se debe a la influencia árabe en la Península Ibérica y no sólo:

aduana (< ár. hisp. *addiwán*, ár. clás. *dīwān*)

alhóndiga (< ár. hisp. *alfúndaq*, < ár. clás. *funduq*)

almacén (< ár. hisp. *almaẖzán*, < ár. clás. *maẖzan*)

almoneda (< ár. hisp. *almunáda*, < ár. clás. *munādāh*)

arroba (< ár. hisp. *arrúb*, < ár. clás. *rub'*)

quintal (< ár. hisp. *qinṭár*, < siriaco *qanṭīrā*, < lat. *centenarĭum*, *centenario*) etc.

En el siglo X, Córdoba, la capital del califato, era la ciudad de gran refinamiento, mayor belleza y profundidad del Occidente islámico. Otras ciudades de Al-Andalus (Málaga, Granada, Toledo, Almería, Sevilla) conocieron el esplendor y se convirtieron en verdaderos centros políticos, culturales y religiosos, llamando la atención a los cronistas de la época por su intensa espiritualidad y prosperidad. Sus habitantes estaban siempre al día de las modas orientales.

Las ciudades andalusíes estaban rodeadas de murallas, pero con varias puertas, disponían de iluminación de noche con antorchas y disponían de una red de

alcantarillas para las aguas residuales. Cada barrio contaba con una mezquita, baños públicos, de un zoco[10] y unas madrasas[11], bibliotecas y hospitales.

4. La cultura de Al-Andalus

Se debe subrayar que la lengua árabe, para Al-Andalus, fue sinónima con refinamiento y erudición, a pesar de que se hablaba el romance. Al ser uno de los grandes focos de erudición del mundo medieval, en Al-Andalus se pudo conservar y mezclar la cultura oriental con la clásica. Se estudiaba el árabe no sólo por los musulmanes, sino también por los mozárabes[12] que se expresaban y escribían en esa lengua.

La educación era muy importante en el mundo islámico. Guiados por las frases como *Busca el saber desde la cuna hasta la tumba* o *No hay nada más importante a los ojos de Alá que un hombre que aprendió una ciencia y la enseñó a las gentes,* los árabes acordaron máxima atención a la enseñanza de todo el mundo. Las bibliotecas alcanzaron una gran importancia y la ciencia tuvo notable desarrollo.

Uno de los géneros literarios más cultivados fue la poesía, destaca en este sentido la obra del cordobés Ibn Hazm*, El collar de la paloma*, considerada la brillantísima composición de la literatura arábigo-andaluza. Sin embargo, la obra árabe más conocida en Occidente fue *Las mil y una noches* (colección de cuentos persas, indios y egipcios, recogidos y adaptados al mundo árabe), con los cuentos como *Alí Baba y los cuarenta ladrones*, *Aladino y la lámpara maravillosa*, *Simbad el marino* etc.

Los musulmanes tradujeron y comentaron casi todos los textos científicos antiguos, convirtiéndose en los intermediarios que introdujeron la antigua ciencia griega en el occidente medieval. Al hablar de la Escuela de Traductores de Toledo es pensar en el trabajo común de un grupo de personas, cuyo papel era de seguir unos métodos comunes para transmitir a Europa la sabiduría de Oriente, especialmente la de los antiguos griegos y árabes.

La Escuela de Toledo impulsó la traducción de obras de filosofía y religión del árabe al latín. Gracias a su labor en las universidades europeas comenzó a conocerse el aristotelismo platónico. Se tradujeron obras de Aristóteles comentadas por filósofos árabes como Avicena y Alfarabí, de autores hispanojudíos como Ibn Gabriol y también se tradujeron el Corán y los Salmos del Antiguo Testamento.

Del nombre de Avicena, autor del *Canon de la medicina*, se estaba relacionando la obra cumbre de la medicina islámica y occidental, lo que demuestra que los médicos musulmanes eran muy solicitados aun en los territorios cristianos. Además, los árabes trajeron en la península importantes tratados sobre los cultivos[13], el aprovechamiento del agua; en botánica, descripciones y calificaciones de las plantas.

Aunque el Occidente de los primeros siglos de la Edad Media se mantenía en la escasez de inventos, los musulmanes tenían la habilidad para concebir nuevas técnicas e inventos. Desarrollaron la navegación, mejorando las velas y los mapas, construyeron navíos mercantes, introdujeron en Europa Occidental inventos chinos

como la *brújula*[14], aplicaron el *astrolabio*, que servía para medir la altura de los astros sobre el horizonte y el *timón*, útil para dirigir embarcaciones. De los numerosos inventos e iniciaciones, los árabes sobresalen por iniciar la fabricación del papel[15] no sólo en la Península Ibérica, sino también en toda Europa.

Algunas cosas fueron obra de su erudición, gracias al avance técnico y científico de la civilización árabe, cuyos nombres se han quedado no sólo el léxico español:

álgebra (abrev. del ár. clás. *alǧabru walmuqābalah*)

algoritmo (abrev. del ár. clás. *ḥisābu lgubār*)

cifra (< ár. hisp. *ṣífr*, < ár. clás. *ṣifr*)

alquimia (< ár. hisp. *alkímya*, < ár. clás. *kīmiyā*)

alambique (< ár. hisp. *alanbíq*, < ár. clás. *inbīq*)

alcohol (< ár. hisp. *kuḥúl*, < ár. clás. *kuḥ*)

nadir (< ár. clás. *naẓīr*) etc.

5. La influencia del léxico árabe en la Península Ibérica

La conquista árabe de la Península Ibérica determinó también un cambio del mapa lingüístico, que modificó el panorama toponímico que existía en aquella época. La frecuencia de los topónimos árabes es visible en las zonas de sur y este de la península. Las zonas de mayor densidad se reconocen en Andalucía, sobre todo en los territorios del antiguo reino de Granada, Valencia y Las Islas Baleares.

Como tipos toponímicos árabes más comunes, destacan la fijación al inicio del artículo árabe *al-*:

Albacete, ar. < *al-basīt*, "la llanura"

Almería, ar. < *al-merīya*, "la torre vigía"

Alcalá, ar. < *al-qal'at*, "el castillo"

Algeciras, ar. < *al-ŷazīra*, "la isla"

Almodóvar, ar. < *al- mudawwar*, "el (campo) redondo"; la introducción del componente *ben-* o *beni-* (con la variante de *vin-* en las zonas del catalán) que significa *hijos de*, *los de*…

Benaguasil (ár. < *beni-wazir*)

Benalmádena (ár. < *beni al-Ma'dāna*), o del componente árabe *wādi*[16], que significa *río*, *valle*, habitual en la hidronimia.

Gaudalajara, ár. < *wādi-al-hijārah*, "río de las piedras"

Guadalaviar, ár. < *wādi-al-abiad*, "río blanco"

Guadarrama, ár. < *wādi-al-ramla*, "río de arenas"

Guadalquivir, ár. < *wādi-al kibir*, "río grande"

Guadalmedina, ár. < *wādi-al Madina*, "el río de la ciudad" etc.

El árabe *madina* ("ciudad") se observa en topónimos como *Almedina*, *Medinaceli* (ár. < *madīnat Salim*), *Medina-Sidonia*, *Medina de las Torres*, *Medina de Pomar*, *Medina del Campo*, también como diminutivo en *Almudaina*.

En algunos casos, los sustantivos topónimos son adaptaciones árabes de las palabras latinas: *qasr*, que significa *castillo*, tiene étimo latino, *castrum* y es visible en palabras como *Alcázar*, *Alquézar*, *Alcácer* etc. o *manzil*, que significa *albergue*, *parador*, notable en *Manciles*, *Mazaleón*, *Mazarete*, *Masalfasar* etc. es derivado árabe del término latino *mansio*, *-onis.*

Las denominaciones de construcciones militares fueron corrientes entre los árabes. Como ya hemos visto el ejemplo de *Alcalá*, ár. < *al-qal'at*, "el castillo", la palabra se repite en compuestos como *Catalayud* < *qal'at Ayyūb*, "castillo de Ayub" o *Calaceite* < *qal'at- Zeit*, "castillo de Zeit" u otros.

6. Conclusión

Los árabes, en su expansión por las tierras de Bizancio, herederas de la antigüedad griega, tradujeron, estudiaron, comentaron y conservaron las obras clásicas y finalmente las llevaron consigo hasta la Península Ibérica. La Península Ibérica fue una de las principales puertas de entrada de la civilización musulmana en Europa. El Al-Andalus o España musulmana hizo que la cultura, la ciencia y las costumbres de los árabes transitaran el rumbo al resto del continente.

Sin los árabes, España nunca puede haber visto la prosperidad que lo tuvo cuando los árabes permanecían allí. Es gracias a los árabes que España, y luego Europa, recuperan los conocimientos griegos y romanos, más desarrollados por los árabes. El influjo de la ciencia oriental en Europa a través de todas las obras que sirvieron de manuales a todos los europeos, muestra el hecho que, el Islam representó una cultura muy original, progresiva cuya aportación fue muy importante en la configuración del espíritu europeo posterior.

NOTAS

[1] Al disponer de agua, la población se hizo bastante sedentaria.

[2] Los beduinos eran nómadas, agrupados en tribus y vivían del pastoreo de cabras y camellos. La necesidad de buscar agua y pastos para el ganado les obligaba a ir de un oasis a otro.

[3] Aunque esta zona era también agrupados en tribus y que vivían del pastoreo de cabras y camellos representaba una zona de paso de las rutas comerciales. Las caravanas de mercaderes recorrían el desierto y llevaban los productos a las principales ciudades de Arabia, relacionando el Mar Mediterráneo, el Mar Rojo y el Golfo Pérsico.

[4] Nació en La Meca en el año 571, fue un hombre culto que solía retirarse para meditar.

[5] La Piedra Negra, que parece ser un meteorito, se encuentra en el santuario de la Kaaba, en La Meca. Antes del nacimiento de Mahoma, el culto atraía a muchos pelegrinos. Después, la religión islámica valoró este sitio como el lugar sagrado de la tierra.

[6] *Califa* significa sucesor y es el título que recibieron los jefes musulmanes tras la muerte de Mahoma. Teniendo el poder absoluto, de él dependía la administración central, la administración de justicia y la administración territorial.

[7] El ejército era uno de los pilares importantes tanto del califa, como de la expansión territorial del Imperio islámico. Al principio, era formado sólo por los árabes, pero con la conquista de nuevos territorios había musulmanes, de varias procedencias y mercenarios, que no eran musulmanes.

[8] Gibraltar, ár. < *ŷabal-al-Tarik,* "monte de Tarik".

[9] El desarrollo del comercio fue empujado por el uso de la moneda como el *dinar* de oro, el *dihrem* de plata y el *fals* de cobre.

[10] *Zoco* o mercado.

[11] Las *madrasas* eran escuelas de enseñanza religiosa islámica, a menudo unidas a una mezquita.

[12] Mozárabes, del ár. hisp. *musta'rabí*, gentilicio del ár. clás. *musta'rab*, arabizado, infl. por *árabe* individuo de la población hispánica que, consentida por el derecho islámico como tributaria, vivió en la España musulmana hasta fines del siglo XI conservando su religión cristiana e incluso su organización eclesiástica y judicial (fuente DRAE).

[13] Los árabes aprendieron a cultivar y refinar el azucare incorporaron muchos cultivos asiáticos en la dieta occidental, como por ejemplo: arroz, naranja, trigo, limón, plátano, sandía, espárrago, alcachofa, espinaca, berenjena etc. Además, introdujeron el café, que posteriormente los europeos llevaron a América.

[14] La brújula, tan imprescindible en el arte de la navegación, permitió a los marinos navegar por alta mar, sin bordear la costa, como se hacía hasta aquel entonces.

[15] Fueron los árabes los que introdujeron el papel en Oriente Medio y Europa. Hasta su llegada, se utilizaban pergaminos fabricados con pieles de animales. Su elaboración era muy costosa y complicada. Los chinos inventaron el papel hacia el año 100, los árabes instalaron una primera fábrica en Bagdad en el año 793 y los europeos, a través de la España islámica, se puso en contacto en el siglo XIII.

[16] El valor del agua era bien conocido entre los árabes, es por qué hay numerosos topónimos de ese origen.

BIBLIOGRAFÍA

*** *Diccionario de la Lengua Española*, Vigésima segunda edición, <http://buscon.rae.es/draeI>.

Álvarez, F.B., Pecharromán, J.G. (2003). *Historia de España*. Madrid: SGEL.

Castro Barroso, N. (2006). *Sin fronteras. Taller de civilización*. Milán: La Spiga languages.

García Sánchez, J.J. (2007). *Atlas toponímico de España*. Madrid: Arco/Libros.

Iordan, I. (1963). *Istoria limbii spaniole*. Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică.

Lapesa, R. (1981). *Historia de la Lengua Española*, 9ª edición. Madrid: Gredos.

Quesada Marco, S. (2002). *Curso de Civilización Española*. Madrid: SGEL.

La réorganisation et la nouvelle configuration du système verbo-modal en ancien français. Vue synthétique*

Mihaela POPESCU
Université de Craiova
Faculté des Lettres

ABSTRACT: ***The Reorganization and the New Configuration of Modal Verbal System in Old French. A Synthetic Overview***

In Old French we could notice a re-organization of the modal-temporal system through the modification of the Latin biplane verbal system, leading to a single whole with two levels. The Subjunctive presents two basic forms, the present of an ascending kinetics, present and future-oriented, and the imperfect with descending and retrospective kinetics. The Indicative opposes the new Perfect to another past tense, kept in Latin, i.e, the imperfect. The form in *-re(t)*, which does not fit within this binary system, with the corresponding parallel forms, will not last. As regards the area of the prospective there are two new forms built using the formant *-r*. Overall, we note the trend towards segmentation or analytical cutting up, evident in late Latin, a trend that will lead to the formation of compound forms for the expression of the past and, in parallel, to the formation of synthetic forms loaded with prospective shades, its major consequences being remarkable especially at the semantic level.

KEYWORDS: *Old French, verbal tenses, indicative, subjunctive, form in* -roie

0. Introduction

Les histoires de la langue française ou les recherches qui ont étudié de près son système verbal, surpris dans la première époque d'existence[1], soulignent, de manière unanime, que la représentation du virtuel par rapport à celle de l'actuel est beaucoup plus variée en ancien français qu'en français moderne. Les causes qui ont déterminé ce type de représentation seraient, selon les spécialistes, plutôt de nature ontologique, car :

> Au Moyen Âge, l'acuité de l'opposition entre matériel et spirituel, entre essence et existence, a des répercussions sur le système grammatical et implicitement sur l'usage qu'on en fait dans des énoncés narratifs. Ceux-ci témoignent de la fonctionnalisation particulière du rapport entre les modalités et la distribution des formes verbales actualisantes ou virtualisantes. (Pavel, 1997 : 92)

Il est vrai si l'on prend en compte que la plupart des exemples dont on dispose pour en tirer un corpus de recherche appartiennent au registre littéraire, écrit, les traits

> dominats du discours poétique et narratif médiéval, décelés par les histoires de la littérature, reposant sur : « […] la formalisation des motifs et des thèmes, la nature particulière de la pseudo-référence entichée de merveilleux et de nigromance, l'antihistorisme prélevé à la tradition celtique, la dynamique actantielle issue du jeu des modalités. (*Ibidem* : 93-94)

Mais, il ne faut pas omettre qu'en ce moment on se trouve devant une langue des variantes morphosyntaxiques, contextuelles et régionales, une situation tout à fait naturelle pour un système linguistique à la recherche de son propre « identité ».

Dans le domaine verbal, du latin au français on assiste à une réorganisation significative, marquée par l'apparition de nouvelles formes tant dans le domaine temporel (v. la création des périphrases pour l'expression du passé et du futur), que dans le domaine modal (v. l'apparition de la forme en *-roie*). Cela conduit premièrement à l'extension et ensuite à la spécialisation des paradigmes à l'intérieur du système verbal du français, par rapport à la situation existante en latin.

Par exemple, le mouvement de réorganisation – commencé dès le latin tardif – à l'intérieur du subjonctif, marqué en ce moment par la perte de certains tiroirs temporels ou bien par le déplacement de son aire d'emploi (pour les deux formes dont il dispose), conduira premièrement au dépouillement du subjonctif présent de sa valeur fondamentale de potentiel du présent, même à l'intérieur du système hypothétique.

Celui-ci sera souvent remplacé par d'autres temps du subjonctif (premièrement par le subjonctif II / imparfait) ou par d'autres compartiments verbaux, parmi lesquels on cite le futur et les différentes périphrases à valeurs prospectives, récemment constituées.

Ainsi, l'apparition de la forme en *-roie*, création panromane et de facture romane, vient-elle à déposséder le subjonctif d'une bonne partie de ses occurrences modales. La forme en -roie se charge ainsi avec le sémantisme résulté de l'idée temporelle de futur, le prospectif étant une caractéristique intrinsèque du potentiel.

L'analyse proposée dans cette approche se focalise exclusivement sur les principaux moyens discursifs qui se trouvent à la base de la configuration du virtuel. En ancien et au moyen français, cette zone est couverte au niveau de l'expression par les tiroirs verbaux suivants :

- le futur de l'indicatif (y compris certaines périphrases ou certains paradigmes à valeur aspectuo-temporelle prospective) ;
- le système du subjonctif ;
- la forme en *-roie*.

Comme on l'a vu auparavant, le « statut » de ces tiroirs verbaux est différent à l'époque étudiée par rapport à la situation existante dans la langue actuelle, non seulement au niveau sémantique, mais aussi au niveau morphologique (dans la configuration des paradigmes).

1. L'inventaire des formes verbo-modales

1.1. Le système du subjonctif

En ancien français, le subjonctif

> […] contrairement à l'indicatif, tripartite, qui possède le système temporel le plus complet, il ne comporte pas de discrimination temporelle entre passé / présent / futur, mais une division bipartite en deux cinétismes : un cinétisme ascendant orienté vers le futur, dans le subjonctif présent ; un cinétisme indifférencié vers le futur ou le passé, orienté vers l'un ou vers l'autre en discours, dans le subjonctif imparfait (Soutet, 1992 : 19, *apud* Buridant, 2000 : 313).

Par conséquent, à cette époque, le système du subjonctif français ne comporte que deux tiroirs temporels :

Le subjonctif présent de l'ancien français continue le même tiroir du latin, réalisé sur le thème d'infectum[2].

Tout en présentant comme titre d'exemple sous (1), le paradigme du subjonctif présent du verbe latin CANTARE et, respectivement, les formes résultées en ancien français :

(1) CANTEM > chant ; CANTES > chanz ; CANTET > chant ; CANTEMUS > chantons ; CANTETIS > chantez ; CANTENT > chantent,

on observe que, en général, les modifications survenues au niveau formel ont visé premièrement les désinences. Ainsi, vers la fin du XIIe siècle, par analogie avec le paradigme de l'indicatif présent, est-il attesté la présence d'un [ę] – qui ne se fixera qu'à l'époque médiévale – même dans la formation du subjonctif présent des verbes appartenant à la première conjugaison (v. Revol, 2000 : 157). Pour ce qui est des désinences actuelles : *-ions*, *-iez* (de la 5e, respectivement, de la 6e personne), celles-ci seront enregistrées à peine vers la première moitié du XVIe siècle.

Le subjonctif imparfait (appelé aussi le subjonctif II) est hérité, du point de vue formel, du plus-que-parfait du subjonctif latin, construit sur le thème de perfectum (cf. sa ressemblance formelle au niveau du radical avec le passé simple) + le suffixe d'élargissement *-isse-* + les désinences personnelles. Le paradigme du subjonctif imparfait de l'ancien français pourrait être exemplifié de la manière suivante :

(2) le radical + le suffixe d'élargissement *-isse-* + les désinences personnelles (*-e* ; *-es* ; *-t* / *-e* ; *-ons* / *-ions* / *-iens* ; *-eiz* / *-oiz* / *-ez* / *-iez* ; *-ent*) : cantasse ; cantasses ; cantast / cantasse ; cantassons / cantassiens / cantassion ; cantasseiz / cantassoiz / cantassiez ; cantassent.

Par conséquent, on observe que le paradigme du subjonctif imparfait de l'ancien français se différencie par rapport à celui existant dans la langue actuelle, seulement à la 4e, respectivement, à la 5e personne (au niveau des désinences, tout

comme dans le cas du présent du même tiroir). Ce contraste se maintiendra jusqu'à la fin de la première moitié du XVIIe siècle (v. Picoche, Marchello-Nizia, 1991 : 262).

Les causes par lesquelles on pourrait expliciter la destruction du système cohérent du subjonctif latin, caractérisé maintenant par la perte des tiroirs de l'imparfait et du parfait et par leur remplacement successif avec le plus-que-parfait du même mode – bien qu'il soit une tournure récente à l'intérieur de l'ensemble verbo-temporel latin –, sont à la fois de nature sémantico-syntaxique et phonétique :

- l'homonymie formelle entre les formes du parfait et de l'imparfait du subjonctif, toutes les deux réalisées avec un formant en *-r* (cf. *amarem* vs. *amaverim*) ;
- la confusion formelle entre le subjonctif imparfait et l'infinitif présent, d'un côté, et entre le subjonctif parfait et le futur antérieur, de l'autre côté ;
- le cumule de plusieurs valeurs sémantiques que les deux tiroirs détenaient en latin classique : par exemple, dans l'expression du potentiel et de l'irréel, l'imparfait du subjonctif couvrait trois zones sémantico-modales: le potentiel du passé, l'irréel du présent et l'irréel du passé, tandis que le subjonctif parfait avait des valeurs temporelles, aussi bien que des valeurs « atemporelles ».

En même temps, l'apparition dès le latin tardif des périphrases pour l'expression du passé, formées avec un auxiliaire et le participe passé du verbe lexical, représente à la fois un modèle et un précédent pour la création des formes composées et surcomposées en ancien français.

Par conséquent, les formes composées (avec la structure morphologique : auxiliaire *estre* ou *avoir* + le participe passé du verbe lexical) pouvaient exister *ipso facto*, mais la réalité offerte par les textes est tout à fait autre. La simple lecture des œuvres appartenant à cette période démontre clairement que de telles occurrences sont extrêmement rares en ancien français, leur emploi étant déterminé par des facteurs de nature sémantique et pragmatique. C'est pour cela que la forme composée du subjonctif présent (appelée couramment le subjonctif passé) n'apparaît que très rarement dans les textes écrits à cette époque. Cet état de choses s'explique par le fait que le subjonctif imparfait s'était chargé, dès le latin tardif, avec les valeurs exprimées par l'autre tiroir du subjonctif.

La forme composée du subjonctif imparfait (connue aussi sous le nom de plus-que-parfait) s'enregistre avant le XIIe siècle et elle se développera à partir du XIIIe siècle (celle-ci se rencontre dans *La chanson de Rolland*), surtout au niveau du système hypothétique. Ce tiroir apparaît aussi dans les textes narratifs à caractère historique ou juridique, d'un côté, à cause de la nécessité d'une actualisation fidèle au niveau temporel et, de l'autre côté, pour réaliser un haut degré de désambiguïsation, grâce aux caractéristiques sémantiques de l'imparfait. Il faut pourtant préciser que toute une série de verbes (auxiliaires ou modaux), du type : *devoir*, *pouvoir*, *vouloir*, *être*, *avoir*, *valoir*, *venir*, *veoir*, *cuidier*, *savoir* (v. Picoche, Marchello-Nizia, 1991 : 262), ne répond pas à cet évolution car ils continuent à utiliser (même au XVIe siècle) les formes simples à valeur de perfectum.

1.2. Le système de l'indicatif

En ce qui concerne les paradigmes verbaux de l'indicatif (employés à faire actualiser le virtuel), ceux-ci se caractérisent au niveau morphologique, en ancien et au moyen français, par les traits suivants :

L'indicatif imparfait présente des désinences communes (et de la même origine) avec la forme en *-roie*, l'ancien français disposant à ce point d'un syncrétisme désinentiel, même au niveau phonétique[3]. Une simple exemplification schématique met en évidence cet état de choses :

(3) Lat. class. / Lat. tard. / XIIe s. / la fin du XIIIe s. / Moyen Fr. / Fr. moderne
-ébam > *-ēa > -eie > -oie > -oi(s) > -ais
(Revol, 2000: 135)

Le passé simple présente une base commune avec le subjonctif imparfait, les deux tiroirs évoluant du thème latin de perfectum, et un syncrétisme désinentiel avec cette dernière forme verbale. À la différence de la structure périphrastique de passé, le passé simple est un tiroir hérité du latin, dont le paradigme résulté en ancien français est le suivant : *dormi*, *dormisti*, *dormi*, *dormimes*, *dormistes*, *dormirent* (*ibidem* : 147).

Le passé composé, le plus-que-parfait et le passé antérieur de l'indicatif représentent des tournures analytiques créées avec l'auxiliaire *estre* ou *avoir* (conjugués au présent, à l'imparfait et, respectivement, au passé simple) + le participe passé du verbe lexical.

La forme en *-re*, connue aussi sous le nom de « passé inactuel », provient du plus-que-parfait de l'indicatif latin. Ce tiroir se rencontre seulement dans les premiers textes où il exprime soit le passé pur, parfois l'antériorité par rapport à un autre procès du passé, ou bien même l'irréel. Finalement, cette tournure va s'intégrer dans le système du subjonctif (Moignet, 1959 : 658).

1.3. Le futur I de l'indicatif et la forme en **-reie** */* **-roie** */ (ou le futur II)*

Ces deux tiroirs verbaux représentent le résultat du processus de grammaticalisation – commencé dès le latin tardif – des périphrases formées avec le verbe HABERE (conjugué à l'indicatif présent et, respectivement, à l'imparfait) + l'infinitif du verbe lexical, antéposé. Dans les deux cas, la base de développement est commune à celle de l'infinitif et les désinences représentent l'évolution naturelle soufferte, au niveau phonétique, par HABERE qui se grammaticalise du verbe lexical plein au morphème grammatical :

(4) AMARE HABEO > amarayo > amerai
CANTARE + HABÉBAM > *amar(e) + 'ēa(m) > amereie > ameroie

Au niveau syntaxique, si dans le cas du futur I, la première occurrence à valeur prospective et déontique apparaît déjà au VIIe siècle (i.e., *daras*, dans la *Chronique de Frédégaire*), la deuxième forme de futur (le forme en *-reie* / *-roie*, ou, plus tard,

le conditionnel), est enregistrée dans les textes, avec un paradigme complet, vers la première moitié du XIIe siècle, chargée initialement uniquement de la valeur de « futur dans le passé », valeur transmise aussi jusqu'à l'époque contemporaine.

À la différence de l'indicatif qui présente dès le début tout un système de formes composées (le passé composé, le futur antérieur, le plus-que-parfait et même un passé antérieur) en parallèle avec celui des formes simples, le conditionnel passé se développera non pas par rapport à sa forme simple, mais en tandem avec le subjonctif passé avec lequel il se trouve en concurrence dès le moyen français, surtout au niveau du système hypothétique (Picoche, Marchello-Nizia, 1991 : 263). En dépit de ce parallélisme, une telle tournure s'enregistre rarement aux écrivains du XVIIe siècle. Voilà pourquoi on pourrait affirmer que la forme composée du conditionnel s'impose à peine vers la moitié du XVIIIe siècle.

En ce qui concerne les formes surcomposées, celles-ci sont enregistrées dès l'ancien français, par l'apport d'un auxiliaire aux formes composées déjà existantes. Ainsi, le premier exemple de passé surcomposé, *a eü pené*, se trouve-t-il dans *Le Roman de Renart* (1190, *apud* Picoche, Marchello-Nizia, 1991 : 263), tandis que le plus ancien plus-que-parfait surcomposé apparaît au XIIIe siècle. Mais, à peine au XVe siècle, ces formes vont connaître un développement significatif, le principal facteur qui déterminera cette évolution, étant la perte du trait aspectuel [+accompli] des formes composées, tout en accentuant leurs caractéristiques temporelles. Ayant des racines fortement fixées dans la langue populaire, ces tournures avaient – dès le début – le rôle d'exprimer l'accomplissement total du procès ou bien l'antériorité par rapport à un autre procès déjà présenté à un temps du passé.

2. Le subjonctif et la forme en *-roie*

Dans la lumière de la théorie psychomécanique, la zone modale de l'expression de l'hypothèse soit à l'aide du subjonctif imparfait, soit à l'aide de la forme en–roie, pourrait être explicitée de la manière suivante :

- tant le subjonctif imparfait, que la forme en *-roie* appartiennent au niveau de décadence, en ascendance se situant, d'un côté, le subjonctif présent et, de l'autre côté, le futur I de l'indicatif. Ce positionnement rend possible dans les deux cas l'expression de l'hypothèse. Mais, bien que la dose d'hypothétique soit plus forte dans le cas de la forme en *-roie*, par rapport au futur I, dans les deux situations l'hypothèse exprimée est toujours rapportée au présent-futur (cela aussi à cause de leur origine commune).
- la forme en *-roie*, représente un futur à l'intérieur du présent, étant donné le fait que formellement elle commence de la partie accomplie par celui-ci.
- le subjonctif imparfait, défini comme *« un présent large, du niveau inférieur de cinétisme descendant ou rétrospectif »* (Moignet, 1959 : 290), devient pertinent à faire actualiser une hypothèse rapportée tant au présent-futur, qu'au passé, ce qui expliquera aussi la concurrence entre ces deux tiroirs verbaux dès les premiers

textes (v. *ibidem* : 291), où la forme en -roie surgit à la place du subjonctif imparfait et inversement.

Mais plusieurs fois, à l'époque étudiée, la répartition de ces deux tiroirs au niveau discursif ne semble être déterminée par aucun raisonnement logique. Ainsi, pour l'expression d'une hypothèse probable est souvent employé le subjonctif imparfait.

En tout cas, il faut retenir qu'en ancien français, tant le subjonctif, que la forme en *-roie*, s'opposent de si près au mode indicatif

> [...] qu'il est légitime d'y voir deux aspects différents d'un même mode. […] L'indicatif est le mode de l'affirmation positive, les deux autres constituent le mode de l'affirmation conditionnelle ou du doute. (Foulet, 1998 : 204, chap. 295)

En conclusion, l'ancien français démontre clairement une position plus forte du subjonctif à l'intérieur de son système verbal. Dans les textes écrits entre le XIIe et le XIIIe siècle, les occurrences supplémentaires de l'indicatif sont peu nombreuses par rapport à sa place dans la langue contemporaine et le subjonctif apparaît dans bien des constructions syntaxiques d'où il disparaîtra au fur et à mesure à travers l'histoire du français : *« Il est probable qu'en ce qui concerne l'emploi du subjonctif il y a alors fort peu d'écart entre français parlé et français écrit, et il est sûr qu'il n'y a aucune tendance à se débarrasser du subjonctif »* (*ibidem* : 206, chap. 297).

Par rapport à cet état de choses, le français moderne, surtout dans son registre parlé, conversationnel, va opérer des modifications majeures, au moins si l'on fait référence au système du subjonctif qui s'est beaucoup éloigné du conditionnel, mais, qui, en revanche, s'est rapproché de l'indicatif, tout en arrivant à une identification quasi complète (dans la langue moderne, le subjonctif représente, selon certains linguistes, un simple instrument grammatical, un simple substitut de l'indicatif). Mais, dans la langue littéraire, l'emploi du subjonctif continue à être fortement marqué au niveau stylistique.

3. Conclusions

En ancien français, on assiste à la réorganisation du système temporel et modal par la modification du système verbal biplan latin et la création d'un seul ensemble, mais à deux nivaux. Le subjonctif détient seulement deux formes, le présent à cinétisme ascendant, orienté vers le présent – futur, et l'imparfait à cinétisme descendant, rétrospectif. À son tour, l'indicatif oppose son nouveau passé composé à un autre temps du passé, hérité cette fois-ci du latin, i.e., l'imparfait. La forme en *-re(t)* qui ne trouve plus sa place dans cet unique système binaire, caractérisé par des formes parallèles correspondantes, ne résistera pas.

Au niveau du prospectif, encore deux nouveaux tiroirs sont enregistrés, tous les deux créées sur le terrain roman et présentant trois avantages importants par rapport aux tournures originaires latines :

- toute les deux possèdent le formant *-r*, une *« véritable trouvaille romane »* (Moignet, 1959 : 660), dont la présence indique le prospectif et dont l'absence marque le passé.

- les deux formes s'opposent de manière symétrique à certains tiroirs du domaine du passé: le futur s'oppose au passé composé, la forme en –roie, à l'imparfait.

- le futur I, ayant une seule structure formelle pour toutes les catégories de verbes, ne se confond plus avec le subjonctif présent, tout comme en latin; il est intégré d'ailleurs dans le système de l'indicatif et, donc, complètement distinct du mode du virtuel (i.e., le subjonctif).

Par la suite, on retient la tendance vers la segmentation ou vers le découpage analytique, tendance évidente dès le latin tardif, qui conduira à la création des formes composées pour l'expression du passé et, parallèlement, à l'apparition des formes synthétiques, chargées des nuances prospectives. Les conséquences de cette réorganisation seront remarquables notamment au niveau sémantique.

[*] **Cette étude a été financée par le contrat POSDRU/89/1.5/S/61968, projet stratégique ID 61968 (2009), cofinancé par le Fonds Social Européen, dans le cadre du Programme Opérationnel Sectoriel Développement des Ressources Humaines 2007-2013.**

NOTES

[1] Dans la littérature de spécialité, on opère, de manière générale, la distinction suivante pour établir des points de repère dans l'évolution du français : l'ancien français désigne la période conventionnellement établie pour représenter l'époque du commencement, de la cristallisation interne de ce système linguistique. On admet unanimement comme limite finale de cette étape la fin du XIIIe siècle, mais pour ce qui est de son point de départ, on parle aussi de l'étape gallo-romane / du français primitif / du très ancien français, terminologie par laquelle on indique la période même de la formation du français, le moment où elle est descendue du latin vulgaire, moment établi, selon les témoignages des textes, autour de l'année 842 (v. Les Serments de Strasbourg). Cette première période commence donc à partir du IXe siècle et elle ne s'étend pas au-delà de la première moitié du XIIe siècle, l'ancien français proprement dit recouvrant seulement un siècle et demi. Les autres étapes de l'évolution de la langue française sont les suivantes : le moyen français (entre le XIVe et le XVIe siècle), le français classique (le XVIIe siècle) et le français moderne, à partir du XVIIIe siècle jusqu'à l'époque contemporaine. Notre approche se focalise sur toute la période située entre le IXe siècle et le XVIe, à partir de la cristallisation de ce système linguistique et jusqu'à la fin du moyen français, tout en précisant chaque fois les moments chronologiques où des modifications importantes se produisent à l'intérieur du domaine verbal.

[2] En latin il y avait deux types morphologiques de subjonctif présent : un formé avec le suffixe d'élargissement *-e-* (pour les verbes appartenant à la première conjugaison, en *-are*), l'autre avec le formant *-a-* (pour le reste des groupes verbaux). En d'autres termes, la structure morphématique du subjonctif présent latin est la suivante : le radical + *-e-* / *-a-* + désinences personnelles.

[3] À partir du XIIIe siècle, on observe l'hésitation entre les différentes manières de la prononciation de la diphtongue /oi/, la variante /wɛ/ s'imposant – à peine au XVIe siècle – seulement au niveau phonétique et non pas dans la graphie (Picoche, Marchello-Nizia, 1991 : 262).

BIBLIOGRAPHIE

Brunot, F., Bruneau, C. (1969). *Précis de grammaire historique de la langue française*. Paris : Masson et Cie.

Buridant, C. (2000). *Grammaire nouvelle de l'ancien français*. Paris : SEDES.

Dendale, P. (2001). « Les problèmes linguistiques du conditionnel en français ». In : *Recherches Linguistiques* (*RL*), n° 25, 7-18.

Dendale, P., Tasmowski, L. (eds.) (2001). *Recherches Linguistique* (*RL*), n° 25, « Le Conditionnel en Français » [Études publiées par le Centre d'Études Linguistiques des Textes et des Discours, Université de Metz, UFR Lettres et Langues]. Paris : Librairie Klincksieck.

Ernout, A., Thomas, F. (1953). *Syntaxe latine*, 2e éd. Paris : Librairie Klincksieck.

Foulet, L. (1998). *Petite syntaxe de l'ancien français*. Paris : Honoré Champion.

Guillaume, G. (1984). *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps, suivi de L'Architectonique du temps dans les langues classiques*. Paris : Honoré Champion.

Harris, M. (1978). *The Evolution of French Syntax. A comparative Approach*. Londra / New York : Longman Group Ltd.

Martin, R. (1987). *Language et croyance. Les « univers de croyance » dans la théorie sémantique*. Bruxelles : Pierre Mardaga.

Mellet, S., Joffre, M.-D., Serbat, G. (1994). *Grammaire Fondamentale du Latin. Le signifié du verbe*. Louvain / Paris : Peeters.

Ménard, P. (1976). *Manuel du français du Moyen Âge. 1. Syntaxe de l'ancien français*. Bordeaux : Éditions Bière.

Moignet, G. (1959). *Essai sur le mode subjonctif en latin postclassique et en ancien français*, 2 vol. Paris : Presses Universitaires de France.

Pavel, M. (1997). *Le Français avant le XIVe siècle*. Iaşi : Casa Editorială « Demiurg ».

Picoche, J., Marchello-Nizia, Ch. (1991). *Histoire de la langue française*. Paris : Nathan.

Revol, Th. (2000). *Introduction à l'ancien français*. Paris : Nathan Université.

Riegel, M., Pellat, J.Ch., Rioul, R. (1994). *Grammaire méthodique du français*. Paris : Presses Universitaires de France.

Soutet, O. (1992). *Études d'ancien et de moyen français*. Paris : Presses Universitaires de France.

Wagner, R.L., Pinchon, J. (1991). *Grammaire du français classique et moderne*. Paris : Hachette Supérieur.

Tra le lingue e le culture con sguardo europeo. Un'analisi del comportamento linguistico nelle opere di Carmine Abate

Frosina QYRDETI
Università " Ismail Qemali", Valona (Albania)
Dipartimento delle Lingue Straniere

ABSTRACT: ***A European Perspective on Cultures and Languages. An Analysis of Linguistic Behaviour in Carmine Abate's Work***

Italian emigration has brought about, like any migratory phenomenon, a wide artistic and literary production which evolves into new forms, themes, artistic boost. This production has enriched the literature of migration, so that the people who made this possible are today an important international and multicultural contribution source. This paper intends to analyze some of the aspects of the narrative of a representative of this literary group. An aspect of particular importance is the linguistic "oral" component traceable in Carmine Abate's narrative and his linguistic choices. Of course, language is very important: emigrants rely on the linguistic element to establish a contact with diversity, but also to define the representation and self-representation of the "outsider" they become, far away from a familiar world, always nearly identical to itself. Carmine Abate's narrative is an instrument and a testimony of a crossroads and an intercultural commitment which guaranties full actuality and deep efficacy in time, so further reflection on these themes is needed.

KEYWORDS: *literature of migration, Narrative writing, community arbëresh*

Introduzione

Nel panorama degli scrittori italiani, Abate viene considerato uno scrittore tra mitologia e non-esperienza. Si può dire con tutti i romanzi fin ora da lui pubblicati, sembra che Abate compia un unico ciclo che riguarda il suo paese d'origine, la nostalgia che sente. E la nostalgia per Abate non appartiene solo a quell'emigrante che è in grado di costruire una rete di nuovi rapporti e nuove identità nel nuovo mondo; la nostalgia appartiene anche ai posti sconosciuti, alle radici negate, al tempo perduto, ai padri mancati .

Tramite la sua creatività, lo scrittore arbëresh prova sempre di riscoprire il senso e l'importanza dell'identità culturale e della ricerca di se stesso, poichè la memoria, secondo lui, è l'unica che si sottomette alle dimenticanze del tempo ed ai cambiameti delle società. L'opera letteraria di Abate ha le sue radici in un'esperienza personale, testimoniale. Fin da bambino lo scrittore convive con il turbamento e il dispiacere causato dalla separazione dal padre emigrato. Lui scrive:

> Quando avevo quattro anni, mio padre partì per la Francia con un contratto di lavoro da minatore, rientrò dopo un anno per ripartire alla volta della Germania, dove è rimasto venticinque anni. Chissà quante volte l'ho visto salire sul treno, mentre i miei familiari ripetevano come una cantilena che lui doveva partire, era costretto a farlo, lui non voleva ma doveva. Il treno partiva senza badare ai miei patetici tentativi di fermarlo. Penso subito a questi dolorosi distacchi, quando mi si chiede perché ho cominciato a scrivere e perché scrivo soprattutto sul tema dell'emigrazione. Ho cominciato a scrivere perché ho sentito l'esigenza di denunciare l'ingiustizia della costrizione ad emigrare. (Carmine Abate, 1995: 665)

Il bambino, protagonista, affronta i problemi adolescenziali ed oltre alla separazione dal genitore, si trova ad assistere e costruire un *sentimento identitario* contaminato dalle diverse culture che si uniscono e dalle lingue che si mescolano. Nell'infanzia dello scrittore possiamo considerare almeno sei lingue che si incontrano: l'arbëresh, l'albanese, l'italiano, il dialetto calabrese, il "germanese" e il tedesco.

> Le storie che ho in testa, sono storie che "sento" in diverse lingue: in primo luogo in arbëreshë, poi in germanese, in calabrese, in tedesco, e cerco di farle respirare tutte all'interno della lingua italiana.[2]

Abate raccoglie tutte le storie in lingue diverse e le fonde nella sua lingua letteraria, l'italiano. Con un linguaggio energico, una scrittura che sa essere evocativa, analitica, cantabile, senza mai una caduta, già con il primo romanzo Carmine Abate conferma gli alti risultati e si accredita come uno degli scrittori più originali e completi dell'attuale panorama letterario italiano.

L'esodo dei calabresi-arbëreshë verso le sponde europee e le dinamiche che esso genera, sono il *leitmotiv* di tutta l'opera dello scrittore di Carfizzi. Abate migra da una lingua conosciuta solo oralmente, l'arbëresh, verso una lingua scritta, l'italiano, per una necessità storica e un bisogno sociale, e questo spiacevole passaggio appare allo scrittore come una scelta infedele

> Fino a sei anni sapevo parlare solo l'arbëresh e anzi ero convinto che l'italiano, la lingua che avrei imparato a scuola, fosse il napoletano delle canzoni che cantavano i teatristi di piazza, durante i loro spettacoli, e mio padre, ogni mattina che si faceva la barba. Eppure la scelta, all'inizio forzata e poi sempre più consapevole di scrivere in italiano l'ho vissuta come una sorta di tradimento nei confronti dell'arbëresh (Carmine Abate, 1995: 40).

Ancora con le sue parole possiamo definire lo scrittore calabrese: *"Mi piace definirmi un transfuga linguistico, cioè uno scrittore che scrive una lingua diversa da quella che ha imparato dalla voce della propria madre."* (*ibidem*: 40)

Se ci riferiamo alla la definizione di *Translinguismo letterario* di Steven G. Kellman[3] nel suo *Scrivere tra le lingue*, *"cioè il fenomeno di autori che scrivono in più d'una lingua e almeno in un'altra rispetto alla propria madrelingua* (Kellman, 2007). Abate è uno scrittore in altre lingue, ma *mai* scrittore in madrelingua.

Nel saggio *Microcosmo di culture e di lingue* lo scrittore mette in evidenza la promiscuità linguistica della comunità arberëshe, individuando tre sostrati principali: *Litirë*, la lingua straniera, *Gjuha* e *Zemeres*, la lingua del cuore, parlata in famiglia, e infine, *Gjuha* e *Bukës*, la lingua del pane, parlata dai maestri e dai datori di lavoro. In questo microcosmo di lingue è possibile eseguire un'analisi translinguistica, poiché essa devia da un contesto prettamente morfo-sintattico o di semplice traduzione, per lambire le sfere affettive e sentimentali di un'intera comunità.

Kamala Das, autrice translingue e una delle maggiori figure della letteratura indiana, scriveva: *"parlo tre lingue, scrivo in due, sogno in una"*. Le stesse parole si possono dire per Carmine Abate: tre sono le lingue, con due scrive (*Litirë* e *Bukës*) e con l'altra sogna, cioè con la *lingua del cuore*, quella che si impara dalla voce della propria madre: l'arbëresh-*zemeres*. E questo legame è abbastanza evidente nella sua esperienza letteraria, allorché, abbandonata la lingua del cuore a sei anni, impara l'italiano, e pochi anni dopo, da migrante, il tedesco.

Comportamenti linguistici nel romanzo *Il ballo tondo*

A Michele, naturalmente; Naturlich fur Michele; Ne, Mikelit

Questi vocaboli in italiano, in tedesco e in arberesh scritti nell'epigrafe del romanzo *Il ballo tondo* segnalano un incontro di tre culture. Per continuare con l'indice, Abate, dedica un'osmosi linguistica numerando i vari capitoli del romanzo prima in arbëresh (Një, Dy, Tre, Katër, Pesë, Gjashtë, Shtatë, Tetë, Nendë, Djetë) e dopo in italiano. Una scelta linguistica ben trovata: una comparazione con l'infanzia dello scrittore scandita dal suono della lingua arbëresh e un incontro progressivo con la lingua italiana nel tempo adolescenziale, quando i successivi capitoli del libro vengono sfogliati sui banchi di scuola.

Nel prologo del romanzo, Abate dà subito spazio alla contaminazione linguistica. Sono citati infatti i primi vocaboli arbëreshë ed è importante elencarli: *vallja, zonja, besa, burraçë, gjitonia*, i cui significati sono rispettivamente: *danza, donna, parola data, uomo, e vicinato*. Con l'uso iniziale di questi termini, Abate descrive il piccolo mondo arbëresh di Hora nella sua la base fondante. La danza, e in particolare la *vallja*[4], è il rito tradizionale della comunità arbëreshë che accompagna l'unione in matrimonio della *zonja* e della *burraçë*, attraverso la *besa*, ossia la parola data, simbolo di una delle regole del Kanun[5], il *"codice della montagna"* che aveva regolato per secoli la vita sociale del popolo albanese, secondo il quale, la *parola data*, vale più di qualsiasi documento scritto.

La *gjitonia* è il vicinato, è lo spazio dove la coppia si muove e vive, è il loro microcosmo, il luogo ristretto dove si succedono gli eventi in quasi tutta l'opera dello scrittore carfizzotto. Nella *gjitonia* trova posto il tempo della storia ma anche quello della leggenda. Nella *gjitonia* la strada in ciottoli accompagna i pochi movimenti dei vecchi claudicanti, delle donne, dei bambini che corrono dietro un pallone, accoglie il rientro dei germanesi e li conduce nella partenza. Nella *gjitonia* è fragile il suono di una *lahuta* che avvolge armonie di parole, tristi e stanche di

restare sopra un davanzale ad aspettare che si schiuda una finestra, e stridula è la voce della sera che canta mestamente il ritaglio di un dolore.

Come chiaramente si vede dagli esempi, nel registro linguistico, Abate da voce ad entrambe le culture. Egli sente l'esigenza di fonderle, di farle convivere, consegnando all'arberëshe non uno status di lingua straniera da tradurre, ma considerandola, molto spesso, un'appendice dell'italiano che il lettore riesce a codificare attraverso il contesto narrato.

> Però risultava simpatico anche ai burra di Hora, vecchi e giovani, che forse lo consideravano innocuo, troppo educato e dunque incapace di toccare persino col pensiero le loro gra, figlie o sorelle o mogli o fidanzate che fossero (Carmine Abate, 1995: 25).

In questo contesto è possibile riconoscere dietro le voci *burra* e *gra* i significati rispettivi di *uomini* e *donne.* Per altri versi Abate, traduce l'arbëresh in italiano soprattutto quando riporta frasi più lunghe o parole e detti appartenenti alla comunità. In seguito diamo alcuni esempi:

(1) Fu dunque un caso che mi trovassi anch'io nella piazzetta della sua *gjitonia,* il vicinato (*ibidem*: 12);
(2) Noi abbiamo lo stesso *giak*, lo stesso sangue (*ibidem*: 17);
(3) *Zonja Nuse*: signora sposa (*ibidem*: 67);
(4) *Gjaku ësht giaku*, il sangue è sangue (*ibidem*: 42);
(5) *Më të litoti ka skuar, bijë*, il peggio è passato, figlia (*ibidem*: 43);
(6) *grua me kripë*, una vera donna (*ibidem*: 50);
(7) *bëri hamur me një kupil i bukur si drita/e nanì ka martuar një arvull pa fjieta*, amoreggiava con un giovane bello come la luce e ora ha sposato un albero senza foglie (*ibidem*: 66);
(8) *kur zogu vete e vien, o bën o ka fulen*, quando l'uccello va e viene, o costruisce il nido o ce l'ha già (*ibidem*: 93);
(9) *jeta ësht si fjeta*, la vita è come una foglia (*ibidem*: 177).

In questo caso le parole e le frasi arbëresh che vengono date in italiano nella seconda parte del periodo, sono quei termini che caratterizzano e identificano la comunità di Carfizzi. Sono parole e frasi che si riferiscono al suo aspetto socio-antropologico e ai rapporti di parentela tra gli individui che né fanno parte, racchiudono inoltre la sfera affettiva ed emotiva.

I vocaboli arbëresh estesi lungo le pagine de *Il ballo tondo* infatti sono basamenti lessicologici indispensabili del parlare quotidiano. Senza esagerare, potremmo considerare quella di Abate una prima vera lezione di arbëresh che ci avvicina al suo uso più familiare.

Una caratteristica linguistica di questo romanzo è il plurilinguismo. Lo scrittore usa anche se in modo molto minori anche termini tedeschi e "germanesi". E' un'esigenza dello stesso autore che si affida ad una lingua infarcita di vocaboli non italiani per schiudere la sua narrazione verso un nuovo orizzonte da scoprire.

Nella sua scritta *Sul vizio di scrivere e sulla materia del mio narrare* Abate dice:

> Scrivo in italiano perché l'italiano è la lingua della mia scolarizzazione, la lingua della mia formazione letteraria, l'unica lingua che so scrivere correttamente o quasi. Però ripensando soprattutto ai racconti de Il muro dei muri, mi sorge il dubbio che io non scriva in "puro italiano", ma in una lingua presa dal vivo, infarcita di termini dialettali e tedeschi italianizzati, di arbëresh e di gastarbeiter-deutsch, una lingua che potrei chiamare "germanese". Mi piace definirmi un transfuga linguistico, cioè uno scrittore che scrive in una lingua diversa da quella che ha imparato da piccolo. Infatti la mia madrelingua è l'arbëresh. Penso che questo dato non vada sottovalutato, perché come è noto, la lingua non è solo un mezzo di comunicazione, ma un importante fattore di organizzazione della realtà. Forse questa scelta ha anche un vantaggio: un certo distacco della materia, una specie di filtro capace di eliminare le scorie tradizionali più inflazionate: la nostalgia lamentosa, la denuncia scontata. Ne Il ballo tondo ho imboccato una nuova strada: ho lasciato in arbëresh e in tedesco le parole e le frasi che mi venivano spontanee, perché in noi nidificano più culture. È in questa direzione che va la letteratura di domani.

Né *Il ballo tondo* l'autore, come egli stesso sostiene, dà vita ad una lingua/distanza che ha la funzione di filtrare la realtà del convivere tra le culture

> … questa lingua/distanza mi ha fatto da filtro ed è stata allo stesso tempo la chiave per riappropriarmi dei miei luoghi, per raccontare i miei personaggi visti in un orizzonte più ampio: attraversati, più o meno consapevolmente, dal mio stesso plurilinguismo e multiculturalismo.

Quasi due anni fa, rese pubbliche il fatto di aver iniziato a scrivere una raccolta di racconti del sue paese, Carfizzi, della Germania, dove stette per anni, e del Trentino, dove attualmente vive. Due anni più tardi, il libro viene nelle mani del lettore italiano, un volume ancora una volta di successo per Abate. Sotto il titolo di *Vivere per addizione ed altri viaggi*, questa edizione della casa editrice "Mondadori", rilancia il lettore verso le sue storie di emigrazione, la stanchezza, il dolore, la nostalgia, verso le radici e la tradizione che ancora oggi, lotta per trovare il suo posto nel mondo, con lo sguardo rivolto sempre verso il futuro.

Il protagonista di questo libro, come il padre ed il nonno dello scrittore, deve partire dalla sua terra. Carmine Abate racconta i viaggi continui dell'eroe: viaggi di andata e ritorno nel passato e nel presente. Per i 18 racconti che prendono posto in questo nuovo libro, lo scrittore arbëresh si ispira alla sua vita e volge lo sguardo anche oltre. Abate riporta ancora una volta la sua infanzia, i sapori della cucina arbëresh, la magia delle rapsodie antiche, l'allontanamento poi verso il Nord d'Italia e dopo in Germania. Ritorna a parlare di un altro tema, quello dell'emigrazione, una piaga ed ingiustizia, trattatosi da lui già nei primi lavori. La sua origine arbëresh è per lo scrittore una grande ricchezza. Ricorda spesso come a scuola gli insegnanti consigliavano di non parlare nella lingua arbëresh, poichè questa non sarebbe servita a nulla nel futuro.

Oggi lui si sente felice di non aver seguito quel consiglio e a questo si trova una ragione: era la paura di perdere la lingua madre, poichè perdendola, avrebbero perso l'un l'altro. Abate capì che essere arbëresh, in realtà, era qualcosa in più'. *"È come possedere un occhio o un orecchio in più per capire meglio questo nostro mondo, che sempre di più si sta trasformando in multiculturale"*, dice lo scrittore che apprezza della comunità delle sue origini di più il fatto di non essersi chiusa nei secoli nel suo guscio, ma ha sempre cercato di avere contatti con il mondo esterno, mostrando di essere una comunità aperta ed in questo modo anche proteggendo meglio la lingua e le sue tradizioni.

Sempre dimostra di essere molto legato alle radici ed alla comunità della sua infanzia. Forse perchè come lui comprende lo sradicamento, che avviene solo in caso di necessità, appunto per questo succede di non aver sradicato in realtà i valori di una comunità che si conservano nel tempo. È questo che fa di Carmine Abate uno scrittore che ha saputo rendere la sua creatività un incontro di culture.

NOTE

[1] Carmine Abate nacque a Carfizzi, una cittadina arbëresh, in provincia di Crotone. Crebbe tra Calabria e Amburgo, dove il padre aveva emigrato tempo prima. Si transferisce in Germania subito dopo essersi diplomato in Lettere, dove insegna nelle scuole degli emmigranti e comincia a pubblicare racconti, poesie e pubblicistica.Nel 1984, esce il suo primo libro di racconti, scritto in lingua tedesca, sull'emmigrazione, la storia e la vita di una comunità calabrese ed i suoi emmigranti. Dopo di questo, nel 1991, viene pubblicato il suo primo romanzo "Il ballo tondo". Passerano degli anni prima che venga pubblicato, nel 1999, "La moto di Scanderberg" e "Tra due mari" con il quale vince anche dei premi letterari. I libri di Carmine Abate, a parte aver conosciuto successo dalla critica e dai lettori italiani, sono stati tradotti in molte altre lingue del mondo, tra cui anche in albanese.

[2] Carmine Abate, *In due Mondi*, conversazione reperita dal sito internet <http://digilander.libero.it/vocidalsilenzio/attiabate.htm> [01-04-2009].

[3] Steven G. Kellman**,** docente di letteratura comparata alla Texas university ha pubblicato, tra l'altro, *The Plague: Fiction and Resistance* (1993) e Redemption: *The Life of Henry Roth* (2005).

[4] La "vallja" consiste in una danza popolare, formata da giovani vestiti in costume tradizionale arbëresh, che tenendosi a catena per mezzo di fazzoletti e guidati all'estremità da due figure particolari, chiamati "flamurtarë" (portabandiera), si snodano per le vie del paese eseguendo canti epici, rapsodie tradizionali, canti augurali o di sdegno per lo più improvvisati. Non si tratta di una variante della tarantella calabrese, ma di una ridda dal colorito originale albanese, che ci richiama i ritmi sostenuti e fieri che ancora oggi si trovano nelle danze dei montanari.

[5] Kanun, è un insieme di norme tramandate che sono state raccolte in un codice di leggi scritte che erano l'unica fonte del diritto per regolamentare una società che non aveva altre leggi. Il riconoscimento della *patria potestatis*, la tutela della proprietà privata, la successione e la promessa come patto da rispettare al costo di perdere l'onore o la capacità giuridica, sono concetti che derivano dal diritto romano. Il Kanun non concepisce la schiavitù come stato sociale dell'individuo, che deve reagire a qualsiasi tentativo di sottomissione o di attentato alla propria vita. Il codice fu adottato come propria legge dagli Arbëreshë, che con tali leggi trovavano nel contempo legittimazione e consenso alla ribellione contro gli occupanti l'Albania.

BIBLIOGRAFIA

Adamo, S. (2003). "*Le mie radici al vento*: per una lettura delle opere di Carmine Abate". In: Jennifer Burns, Loredana Polezzi (a cura di) *Borderlines, migrazioni*

e identità del Novecento. Isernia: Cosmo Iannone Editore.

Biancofiore, A. (2006). "Stranieri al Sud: per una ridefinizione delle frontiere". *Narrativa*, n° 28, Gennaio, e in <http://www.carmineabate.net>.

Bocchinfuso, G. (2006). "Mescidanza di linguaggi, viaggi e mediterraneità nella Letteratura di Carmine Abate". *Strumenti*, n° 44, dicembre, e in <http://www.carmineabate.net>.

Bovo Romoeuf, M. (2006). "La dinamica identitaria in Carmine Abate: un groviglio di radici ancestrali e nuove". *Narrativa*, Parigi, e in <http://www.carmineabate.net>.

Carmine Abate (1995). "Sul vizio di scrivere e sulla materia del mio narrare". In: AA.VV. *Gli spazi della diversità*. Roma: Bulzoni.

Colasanti, A. (2003). "Medicamenta contemporanei: Carmine Abate". In: *Rosebud. Una generazione di scrittori italiani*. Roma: Quiritta.

Crupi, P. (1991). "Un popolo in fuga (viaggi letterari tra gli emigrati d'Italia del Mezzogiorno della Calabria)". Cosenza: Pellegrini. In: *Storia della letteratura calabrese*, IV Vol., cap. LVII. Cosenza: Periferia, 1997.

Eller, F. (2001). "Una lingua multiculturale, Intervista a Carmine Abate". *L'Adige*, 23 gennaio, p. 13, e in <http://www.carmineabate.net/lingua.htm.206>.

Gangale Michele. *Migrazioni e partenze nel romanzo "Il mosaico del tempo grande" di Carmine Abate*. In. <http://www.carmineabate.net>.

Kellman, S.G. (2007). *Scrivere tra le lingue*. Troina: Città Aperta.

Lutri, A. (2002). "Identità in viaggio". In: *Segno*, settembre-ottobre.

Luzi, A. "Spazialità e nostos in *La festa del ritorno* di Carmine Abate". *Kúmá*, 13, In: <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/critica.html> e <http://www.carmineabate.net>.

Manai, F. (2006). "Carmine Abate tra tradizione e modernità". *Kùmà*, 11, aprile, e in <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/critica/kuma11manai2.html>.

Mastroianni, S. (2006). "Tra memoria e storia: La festa del ritorno, di Carmine Abate", *Calabria Letteraria*, Anno LIV, n° 1-2-3 (gennaio, febbraio, marzo).

Nisticò, R. (2003). "Carmine Abate, uno "straniero" in Italia". *La rivista dei libri*, febbraio.

Nucera, D. (2002). "I viaggi e la letteratura". In: *Letteratura Comparata*, Armando Gnisci (a cura di). Milano: Mondadori.

Palieri, M.S. (2005). "Tra pena e gioia, la vita dei germanesi partiti dall'Italia per scoprire il mondo", intervista a *L'Unità* 8.12.2005, e in <http://www.carmineabate.net/festaunita2.htm.207>.

Typologie croisée des expressions figées roumaines et françaises formées avec le mot *drac(ul) / (*le) diable

Anda RĂDULESCU
Université de Craiova
Faculté des Lettres

ABSTRACT: ***Cross-Linguistic Typology of Romanian and French Fixed Expressions Containing the Word 'Devil'***

We suggest a semantic-syntactic analysis of Romanian fixed expressions containing the word 'devil' in an attempt to establish connections with their French counterparts with the aim of highlighting differences between the two cultures. The Romanian corpus amounts to 124 fixed expressions and was established based on three criteria: the fixed and stereotypical character of the expression, its complexity and its connotations. If in both languages the connotations are generally negative, there are cases in which they allow for positive values as expressions of lexicalized absolute superlatives. Based on our results, the major differences between the Romanian and the French collective imaginaries lie in the more conspicuously anthropomorphic character of the Romanian expressions in which both the devil's kinship and its eminently human activities are implied.

KEYWORDS: *fixed expression, stereotype, connotation, cross-linguistic typology, anthropomorphic character*

C'est Dieu qui a créé le monde,
mais c'est le diable qui le fait vivre.
(Tristan Bernard Paul)

1. Préliminaires

Notre intérêt pour l'analyse des expressions figées où figure le mot *drac(ul)* / le diable s'explique d'abord par sa grande fréquence en roumain, tout comme en français, ce qui lui confère le statut de marque explicite du registre familier et populaire, et ensuite par les informations de nature culturelle (anthropologiques, comportementales, religieuses) qu'on obtient par la comparaison entre ces deux langues.

Comme notre étude porte sur les connotations que ce mot acquiert dans divers contextes, elle ne sera pas exempte de certains jugements subjectifs et dépendants d'autres variables contextuelles, comme l'ironie ou la litote.

Notre corpus a été établi sur trois critères : (a) **le figement et le caractère stéréotypé** de ces expressions par lesquels on exprime des sentiments et des

appréciations favorables ou défavorables par rapport à une personne, à un état de choses, à une situation de fait ; (b) **leur complexité** ; (c) **leur connotation**.

Nous nous sommes servie de **la méthode contrastive**, compte tenu du fait que nous avons comparé deux langues romanes de pays de culture chrétienne. Elles ont en commun nombre d'expressions figées, témoins de la croyance en Dieu, mais elles n'ignorent pas la force et la ruse du diable : les expressions représentant le diable sont quasi identiques, fait qui est linguistiquement reflété par leur structure qui présente de nombreuses similarités (*Drace!* [Diable !][1] ; *Unde dracu' ?*[2] [Où diable ?] ; *A da dracului* [Envoyer au diable] ; *Nu-i dracul aşa de negru* [Le diable n'est pas si noir que ça]).

Nous précisons que pour le roumain nous avons utilisé un corpus formé de 124 expressions figées, dont 5 monolexicales, 49 polylexicales et 70 phrastiques. Elles ont été puisées dans des dictionnaires explicatifs, phraséologiques et de proverbes roumains et moldaves et de l'article de presse de Bucurescu (2009). Le corpus français compte 162 expressions figées avec le mot *diable* et il a été établi grâce aux données en ligne (voir la bibliographie) et les dictionnaires phraséologiques de Rey & Chantreau (1997) et de Brézin-Rossignol (2008).

2. Figement des expressions avec *dracul* / le diable

Dans l' « Introduction » à l'ouvrage *Composition syntaxique et figement lexical* Mejri (2006 : 7) remarquait que le figement n'est pas un phénomène absolu et que « […] l'intérêt de son étude consiste à retracer le continuum, à en décrire les degrés et à en donner une description qui écarte la recherche des considérations générales pour focaliser sur les phénomènes précis impliqués par le figement dans le fonctionnement linguistique de trois types de syntagmes : verbaux, nominaux et adverbiaux ».

Toutes les structures qui constituent notre corpus ont un caractère figé[3] et stéréotypé. Pourtant, leur degré de figement est variable, en fonction de la cohésion plus ou moins grande des éléments qui entrent dans la formation de l'expression. Ainsi, on enregistre des expressions à fort caractère locutionnaire, dans lesquelles les termes ont une cohésion maximale et qui se caractérisent par le blocage des propriétés transformationnelles. Ils n'acceptent ni :

- déplacement de termes dans le cadre de la structure :

Are draci când vine soacră-sa [Il a des diables quand sa belle-mère arrive], *Il est très nerveux / il est de mauvaise humeur...* / *Draci are când… ;

I-au venit dracii când i-am spus [Les diables lui sont venus quand je le lui ai dit], *Il s'est mis dans tous les états...* / *Dracii i-au venit când i-am spus…

Il fait d'un diable deux [Face dintr-un drac doi], *Face din țânțar armăsar.* / *Deux il fait d'un diable.

- passivation :

Aduci pe dracul în casă cu lăutari şi nu-l mai scoți nici cu o sută de popi [Si on fait entrer le diable chez soi avec des violoneux, on ne peut plus le faire sortir même avec cent popes] / *Dracul este adus în casă cu lăutari…;

Si on laisse un diable mettre un pied dans sa maison, il en aura bientôt quatre [Dacă-l laşi pe dracul să pună piciorul în casa ta, în curând vor fi patru[4]] / *Si un diable est laissé mettre un pied…

- pronominalisation :

Se ține ca dracul după popă [Il se tient comme le diable après le pope], *Il le suit comme son ombre* / *Se ține ca cineva după altcineva ;

Il a le diable dans sa bourse [Îl găzduieşte pe dracul în pungă], *Nu are nici un chior în buzunar* / *Il l'a dans sa bourse.

- clivage[5] :

Entre homme et femme le diable danse au milieu [Între bărbat şi femeie, dracul joacă la mijloc], *Între bărbat şi femeie totdeauna joacă un drac.* / *C'est entre homme et femme que le diable danse au milieu.

- additions d'autres éléments :

Unde şi-a înțărcat dracul copiii [Où le diable a sevré ses enfants], *Au diable vauvert* / ?*Unde şi-a înțărcat dracul copiii <u>şi şi-a dus mutul iapa</u>* [Où le diable a sevré ses enfants et le muet a amené sa jument].

L'ouvrage qu'on fait le dimanche, le diable le prend le lundi [Ce faci duminica, luni îți ia dracul] / *L'ouvrage qu'on fait le dimanche, le diable le prend le lundi <u>ou un autre jour de la semaine</u>.

D'autres expressions ont un caractère semi-figé, parce qu'elles admettent :

- le déplacement d'éléments :

Dracu' să-l ia ! = Să-l ia dracul ! [Que le diable l'emporte]

Le diable était beau quand il était jeune. = Quand il était jeune, le diable était beau. [Dracul era frumos când era tânăr].

- l'addition :

A căutat pe dracul (şi a dat peste tată-său). [Il a cherché le diable (et il est tombé sur son père)], *Il a sauté de la poêle sur la braise.*

(À la naissance), au mariage et à la mort, le diable fait ses efforts. [(La naştere), la nuntă şi la înmormântare se străduieşte dracul mai tare].

- le clivage :

<u>Pe dracul</u> l-a căutat, tot pe el l-a găsit[6]. [C'est le diable qu'il a cherché et c'est bien lui qu'il a trouvé].

3. Complexité des expressions avec *dracul* / le diable

Elle varie en fonction du nombre des lexèmes qui entrent dans la formation de l'expression et des relations syntactico-sémantiques qui les relient. Ainsi, on enregistre des structures simples (monolexicales) et complexes (polylexicales et phrastiques).

3.1. Structures monolexicales

En général, les structures monolexicales sont des unités lexicales formées d'un seul terme[7], mais nous incluons également dans cette catégorie :

(a) celles où les prépositions *pe* [sur], *la* [au], *de* [de], *ca* [comme], précèdent *dracul* :

La dracu' dacă înțeleg ce vrea omul ăsta de la mine! [Du diable si je comprends ce que cet homme veut de moi!]

Au diable si l'on m'y attrape ! (*TLFi*) [La dracul dacă mă prind !], *Dracul m-a luat dacă mă prind aştia !*

(b) les structures où les pronoms interrogatifs *cine* [qui] et *ce* [quoi], ou les adverbes interrogatifs *cum* [comment], *unde* [où], *de ce* [pourquoi], précèdent la forme de génitif-datif *dracu**lui***:

Unde dracul(ui) am pus cartea ? [Où diable ai-je mis le livre ?]

Qui diable ne l'aurait fait ? [Cine dracul(ui) n-ar fi făcut-o ?]

(c) la structure figée *de-al dracului* [comme ça, du diable], *pour mon plaisir*, caractéristique du roumain, qui ne se retrouve pas en français formée avec le mot *diable*, et dont le rôle est de ne pas répondre à une question posée, ce qui est « malin », mais méprisant pour l'interlocuteur :

– *De ce ai spus asta ?* [Pourquoi as-tu dit ça ?]

– *Aşa, de-al dracului*. [Comme ça, du diable], *Pour mon propre plaisir.*

Ces structures marquent d'habitude la subjectivité dépréciative du locuteur et traduisent le dépit, le regret, le mécontentement de celui-ci. Elles apparaissent, dans les deux langues, notamment dans des phrases interrogatives ou exclamatives et ont des valeurs différentes (interjectionnelles, adverbiales, de pronoms indéfinis ou négatifs). Très courantes dans le langage informel, utilisées pour traduire l'irritation et la mauvaise humeur du locuteur, ces structures constituent une vraie marque du style oral.

3.2. Structures polylexicales

Ce sont des unités qui regroupent plusieurs lexèmes, d'habitude de nature différente, qui se combinent entre eux dans des structures complexes, d'étendue et de complexité variables. Dans cette catégorie nous regroupons :

3.2.1. Les structures nominales complexes, formées de :

a) N / Adjectif substantivé + *dracul* au Génitif : *omul dracului* [l'homme du diable], *un rude gaillard, un mauvais homme* ; *tâmpitul dracului* [l'idiot du diable], *sombre crétin* ; *vaca dracului* [la vache du diable], *pauvre conne, sale vache*, etc. ; *l'avocat du diable* [avocatul diavolului], *la beauté du diable* [frumusețea diavolului] ;

b) *drac de N* [diable de N] : *drac de copil* [un diable d'enfant], *un diablotin, un petit diable* ; *drac de fată* [un diable de fille] *une diablesse* ;

c) *drac* + Adjectif qualificatif : *gol, împielițat* [nu], *un petit diable* ;

+ Locution adjectivale : *dracul în persoană* [le diable en personne] ; *dracul în picioare* [le diable en pieds], *le diable tout craché* ;

+ Numéral fractionnaire : *un drac şi jumătate* [un diable et demi], *un vrai diable*.

Ces structures du roumain sont fortement stéréotypées et totalement lexicalisées : aucun élément de la structure ne peut être modifié, changé, déplacé ou transformé (opacité syntaxique chez G. Gross).

3.2.2. Les phraséologismes[8] formés d'un V + déterminant

En principe, sont considérées comme phraséologismes les combinaisons de lexèmes qui ne sont ni complètement figées ni complètement libres et qui présentent une certaine flexibilité – leurs composantes peuvent varier morpho-syntaxiquement. Nous avons intégré dans la catégorie des phraséologismes toutes les expressions formées d'un verbe et d'un déterminant où figure explicitement le mot *dracul*.

En roumain, il existe ainsi toute une série de verbes associés au nom *drac(ul)*. Ils sont soit:

• à la forme active (*a căuta pe dracul* [chercher le diable], *se fourrer dans le pétrin* ; *a da de dracul* [tomber sur le diable], *trouver son maître* ; *a trimite la dracul* [envoyer au diable], ayant deux sens différents : [+juron] *envoyer au diable* et [–juron] *(r)envoyer qqn. de Caïphe à Pilate* ; *a avea draci* [avoir des diables], *être à ne pas prendre avec des pincettes* ; a *băga în draci* [fourrer dans les diables], *faire enrager qqn.*, etc.) ;

• à la forme pronominale (*a se teme ca de dracul* [craindre comme le diable], *craindre qqn. comme le feu* ; *a se uita ca la dracul* [regarder comme le diable], *regarder qqn. d'un mauvais œil* ; *a se duce dracului* [aller au diable], toujours à deux sens : [+imprécation] [+animé] *aller / envoyer au diable* et [–imprécation] [±animé] *être perdu / foutu* ; *a se procopsi ca dracu-n spini* [se trouver comme le diable dans les épines], *mal lui en prendre*, etc.).

Certains s'organisent en séries synonymiques :

• *a fi cu draci* [être avec des diables] et *a avea draci* [avoir des diables], qui signifie « être nerveux »[9] ;

• *a da la dracul, a da dracu'* [donner au diable] et *a trimite la dracu'* [envoyer au diable], qui constitue, dans la majorité des cas, un juron ;

• *a da de dracu'* [tomber sur le diable] et *a vedea pe dracu'* [voir le diable], qui s'emploient d'habitude pour caractériser une situation désagréable ;

• *unde şi-a înțărcat dracul copiii* [où le diable a sevré ses enfants], *unde şi-a spart dracul opincile* [où le diable a cassé ses opinci[10]], *la dracu-n praznic* [au festin du diable] et *la mama dracului* [chez la mère du diable], qui signifient toutes « loin, dans un bled perdu ».

Il y a même une paire contextuellement antonymique : *a intra dracii în cineva* [entrer les diables dans qqn.] et *a scoate dracii* [sortir les diables de qqn].

Dans la plupart des cas, *dracul* est au singulier, le plus connu étant Satan, l'ange déchu qui a affronté Dieu. Parfois il apparaît au pluriel, peut-être parce que le nombre des diables, plus ou moins méchants[11], est considérable : *a avea draci* [avoir des diables], *être à cran, à ne pas prendre avec des pincettes* ; a *fi cu draci* [être avec des diables], *être fou furieux* ; *a băga în draci* [fourrer dans les diables], *faire enrager qqn.* ; *a-i veni dracii* [venir les diables à qqn.], *se mettre en colère / dans tous ses états* ; *a se duce la toți dracii* [aller à tous les diables], *envoyer à tous les diables* ; *a da la toți dracii* [envoyer à tous les diables] *envoyer qqn. aux cinq cents diables.*

Quelques-uns des phraséologismes roumains présentent des variantes, qui se distinguent par :

- le degré d'intensité : les deux variantes phraséologiques (*a da dracului* [donner au diable] et *a da la toți dracii* [donner à tous les diables]) signifient proférer des injures, maudire, damner ; mais le deuxième, par l'emploi du totalisant *tous (les diables)*, augmente la force illocutoire du juron ;
- le sens : avec un sujet [+animé] l'expression *a se duce dracului*[12] signifie « aller quelque part sans plus jamais en revenir », alors qu'avec un sujet [±animé] elle signifie « être perdu / foutu ». Parfois, la même expression peut avoir, contextuellement, des lectures différentes : *a avea draci* [avoir des diables] peut signifier « être de mauvaise humeur » ou « être énergique, plein de vie ».

3.2.3. Les parémies

Dans la majorité des cas, *la parémie* constitue une étiquette sous laquelle on regroupe toute une série de termes plus ou moins synonymes (proverbe, dicton, maxime, sentence, adage, aphorisme, axiome, locution proverbiale, formule gnomique, unité phraséologique, figement phraséologique, etc.), qui posent de sérieux problèmes aux linguistes amateurs de taxonomies, parce que les frontières en sont fragiles (voir Privat, 1998 : 256 et Munõz, 2000 : 101-103). Pour Munõz (2000 : 100) la parémie est un archilexème qui englobe en principal proverbes, dictons, aphorismes et phrases proverbiales, critères en fonctions desquels on pourrait également regrouper notre corpus :

- **proverbes** – vérités d'ordre moral atemporel :

Când îi dă Dumnezeu, nici dracul n-are ce-i face [Quand Dieu lui en donne, même le diable n'y peut rien], *Quand la chance vous sourit, c'est pour de bon* ; *Ce omul face, nici dracul nu desface* [Ce que l'homme fait, pas même le diable ne défait], *Il n'est pire ennemi que soi*-même ; Cu *o vorbă bună şi pe dracu-l îmblânzeşti* [Une parole douce peut amadouer même le diable], *Habiles paroles font tomber pistoles.*;

L'ouvrage qu'on fait le dimanche, le diable le prend le lundi [Ce faci duminica, luni îți ia dracul] ; *Le diable prend tout ce qu'on lui donne* [Dracul ia tot ce i se oferă] ; *Celui à qui le bon Dieu n'a pas donné d'enfants, le diable lui donne des neveux* [Cui nu-i dă Dumnezeu copii, îi dă dracul nepoți].

• **dictons** – vérités d'ordre pratique, basées sur des observations concrètes portant sur le temps et les travaux des champs. Dans le corpus analysé il n'y a aucune structure qui corresponde à cette définition. L'énoncé *Cine pune cu dracul în plug scoate boii fără coarne* [Qui attèle le diable à sa charrue, se retrouve avec des bœufs sans cornes], **Jouer avec le diable ne te fait pas gagner** pourrait tromper le lecteur étranger et lui donner l'impression qu'il s'agit de travaux agricoles, à cause des noms *charrue* et *bœufs*, mais le sens construit[13] de cette assertion est de ne jamais faire des affaires avec le diable, parce qu'on sera toujours vaincu. En échange, en français on enregistre les dictons *C'est le diable qui bat sa femme (et marie sa fille)* qui signifie « Il pleut et il fait soleil en même temps ou immédiatement après », dont l'équivalent roumain *După ploaie vine soare* ne contient pas le mot *dracul* et *Mois de février, le plus petit et le plus diable* où le mot *drac(ul)* apparaît facultativement : *Februarie e luna cea mai scurtă, dar şi cea mai rea /cea mai a dracului*.

• **aphorismes** – vérités d'ordre général, brièvement formulées, qui contiennent une morale :

Banul e ochiul dracului [L'argent est l'œil du diable], *La monnaie du diable est de faux or* ; *Numai dracul e sărac* [Il n'y a que le diable qui est pauvre], *Le diable est pauvre, qui n'a point d'âme* ; Copil *cuminte şi drac mort nu s-a mai văzut* [Enfant sage et diable mort on n'a jamais vu], *Jamais vieux singe ne fit belle grimace* ;

Dieu fait les gens et le diable les accouple [Dumnezeu i-a făcut pe oameni şi dracul i-a împerecheat], *Quand la femme est maîtresse à la maison, le diable y gouverne* [Când femeia e stăpâna casei, dracul conduce], **În casa-n care cântă femeia, acolo face dracul legea**.

• **phrases proverbiales** – des structures syntaxiques plus simples que les proverbes, qui comprennent des constatations d'ordre moral :

Nu e dracul chiar atât de negru. [Le diable n'est pas si noir que ça] ; *Cu dracul n-o poţi scoate la capăt.* [Avec le diable on ne s'en sort pas], **Jouer avec le diable ne te fait pas gagner** ; *Dracul zace în inima prostului* [Le diable gît dans le cœur du sot], **Dans le cœur du sot le diable gagne gros** ;

On est à Dieu ou au diable [Suntem fie ai Domnului, fie ai dracului] ; *Tête de femme, tête de diable* [Cap de femeie, cap de drac], **Cap de femeie şi minte de drac**.

Dans les deux langues, le figement de ces constats, savoirs ou conseils est évident et il atteste « l'ancienneté de [leur] source et fonctionne comme une sorte de stéréotype qui s'impose et emporte l'adhésion de l'interlocuteur ». (Ballard, 2009 : 42)

4. La connotation

Dubois (1994 : 111) la définit comme « ensemble de significations secondes provoqués par l'utilisation d'un matériau linguistique particulier et qui viennent

s'ajouter au sens conceptuel ou cognitif, fondamental et stable, objet du consensus de la communauté linguistique, qui constitue la *dénotation* ». Il ajoute que le contenu émotionnel du mot, ressenti dans une culture donnée et forgée par cette culture, est à la base du sens connotatif.

Dans les deux langues, la connotation du mot *drac* / diable est négative, fait qui ressort clairement de l'étymologie du mot. Ainsi, en roumain on utilise deux mots, *drac* et *diavol*.

Drac vient du latin *draco*, serpent fabuleux, dragon, lui-même issu du grec *δράκων*, animal fabuleux qui lance des regards fixes et perçants, souvent gardien d'un trésor.

Diavol vient du grec *διάβολος* « homme médisant, calomniateur », qui a donné en français *diable*, mot utilisé comme équivalent du mot roumain *drac*. Les deux mots sont utilisés en latin chrétien (2e siècle après J-C) comme synonymes du terme « démon », ange mauvais, esprit infernal, diable, employé pour désigner une puissance divine qu'on ne peut ou ne veut pas nommer.

4.1. La connotation négative, qui apparaît dans les deux langues, porte notamment sur :

- l'aspect physique et moral du diable :

• laideur : *a fi urât ca dracul* [être laid comme le diable] ;

• odeur : *a puți ca dracul* [puer comme le diable] ;

• méchanceté : *être méchant comme le diable* [a fi rău ca dracul] ;

• formes de déplacement : *courir / sauter comme le diable* [a alerga / a sări ca un drac], *a sări ca un ied* ;

• intensité de la voix : *crier comme un beau diable* [a țipa ca un drac], *a țipa ca din gură de şarpe* ;

• haine, mépris : *a se uita la cineva ca la dracul* [regarder qqn. comme le diable], *regarder d'un mauvais œil* ;

• superficialité[14] : *a face un lucru ca dracul* [faire une chose comme le diable], *faire qqch. à la diable* ;

• insistance : *Unde e cetatea mai tare acolo bate dracul război mai puternic* [Là où la forteresse est imprenable le diable mène une guerre plus acharnée], **Plus la citadelle résiste, plus le diable insiste**.

- la tentation matérielle ou spirituelle avec laquelle il met à l'épreuve la foi du prêtre ou des croyants : *Banul e ochiul dracului* [L'argent est l'œil du diable], *La monnaie du diable est de faux or* ; *Argent gagné facilement, argent vite au diable* [Banul câştigat uşor, repede se duce dracului] ; *a se ține ca dracul după popă* [se tenir comme le diable après le pope], *suivre comme son ombre*.

Beaucoup de ces phraséologismes sont utilisés pour proférer des jurons ou des blasphèmes (*du-te dracu'* [va au diable], *lua-te-ar dracu'* [que le diable t'emporte]) ou pour formuler des menaces (*O să vezi tu pe dracu'* [tu verras le diable], *Tu en verras des belles* ; *O să dai tu de dracul* [tu tomberas sur le diable], *Tu trouveras finalement ton maître / Tu tomberas dans un drôle de guêpier*).

4.2. La connotation en est positive

Et pourtant, dans certains cas, on ne peut pas ignorer certaines qualités du diable, telle que sa beauté de jeunesse, qui n'est retenue qu'en français[15] (*Le diable était beau quand il était jeune* [Dracul era frumos când era tânăr]), son habileté, sa ruse et une certaine grandeur que le roumain met en évidence par l'emploi du mot *meşter*, ayant le même sens que le mot allemand *Meister* et qui relève d'une activité effectuée de façon impeccable, comme un vrai maître. Le proverbe roumain *Mare-i Dumnezeu şi meşteru-i dracul* [Dieu est grand, mais le diable est un maître], *Dieu est grand, mais le diable est très habile / très fin* exprime de façon explicite cette admiration évidente pour les domaines où le diable excelle, en faisant concurrence à Dieu.

Pratiquement, les capacités du diable sont illimitées, c'est pourquoi il devient l'égal du créateur, mais en sens inverse (*Dracul şade şi-n vârful acului* [Le diable peut s'asseoir même à la pointe d'une aiguille], **Au diable, rien d'impossible** ; *Cu dracul n-o poți scoate la capăt* [Avec le diable, on ne s'en sort pas], **Jouer avec le diable ne te fait pas gagner**.

La connotation de quelques expressions de qualification du type *un drac de fată* [un diable de fille], *un drac de copil* [un diable d'enfant] est ressentie en roumain comme positive, parce que le locuteur leur pardonne les défauts qui sont convertis en qualités. La même valeur, doublée d'une nuance affective et bienveillante, apparaît dans la structure *C'est un petit diable* [E un mic diavol], *E dracul gol*, utilisée pour caractériser un enfant turbulent, mais vif, ingénieux, sagace.

Parfois, l'association d'un adjectif évaluatif positif, comme *bon*, avec le nom *diable*, peut sembler insolite, étant perçue comme un vrai oxymoron, le sens général de l'expression ayant également une connotation positive, celle de « brave homme ».

Quant aux structures nominales à valeur superlative, elles peuvent avoir une connotation positive ou négative en fonction du contexte où ils sont employés :

- [+admiration] : *E un om dat dracului, orice face îi reuşeşte.* [C'est un homme donné au diable, tout ce qu'il fait, lui réussit], *C'est un homme d'une habileté diabolique, tout ce qu'il fait, lui réussit.*
- [–admiration] : *Evită-l dacă poți, e un om dat dracului.* [Évite-le si tu peux, c'est un homme donné au diable], *Il faut l'éviter autant que tu peux, il est renommé pour sa méchanceté / il est sacrément méchant / il est méchant comme un diable.*

5. Typologie croisée

5.1. Points communs

En comparant les expressions de notre corpus, nous avons remarqué qu'il y a de nombreux points communs dans la façon de se rapporter au diable. En général, Satan, l'ange déchu, est associé dans le mental collectif des deux peuples avec tout ce qui est mauvais, dangereux, rusé ou laid (*être laid / mauvais comme un diable* [a

fi urât / rău ca dracul]. Il est l'opposé du créateur qui est vu toujours comme bon, serein et clément. Mais il dispose d'une force qui parfois égale ou dépasse même celle de Dieu : *Fă-ți cruce mare, că dracul e bătrân.* [Fais un grand signe de croix, car le diable est vieux], **Plus le diable est vieux, plus il faut prier**. Le diable est toujours aux aguets pour triompher du Bien (*Le diable ne dort jamais* [Dracul nu doarme niciodată]).[16]

Dans les deux cultures, les forces du Bien et du Mal se confrontent constamment, mais aucune n'est assez forte pour s'imposer. Le résultat en est un relativisme que l'on retrouve illustré notamment dans des parémies comme : *Le diable n'est pas toujours diable* [Dracul nu-i totdeauna drac], *Dracul nu-i mereu ceea ce pare, Nu te lua după aparențe* ; *Derrière la croix se cache souvent le diable* [În spatele crucii se ascunde dracul], *Dracul te pândeşte chiar şi în altar* ; *Nu-i dracul aşa de negru* [Le diable n'est pas si noir que ça].

Il nous semble que ce relativisme est encore plus grand en roumain où l'on enregistre plusieurs proverbes dont le message est qu'il est souvent bon d'être en bons termes avec le diable (*Închină-te la Dumenzeu, dar nu te strica nici cu dracul* [Signe-toi devant Dieu, mais ne romps pas avec le diable], **Reçois à ta table tantôt Dieu, tantôt le diable**), parce que finalement on ne sait jamais si après la mort on va dans les cieux ou en enfer (*Nici pe dracul nu huli, că nu ştii al cui vei fi.* [Ne dis pas de mal du diable, car tu ne sais pas à qui tu seras], *Méfiance est mère de sûreté*, **On est à Dieu ou au diable**).

De même, on retrouve aussi des parémies qui soulignent la dualité des Roumains, peuple situé au carrefour des routes qui mènent de l'Orient vers l'Occident, et qui a dû subir les vicissitudes d'une histoire très mouvementée (*Creştin cu crucea-n sân şi cu dracul în spinare* [Chrétien avec la croix au cou, le diable sur le dos], *Cu trupul în biserică şi cu gândul la dracul* [Le corps à l'église, les pensées au diable], *Cu Dumnezeu pe buză şi cu dracul în inimă* [Dieu sur les lèvres, le diable dans le cœur], *Paroles d'angelot et ongles de diablot / Miel en bouche, fiel au cœur,* **Chapelet en main, diable au cœur**).

Tout comme les Français, dont l'histoire a été pleine d'événements dramatiques et sanglants, les Roumains ont dû, pour survivre, servir deux maîtres, Dieu et le diable, bien que la religion chrétienne n'encourage pas cette dualité (*Nu poți fi şi cu dracul în buzunar şi cu sufletul în rai.* [On ne peut avoir à la fois le diable en poche et l'âme au Paradis], *On ne peut servir à la fois Dieu et le diable*).

On remarque également, dans les deux cultures, l'existence de quelques expressions figées par lesquelles on fixe la peur du diable face à des objets saints (croix, encens, eau bénite: *a se teme ca dracul de tămâie* [craindre l'encens comme le diable], *fuir comme le diable l'eau bénite* [a fugi ca dracul de apa sfințită]).

5.2. Points divergents

Dans la culture roumaine, le diable présente des caractères anthropomorphes plus marqués qu'en français : il mène une vie de famille, il a une mère (*Dracul îşi ține capul în poalele mă-sii şi cu coada răstoarnă carele* [Dans les jupes de sa mère le diable met sa tête et avec la queue il renverse les chariots], **Si le diable te sourit,**

de sa queue te méfie), il a un père (*A căutat pe dracul şi a dat peste tată-său* [Il a cherché le diable et il est tombé sur son père], *Il est tombé de Charybde en Scylla*) et des fois on doit même devenir son frère pour surmonter un obstacle (*Fă-te frate cu dracul până treci puntea* [Deviens le frère du diable le temps de traverser le pont], *Tant l'on doit caresser le chien que l'on soit passé*).

Ce côté humanisé existe aussi en français, mais le folklore roumain semble accentuer ses activités éminemment humaines : il fume sa pipe (*Dracul când n-are de lucru îşi aprinde luleaua.* [Le diable, quand il n'a pas de travail, allume sa pipe], **Diable sans emploi fait n'importe quoi**), il pèse sa queue (*Dracul când n-are ce face îşi cântăreşte coada.* [Le diable, quand il n'a que faire, pèse sa queue], *Ceux qui n'ont point d'affaires s'en créent*), il rit (*Râde om de om şi dracul de toţi.* [Les hommes se moquent l'un de l'autre et le diable de tous], **Le diable se moque de tout et de tous**), ou il prend le froc[17] (*Le diable, devenu vieux, se fait ermite* [La bătrâneţe dracul s-a făcut pustnic], *Dracul când a îmbătrânit, atunci s-a călugărit*).

Les deux cultures se distinguent également par la représentation de la femme. Pour les Français, la femme est l'alliée du diable : *Quand la femme est maîtresse à la maison, le diable y gouverne* [Când femeia e stapâna casei, dracul conduce] ; *Quand le diable peut le faire il va chercher la femme* [Când dracul vrea ceva, atunci caută femeia], **Când dracul vrea să obţină ceva, se foloseşte de femei** ; *Tête de femme, tête de diable* [Cap de drac, cap de femeie], **Cap de drac şi minte de femeie**.

La culture roumaine en est plus bienveillante : les préjugés portent d'habitude sur les vieilles femmes, soupçonnées de pratiquer la sorcellerie et devenant ainsi les prêtresses du diable (*Baba-i calul dracului* [La vieille femme est le cheval du diable], *Vieille femme en remontre au diable*). Mais, devant la femme, même le diable s'avère quelquefois être innocent : *Femeia îl întrece şi pe dracul* [La femme dépasse même le diable], *La femme sait un art avant le diable.*

Ce qui particularise pourtant notre culture et qui illustre en même temps le paradoxe des Roumains, un peuple religieux qui fréquente l'église, qui croit en Dieu et adresse des prières aux saints et à la Vierge, est qu'on jure et on maudit en utilisant fréquemment non seulement le mot *dracul*, mais aussi les noms de Dieu, de la Vierge, des saints, des fêtes chrétiennes et des objets du culte religieux[18], ce qui se fait moins chez les catholiques[19].

6. Conclusions

On peut dire que « le figement est le lieu privilégié pour l'expression du culturel » (Mejri, 2006 : 8) et que les études contrastives et la traduction, outils nécessaires et importants pour la valorisation d'une telle dimension. Elles ont pour rôle de mettre en exergue tant les similitudes que les différences qui existent entre des langues-cultures plus ou moins apparentées.

À notre avis, les études typologiques constituent une riche source d'informations non seulement de nature culturelle, comportementale et linguistique sur des peuples qui ont fixé et transmis oralement ou par écrit toute leur expérience

et leur sagesse multi millénaire par des expressions figées, mais également un moyen d'accéder à une réalité plus complexe, de nature philosophique, où les principes moraux ne s'opposent pas nécessairement, dans laquelle la relativité du Bien et du Mal, leur mélange et leur transformation font muer et avancer le monde.

NOTES

[1] Nous avons adopté une traduction littérale, donnée entre les parenthèses droites, pour rendre compte de la situation effective du roumain, doublée d'une traduction équivalente, que nous avons trouvée dans le dictionnaire de Gorunescu (1981 et 2000), marquée par les italiques. Là où les dictionnaires ne proposent pas d'équivalent, nous avons essayé de le créer nous même et l'avons écrit en caractères gras, pour mettre ainsi en évidence notre contribution personnelle à l'enrichissement du fonds culturel commun.

[2] Forme familière, relâchée de *dracul.*

[3] Nous précisons que nous n'allons pas discuter leur figement en fonction des critères établis par G. Gross, dont l'opacité syntaxique (qui apparaît lorsqu'une structure refuse des possibilités combinatoires ou transformationnelles) ou l'opacité sémantique (lorsque son sens est non compositionnel et ne peut pas être déduit du sens des éléments composants), même si nous les avons prises en considération lorsque nous avons établi notre corpus.

[4] Nous croyons qu'il s'agit du nombre des pieds que deux diables ont ensemble, ce qui correspondrait en roumain à *Dracul l-a adus şi pe frate-său.*

[5] En roumain, le clivage est moins évident, étant donné qu'on ne dispose pas d'une expression spécifique de mise en évidence, telle que *c'est… qui / que*. C'est pourquoi le clivage a plutôt l'air d'une inversion d'éléments, l'accent emphatique jouant un rôle très important pour la mise en évidence de l'élément disloqué : *Îl trage pe dracul de coadă.* [Il tire le diable par la queue] / *Pe dracul îl trage de coadă / *De coadă îl trage pe dracul.

[6] La forme usuelle, non clivée en roumain est : *A căutat pe dracul şi l-a găsit pe tată-său.* [Il a cherché le diable et y a trouvé son père], *Tel pense fuir la louve qui rencontre le loup.*

[7] Par exemple, dans les structures à valeur interjectionnelle, *dracul* apparaît sous plusieurs formes, dont l'appellatif *drace* : *Drace*, *am uitat caietul acasă.* [Diable, j'ai oublié mon cahier à la maison], *Merde, j'ai oublié mon cahier à la maison.*

[8] Dans la catégorie des phraséologismes Gonzáles-Rey (2007 : 6) regroupe les collocations, les formules routinières et les expressions idiomatiques.

[9] Quand le praséologisme se réfère à une femme, son sens est de « femme plein de tempérament au lit ».

[10] Traduction équivalente *ses sabots*.

[11] L'enfer est peuplé de diables et de diablotins tels que *Michiduță*, *Aghiuță, Scaraoschi, Nichipercea* qui apparaissent dans les contes populaires roumains, et qui sont parfois dupés par des paysans rusés, c'est pourquoi on manifeste une certaine sympathie pour eux.

[12] Parfois, le même phraséologisme peut avoir des sens différents, en fonction de la nature [±animé] de l'actant (voir *a lăsa dracului* [laisser au diable]).

[13] Anscombre (2009 : 12) distingue entre le *sens formulaire* d'un proverbe, « qui correspond à la structure apparente de la forme sentencieuse » et le *sens construit*, qui « définit le sens "réel" de cette forme sentencieuse, et qui n'est pas toujours facile à circonscrire ».

[14] Se dit notamment d'un travail qu'on n'a pas envie de faire et qu'on veut finir au plus vite.

[15] La beauté du diable évoque la beauté physique de la jeunesse à laquelle personne ne résiste.

[16] Une possible interprétation de cette parémie est que ce qui est mauvais dans l'homme ne dort jamais.

[17] Le proverbe existe aussi en français.

[18] Ces jurons existent aussi dans tout l'espace balkanique, habité par des orthodoxes.

[19] Les Québécois utilisent des jurons comme : *saint ciboire, saint christ, sainte nappe d'autel.*

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Ouvrages théoriques

Anscombre, J.-C. (2009). « La traduction des formes sentencieuses : problèmes et méthodes ». In : *Traductologie, proverbes et figement* (Michel Quitout & Julia Sevilla Munõz éds.), Paris : L'Harmattan, 11-36.

Ballard, M. (2003). *Versus : La version réfléchie. Repérages et paramètres*. Paris : Éditions Ophrys.

——— (2009). « Le proverbe : approche traductologique réaliste ». In : *Traductologie, proverbes et figements* (éd. Michel Quitout, Julia Sevilla Muñoz). Paris : L'Harmattan, 37-53.

Bucurescu, A. (2009). « Dumnezeu, românii şi diavolul ». *România Liberă*. 14 mai (site internet : <http://www.romanialibera.ro/opinii/aldine/ dumnezeu-romanii-si-divolul-153844html>)

François, J., Mejri, S. (éds.). (2006). *Composition syntaxique et figement lexical, CRISCO*. Université de Caen Basse-Normandie.

Gonzáles Rey, I. (2002). *I. La phraséologie du français*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.

Gross, G. (1996). *Les expressions figées en français.* Paris-Gap, Ophrys.

Kleiber, G. (2000). « Proverbe : sens et dénomination ». In : Gertrud Greciano (éd.), *Micro- et macrolexèmes et leur figement discursif. Etudes de linguistique comparée français/allemand.* Louvain-Paris : Éditions Peeters, Séries « Bibliothèque de l'Information grammaticale », 57-76.

——— (2000). « Sur le sens des proverbes ». *Langages*, Vol. 34, N° 139, 39-58.

Privat, M. (1998). « Le nœud gordien des parémiologues : qu'est-ce qu'un proverbe ? ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, No 13, 253-264.

Sevilla Muñoz, J. (2000). « Les proverbes et phrases proverbiales français et leurs équivalents en espagnol. ». *Langages*, Vol. 34, N° 139, 98-109.

——— (2009). « Les parémies françaises sur le loup et leur équivalent espagnol ». In : Michel Quitout, Julia Sevilla Muñoz (éds.), *Traductologie, proverbes et figements*. Paris : L'Harmattan, 195-211.

——— (2011). « La técnica hiperonímica en la traducción de refranes y frases proverbiales ». In : *El trujamán* [Centro Virtual del Instituto Cervantes, <http://www.cvc.cervantes.es/trujaman>], 10 de marzo de 2011.

Sevilla Muñoz, J., Sevilla Muñoz, M. (2004a). «La técnica actancial en la traducción de refranes y frases proverbiales ». In : *El trujamán* [Centro Virtual del Instituto Cervantes, <http://www.cvc.cervantes.es/trujaman>], 8 de noviembre de 2004.

——— (2004b). « La técnica temática en la traducción de refranes y frases proverbiales ». In : *El trujamán* [Centro Virtual del Instituto Cervantes, <http://www.cvc.cervantes.es/trujaman>], 24 de noviembre de 2004.

———— (2004c). « La técnica sinonímica en la traducción de refranes y frases proverbiales ». In : *El trujamán* [Centro Virtual del Instituto Cervantes, <http://www.cvc.cervantes.es/trujaman>], 3 de marzo de 2005.

Quitou, M., Sevilla Muñoz, J. (éds.) (2009). *Traductologie, proverbes et figements*. Paris : L'Harmattan.

Schapira, C. (1999). *Les Stéréotypes en français : proverbes et autres formules.* Paris-Gap : Ophrys.

Visetti, Y.-M., Cadiot, P. (2006). *Motifs et proverbes. Essai de sémantique proverbiale.* Paris : PUF.

Dictionnaires

Brézin-Rossignol, M. (2008). *Dictionnaire de proverbes Français-Anglais / Anglais-Français*, 2e édition. Paris : La maison du dictionnaire.

Botezatu, G., Hâncu, A. (2001). *Dicționar de proverbe şi zicători românşti*. Bucureşti : Litera Internațional.

Cărare, V. (2003). *Dicționar de proverbe româneşti*. Bucureşti : All.

Cristea, T., Cuniță, A., Vişan, V. (éds.). (1992). *Dictionnaire roumain français*. Bucureşti-Paris : Babel-L'Harmattan.

Cuceu, I, Florea, V., Taloş, I. (2006). *Dicționarul proverbelor româneşti*, Chişinău : Litera Internațional.

Dubois, J. (1994). *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage.* Paris : Larousse.

Gorunescu, E. (1981). *Dicționar frazeologic francez-român şi român-francez*, Bucureşti : Editura Ştiințifică şi pedagogică.

———— (2000). *Dicționar de proverbe francez-român şi român-francez*. Bucureşti : Teora.

Montreynaud, F., Pierron, A., Suzzoni, F. (éds.) (1993). *Dictionnaire de proverbes et dictons.* Paris : Dictionnaires Le Robert, collection « Les usuels ».

Muntean, G. (1966). *Apa trece, pietrele rămân – proverbe româneşti*. Bucureşti : Editura pentru Literatură, col. « Biblioteca pentru toți ».

Rey, A., Chantreau, S. (1997). *Dictionnaire des expressions et locutions*. Paris : Les Usuels du Robert.

Sites internet

<http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/proverbe_fr?>
<http://www.dico-proverbes.com>
<http://www.mediadico.com/dictionnaire/expression/diable>
<http://atheisme.free.fr?Citations/Proverbes_diable.htm>
<http://www.proverbes.pagesperso_orange.fr/français2.htm>
<http://environnement.ecoles.free.fr/proverbes-dictons-recherche-google.htm>

L'utilisation du patrimoine culturel européen par Mussolini

Rosina Scalise SPRINGER
Université de Strasbourg (France)
Département de sciences historiques

ABSTRACT: ***Mussolini and the European Cultural Inheritance***

Between 1914 and 1945 many events took place in Europe and in the World: the First World War, the Russian revolution, the rise of Fascism(s), the Second World War. In some nations democratic values and freedom were lost as they turned to dictatorship. The fascist dictator Benito Mussolini used the cultural heritage of European peoples to find some symbols necessary to institutionalize his power through propaganda. This was the case of the divinity *Nike*, for the *fascio littorio,* for the laurel crown. He also used the ruins of the Roman Empire. In this way people were lead by the State to read their own history with a nationalistic eye. These events started at the end of the 19th century with the decline of *romanticismo,* and got worse during the first three decades of the 20th century. This phenomenon opened the way to Fascism(s). As a consequence, European peoples lost their social consciousness and cultural landmarks, which ended in the horrible events of World War II.

KEYWORDS: *First World War, Rise of Fascism, Cultural heritage, Propaganda, Nationalism*

Avant propos

Comme l'affirme l'historien italien Renzo De Felice, le fascisme est l'un des plus grands événements que l'histoire de l'Europe a produit dans le siècle dernier. Dans les pays où il s'est affirmé (Italie, Espagne, Allemagne), ce phénomène a profondément marqué le paysage, l'architecture (son impact urbanistique est visible encore aujourd'hui) et, surtout, il a imprégné la mentalité et la conscience de millions d'individus. Dans une époque où beaucoup de mouvements néofascistes cherchent leurs repères dans ce passé « mythique » ressorti des oubliettes de l'Histoire où l'on croyait l'avoir relégué, il semble important d'étudier l'origine de ces mouvements, en analysant les causes de la montée du fascisme en Europe et son accession au pouvoir. Cela peut être très intéressant d'analyser aussi un aspect qui souvent est mis de côté, c'est à dire la manière dont les stratèges des fascismes ont astucieusement utilisé le patrimoine de mythes et de croyances commun aux peuples d'Europe pour chercher le consensus auprès des foules, et ensuite pour consolider et imposer leur pouvoir. Le fascisme italien en particulier a été un phénomène extrêmement protéiforme. Il est arrivé au pouvoir beaucoup plus tôt que les autres fascismes et leur a offert un modèle en ce qui concerne l'organisation, les rituels, le lexique. Ainsi il me semble important de concentrer mon analyse sur ce phénomène social et politique.

Entre 1914 et 1945, l'Europe est bouleversée par une série d'événements destinés à changer le cours de l'Histoire et même la conformation géopolitique du vieux continent. Ce que les historiens appellent le « siècle bref » est caractérisé par une érosion puis une perte généralisée de l'Etat de droit et par un recours systématique aux dictatures. Ce phénomène intéresse particulièrement l'Italie, l'Allemagne et l'Espagne mais, en cette période, plusieurs groupuscules d'extrême droite apparaissent un peu partout en Europe. Le fascisme est en effet un Mal européen qui fait suite à l'expérience traumatique de la Première Guerre mondiale. Au cours de la première moitié du vingtième siècle, plusieurs mouvements fascistes apparaissent en Europe occidentale et orientale : en Belgique ce sont les *rexistes*, en France les *cagoulards*, en Hongrie les *croix fléchées*, en Roumanie les *gardes de fer* et d'autres mouvements semblables. Toutefois, dans ces derniers pays, les conditions socio-économiques particulières n'ont pas permis à ces groupes de pénétrer les structures gouvernementales et de s'emparer du pouvoir.

Ces années voient aussi l'affirmation de certains courants culturels liés à l'idéalisme, mais qui représentent une dégénérescence de ce dernier et qui prônent l'activisme et l'irrationalisme. En Italie c'est surtout le cas du futurisme. Ces courants, avec leur charge d'irrationalité, ouvrent un en certain sens la voie aux dictatures. Cette corruption des repères culturels européens qui porte, après l'expérience traumatique du premier conflit mondial, à une perte de la conscience collective est due aussi à un repli des peuples autour des concepts de *langue, culture et civilisation* perçus de manière nationaliste. Ainsi l'identité culturelle n'est plus une entité qu'un peuple fabrique lui-même au cours d'un chemin commun, mais est une donnée qui existe déjà, un ensemble de facteurs préexistants qui identifient et désignent un peuple. Il est clair que le concept devient à ce moment exclusif (pour le peuple en question) et excluant (pour les autres).

Au cours des premières décennies du XXe siècle, alors que le mot latin *cultura* acquiert une acception de plus en plus exclusive, on assiste à une détérioration encore plus profonde de ce concept qui est désormais plutôt utilisé pour désigner l'ensemble de caractères distinctifs d'un groupe social. Ainsi les mentalités sont désormais empreintes de ce nouveau concept exclusif de culture identitaire, et bientôt des aventuriers sans scrupules vont s'en emparer et l'utiliser à leur convenance. Les concepts de *langue, culture et civilisation* ont été en effet énormément exploités par Mussolini et Hitler. Ils se sont appuyés sur ces entités intellectuelles pour justifier leur envie de pouvoir et leur politique agressive. Il suffit de voir, par exemple, comment la présence de populations de langue italienne au Tyrol du sud a été utilisée par Mussolini comme prétexte pour annexer ces territoires. Hitler fait la même chose avec les populations germanophones présentes en Europe de l'est. Mais d'autres exemples peuvent encore éclairer la situation. Ainsi, Mussolini justifie la conquête de certains territoires appartenant aujourd'hui à la Slovénie et à la Croatie par la présence de ruines de l'Empire romain. Les concepts de *langue* et *civilisation* peuvent donc être trompeurs dans la mesure où ils peuvent inclure et exclure, ouvrir ou enfermer. L'historien et philosophe italien Benedetto Croce dit à ce propos qu'en Europe, au cours du Moyen Âge, s'était déjà

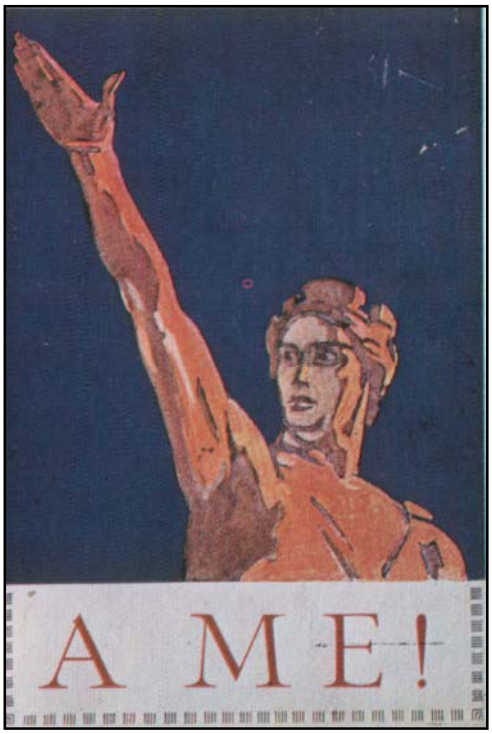
créée une scission entre *germanique* et *non germanique* et que cette scission devient nuisible par la suite, quand elle se transforme en race inférieure et supérieure (Croce, 1991 : 35).

La langue, en particulier a été un instrument très important pour l'instauration et le maintien des dictatures en Italie et en Allemagne au cours des années vingt et trente. Ainsi Mussolini abolit en Italie l'utilisation de mots étrangers et impose la traduction des mots étrangers déjà présents dans la langue italienne. De même, quand il veut légitimer face au peuple italien son alliance avec Hitler, et en souligner son rôle stratégique, il devient assez tolérant face à l'utilisation de mots allemands dans la langue italienne. Et, lors de ses visites en Allemagne, il s'exprime le plus possible en allemand à l'occasion de cérémonies publiques.

Cependant, comme on l'a déjà vu, la langue n'est pas le seul instrument des politiques fascistes des années vingt et trente. Le patrimoine culturel et artistique est aussi utilisé pour légitimer des alliances et lancer des messages subliminaux aux foules. Ainsi, lors de sa première visite en Italie, Hitler ne manquera de visiter les ruines de l'Empire romain et les musées du Vatican, et fait son possible pour que l'événement soit filmé et relaté par les journaux. Mussolini, de son côté, organisait les plus importants événements et les plus grandes parades près des Forums Impériaux pour souligner sa continuité avec les empereurs romains. Dans ce but, il avait même révolutionné l'architecture urbanistique de Rome en faisant construire un grand boulevard qui unissait les Forums impériaux avec sa résidence : Palazzo Venezia. Ainsi le Duce, dont même le nom se situe dans la tradition et dans les structures juridiques de la Rome antique[1], voulait marquer son statut d'héritier des grands empereurs de l'histoire romaine.

Comme on peut le voir sur cette photo prise lors d'un de ses discours publiques, Mussolini salue la foule en faisant le salut romain ; il est au balcon de sa résidence, avec face à lui les Forums Impériaux, la foule est sur le boulevard qui unit les forums et son palais. La configuration des lieux (voulue et étudiée par Mussolini) est un message pour la foule qui a derrière elle les vestiges de la Rome antique et des anciens empereurs, et en face le Duce : le successeur de ces empereurs.

Le salut romain est parmi les rituels les plus importants de la liturgie fasciste. Il avait été imposé à la population italienne à travers des lois spécifiques. Le Duce, ainsi que les autres dignitaires fascistes ne s'en passaient jamais lors des cérémonies publiques et il est très vite adopté par Hitler qui en comprend la valeur hautement symbolique. Ainsi il apparaît aussi très souvent dans les affiches fascistes de propagande. Dans l'affiche qui suit, qui a pour but de susciter un sentiment de fierté patriotique, on peut aussi observer que le bras faisant le salut occupe la moitié de l'espace destiné à l'image et que la main semble surdimensionnée.

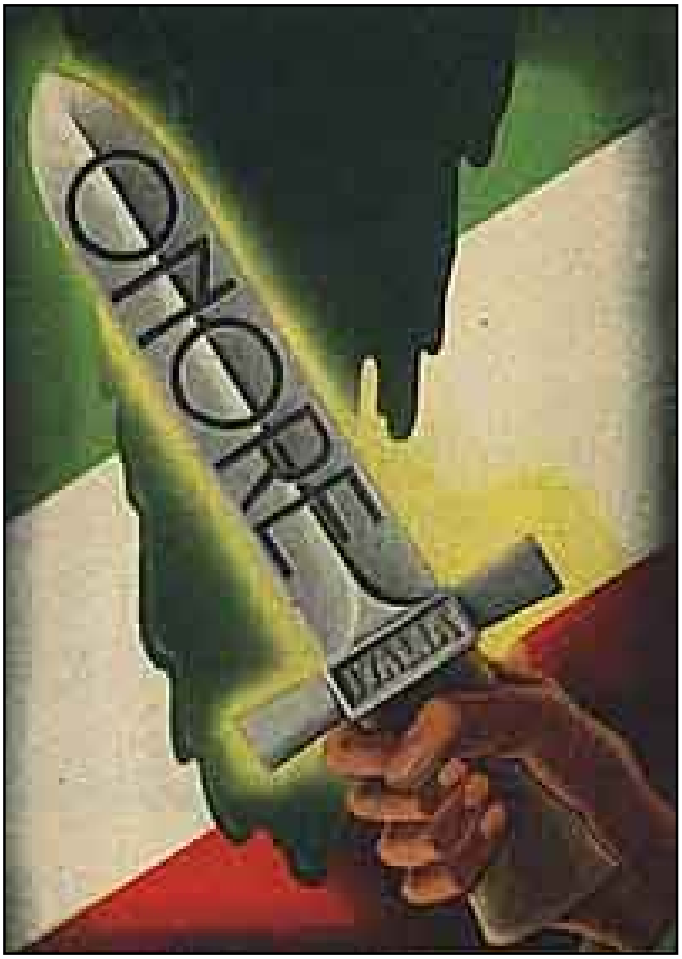


Quand en 1937, Mussolini introduit en Italie les lois raciales, il s'approprie une fois de plus la tradition et les mythes du peuple italien, et en particulier ceux de la Rome antique. Ce qui semble intéressant est que l'une de premières lois raciales concerne les colonies italiennes et a pour but la séparation entre Italiens et autochtones. Il s'agit d'une loi très contrastée car en Ethiopie, en Somalie et en Lybie nombreux colons italiens s'étaient unis à des femmes indigènes et en avaient

eu des enfants. Cette situation est gênante et difficile à assumer pour Mussolini, surtout après son rapprochement avec Hitler. Ainsi le Duce agit avec virulence contre cet état de fait. Il interdit les mariages entre italiens et indigènes, empêche l'acquisition de la nationalité italienne aux enfants déjà nés sous ce genre d'union, et punit sévèrement ceux qui ne respectent pas les lois. Les italiens qui osent contaminer la « race » à travers l'union avec des femmes locales sont passibles de peines de prison. À partir de 1939, il introduit dans les colonies un système d'apartheid avec des espaces séparés entre blancs et noirs dans les transports en commun, dans les cinémas, dans les parcs. Dans les affiches célébrant la séparation des « races » c'est encore une fois l'iconographie de la Rome impériale qui est utilisée. Dans l'affiche qui suit, par exemple, les traits somatiques de la « race aryenne » sont représentés à travers la physionomie d'un buste romain de la période classique, et l'épée qui symbolise la division, matérielle et spirituelle, de la population aryenne des autres est un glaive romain.

Le symbole du glaive romain apparaît aussi dans d'autres genres d'affiches. C'est le cas par exemple des affiches de propagande destinés à éveiller l'esprit belliqueux et guerrier des italiens qui, selon Mussolini, s'était assoupi dans l'âme de ses compatriotes et qui avait porté à l'humiliation de la *vittoria mutilata*[2]. C'est le cas de l'affiche qui suit où on retrouve encore le glaive romain sur lequel est

gravé, en grandes lettres, le mot « honneur ». En arrière plan on peut trouver le symbole national par excellence : le drapeau italien !



En pleine Seconde Guerre mondiale, Mussolini fait appel à la mythologie grecque et romaine pour célébrer l'armée italienne. La divinité qui est à l'arrière-plan du dessin suivant est Nikê, la divinité grecque symbolisant la victoire que les romains avaient reprise et intégrée dans leur Panthéon. Elle tient dans la main droite une couronne de lauriers, la plante sacrée du dieu Apollon qui symbolisait le savoir et la gloire. Dans la Grèce antique elle entourait la tête des vainqueurs des jeux olympiques et constituait le plus grand signe d'honneur pour les poètes. Les romains l'avaient utilisée pour couronner les généraux vainqueurs et elle est un des attributs les plus fréquents dans les représentations iconographiques de Jules César. Nikê tient dans la main gauche un objet qui pourrait être un *fascio littorio.* Il s'agit du symbole fasciste par excellence qui a même donné le nom à ce mouvement. Dans la Rome ancienne il était un symbole de pouvoir et d'autorité. Il représentait

l'*imperium* et le pouvoir de punir. En effet, c'était un faisceau de branches longues et fines qui était utilisé pour flageller ceux qui ne respectaient pas les règles de la *Res Publica*. La hache qui été accrochée au *fascio littorio* était utilisée dans l'exécution des peines capitales et représentait aussi la Justice. Les *lictores* étaient des serviteurs particuliers de la *Res Publica* chargés de porter les *fasces* et qui pouvaient s'en servir pour se défendre.

Le *fascio littorio* a une connotation symbolique très forte, et Mussolini s'en empare immédiatement. Ce symbole apparaît presque toujours sur les affiches mais aussi sur les autres représentations iconographiques du fascisme.

Ainsi on verra dans les images qui suivent que le *fascio littorio* apparaît aussi sur l'affiche célébrant la *Battaglia del grano*[3] menée par le Duce au cours des années vingt pour assurer à l'Italie l'autarcie en blé.

Dans la première de deux images, à côté du faisceau, sur lequel est bien visible la hache, on trouve les autres symboles de la propagande fasciste : le symbole national du drapeau italien et le symbole belliqueux du casque de soldat.

Dans la deuxième, sur le faisceau sont présents la hache et la flèche qui était un autre accessoire du *fascio littorio*.

La Bataille du blé est très importante pour Mussolini car elle constitue l'un de ses principaux succès. Ainsi, sur les affiches qui la célèbrent apparaissent tous les symboles du pouvoir fasciste et bien sûr, comme on le verra dans l'image qui suit, le salut romain.

Le Duce ne manquera pas de se faire représenter avec tous les symboles du mouvement que lui-même a créé. C'est le cas des deux photos qui suivent. Dans la première, le stratège du fascisme, représenté en plan poitrine, est partiellement entouré par les branches de laurier et par le *fascio littorio* avec hache.

Dans la deuxième il apparaît débout, la main droite faisant le salut romain, la gauche tenant une couronne de lauriers. Derrière lui, trône Nikê couronnée. La divinité tient dans la main droite un *fascio* et dans la gauche une branche de palmier. Ce dernier attribut iconographique a aussi une valeur symbolique importante qui appartient au patrimoine mythologique commun à presque tous les peuples de l'antiquité. En effet sa signification est celle de la victoire, de l'ascension, de la renaissance, de l'immortalité. Elle est liée au symbole du phénix, l'oiseau mythologique déjà connu par les égyptiens et qui a été par la suite repris dans la tradition grecque, romaine, judaïque et paléochrétienne. Cette valeur symbolique qui est octroyée au palmier est probablement due au fait que celui-ci produit une floraison quand il semble mort. Sur le fond de la photo, derrière la Victoire, il y a, bien sûr, le drapeau italien.

Ainsi, au cours des années vingt et trente, l'idée de *cultura* est utilisée en une optique qui porte les peuples à se replier sur eux-mêmes et à réécrire *leur histoire* en donnant à celle-ci une connotation exclusive et nationaliste. Le fascisme et le nazisme se sont nourris en partie de la dégénérescence du mouvement culturel et littéraire du romantisme qui avait accompagné les Révolutions de 1848.

Au cours de ces révolutions, de nombreuses populations européennes avaient gagné leur indépendance en se constituant en tant que Peuple, Etat, Nation. Parmi ces nations il y a l'Allemagne, la Pologne, la Grèce, l'Italie, la Hongrie, la Tchécoslovaquie et la Roumanie.

En Italie ces idéaux avaient donné vie au mouvement culturel et politique du *Risorgimento*, qui avait conduit les italiens à se libérer du joug de la domination étrangère (l'Autriche-Hongrie au nord, l'Espagne au sud) et parvenir en 1861 à l'unification nationale. Au cours du XXe siècle ces idéaux se dégradent : l'amour de la patrie se transforme en nationalisme effréné et le sentiment d'identité nationale en racisme.

En ce jeu d'inclusion et d'exclusion, les concepts de *langue, culture et civilisation* deviennent des pions que des mains habiles savent très bien déplacer sur l'échiquier. Ces politiques se terminent par la promulgation de la théorie de la race aryenne (concept pseudo-scientifique qui avait été élaboré, néanmoins, par certains des plus éminents scientifiques de l'époque) et par la déportation des juifs. La politique de ségrégation, d'exclusion et, enfin, de déportation de la population juive constitue d'ailleurs un exemple évident de cette utilisation détournée des concepts de culture et civilisation. Privés petit à petit de leurs droits, les juifs seront accusés de tous les malheurs du peuple italien et germanique.

En ce cas la langue ne pouvait pas être utilisée comme accusation puisque les juifs étaient bien intégrés en Italie et en Allemagne. Ils étaient présents sur le territoire national depuis des siècles et parlaient la langue nationale. Les pouvoirs fascistes puisent alors sans cesse dans le patrimoine de mythes et croyances des peuples européens pour justifier leur politique antisémite. Ce sera le cas de la religion chrétienne qui fournit un argument de plus à la propagande contre les juifs. Ceux-ci méritent une punition, dit alors la propagande fasciste, puisqu'ils ont tué le Messie. Pour indiquer ce crime le pouvoir se servira d'une expression : le déicide.

Cette analyse nous permet en partie de suivre les mécanismes qui régissent la mise en place d'une politique xénophobe et raciste à l'intérieur d'un pays, comme l'Italie, qui auparavant n'avait jamais affiché une tendance de si grande ampleur à la xénophobie. Cela nous démontre aussi comment les germes de l'incompréhension réciproque, des symboles nationaux et des conflits interculturels peuvent être injectés à un groupe ethnique par la classe dirigeante.

La langue, la culture et la civilisation ont un rôle fondamental dans la vie des communautés humaines car elles peuvent être instrumentalisées et détournées par d'habiles stratèges. Ainsi elles se présentent comme des armes à double tranchant puisque, si elles sont utilisées dans leur signification primaire, peuvent conduire un peuple à sa propre réalisation, à l'indépendance nationale, à la croissance économique et morale (comme cela s'était produit au cours du dix-neuvième siècle), mais si elles sont détournées, elles peuvent se faire porteuses d'un pouvoir maléfique et devenir ainsi des instruments de discrimination ethnique, de haine raciale, de domination sur les minorités. D'ailleurs, comme le dit Jean Lauxerois, *« l'Europe des nationalismes a bien été un phénomène de culture »* (2008 : 25).

NOTES

[1] Dans la Rome antique, le terme « Dux » désignait les hauts dignitaires, les chefs militaires, puis, à partir de Dioclétien et Constantin, ce titre est attribué aux chefs militaires des régions frontalières qui détenaient également le pouvoir administratif et judiciaire. Le mot dérive du verbe *ducere* qui signifie *mener*, *conduire*.

[2] Cette expression naît au lendemain de la Première Guerre mondiale. L'Italie se sent offensée pour ne pas avoir reçu les territoires du nord-est de la Péninsule qui lui avaient été promis lors de son engagement dans le conflit. Dans le pays se diffuse un sentiment semblable au *revanchisme* qui culmine avec l'occupation de Fiume par le poète et démagogue Gabriele D'Annunzio en 1920. L'aventure se conclut, au cours de la même année, avec l'évacuation forcée de la ville effectuée par l'armée italienne.

[3] « Bataille du blé », en traduction.

BIBLIOGRAPHIE

Croce, B. (1991). *Croce – Mann. Lettere 1930-36*. Napoli : Pagano.

Lauxerois, J. (2008). « K comme Kultur (et culture) ». In : *Vive les sociétés modernes – abécédaire*.

Le pronom indéfini *on* : quelques difficultés auxquelles se confrontent les étudiants en classe de FLE

Daniela SCORȚAN
Université de Craiova
Département de Langues Étrangères Appliquées

ABSTRACT: ***The French Indefinite Pronoun* "on"*: Errors Made by Romanian Students***

Our article intends to highlight the difficulties encountered by the Romanian students when they use the French indefinite pronoun *on*. The main difficulty comes from the initial confusion they make between the indefinite pronoun *on* and *ont,* the 3rd person plural form of the present indicative of the verb *avoir*. We will focus on examples where *on* is an indefinite pronoun (representing a person or indeterminate persons, synonymous with anyone, everyone) and a personal pronoun (representing one or more persons with known gender and number, synonym of *I*, *you*, *we*, *you*). We will also include examples with its homophone *ont* and tests and practical activities that students can do not to confuse these forms.

KEYWORDS: *on, indefinite pronoun, personal pronoun, homophone, verb*

Notre article se propose de mettre en évidence les difficultés rencontrées par les étudiants économistes lorsqu'ils doivent employer le pronom indéfini *on*. La principale difficulté vient de la confusion initiale qu'ils font entre le pronom indéfini *on* et la forme du verbe *avoir* à la 3e personne du pluriel de l'indicatif présent *ont*. Nous allons insister sur des exemples où *on* est pronom indéfini (représentant une personne ou plusieurs personnes indéterminées, synonyme de *n'importe qui*, *tout le mond*e) et pronom personnel (représentant une ou plusieurs personnes dont on connaît le sexe et le nombre, synonyme de *je*, *tu*, *nous*, *vous*). Nous allons présenter aussi des exemples avec son homophone *ont* et des tests et des activités pratiques que les étudiants peuvent faire pour ne plus confondre ces formes.

Nous allons commencer par une présentation théorique des constructions où les étudiants peuvent rencontrer le pronom indéfini *on* et nous allons aussi mentionner quelques activités pratiquées en classe de FLE. L'utilisation du pronom indéfini *on* constitue un procédé très fréquent de représentation indéterminée des personnes :

On travaille beaucoup dans cette entreprise. (Nous, vous, eux)
On est venu vous annoncer la nouvelle de votre promotion. (quelqu'un)
On n'est jamais content de son sort. (l'homme, les gens)

Les constructions avec *on* correspondent parfois à des constructions passives sans complément d'agent ; dans ce cas, *on* peut être remplacé par *ils* :

On a reconstruit l'usine. (Ils ont reconstruit l'usine.)
On a invité à la réunion tous les membres du Conseil d'Administration de l'entreprise. (Ils ont invité à la réunion tous les membres du Conseil d'Administration de l'entreprise).

Les constructions avec *on* sont préférées aux constructions avec un verbe à la diathèse passive qui sont considérées plus difficiles :

L'usine a été reconstruite.
Tous les membres du Conseil d'Administration de l'entreprise ont été invités à la réunion.

On peut représenter une ou plusieurs personnes dont l'existence est réelle mais dont l'identité n'est pas indiquée, soit par ignorance, soit par indifférence :

On vous demande au téléphone. (Quelqu'un, une personne)
On est venu vous voir ; ils étaient quatre. (Des gens)

Dans ce cas, *on* peut être remplacé par *quelqu'un*, *une personne*, *des gens*.

On peut représenter une catégorie de personnes déterminée spatialement ou temporairement :

Au Canada *on* parle le français et l'anglais.
Jadis, *on* n'avait ni la radio ni la télé.

Dans ces constructions, *on* peut être remplacé par les gens.

Exercices d'application des règles apprises :

1) Trouvez la signification du pronom *on* dans les phrases suivantes. Choisissez entre : *nous*, *quelqu'un*, *les gens*.
   a) En France, *on* mange beaucoup de fromage.
   b) Hier matin, dans le bus, *on* m'a poussé violemment.
   c) Cet été, avec mon enfant, *on* va voyager à la mer.
   d) Salut, Paul ! On est arrivé le plus vite possible, *on* ne t'a pas fait trop attendre ?
   e) Pour entrer dans un aéroport, *on* doit passer le contrôle de sécurité.
   f) Pardon Monsieur, à quelle heure est-ce qu'*on* arrive à Grenoble ?

2) Transformez les phrases selon le modèle :
   Modèle : *Nous allons acheter* un nouvel ordinateur. *On va* acheter un nouvel ordinateur.
   a) En Grande Bretagne, *les gens conduisent* à gauche.
   b) Et, pour finir, *nous prendrons* des crêpes au chocolat.
   c) *Quelqu'un pense* que tu as déjà trouvé des investisseurs pour ton projet.
   d) *Les gens ont interrogé* le responsable du marketing, mais il n'a pas voulu répondre.
   e) Qu'est-ce que *nous faisons* pendant les vacances de Pâques ?

On, utilisé avec un verbe au présent, exprime parfois une vérité générale. Cette valeur du pronom *on* est rencontrée souvent dans des proverbes et des maximes :

On ne fait pas d'omelette sans casser des œufs.
On reconnaît l'arbre à ses fruits.
Quand *on* veut, *on* peut.
On fait ce qu'*on* peut.
On a sa dignité.

Dans ces constructions, *on* peut être remplacé par *nous* ou par un pronom indéfini, simple ou relatif :

Qui ou *quiconque* veut, peut.
Nous faisons ce que *nous* pouvons.

Dans le langage familier, *on* remplace le pronom personnel *nous*, qui inclut aussi la personne qui parle (*toi et moi* ; *lui*, *elle et moi* ; *vous et moi* ; *eux*, *elles et moi*) :

Ce soir *on* va à un dîner d'affaires.
On a tous les deux les mêmes goûts.
Qu'est-ce qu'*on* fait là tous à attendre ?

Dans le style familier, *on* représente des personnes déterminées par contexte :

Alors, *on* est malade, mon petit ?
A-t-*on* été sage, mon enfant ?
Ma sœur et moi, *on* s'entend bien.

L'utilisation du pronom *on* est si fréquente que dans le style familier on préfère cette forme au pronom *nous* ; parfois, dans la même proposition, *nous* est repris par *on* :

On a fait *nos* devoirs.
Nous, *on* n'y peut rien.

On est utilisé par les écrivains dans les préfaces de leurs ouvrages :

Dans cet ouvrage, *on* se propose de présenter l'évolution du marché roumain dans la dernière décennie.

On remplace, surtout dans le langage parlé, la deuxième et la troisième personne du singulier et du pluriel ; ces constructions expriment différentes nuances affectives (familiarité, sympathie, ironie) :

Tiens, *on* est capricieux, aujourd'hui. (familiarité)
On prend des airs importants depuis cette nomination. (ironie)

L'utilisation du pronom *on* peut résoudre, dans une proposition interrogative, l'hésitation gênante entre *tu*, considéré trop familier envers une personne qu'on ne connaît pas très bien et *vous*, considéré trop cérémonieux :

Alors, *on* fait le tour de l'entreprise ?

Exercices d'application des règles apprises :

1) Remplacez le pronom *on*, si c'est le cas, par l'une des formes correspondantes du pronom personnel sujet :
   a) Marc et moi, *on* s'entend bien.
   b) Dans cet article *on* se propose de faire un résumé de nos recherches.
   c) *On* aime dans les autres ce qu'*on* retrouve en soi.
   d) *On* a mis sa belle jupe !
   e) Est-*on* prêtes, mesdames ?

2) Faites une phrase commençant par *on* pour éviter le passif. Faites attention au temps du verbe :
   a) Les résultats de l'examen sont attendus avec impatience.
   b) Un courriel lui a été envoyé.
   c) La décision a été prise.
   d) Le dessert a déjà été servi.
   e) Elles ont été beaucoup critiquées.

Quand *on* représente une personne de genre féminin, l'attribut emprunte le genre de la personne représentée :

On n'est pas toujours jeune et belle.
On est fâchée, ma petite ?

Lorsqu'il est évident que le pronom *on* représente plusieurs personnes, l'attribut s'accorde en genre et en nombre :

On était fatigués par le voyage.
On ne s'était pas revues depuis trente ans.

Le pronom complément demandé par *on* dans certaines constructions peut être *nous, vous* ou *soi*, selon le cas :

On a pris *nos* bagages avec *nous*.
Quand *on* est trop préoccupé *on* ne remarque pas ce qui se passe autour de soi.

Pour éviter l'hiatus, quand le mot qui précède le pronom *on* se termine par une voyelle, on utilise, surtout dans la langue littéraire, la forme *l'on* :

Si *l'on* vous prêtait cet argent, vous pourriez l'investir dans la modernisation de votre magasin.
Il faut que *l'on* consente à vous accorder cet emprunt.

La forme *l'on* s'utilise surtout après *et, où, ou, si, qui, que*.

Le pronom *on* ne peut être séparé du verbe qu'il précède que par les pronoms personnels *le, la, les, leur, lui, me, te, se* ou par *en, y* :

On me l'a dit.
On leur donne des conseils.
On y voyait se passer toutes sortes de choses.

Le pronom *on* est le seul pronom indéfini qui peut être placé après le verbe dans les mêmes conditions que le pronom *je, tu, il, elle, nous, vous, ils, elles*. Dans ce cas, entre le verbe et *on* apparaît un t euphonique de liaison :

Va-t-*on* ?
Mange-t-*on* ?

Exercices d'application des règles apprises :

1) Accordez les participes passés, si nécessaire :
   a) Alors, Mademoiselle, on est paré… pour le bal ?
   b) Convoquées par notre employeur juste avant notre départ, on a été obligé… de modifier nos projets de vacances.
   c) On essaie toujours d'être beau… et gentil…, mais c'est très difficile.
   d) Un proverbe russe stipule que l'on est reçu… selon l'habit, et reconduit… selon l'esprit.
   e) Il semblerait qu'on ait été berné…, s'exclama l'inspecteur à son collègue.

2) Complétez les points de suspension par *ont* ou *on*. Retenez que on est toujours sujet du verbe et ont représente la 3e personne du pluriel (indicatif présent) du verbe *avoir* :
   a) Ils… fondé cet établissement en 1954.
   b) Les élèves du cours de français… publié un recueil d'essais.
   c) … n'a jamais vu et l'… ne verra jamais la queue d'une souris dans l'oreille d'un chat.
   d) Ces méthodes, … y croyait point à l'époque.
   e) Les journalistes… amplement présenté le cas de la faillite de cette grande compagnie internationale.

BIBLIOGRAFIE

Charaudeau, P. (1992). *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris : Hachette.
Grevisse, M., Goosse, A. (1993). *Le bon usage : grammaire française*, 13e éd. Bruxelles : De Boeck-Duculot.
Mercier-Leca, F. (2005). *30 questions de grammaire française. Exercices et corrigés*. Paris : Armand Colin.
Pougeoise, Michel (1998). *Dictionnaire de grammaire et des difficultés grammaticales*. Paris : Armand Colin.
Riegel, M., Pellat, J.-Ch., Rioul, E., Rioul, R. (1999). *Grammaire méthodique du français*. Paris : Presses universitaires de France.

Garoé, de Alberto Vázquez Figueroa, y la traducción, esta eterna traición

Lavinia SIMILARU
Universidad de Craiova
Facultad de Letras

RÉSUMÉ : ***Le roman* Garoé*, d'Alberto Vazquez Figueroa, et la traduction, cette trahison éternelle***

À travers l'histoire, on a répété souvent « traduttore, traditore » et la traduction a été éternellement considérée une inévitable trahison, ou même « un fatal crime de lèse-littérature », comme disait Guillermo Cabrera Infante. Traduire un roman historique est toujours un véritable défi pour le traducteur. Le traducteur, tout comme les lecteurs, attend trouver dans un tel roman beaucoup d'archaïsmes et d'expressions figées qu'on n'utilise plus, mais Alberto Vázquez-Figueroa – malgré l'époque où ont lieu les événements qu'il relate – utilise dans Garoé plusieurs néologismes, tout en cherchant la complicité du lecteur contemporain. Le traducteur se pose alors le problème suivant : a-t-il le droit de remplacer ces termes et de « rendre meilleur » le roman dans la traduction, parce que le lecteur d'une autre langue n'est pas habitué à ces licences, ou doit-il utiliser les mêmes néologismes qu'utilise l'auteur ? Qu'est-ce que c'est qu'une « bonne » traduction ? Il n'est pas facile de répondre à ces questions.

MOTS-CLÉS: *traduction littéraire, roman historique, néologisme, trahison, imitation*

La traducción, esta eterna traición

"Non idem est si duo dicunt idem", escribía el mejor poeta rumano. No es lo mismo si dos personas dicen lo mismo. Tanto menos si lo dicen en dos lenguas distintas. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* ('Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción') es el título de un libro publicado por Umberto Eco en 2003. En este libro el gran semiólogo se pregunta "¿Qué significa traducir?", y contesta: "La primera y confortante respuesta debería ser: decir lo mismo en otra lengua". Pero la portada del libro había sugerido ya que esta respuesta no tiene mucho que ver con la realidad. Nunca se puede decir lo mismo en otra lengua, y Umberto Eco explica detenidamente las razones en su cualidad de semiólogo, de teórico de la traducción, de traductor, y de autor traducido.

Nuestra escasa experiencia de traductor de una lengua románica a otra lengua románica nos permite decir solamente que a menudo la misma palabra, de origen

latino, heredada por dos lenguas romances no tiene los mismos sentidos y las mismas connotaciones en las dos lenguas, a pesar de tener una forma idéntica.

Para Paul Ricoeur, traducir significaría decir lo mismo de otra manera. Traducimos una palabra que el interlocutor no comprende escogiendo otra, traducimos nuestro pensamiento volviendo a formularlo. La traducción es un "dicho de otra manera", y es siempre posible. Pero una traducción nunca será lo mismo que el original, y el esfuerzo del traductor parece condenado de antemano. Cualquier traducción es un fracaso. O una traición. Una pobre copia, con respecto al original. Sin embargo, Ricœur disculpa al eterno traidor, es decir al traductor, sugiriendo el concepto de "équivalence sans identité", equivalencia sin identidad.

El deber del traductor es el siguiente: *"Llevar el lector hasta el autor, llevar al autor hasta el lector, corriendo el riesgo de servir y de traicionar a dos amos, significa practicar lo que me gusta llamar hospitalidad lingüística"* (Paul Ricoeur, *Sobre la traducción*).

La traducción perfecta no es más que un ideal inalcanzable, y esto se ha observado hace mucho tiempo. A lo largo de la historia, ha habido muchos autores preclaros que han censurado la traducción, considerándola una eterna traición. Siempre se ha pensado que cualquier traducción traiciona inexorablemente el texto original. Cervantes es uno de estos autores clásicos, mientras Guillermo Cabrera Infante es uno de los contemporáneos. El escritor cubano consideraba la traducción fatal crimen de lesa literatura.

De todos modos, si la traducción es un crimen, es un crimen necesario. Las traducciones son imprescindibles, puesto que nadie sería capaz de leer obras literarias originales en todas las lenguas del planeta. Como escribía George Steiner en sus Antígonas, *"La traducción es el puente levadizo que los hombres atraviesan después de Babel para penetrar en lo que Heidegger llamaba «la casa de su ser»"*.

Sin embargo, en 2008 en Italia se publicó un libro que trataba de devolver la dignidad a la traducción y a los traductores. En la portada de este libro se puede leer esta presentación:

> Traduttore, traditore, reza un antiguo aforismo. Sin embargo, nosotros los traductores no nos sentimos en absoluto traidores. A lo mejor traicionados, a veces. Detrás de gran parte de los libros que hablan por sí mismos en los escaparates y sobre los estantes de las librerías estamos nosotros: nosotros con nuestro trabajo cotidiano, con nuestra manera de hacer a veces la guerra y otras veces el amor con la novela de turno. Sí, porque nuestra vida es agridulce, una vida marcada por la invisibilidad, condición que a veces nos viene de perlas, y otras veces nos queda estrecha. Por muy bien que nos quede, somos un nombre que se asoma en un frontispicio. Esto es una recopilación de relatos, de historias: historias de traducciones, pero sobre todo historias de traductores. Puesto que en estas páginas, entre estas líneas está nuestro trabajo, está nuestra vida, estamos nosotros. (*La profesión de reflexionar. Historias de traductores y traducciones*, a cargo de Chiara Manfrinato).

Vale la pena destacar dos cosas en estas líneas. En primer lugar, la condición de invisibilidad. El traductor tiene que resultar invisible, su labor se desarrolla en la

sombra, y su presencia nunca se tiene que advertir. El deber del traductor es volverse inexistente, dejar todo el protagonismo al autor. En segundo lugar llama la atención el título del libro: la profesión de reflexionar. No hay ninguna exageración: traducir es precisamente la profesión de reflexionar. Una vez asumida la inevitable índole traicionera de cualquier traducción, es decir la imposibilidad de decir lo mismo en la otra lengua, el traductor debe pesar cada palabra que emplea.

Garoé y los problemas planteados por su traducción

Garoé, de Alberto Vázquez-Figueroa es una novela que nos plantea muchos y espinosos problemas a la hora de traducirla al rumano. El traductor no puede dejar de preguntarse: ¿Hasta qué punto se puede "traicionar"? ¿En qué medida tiene el traductor derecho a intervenir?

Garoé es una novela histórica, evoca un episodio de la historia de las Islas Canarias, tierra natal del escritor. El autor no precisa el año en que tienen lugar los acontecimientos, pero no hace falta que lo diga expresamente, el diálogo de los personajes deja adivinar la época de los sucesos:

> – En el barranco que se distingue al fondo, el astuto «mencey» Bencomo nos vapuleó de lo lindo en lo que constituyó una de las mayores matanzas de que haya sido testigo, pero a los ocho meses regresamos y justo en este lugar obtuvimos la gran victoria que acabó con la resistencia de los guanches de Tenerife, lo que vino a significar de todo el archipiélago. […]
> – O sea, ¿que aquí tuvieron lugar las famosas batallas de Acentejo? ¿La Matanza y La Victoria? (Vázquez-Figueroa, 2010: 205)

Las batallas de Acentejo son dos episodios históricos sangrientos de la Conquista de las Canarias, que tuvieron lugar en mayo y diciembre de 1494. Unas páginas antes, rememorando hechos vividos en su juventud, el protagonista había dicho:

> Fue la avaricia la que trajo a Canarias a los fenicios y siglos más tarde a los normandos, por lo que sospecho que será esa misma avaricia y no los sueños de gloria lo que nos lleve a dominar el Nuevo Mundo que ha descubierto el almirante Colón y del que ni siquiera sospechaba su existencia cuando me encontraba en El Hierro, pese a que sus naves pasaran muy cerca de sus costas." (*Ibídem*: 162)

La fecha del descubrimiento del Nuevo Mundo es 1492. No cabe la menor duda: los acontecimientos narrados tienen lugar a finales del siglo XV. A pesar de esto, el autor utiliza una serie de neologismos, guiñándole el ojo al lector. Está claro que el autor escribe para el lector contemporáneo, evoca estos episodios de la historia de las Islas Canarias para los lectores de 2010, año en que se publicó la novela, y de los años venideros. Nadie pensaría que se dirige al lector del siglo XV.

Se destaca mucha vacilación con respecto al tratamiento de cortesía: la tercera persona alterna con la segunda, muchas veces en la misma réplica:

– ¡Escuche, padre! pese a que le aprecio mucho, me tiene sin cuidado que el teniente Baeza esté o no en pecado, pero hay algo que tengo muy claro: si se presenta en el campamento amancebado con una mujer tan hermosa, el capitán Castaños, al que conozco bien y me consta que es un «salido», y perdonad vuecencia la expresión, hará cuanto esté en su mano con el fin de acostarse con Garza por las buenas o por las malas. (*ibidem*: 126)

Todo esto se ha conservado en la traducción:

Ascultați, părinte! Deşi îl apreciez mult, mă doare-n cot dacă locotenentul Baeza se află sau nu în păcat, dar ceva îmi e foarte limpede: dacă se prezintă în tabără trăind cu o femeie atât de frumoasă, căpitanul Castaños, pe care îl cunosc bine şi ştiu că e mereu «înfierbântat» şi să-mi scuze luminăția voastră expresia, are să facă tot ce-i stă în putință ca să se culce cu Garza, cu binele sau cu de-a sila.

Más adelante, en el mismo diálogo, se utiliza la forma "bautícela", para añadir:

cuando dentro de ocho meses o un año volvamos a Sevilla, podréis alegar ante vuestros superiores que lo hicisteis por evitar muertes o por salvar a un cristiano en pecado. (*Ibidem*: 126)

Aquí en la traducción no se siente la vacilación:

– Botezați-o! […] şi când ne întoarcem la Sevilla peste vreo opt luni sau peste un an, puteți să vă apărați explicând că ați făcut-o ca să salvați vieți sau să izbăviți un creştin în păcat.

Se utiliza el metro como unidad de longitud, con el centímetro como submúltiplo, y el kilómetro como múltiplo. El metro fue creado en 1791 por la Academia de las Ciencias francesa.

[…] había dedicado todos sus esfuerzos a la observación de un mundo excepcionalmente agreste e intrincado, pero que no superaba los treinta kilómetros de un extremo a otro de la isla. (*Ibidem*: 142)

En la traducción se ha conservado la misma unidad de longitud:

[…] îşi dedicase toate eforturile observării unei lumi extrem de sălbatice şi de încâlcite, dar care nu depăşea treizeci de kilometri dintr-un capăt în altul al insulei.

En cambio, la traductora ha preferido suavizar bastante la siguiente réplica, considerando que un marino del siglo XV no hubiera hablado de esta manera, y el lector rumano está menos acostumbrado a estas licencias: *"Juraría que manejar la fusta le produce orgasmos."* (*Ibidem*: 172). La traducción es ésta: „Aş jura că mânuirea biciului îl desfată mai abitir ca o muiere."

En la traducción se ha tratado de dar siempre una pátina de antigüedad a la lengua utilizada:

> Si te molestas en pedir las actas, comprobarás que durante aquellos años se subastaron centenares de canarios, especialmente mujeres y niños, en el mercado de Valencia. (*Ibidem*: 220)

> Dacă binevoieşti să ceri zapisele, ai să vezi că în anii aceia au fost scoşi la mezat sute de locuitori din Insulele Canare, mai ales femei şi copii, în piața din Valencia.

Hay que destacar la preferencia por "zapise" en vez de "documentos", y "scoşi la mezat", en vez de "vânduți la licitație". En la traducción se ha buscado un lenguaje popular, y un poco arcaico, evitando los neologismos, sobre todo cuando la que habla es la cocinera del general, como en este caso.

> Perdonad que os diga que todo eso del caprichoso destino y la ilógica acumulación de circunstancias adversas provocadas por un ser superior son machangadas. (*Ibídem*: 274)

> Iertați-mă că vă spun, dar toate astea cu soarta schimbătoare şi şirul fără noimă de împrejurări potrivnice pricinuite de o ființă superioară nu sunt decât nătângii.

De la misma manera, en el fragmento siguiente se ha preferido traducir "tintorero" por "boiangiu", un término arcaico, y no por "vopsitor", palabra utilizada actualmente:

> Y ni tan siquiera el término se les antojó adecuado, puesto que, según los pocos de entre ellos que sabían leer y escribir, «tintorero» era quien teñía cosas, y no era eso lo que al parecer se pretendía de ellos. (*Ibidem*: 178)

> Nici măcar termenul nu le păru adecvat, căci, după cum spuneau puținii dintre ei care ştiau să scrie şi să citească, «boiangiu» era cel ce vopsea şi nu asta se pretindea de la ei.

En varias ocasiones se ha reemplazado por sinónimos el sustantivo cadáver, que en rumano es un neologismo, viene del francés, es un préstamo tardío, no se ha heredado directamente del latín, y no hubiera podido ser empleado por un militar del siglo XV:

> – ¿Fue capaz de dejaros solos?
> – Más vale solos que en compañía de un cadáver, no le necesitábamos para buscar a la Gran Sabina […] (*Ibidem*: 208)

> – A fost în stare să vă lase singuri?
> – Mai bine singuri decât însoțiți de un hoit, nu aveam nevoie de el ca să căutăm Marea Sabină […]

Ahora, que lo dices, le recuerdo de cuando estaban velando el cadáver […] (*Ibidem*: 214)

Acum, că spui tu, îmi aduc aminte de el de când vegheau mortul […]

…Bruno "Pamparahoy" se había sentado junto al cadáver de su amigo, al que había colocado una mano en el hombro como si estuviera tratando de darle ánimos a la hora de intentar atravesar una difícil barrrera que en realidad ya había atravesado. (*Ibidem*: 281)

…Bruno "Pamparahoy" se aşezase abătut lângă trupul fără viață al prietenului său, căruia îi pusese o mână pe umăr, ca şi cum ar fi încercat să-l îmbărbăteze când se străduia să treacă de o barieră anevoioasă pe care în realitate o depăşise deja.

El sustantivo pesadilla no se ha traducido por "coşmar", que es otro préstamo tardío, de origen francés, sino por "vis rău":

Que todos padecimos las penas del infierno, y creo recordar que viví como ausente, sumido en lo que se me antojaba una espantosa pesadilla. (*Ibidem*: 256)

Am trecut cu toții prin caznele iadului şi cred că am trăit ca pe altă lume, cufundat în ceea ce-mi părea un vis rău.

Para traducir agotamiento se ha escogido el sustantivo arcaico "istovire", en vez de "epuizare", u "oboseală", que se emplean en la actualidad:

Ni tan siquiera la animosa Garza, que había recorrido infinidad de veces aquel mismo sendero, se sentía capaz de responder a tan simple pregunta debido a que el agotamiento le impedía calcular las distancias. (*Ibidem*: 285)

Nici măcar inimoasa Garza, care străbătuse de atâtea ori poteca aceea, nu se simțea în stare să răspundă la o întrebare atât de simplă din pricină că istovirea o împiedica să calculeze distanțele.

Peligro no se ha traducido por "pericol", como sería normal decir hoy en día, sino por "primejdie", una palabra caída en desuso. Lo mismo pasa con ordenar, que no se traduce por "a ordona", sino por el verbo antiguo "a porunci":

Beneygan les había ordenado que se mantuvieran al margen, incluso Garza, cuya situación era harto delicada, ya que empezaba a estar en peligro su vida. (*Ibídem*: 251).

Beneygan le poruncise să stea deoparte, chiar şi Garzei, a cărei situație era atât de delicată, întrucât viața îi era în primejdie.

A diferencia del lector rumano, el lector español está más acostumbrado a los anacronismos. Recordemos que Arturo Pérez-Reverte en Cabo Trafalgar (2004) mencionaba a una cantante contemporánea, relatando acontecimientos acaecidos a

principios del siglo XIX. Y los ejemplos son numerosos. En rumano actualmente no se escriben muchas novelas históricas, y por eso los lectores están acostumbrados a las clásicas, y no aceptan fácilmente este tipo de anacronismos y juegos literarios.

El problema que se plantea el traductor es el siguiente: ¿tiene derecho a reemplazar los términos modernos, y "mejorar" la novela en la traducción, ya que el lector de otra lengua no está acostumbrado a estas licencias, o tiene que emplear los mismos neologismos que utiliza el autor? ¿Qué es una "buena" traducción? No es tan fácil contestar estas preguntas, y a menudo el traductor y el editor se encuentran ante un terrible dilema.

BIBLIOGRAFIA

Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.

Manfrinato, C. (a cura di) (2008). *Il mestiere di riflettere. Storie di traduttori e traduzioni*. Roma: Azimut.

Vázquez-Figueroa, A. (2010). *Garoé*. Madrid: Planeta.

Traduttore traditore? À propos de Paul Ricœur, Sur la traduction. <http://www.paperblog.fr/1060703/traduttore-traditore-a-propos-de-paul-ricur-sur-la-traduction>. Consultado el 20.03.2011.

L'insécurité linguistique des femmes dans l'espace public

Alexandra SÎRGHI
Université « Ştefan cel Mare », Suceava
Faculté des Lettres et Sciences de la Communication

ABSTRACT: ***Women's Linguistic Insecurity in the Public Space***

The paper aims at discussing the concept of *linguistic insecurity* in relation to that of *social insecurity*. Our interest goes in how it is applied to women's speech and to which extent it reflects the power relations established within the community. Sociolinguistics and gender studies conclude that women's linguistic norms are set by social prestige and access to power and control. According to the dynamics of the power relations established within the community, women are included in the category of minority/inferior groups. As a consequence, women will adopt the linguistic norms of the dominant male group, in order to be recognized as legitimate and reliable figures in the public sphere.

KEYWORDS: *social security/social insecurity, linguistic security/linguistic insecurity, majority group/minority group, prestige language/deviant language*

Argument

Notre étude se propose d'évaluer la paire conceptuelle dichotomique *sécurité / insécurité linguistique* par rapport à celle de *sécurité / insécurité sociale*, à partir de la prémisse avancée par les études sociolinguistiques que la langue est le miroir des rapports sociaux qui s'établissent entre les individus aux niveaux des groupes.

Les différences linguistiques se retrouvent dans les différences sociales, donc dans la façon dont la société distribue des rôles différents aux individus. La langue, en tant que produit social, ne fait que refléter ces inégalités et, par conséquent, la façon dont un individu s'exprime sera inévitablement liée à sa façon de se rapporter à la société. Par la structure et le jeu de ses connotations, la langue devient un miroir social qui *« fixe les représentations symboliques et devient l'écho des préjugés et des stéréotypes qu'il alimente et entretient en même temps. »* (Baylon, 1991 : 119)

Dans notre démarche nous utiliserons comme paramètres d'analyse les concepts groupe dominant / groupe dominé, rapport de domination / rapport de subordination, langue de prestige / langue stigmatisée et comme théories fondatrices la théorie des relations inter- et intra-groupes, la théorie du prototype, la théorie du groupe muet, le principe MAN.

Inclure les femmes dans un groupe social distinct est selon nous une des provocations de la sociolinguistique et des études de genre. La raison en est qu'elles n'ont jamais présenté les traits spécifiques que la psychologie sociale attribue traditionnellement à un groupe social déterminé qui, d'habitude se définit par un périmètre géographique bien délimité, une sous-culture propre, facile à reconnaître, une conscience de leur propre statut en tant que groupe social distinct (Coates, 1993 : 7). Nous ne parlons non plus d'une langue des femmes, mais nous considérons avec Baylon (1991) le langage des femmes en tant que registre de langue, style, parole ou, mieux encore, sociolecte, donc *« usage propre à une catégorie sociale particulière »* (Boyer, 1991 : 19).

La délimitation des groupes masculin et féminin en dominant / majoritaire et dominé / minoritaire a été réalisée, en outre des distinctions biologiques, par rapport à l'accès au pouvoir et au contrôle social. Cela a permis que les femmes soient inclues dans la catégorie des groupes minoritaires qui ont un accès limité au pouvoir social et implicitement des droits limités, tandis que les hommes font partie de la catégorie dominante, majoritaire et par conséquent jouissent de tous les droits qui en dérivent.

Les femmes et les groupes minoritaires : perspective théorique

Mais qu'est-ce qui fait que les femmes sont inclues dans la catégorie des groupes minoritaires ? Pour répondre à cette question nous nous rapportons à la théorie du prototype d'Eleonor Rosch (voir Braun, 1997 : 19-21) selon laquelle toutes les catégories sémantiques ont une structure interne qui comprend des membres centraux et des membres périphériques. Tandis que les membres centraux représentent les exemples les plus éloquents de la catégorie, donc les prototypes, les membres périphériques ont un degré de typicalité diminué et il est difficile de les repérer en tant que membres de la catégorie envisagée.

Par extension, la sociologie du genre a considéré les adultes masculins comme des prototypes pour la catégorie /*être humain*/, tandis que les femmes, quoique non pas exclues de cette catégorie, sont considérées plutôt comme des membres périphériques. Cette distinction est l'effet de la position dominante que les hommes ont occupée tout le long de l'histoire et de la position occultée des femmes, dont le rôle a été toujours réduit à la sphère privée.

La théorie du prototype est inévitablement liée au principe MAN (*Male As Norm*) (Braun, 1997 : 6) qui conclut que l'homme, l'adulte masculin, l'image masculine et le modèle masculin sont les points de référence dans la société, à partir du langage où l'emploi du masculin générique est généralisé, jusqu'aux pictogrammes, aux signes routiers, etc. Lorsque dans les représentations visuelles le masculin devient symbolique à la fois pour les figures masculines et pour celles neutres, dans la langue le genre masculin est employé pour désigner les êtres humains en général, les personnes dont on ne précise pas le sexe et les groupes mixtes[1].

Cela montre que la langue est androcentrique et que l'emploi de ces formes vieillies, même si elles ne reflètent plus la réalité dans la société moderne, continue

à encourager la discrimination de genre et l'occultation des femmes dans beaucoup de domaines en faveur des hommes. *« Les professions et les activités qui sont attribuées et accomplies par les femmes développent un prototype féminin par le même mécanisme qui fait qu'un prototype masculin émerge de la dominance sociale des hommes. »* (Braun, 1997 : 21, [n.t.])

Parmi les facteurs qui encouragent la discrimination de genre et l'inclusion des femmes dans une catégorie minoritaire il faut mentionner la relation de pouvoir asymétrique entre les deux sexes, la répartition inégale des responsabilités sociales et des travaux par rapport au genre, l'imaginaire féminin et masculin perpétué par les médias, les idéologies traditionnelles concernant le genre, un certain positionnement de soi par rapport à la langue et une acceptation tacite d'un statut minoritaire assigné par l'histoire.

Toujours liée au statut du groupe minoritaire il y a la théorie anthropologique des groupes muets (*muted groups theory*) formulée par Shirley et Ardener (Coates, 1993 : 35) qui soutiennent la division des groupes sociaux en dominants et dominés, auxquels ils attachent un certain mode d'expression, dominant pour les groupes dominants et respectivement dominé pour les groupes dominés. Le moment où les membres du groupe dominé, qu'ils appellent *muet*, veulent s'exprimer et se faire entendre, ils doivent nécessairement le faire à la manière du groupe dominant, tout en assumant donc les normes linguistiques du mode dominant. *« Les groupes muets ne sont pas nécessairement silencieux. Leur silence signifie qu'ils ont des difficultés à se faire entendre par le groupe dominant. »* (Coates, 1993 : 36) [n.t.]

La théorie du groupe muet, aussi paradoxale qu'elle peut paraître lorsqu'appliquée aux femmes (il y a tout un trésor folklorique qui affirmerait le contraire et qui encourage l'idée préconçue que l'un des traits définitoires pour les femmes est le bavardage) donne des arguments pour justifier l'inclusion des femmes dans la catégorie des groupes minoritaires, dominés. La norme linguistique reste évidemment un paramètre essentiel du statut social. Le droit de parler, de s'exprimer selon les canons dominants reçoit donc une dimension identitaire, car la langue devient un des vecteurs d'identification du groupe qui lui confère du pouvoir.

Dans la théorie du groupe social, H. Tajfel (1981) manifeste lui aussi un grand intérêt pour les groupes qui ont une image de soi négative et rapporte cette observation au statut social inférieur et aux rapports inégaux qu'ils établissent avec d'autres groupes. L'appartenance au groupe est essentielle pour la construction d'une identité sociale. Lorsque l'individu du groupe minoritaire devient conscient de son statut et trouve que son groupe ne lui offre plus une identité et du respect envers soi-même, il essayera inévitablement à migrer vers le groupe supérieur.

Sécurité sociale et linguistique versus insécurité sociale et linguistique

Le groupe social minoritaire, conscient ou non de sa position de subordination, assume un statut social inférieur, donc il devient fortement marqué de ce que la sociolinguistique appelle *insécurité sociale* (IS). Par contre, le groupe dominant,

majoritaire ou supérieur, assume le rôle de leader, de promoteur d'un système de valeurs reconnues dans la communauté. Il sera donc marqué par ce qu'on appelle *sécurité sociale* (SS). À partir de la prémisse ci-dessus concernant les implications sociales de la langue, il faut nécessairement mettre en contact la paire dichotomique SS/IS avec une autre, liée au concept de *sécurité / insécurité linguistique* (SL / IL).

Pour une approche exhaustive du phénomène d'IL nous dirigeons notre attention vers l'espace public que nous définissons en tant que territoire au niveau duquel on établit les rapports de force et où la légitimité est inévitablement liée au droit de parler et de s'exprimer en tant qu'identité sociale. Nous trouvons ainsi que la langue, avec toutes les unités sémiotiques qu'elle englobe est celle qui garantit ou restreint certains droits sociaux tout en réglant les rapports de force, de domination / subordination, entre les groupes sociaux.

À partir de la prémisse selon laquelle au niveau du groupe (dominant ou dominé), donc dans l'endogroupe, le comportement des individus est mis sous le signe de la sécurité à la fois sociale et linguistique[2], nous pouvons affirmer que l'insécurité linguistique apparaît lorsque le groupe dominé entre en conflit avec le groupe dominant pour affirmer son identité sociale, son droit de participer à la vie de la communauté et de prendre des décisions.

Le concept d'insécurité linguistique a été introduit dans le champ de la sociolinguistique par le chercheur américain William Labov dans les années '60 (Labov, (1972) 1991) dans sa vaste enquête sur la stratification sociale de l'anglais à New York et a été mis en relation avec la manière dont la petite bourgeoisie américaine conscientisait la norme linguistique, tout en auto-dévalorisant son propre discours. Mise en relation avec les notions de communauté linguistique et de norme, l'insécurité linguistique indique la présence d'un sentiment de faute chez le locuteur, associée à un manque de sûreté pendant l'interaction verbale et à un penchant pour l'hypercorrection.

Parmi les traits qui sont faciles à repérer chez un locuteur d'un groupe minoritaire, il faut mentionner : le changement soudain de registre, l'alternation des codes, les interventions à caractère métalinguistique du locuteur dans son propre discours par des autocorrections, des explicitations, des questions concernant la norme, etc. On y ajoute les variations qui sont l'effet de la productivité discursive du locuteur, la volubilité, la complexité syntactique et lexicale des énoncés.

Le locuteur marqué par IL manifestera une oscillation constante entre les deux registres, entre le langage spécifique à son groupe et le langage du groupe dominant qui semble être la clé pour l'ascension sociale et pour la reconnaissance de la légitimité au niveau de la communauté sociale. Se dissimuler derrière un comportement linguistique appartenant au modèle dominant, adopter son système de valeurs et ses repères identitaires, voilà quelques stratégies pour accéder au pouvoir et pour s'assurer un statut social supérieur.

Le concept apparaît plus tard dans d'autres études (Trudgill, 1983 ; Coates, 1993 ; Calvet, 1998 ; Baylon, 1991, etc.) qui envisagent le phénomène comme une véritable quête de la légitimité linguistique du groupe dominé, qui connaît à la fois

les formes linguistiques attestant son statut minoritaire et les formes normées du groupe dominant.

Pour comprendre la façon dont le concept d'IL fonctionne dans le discours des femmes dans la sphère publique il nous paraît essentiel de reprendre une des théories de la sociolinguistique qui conclut qu'un élément essentiel qui influence le comportement linguistique des femmes par rapport à celui des hommes est le prestige social. Les femmes et les hommes, dont le statut est étroitement lié au sentiment de sécurité ou d'insécurité sociale qu'ils ressentent au niveau du groupe, adoptent un comportement social et linguistique conforme aux normes imposées par le groupe : les femmes adhèrent à un système de normes de prestige explicites (*overt prestige norms*), tandis que les hommes se rapportent toujours à un système de normes implicites (*covert prestige norms*) (Trudgill, 1983).

Lorsque le prestige explicite renvoie directement aux qualités féminines et aux variantes plus sophistiquées de la langue standard, le prestige implicite a des connotations masculines fortes liées au pouvoir, au contrôle, à la position hiérarchique et n'a pas besoin de présentation explicite. Il s'agit donc de tout un capital symbolique qui se met en marche et qui met en valeur d'une part le paradigme de la minorité féminine définie par conservatisme, statut social, ascension sociale, insécurité, expressivité émotionnelle, sensibilité, solidarité, et d'autre part le paradigme de la majorité masculine définie par indépendance, compétence, hiérarchie, contrôle, etc. (Beeching, 2002 : 36).

L'emploi des normes de prestige explicites, du langage standardisé et conservateur est le résultat direct de l'accès restreint au pouvoir et d'un rôle social inférieur, limité plutôt à la sphère domestique. Puisque le statut social est le seul moyen d'accéder à une position hiérarchique supérieure, les femmes sont contraintes à utiliser des stratégies linguistiques appartenant au modèle dominant qui leur permettent une ascension hiérarchique et une reconnaissance implicite de leur rôle au sein de la communauté sociale : *« […] en absence d'une véritable base économique et politique susceptible de garantir leur statut social, les femmes font appel à des aspects du capital symbolique tel que le recours à des normes linguistiques de prestige. »* (Labov, in Singy, Bauvois, 1998 : 28) Les femmes dépasseront donc l'état d'IS tout en adoptant un comportement linguistique conforme au modèle prestigieux du groupe dominant.

La dynamique des rapports sociaux et linguistiques qui s'établissent au niveau des groupes sociaux distingués selon le critère du genre nous permet de cataloguer cette oscillation du groupe dominé entre la langue naturelle de l'endogroupe et la langue normée de l'exogroupe comme une acceptation tacite de leur statut minoritaire et une reconnaissance implicite de la supériorité du groupe dominant.

Tandis que les hommes gagnent de la reconnaissance sociale par les actions qu'ils entreprennent et jouissent implicitement d'un statut social supérieur garanti par le capital matériel qu'ils détiennent, les femmes jouissent de la reconnaissance d'un rôle significatif au niveau du groupe en vertu de leur statut implicite de mère, gardienne de la tradition, des valeurs symboliques et de la langue normée, chargée de l'éducation des générations futures. L'emploi de la langue normée et des formes

linguistiques standardisées et prestigieuses devient une méthode de préserver leur « face » [voir Goffman, [1959], 2007] dans des interactions sociales où elles sont dépourvues d'autorité et de pouvoir. C'est pourquoi dans la plupart des situations de communication le discours des femmes semble plus réservé, plus poli, plus attentif aux attentes de l'autrui, tandis que le discours des hommes est plus direct, plus objectif, plus pauvre en ce qui concerne les constructions stylistiques, moins enclin vers la négociation, vers la coopération.

Dans la sociolinguistique française (Bordieu, 1982 ; Boyer, 1991 ; Baylon, 1991), on identifie d'une part la langue normée, prestigieuse comme langue du groupe dominant et de l'autre part la langue stigmatisée comme langue du groupe dominé. Les rapports sociaux inégaux font que la langue du groupe dominant est envisagé comme prestigieuse tandis que celle du groupe dominé est vue comme dévalorisante.

Selon le même principe du prestige et du statut social, Calvet (1998) distingue entre sécurité et insécurité linguistique qu'il met en relation avec les paires dichotomiques groupe dominant/groupe dominé, langue de prestige / langue dévalorisée. Il trouve que la SL devient manifeste dans les groupes qui considèrent leur langue comme la Langue, donc la Norme, et qui ont un statut social supérieur, tandis que l'IL apparaît aux individus qui considèrent leur langue comme moins prestigieuse et par conséquent cherchent à adopter le modèle linguistique du groupe dominant.

On parle de sécurité linguistique lorsque pour des raisons sociales variées les locuteurs ne se sentent pas mis en question dans leur façon de parler, lorsqu'ils considèrent leur norme la norme. À l'inverse il y a insécurité linguistique lorsque, pour des raisons sociales variées, les locuteurs considèrent leur façon de parler comme peu valorisante et ont en tête un autre modèle plus prestigieux mais qu'ils ne pratiquent pas. (Calvet, 1998 : 50)

Plus encore, les recherches linguistiques féministes (Yaguello, 1978, Houdebine-Gravaud, 1997, 1999) trouvent que la langue est un instrument de domination des hommes sur les femmes et que les tabous linguistiques et comportementaux représentent une modalité de restreindre l'accès à la langue dominante et au pouvoir qu'elle confère implicitement. C'est ainsi que la langue dominante, la langue du pouvoir social, donc la Langue, est attribuée aux hommes, tandis que la langue dominée, vue comme déviante par rapport à la Norme est attribuée aux femmes.

Dans l'espace public ce besoin du groupe minoritaire de dépasser l'état d'insécurité sociale et linguistique par l'assimilation de la langue prestigieuse, de la langue normée[3] est plus prégnant encore. La présence des femmes dans l'espace public est vue encore comme une transgression puisqu'il s'agit d'un espace attribué par tradition aux hommes (surtout celui politique). Apparemment le discours que les femmes construisent dans le champ public, à savoir politique, est masculin, technique, standardisé, figé parfois dans les structures de la langue de bois qui ne laisse jaillir aucune trace de féminité, indice potentiel d'une faiblesse innée inévitablement liée au genre féminin.

Sur l'IL et la SL des femmes politiques sur les blogs personnels

Pour illustrer la présence des marques de l'IL dans le discours des femmes politiques roumaines nous nous appuyons sur un corpus qui comprend plusieurs discours publiés sur les blogs personnels, un espace public tout à fait particulier, que nous appelons espace hybride et qui offre aux locutrices la possibilité de se libérer des contraintes et des canons de l'espace médiatique traditionnel et de formuler des opinions personnelles qui ne sont pas déformées par les filtres des médias. Nous analyserons donc des fragments de discours tirés des blogs personnels d'Elena Udrea (ministre du Développement Régional et du Tourisme), Alina Gorghiu (parlementaire du PNL), Lia Olguța Vasilescu (parlementaire du PSD), Raluca Turcan (parlementaire du PDL).

Nous soutenons l'idée que, vu le mélange entre le privé et le public qui fait du blog un espace moins contraignant, les femmes politiques assument leur discours et leurs opinions personnelles de manière plus libre et moins soumise aux contraintes du discours officiel. Cela nous mène à la conclusion que dans l'espace web elles manifestent à la fois de la SL et de l'IL, selon l'image qu'elles cherchent à transmettre.

Les pages où les locutrices présentent des détails sur la vie personnelle sont bien marquées du point de vue du genre et montrent un fort sentiment de sécurité linguistique. Pour ce qui tient de la sphère personnelle, les locutrices se reconnaissent dans le portrait traditionnel de la femme, de la mère, de la fille qui circule dans le mental collectif. Les marques de la discursivité féminine deviennent omniprésentes et construisent une image favorable, familière, plus proche du lecteur que celle de l'homme politique pragmatique, éloigné des valeurs traditionnelles. E.U., par exemple, se définit en tant que « femme normale », soumise aux provocations quotidiennes, ayant des faiblesses et des curiosités, des amis et une famille (image tout à fait contraire à celle de femme-fatale qui n'a rien à faire avec le champ de la politique, construite par la presse et les adversaires politiques) :

(1) Sunt născută în Buzău (şi nu în Pleşcoi, aşa cum se încăpățânează unii să susțină).
Je suis née à Buzău (non pas à Pleşcoi, comme certains s'obstinent à soutenir.

(2) Sunt disciplinată, ambițioasă şi perseverentă până la încăpățânare, […] foarte loială, […] o femeie normală.
Je suis disciplinée, ambitieuse et persévérante jusqu'à l'obstination, […] très loyale, […] une femme normale.

(3) Cine îşi imaginează că mănânc zilnic caviar şi îmi petrec timpul între coafor şi shopping se înşeală.[4]
Qui s'imagine que je mange chaque jour du caviar et que je passe mon temps entre coiffeur et shopping se trompe.

Les pages personnelles de L.O.V. (4) et de R.T. (5) comprennent également des remarques à caractère privé qui renvoient directement à leur statut de mère et à leur image de femmes attachées aux valeurs traditionnelles de la famille.

(4) Cea mai mare realizare a mea rămâne însă fiul meu.
Ma plus grande réalisation reste pourtant mon fils.

(5) Ca un părinte mândru ce sunt îl consider [pe fiul său Eric] cea mai mare realizare comună, a mea şi a lui Valeriu.
Comme un parent fier, je considère [son fils Eric] la plus grande réalisation commune, la mienne et celle de Valeriu.

Par contre, les locutrices manifestent de l'IL dans des situations où elles doivent montrer qu'elles sont des personnages politiques crédibles devant les lecteurs.

Une marque fréquente qui indique la présence de l'insécurité linguistique chez les femmes politiques est l'emploi du masculin générique au niveau de la dénomination (un exemple parfait pour illustrer l'internalisation du principe MAN et l'acceptation sans équivoque du modèle masculin comme supérieur). L'absence des indices féminins et le refus d'utiliser les variantes féminines que le roumain met à la disposition des locuteurs (le roumain étant une langue marquée du point de vue du genre) révèlent une prédisposition vers l'auto-occultation, l'auto-dévalorisation surtout dans des situations où l'emploi du féminin produirait une détérioration de la crédibilité des locutrices devant le public, électeur potentiel.

Les blogueuses se présentent elles-mêmes par des noms au masculin pour désigner leur trajet professionnel. Elles préfèrent donc s'identifier par des formules telles : « Avocatul tău în Parlament » / « Ton avocat dans le Parlement », « Parlamentarul » / « Le parlementaire », « Liberalul » / « Le libéral », « Reprezentantul colegiului 22 » / « Le représentant du collège 22 », « Profesionistul » / « Le professionnel », (A.G.), « Senator PSD » / « sénateur PSD » (L.O.V.) ou tout simplement par leur nom (« Elena Udrea ») qui, dans ce cas, est personnalisé avec la signature de la blogueuse. Le même masculin générique est employé dans les pages où elles présentent leur parcours professionnel.

(6) Am studiat Dreptul, în cadrul Universității Dimitrie Cantemir şi am devenit *avocat.* (E.U.)
J'ai étudié le droit à l'Université Dimitrie Cantemir et je suis devenue *avocat*.

(7) În politică m-am implicat mai întâi în calitate de *consilier* în CGMB, în iunie 2004 şi apoi ca *Şef* al Cancelariei Administrației Prezidențiale. (E.U.)
En politique, je me suis impliquée en tant que *conseiller* au CGMB, en juin 2004 et ensuite en tant que chef de la Chancellerie de l'Administration Présidentielle.

(8) În prezent, sunt *deputat* în Colegiul 25, *secretar executiv* al PD-L, iar în noiembrie 2010 am fost aleasă în funcția de *preşedinte* al filialei Bucureşti a PDL. (E.U.)
Maintenant, je suis député au Collège 25, *secrétaire exécutif* du PD-L et, en novembre 2010 je suis élue *président* de la filiale Bucarest du RD-L.

(9) *Deputat* în Parlament pentru că m-am săturat să tot stau pe margine. (A.G.) / *Député* au Parlement parce que je suis las de rester de côté.

(10) Sunt *traducătorul* « Tratatului de sociologie generală » de Vilfredo Pareto. (L.O.V.)[5]
Je suis le *traducteur du « Traité de sociologie générale »* de Vilfredo Pareto.

En l'absence de tout indice de genre, le lecteur serait mis en situation d'impossibilité de déchiffrer le sexe du locuteur. Il arrive souvent que seul le contexte facilite la décodification de genre. Les locutrices se qualifient elles-mêmes en utilisant des termes généraux, masculins, vagues (même si la langue met à leur disposition des formes au féminin qu'elles semblent ignorer volontairement), le féminin étant presque définitivement jeté dans un coin d'ombre (*avocat / avocat*, *şef / chef, deputat / député, secretar executiv / secrétaire exécutif, consilier / conseiller, parlamentar / parlementaire, traducător / traducteur*). Dans les exemples ci-dessus, outre l'ethos prédiscursif[6] (donc toutes les données préalables que le public détient sur le locuteur), c'est seulement l'accord du participe passé au féminin (*aleasă / élue*) (3) qui indique le fait que le locuteur est une femme.

Il y a évidemment des exceptions où la locutrice insiste sur sa qualité de femme qu'elle associe à sa qualité professionnelle :

(11) Sunt prima femeie parlamentar. (L.O.V.)
Je suis la première femme parlementaire.

C'est un cas tout à fait isolé qui peut trouver une bonne explication dans le fait que la locutrice est le président de la *Commission parlementaire pour l'égalité des chances* et donc ses actions politiques sont visiblement orientées contre la discrimination de genre et la protection des droits des femmes.

Il y a aussi de l'IL dans la façon dont les locutrices utilisent un discours tout à fait masculinisé, technocrate lorsqu'elles parlent de leurs réussites dans l'espace public, de leur activité ou de l'idéologie qui justifie leurs choix politiques. Comme on l'a déjà vu dans notre courte approche théorique du concept, les signes d'IL sont : l'hypercorrection, l'alternance des codes, l'emploi des phrases élaborées ayant une syntaxe complexe, le retour permanent aux formes linguistiques du groupe dominant, à la langue de prestige qui, en politique, semble être la propriété des hommes. Le corpus exploré nous offre beaucoup d'exemples d'IL chez les femmes politiques visées par notre analyse.

Le blog de R.T. nous fournit des exemples nombreux de cette assimilation de la langue politique standardisée par l'emploi d'un discours sérieux, masculinisé, construit sur des structures qui rappellent la langue de bois du pouvoir. Les articles publiés sur le blog sont une bonne occasion pour populariser non seulement ses projets personnels mais aussi la doctrine du parti qui les soutient. Le discours est non-marqué du point de vue du genre et par conséquent les indices de féminité sont presqu'inexistants. La locutrice devient la voix de la formation politique qu'elle représente. Elle utilise un langage impersonnel même quand elle semble exprimer ses opinions personnelles. Des formules lexicales (des subjectivèmes, Orecchioni, 1980) du type *din punctul meu de vedere / de mon point de vue*, *cred că / je crois, je trouve* qui d'habitude sont les porteurs d'une subjectivité explicite et qui indiquent sans équivoque la présence de l'énonciateur dans son texte, ne réussissent plus à faire surgir l'identité de la locutrice et à lutter contre les formules fixes, figées et redondantes du discours officiel du pouvoir.

(12) Din punctul meu de vedere, dezbaterea de la Giurgiu a surprins două aspecte importante. Primul - că există o opinie comună că PDL va ieşi mai unit şi mai puternic la finalul acestor alegeri interne. Al doilea - că modul în care vom reuşi să ne redresăm, […] ține de mobilizarea bazei partidului […].
De mon point de vue, le débat de Giurgiu a surpris deux aspects importants. Le premier – qu'il existe une opinion commune que le PDL sortira plus uni et plus fort à la fin de ces élections. Le second – que le mode de réussite de notre redressement […] tient à la mobilisation de la base du parti.

(13) […] cred că un lucru important de care avem nevoie este că partidul [...] trebuie să păstreze un mesaj exterior, clar, de poziționare față de USL.
[…] je crois qu'une chose importante dont nous avons besoin est que le parti […] doit conserver un message extérieur, claire, de positionnement par rapport à l'USL.

(14) Cred că după doi ani de criză am traversat etapa cea mai grea, iar cel mai important lucru este că economia s-a stabilizat şi apar tot mai clar semnale pozitive.
Je crois qu'après deux années de crise nous avons traversé l'étape la plus difficile et la chose la plus importante est que l'économie s'est stabilisée et qu'apparaissent de plus en plus clairement des signaux positifs.

Au niveau de la syntaxe, il faut remarquer le caractère lourd de la phrase qui semble s'effondre dans des structures nominales complexes qui abusent de l'emploi excessif du génitif, des constructions nominales utilisées au détriment des participes ou des constructions verbales-nominales au détriment des verbes simples. Les exemples ci-dessous sont illustratifs pour la nominalisation excessive et pour l'emploi du champ lexical idéologique du centre-droite : *« proiect de schimbare pragmatică »*, *« modernizarea de perspectivă a societății »*, *« mesaj puternic de susținere a reformelor şi o viziune clară »*, *« pârghie de punere în mişcare a motoarelor partidului »*, *« motiv de reflecție asupra unui câştig dublu : forța şi modernizarea realistă a PSD »* ; *« perspectiva menținerii deschise a discuției despre reformă şi modernizarea PDL, pe o platformă mai largă şi mai omogenă de susținere din partid »*, etc. Ce sont des structures lexicales que l'on retrouve facilement dans les discours officiels des leaders politiques du PDL et qui reviennent de façon répétitive dans les discours d'autres membres de ce parti.

Il faut signaler quand même des cas de transition d'une IL féminine vers une SL exclusivement masculine. Les moyens qui rendent possible cette transition font partie d'un arsenal qui est très souvent utilisé dans l'espace politique et que les locutrices adoptent à leur tour pour combattre d'une certaine manière l'image stéréotypée que les médias font circuler sur elles et pour transmettre une image de soi forte, presque masculinisée, plutôt d'« homme politique » que de « femme politique ». Parmi ces moyens il faut mentionner :

- Une auto-valorisation excessive des réussites personnelles et professionnelles, issue probablement d'un besoin impérieux et permanent de se justifier devant les lecteurs (recours à l'argument d'autorité qui impose d'une manière assez agressive l'exemple personnel comme modèle à suivre) :

(15) Sunt femeia parlamentar cu cel mai mare scor obținut la alegerile uninominale. (L.O.V.)
Je suis la femme parlementaire avec le meilleur score obtenu aux élections uninominales.

(16) […] mă clasez pe locul 3 în Senatul României. (L.O.V.)
Je suis le 3e au Sénat roumain.

(17) […] m-am situat pe locul 3 la camera Deputaților […] ca număr de inițiative devenite legi. (L.O.V.)
J'ai été le 3e à la Chambre des députés

(18) Pe colegiul pe care îl reprezint în Parlament […] în toate localitățile există câte un proiect de care să se lege numele meu. (L.O.V.)
Le collège que je représente au Parlement […] il existe, dans toutes les localités, un projet qui est lié à mon nom.

- L'ironie par laquelle les locutrices visent à faire comprendre au récepteur une autre chose que celle qu'elles expriment. L'emploi de cette figure rhétorique exige une certaine compétence linguistique de la part du récepteur et des connaissances préalables sur le contexte politique envisagé, pour saisir le sens complet du message.

(19) […] niște primari de sector își frecau mânuțele de bucurie că își păstrează feudele, alții se gândeau la copăceii pe care îi vor planta în perioada imediat următoare. (E.U) (sur la réaction de certains membres de l'opposition à l'égard de la décision du PDL de renoncer pour le moment à l'idée d'organiser un référendum sur la réforme administrative de Bucarest) / […] certains maires de secteurs se félicitaient qu'ils maintiennent leurs fiefs, d'autres pensaient aux petits arbres qu'ils planteront dans l'avenir proche.

(20) […] nu toți politicienii sunt șantajați și atacați. Unii dintre ei au parte de tratament preferențial. Nu li se arată biciul, ci morcovul. (E.U.) (sur le traitement préférentiel accordé à certains personnages politiques par certaines chaînes privées de télévision) / […] tous les politiciens ne sont pas soumis au chantage et attaqués. Certains jouissent d'un traitement préférentiel. On ne leur montre pas le bâton, mais la carotte.

(21) Însuși Marko Bella a venit la parlament să înfiereze extremismul meu... și el vine foarte rar!" (L.O.V.) (ironie à l'adresse du leader de L'Union Démocrate des Hongrois de Roumanie qui, selon la locutrice, est une présence assez rare dans le Parlement, mais qui est venu exprès pour protester contre la loi initié par L.O.V. sur la réglementation des changements de noms de rue, boulevards, etc. selon le bon gré des autorités locales)
Marko Bella lui-même est venu au parlement pour stigmatiser mon extrémisme… et celui-ci y vient très rarement !

(22) Absolut toți cei care s-au înscris în UNPR, dar ABSOLUT TOȚI, au spus următoarea propoziție în conferința de presă de nou veniți în UNPR: "Doresc să mulțumesc, în primul rând, domnului general Oprea, pe care îl cunosc demult si care e un om deosebit..." etc. Nu mai contează restul! Dacă nu mă credeți cautași declarațiile TUTUROR! Acum, întrebarea: Li se impune noilor membri UNPR să îl laude pe Oprea

sau se inspiră unii de la altii căci au idei puține, dar fixe ? (L.O.V.) (remarques ironiques sur le discours redondant et stéréotypé du pouvoir)
Absolument tous ceux qui sont inscrits à l'UNPR, mais absolument tous, ont prononcé la suivante proposition à la conférence de presse de nouveaux venus à l'UNPR : « Je veux remercier, premièrement, à monsieur le général Oprea, que je connais depuis longtemps et qui est un homme spécial… », etc. Le reste ne compte plus ! Si vous ne me croyez pas, cherchez les déclarations de TOUS ! Maintenant, la question : Est-ce qu'on impose aux nouveaux membres de l'UNPR de louer Oprea ou ils s'inspirent réciproquement, car ils ont peu d'idées, mais fixes ?

- L'agressivité verbale qui est d'habitude un instrument d'attaque ou d'auto-défense. Les locutrices montrent une violence discursive plus ou moins évidente pour exprimer une position critique envers les adversaires politiques ou pour se défendre contre des attaques directes, personnelles dont elles sont les victimes.

(23) Şi, cum refuz să cred că sunt atât de orbeți să nu vadă ce scuipați le-ar da românii între ochi sau că sunt atât de surzi să nu audă înjurăturile când trec pe stradă, atunci mă gândesc că pregătesc o nouă furăciune la vot... (L.O.V.) (sur les membres du Parti Démocrate Libéral)
Et, comme je refuse de croire qu'ils sont tellement aveugles pour ne pas voir ce que les Roumains leur cracheraient entre les yeux ou qu'ils sont tellement sourds pour ne pas entendre les gros mots dits lorsqu'ils passent, alors je pense qu'ils préparent un nouveau vol au vote…

(24) Norocul ei [al unei adversare politice din PDL Dolj] că, ştiind cam cât sunt de colerică şi cât de organizat scot dinții din gură, doi cate doi, colegii mei de partid care au dat alarma, au avut grijă să mă şi încuie în birou în noaptea aia şi să ia cheia la ei! (L.O.V.)
Heureusement pour elle [une adversaire politique du PDL Dolj] qu'en sachant que je suis tellement colérique et que j'extrais les dents de manière organisée, deux par deux, mes collègues de parti qui ont sonné l'alarme, ont pris le soin de verrouiller mon bureau avec moi dedans et de prendre la clé avec eux !

(25) Şi, ca o palmă dată preşedintelui Consiliului Județean, penelistul Căncescu, am aprobat şi am demarat procedurile pentru reabilitarea termică a Spitalului Județean. (E.U.)
Et, comme un gifle donné au président du Conseil départemental, le membre du PNL Căncescu, j'ai approuvé er j'ai démarré les procédures pour la réhabilitation thermique de l'hôpital départemental.

(26) Mă refer la acest personaj pentru că, în nesimțirea care caracterizează pe unii dintre membrii PNL, a afişat un *mash* pe fațada spitalului în care mă acuza de nu ştiu ce lucruri făcute împotriva obiectivului respectiv. (E.U.)
Je me réfère à ce personnage parce que, dans l'abjection qui caractèrise certains membres PNL, il avait affiché un *mash* sur la façade de l'hôpital dans lequel il disait que j'avais fait des choses quelconques contre l'objectif respectif.

- La disqualification de l'adversaire par la mise en cause de sa personne ou de ses actions (les attaques se dirigent soit contre certaines figures politiques soit contre tout un groupe politique):

(27) Ce zici, Elena, te ține să candidezi sau e doar gargara de dimineață? Eu aş fi gata să pariez că numai gura e de tine şi că ți-e frică de competiții electorale serioase! Cu Luminița Anghel mai treacă meargă... Dar cu Oprescu? Chiar şi cu brațul armat al lui Băsescu (STS şi alte S-uri) ştii că ieşi smotocită bine! N-ai anvergură... (L.O.V.)
Qu'en dis-toi, Elena, tu participeras aux élections ou c'est le mensonge matinal ? J'en serais prêt à parier que ce n'est que de paroles et que tu crains des compétitions sérieuses ! Avec Luminița Anghel, ça marche… Mais avec Oprescu ? Même avec le bras armé de Băsescu (STS et d'autres S) tu sais que tu sortiras bien roulée ! Tu n'as pas d'envergure…

(28) Consider că statul roman trebuie să-şi activeze, DE URGENȚĂ, toate mecanismele de autoapărare, PÂNĂ NU ESTE PREA TÂRZIU, până când loazele astea aflate la guvernare nu vând tot, ca să mai poată sta câteva luni la ciolan! Că nu le mai ajunge cât au prăduit la infractorii ăştia de duzină, la chelnerii ăştia care ne vând pe toți pentru un bacşiş mic! La puşcărie, trădătorilor! (L.O.V.)
Je considère que l'État roumain doit activer, de toute urgence, tous les mécanismes d'autodéfense, jusqu'à ce qu'il ne soit pas trop tard, jusqu'à ce que ces coquins au gouvernement ne vendent pas tout, pour qu'ils puissent encore rester quelques mois dans leur situation avantageuse ! Qu'il leur ne suffit combien ils ont volé, ces infracteurs ordinaires, ces serveurs qui nous vendent tous pour un petit pourboire ! En prison, traîtres !

(29) Se comportă exact ca orice aşa zis şmecher de România care crede că poate construi orice, oricum fără ca pe el legea să-l afecteze. (sur l'actuel maire du Bucarest, Sorin Oprescu) (E.U.)
Ils se comportent exactement comme tout escroque de Roumanie qui croit pouvoir tout construire, de toute façon, dans que la loi l'affecte.

(30) Le place sau nu le place, Ponta şi Antonescu sunt simple instrumente în mâna varanului Voiculescu. (E.U.)
Que cela leur plaise ou non, Ponta et Antonescu sont de simples instruments aux mains du varan Voiculescu.

Nous pouvons conclure donc que tout en adoptant les instruments discursifs-argumentatifs traditionnels dans le champ politique, où l'ironie, l'attaque à la personne, la violence verbale sont des pratiques fréquentes, les femmes assument en fait tout un modèle discursif et comportemental qui les aide à se construire un ethos pragmatique, qui renforce leur crédibilité, en empruntant un style aussi dur et parfois aussi agressif que celui de leurs adversaires masculins.

Conclusions

Un regard critique rétrospectif sur le corpus exploré dans cette étude et sur les analyses que nous avons entreprises nous mène à la conclusion que les concepts de *sécurité linguistique* et d'*insécurité linguistique* coexistent dans le discours des femmes dans l'espace politique. Le glissement d'un comportement discursif à l'autre se fait lorsque les locuteurs ressentent un sentiment d'insécurité sociale qui menace leur identité ou leur position sociale. Ils passent donc d'un code à l'autre,

du registre du groupe dominé à celui du groupe dominant et adoptent en conséquence les modèles linguistiques et comportementaux qui leur offrent plus de prestige.

La sécurité linguistique qui est la marque du prestige, du statut social supérieur et de la Langue (donc de la Norme) devient prégnante dans des situations où il n'y a pas de conflit identitaire. Sur les blogs féminins elle apparaît surtout dans les pages de présentation personnelle où les locutrices se définissent en tant que femmes conformément au système de valeurs de la doxa commune. Par contre dans les pages où elles se présentent en tant que personnes publiques elles manifestent de l'insécurité linguistique, parce que par tradition l'espace public est réservé aux hommes et leur présence ici est vue comme une transgression. Par conséquent elles doivent adapter leur discours aux nouvelles exigences et adopter les moyens discursifs spécifiques pour se faire remarquer comme des figures politiques au moins aussi crédibles que leurs adversaires politiques.

NOTES

[1] Pour plus d'informations sur l'emploi du masculin générique et sur ses implications au niveau psycho-cognitif, voir aussi Houdebine-Gravaud, 1997 et 1998.

[2] Nous n'ignorons pas les conflits qui peuvent apparaître au niveau du groupe, mais nous les considérons mineurs, puisqu'ils n'ont pas un impact majeur sur la construction de l'identité sociale. À notre avis ils ne produiront pas de cas d'insécurité sociale ou linguistique.

[3] La langue normée des groupes dominants n'est pas nécessairement liée à la norme linguistique, mais plutôt à une norme morale implicite qui donne à un groupe plus de droits qu'à l'autre. Nous dirons donc que, dans ce contexte, la langue normée est plutôt la langue du pouvoir et du prestige social.

[4] Nous mentionnons que les exemples sont tirés du blog d'Elena Udrea dans la version du mois de mars 2011 et qu'à la date de la dernière consultation du site (le 15 juin 2011) il y avait déjà des changements dans la section « *EU : Viața* ».

[5] Nous gardons les exemples du corpus en roumain parce que nous considérons toute traduction comme un travail de réinterprétation du texte original. Par surcroît la traduction en français de certaines phrases fournirait des indices sexuels qui n'apparaissent point dans le texte roumain. Une phrase du type « Am studiat Dreptul….am devenit avocat » qui en roumain est dépourvue de tout indice de féminité, nous forcera à faire en français l'accord du participe passé au féminin : « J'ai étudié le droit… je suis devenue avocat. ». Nous mettrons quand même en français les syntagmes courts et les mots isolés.

[6] Pour une approche détaillée du concept d'ethos et sur la distinction ethos prédiscursif, préalable et ethos discursif, voir Amossy (1991, 1999, 2010), Maingueneau (2004).

BIBLIOGRAPHIE

Amossy, R. (1991). *Les idées reçues, Sémiologie du stéréotype*. Paris : Nathan.

———— (1999). *Images de soi dans le discours*, Coll. Sciences des discours, dirigée par Jean Michel Adam. Lausanne-Paris : Delanchaux et Niestlé S.A.

———— (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris : Presses Universitaires de France.

Baylon, Ch. (1991). *Sociolinguistique. Société, langue, discourse*. Paris : Nathan.

Beeching, K. (2002). *Gender, Politeness and Pragmatic Particles in French*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.

Boyer, H. (1991). *Eléments de sociolinguistique*. Paris : Dunod.

Braun, F., (1997). « *Making men out of people. The MAN principle in translating genderless forms* ». In : Kotthoff, H., Wodak, R., *Communicating gender in context*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company.

Calvet, J.L. (1998). *La sociolinguistique.* Paris : Presses Universitaires de France.

Coates, J. (1993). *Women, Men and Language*, second edition. London and New York : Longman.

Goffman, E. (2007). *Viața cotidiană ca spectacol*. București : Comunicare.ro.

Houdebine-Gravaud, A.-M. (1997). *Femeia invizibilă sau despre invizibilitatea femeii în limbaj*. Iași : Editura Universității Alexandru Ioan Cuza.

———— (1998). *La féminisation des noms de métiers*. Paris : L'Harmattan.

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

Labov, W. (1991) [1972]. *Sociolinguistic Patterns*. Philadelphia: University of Philadelphia Press.

Maingueneau, D. (2004). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin.

———— *L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours*. URL : <http:// pagesperso-orange.fr/dominique.maingueneau/appendix.html>. Consulté le 15 mars 2008.

Singy, P., Bauvois, C., Forel, C. (1998). *Les femmes et la langue. L'insécurité linguistique en question.* Lausanne : Delanchaux et Niestlé.

Tajfel, H. (1981). *Human groups and social categories: studies in social psychology*. URL : <http://books.google.com>.

Trudgill, P. (1983). *Sociolinguistics, An Introduction to language and society*, Harmondsworth : Penguin Books.

Yaguello, M. (2002) [1978]. *Les mots et les femmes*. Paris : Payot.

Sites consultés

<http://www.elenaudrea.ro>, consulté le 15 juin 2011.

<http://www.olgutavasilescu.ro>, consulté le 15 juin 2011.

<http://www.alinagorghiu.ro>, consulté le 15 juin 2011.

<http://www.turcanraluca.ro>, consulté le 15 juin 2011.

Breve storia del culto di Goethe nello spazio letterario romeno fra la fine del secolo XIX e l'inizio del secolo XX*

Emilia ŞTEFAN
Università di Craiova
Facoltà di Lettere

ABSTRACT: ***The Cult of Goethe in the Romanian Literary Space at the Turn of the 20th Century***

Even though the cult of Goethe entered Romanian culture before the First World War, when the linguistic evolution prepared by generations of writers and scholars allowed for the translation of the titan in Weimar, there were still spaces of his work not thoroughly explored. Some of them were superficially dealt with or even ignored, until Lucian Blaga included the method of the original phenomenon and a philosophical interpretation of Goethe's ideas about the Daimonion in his initial theories. On the other hand, the interest in the value of German literary products in our area prompts the discovery of the indigenous resources of cultural creation. This is the point of view expressed by Blaga in his *Mioritical Space.*

KEYWORDS: *translation, studies, Titu Maiorescu and the Goethean model, Blaga and the Goethean model*

Parafrasando Blaga, ma riferendomi al tentativo di delineare l'impronta goetheana nello spazio letterario romeno alla fine del secolo XIX e all'inizio del secolo XX, posso dire che, anche se vado su vie già battute, cerco di cantare il mio canto.

In seguito a uno sguardo generale sull'influenza tedesca nella letteratura romena, le monografie esistenti offrono il profilo completo, ma non definitivo dell'importanza di questo poeta, il più meritevole rappresentante della letteratura tedesca, che nel secolo XX raggruppa intorno a sé i più numerosi traduttori, presentandosi ai lettori di questo spazio sotto diversi aspetti: *"come 'poeta', ispiratore di Eminescu; come 'biologo' e 'naturista'; come 'autore di Faust'; come personalità poetica 'in corso di formazione', guardato «nel quadro della vita tedesca», come creatore del pensiero mitico attraverso il pensiero del «demonico»."* (Gherghel, 1931: 169).

Ion Gherghel nota che, dai primi anni del secolo scorso, l'evoluzione linguistica preparata da generazioni di scrittori e di letterati è una condizione compiuta per la traduttibilità dell'opera di Goethe: *"I problemi di maturità letteraria sul terreno della traduzione si moltiplicano soprattutto dopo che passiamo la soglia del secolo XX."* (Gherghel, 1931: 100).

Accanto ai traduttori già conosciuti: Vasile Pogor – pubblica in *Convorbiri literare* ('Colloqui letterari'), fra il 1879-1880, frammenti versificati del *Faust*; Nicolae Skelitti – nella stessa rivista, nel 1870, pubblica *Regele din Thule* (*Der König in Thule*, Il re del Thule), *Rugăciunea Margaretei* (La preghiera di Margareta) del *Faust*, le poesie *La absenta* (*An die Entfernte*, Alla assente), *Înşelatul* (*Selbstbetrug*, L'ingannato), *Mângăiere în lacrimi* (*Trost in Tränen*, Conforto in lagrime) e *Craiul codrilor* – di fatto, *Craiul ielelor* (*Erlkönig*, Il re degli elfi); Gavriil Munteanu – offre la prima traduzione del romanzo *Suferințele tânărului Werther* (*Die Leiden des jungen Werthers*, I dolori del giovane Werther), nel 1842; Ilariu Puşcariu – traduce il dramma *Ifigenia în Taurida* (*Iphigenie auf Tauris*, Ifigenia in Tauride), trasposizione in prosa, *„in un romeno pesante, latinizzante"*, nel 1862, che ci ricordano gli inizi della risonanza dell'opera del *titano di Weimar* nello spazio romeno, essendo convinti che la loro traduzione non rappresenta *"che un semplice tentativo"*, l'opera di Goethe non trovando ancora i suoi interpreti ideali, che mettano in valore non solo la melodia e la complessità del testo, ma anche la chiarezza del senso, appaiono nomi nuovi e nello stesso tempo i primi *"studi maturi sulla sua personalità"* (Gherghel, 1931: 126; Roman, 1980: 167).

La tradizione del culto della letteratura tedesca e soprattutto dell'opera di Goethe diventa evidente nelle pagine delle riviste *Convorbiri literare* (Colloqui letterari), *Familia* (La famiglia), *Sămănătorul* (Il seminatorista), *Floarea darurilor* (Il fiore dei regali), *Neamul românesc literar* (La stirpe romena letteraria). In *Familia*, una delle più pregevoli pubblicazioni di cultura e letteratura della Transilvania, St.O. Iosif pubblica la traduzione della poesia *Izbăvire* (Redenzione), G.I. Bogdan – *Mângăere în lacrimi*, Vasile Popovici – le ballate *Craiul ielelor* (1900) e *Pescarul* (*Der Fischer*, Il pescatore), *"una traduzione impeccabile come forma e versificazione"* (1901), Maria Cunțan – *Mângăere în lacrimi* (1902); in *Convorbiri literare*, pubblica Şt.O. Iosif il prologo nel cielo del *Faust* (1906), G. Murnu – la ballata *Craiul ielelor;* poi nel *Sămănătorul*, **Ion Borcia** traduce *Dumnezeescul* - sub titlul *Dumnezeirea* (*Das Göttliche*, Della divinazione), "una traduzione degna di figurare in un'antologia" (1907) (Gherghel, I., 1931: 107) (lo stesso traduttore offre "la migliore versione romena del dramma *Ifigenia în Taurida*" – 1907, ma nelle pagine della rivista *Luceafărul* (Il Lucifero), C. Teodorescu – la poesia *Deplângerea soției lui Asan Aga* (*Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga*, Il rimpianto della moglie di Asan Aga) (1907), le conosciute *Melodii nocturne ale călătorului* (*Wanderers Nachtlied*, I canti notturni del viaggiatore): *Tu, care eşti din cer* (*Der du von dem Himmel bist*, Tu che sei dal cielo) şi *Peste culmile toate* (*Über allen Gipfeln*, Sopra tutte le cime) (1908); in *Junimea literară* (La gioventù letteraria), Iorgu G. Toma facilità con la traduzione del ciclo *Mignon: Cine se dăruie singurătății* (*Wer sich der Einsamkeit ergibt*, Chi si dedica alla solitudine), *Cine nu şi-a mâncat nicicând pâinea cu lacrimi* (*Wer nie sein Brot mit Tränen aß*, Chi non ha mai mangiato il pane nelle lagrime), *Cunoşti tu țara* (*Kennst du das Land*, Conosci tu il paese), *Doar cine ştie ce e dorul* (*Nur wer die Sehnsucht kennt*, Solo chi sa che è la nostalgia) e delle ballate *Dansul*

morților (*Der Todtentanz*, La danza dei morti) e *Cântărețul* (*Der Sänger*, Il cantante) la risonanza dell'opera goetheana (1908); in *Floarea darurilor*, Oreste offre una versione apprezzata del canto VIII: *Melpone* del poema *Hermann e Dorothea* (1907), la traduzione integrale essendo pubblicata nella *Biblioteca Minervei* (La biblioteca di Minerva), numero 112; in *Neamul românesc literar*, Ion Sân-Giorgiu riesce l'adattamento della traduzione libera con quella testuale nella ballata *Pescarul* (1912). Abbiamo ricordato, si capisce, i nomi degli interpreti dell'opera di Goethe, che rimangono vicini al testo tedesco e in ugual misura offrono delle traduzioni naturali, significativi. Dobbiamo inoltre ricordare che dall'*"illimitato desiderio di conoscere tutto, che induce Goethe a girare per tutti gli spazi"*, le nostre conoscenze saranno arricchite con la pubblicazione dei primi studi realizzati con piena responsabilità: Emil Grigorovitza pubblica *Suferințele tînărului Werther. Reflexii la romanul lui Goethe* (I dolori del giovane Werther. Riflessioni sul romanzo di Goethe, 1903), I. Simionescu tiene una conferenza su *Goethe ca naturalist* (Goethe come naturalista, nell'Aula dell'Università di Iaşi, il 21 marzo 1907), concludendo che il poeta "si associa allo scienziato, introducendo l'arte nella scienza", Gheorghe Lazăr ci presenta *Goethe ca poet privit în cadrul vieții germane* (Goethe come poeta visto nel quadro della vita tedesca) – questo studio, che ci sembra di una importanza speciale, si costituisce come una dimostrazione da una parte della penetrazione della letteratura tedesca nello spazio romeno, dall'altra della posizione speciale di colui che ebbe *"il verso sulle labbra, la scintilla del dono divino nell'anima" nel complesso di quella letteratura, rinata con Klopstock, Wieland, Lessing ed Herder dopo il periodo nefasto delle guerre religiose."* (Gherghel, 1931: 128, 127, 370).

Fin dal 1861, quando Titu Maiorescu, espresse per la prima volta da noi il parere profondo riguardande l'opera di un'incontestabile maturità letteraria, *Faust*, affermando nel lavoro *Considerații filosofice pe înțelesul tuturor* ('Considerazioni filosofiche facili da capire'), che questa *"è la più grandiosa tragedia dell'umanità ed esercita sempre su di noi un'azione magica proprio perché impersona la felicità e la disgrazia, la grandiosità e la nostra umiliazione: la nostra perpetua e inutile ricerca. Come noi, Faust cerca e cerca, e quando trova muore; ma quello che ha trovato non è che la necessità della ricerca senza tregua"*, il mondo letterario romeno è preso dallo slancio della conoscenza delle opere rappresentative di Goethe. Ma, per la traduzione *"della più grande opera poetica dei tempi moderni"*, il *Faust*, sono occorsi più tentativi: fra quello dovuto a V. Pogor e N. Skelliti (con la traduzione della prima parte, apparsa nella tipografia di Adolf Bermann, nel 1862) e quelle dovute a Ion Gorun (Al. Holdoş) – con *Închinare* (Inchinamento) e *Faust la Margareta* (Faust da Margareta, 1905) in *Revista noastră* (La nostra rivista), continuata con altri sei frammenti in *Viața literară* (Vita letteraria), poi con la loro pubblicazione in volume, il che ha presupposto anche una revisione minuziosa, *"sia per quanto riguarda la parte puramente stilistica, che per quanto riguarda il fondo ideologico"* e quella di Şt.O. Iosif, il quale, se fosse ancora vissuto, avrebbe realizzato il Faust *"più fedele, più poetico e più romeno"*– con *Prolog în cer* (Prologo nel cielo, 1906) in *Convorbiri literare* (Colloqui letterari) e

Cântarea Arhanghelilor (Il canto degli Arcangeli, 1914) in *Flacăra* (Fiamma) – sono passati dei decenni, periodo di accumulazioni fertili sul piano spirituale e linguistico.

La raccolta del decennio 1920-1930 comprende le seguenti traduzioni in romeno da Goethe: *Nemiloasa* (*Die Spröde*, L'inclemente), *Linişte* (*Meeres Stille*, Silenzio), *Aproape de iubitu-mi* (*Nähe des Gelibten*, Vicino al mio amato), *Mignon*, *Harpistul* (*Harpenspieler*, Mignon, l'Arpista), *Alexis şi Dora* (*Alexis und Dora*, Alexis e Dora), *Potrivire* (*Gleich und Gleich*, Adeguamento), *Elegia IX – În rusticul cămin trosneşte...* (*Herbstlich leuchtet die Flamme...*, Elegia IX – Nel rustico camino cigola...), *Elegia XIV – Aprinde-mi candela, băiete* (*Zünde mir Licht an, Knabe*, Elegia XIV – Accendi la mia lampadina, ragazzo) (accanto a quelle da Schiller, Voss, Ernst Arndt, Novalis, Kerner, Eichendorff, Rückert, W. Müller, Fallersleben, Platen, Hebbel, H. Lingg, Geibel, Redwitz, Nietzsche, Ricarda Huch ecc.), dovute a Virgil Tempeanu, raccolte nell'antologia *Din scrinul vechi* (Dal vecchio scrigno, Casa editrice Ramuri, Craiova, 1924), a Constantin Morariu: *Spuneti-mi, pietre...* (*Saget, Steine, mir an*, Ditemi, pietre), *O, cât de vesel mă simt eu în Roma* (*O, wie fühl'ich in Rom mich so froh*, O, quanto allegro mi sento io a Roma), *Scârbă-mi fac unele tonuri* (*Manche Töne sind mir Verdruss*, Schifo mi fanno alcuni toni), *Draga mea, când tu îmi spui* (*Wenn du mir sagst*, Mia cara, quando tu mi dici), *Metamorfoza plantelor* (*Metamorphose der Pflanzen*, La metamorfosi delle piante), *Prezență* (*Gegenwart*, Presenza), *Deliciu în duioşie* (*Wohne der Wehmut*, Delizia nella tenerezza), *Xeniilor* (*Xenien*, Alle Xenie) – distici di forma e di ispirazione antica, frutto della collaborazione con Schiller –, *Vara* (*Sommer*, L'estate), *Toamna* (*Herbst*, L'autunno), *Proverbiale* (*Sprichwörter*, Proverbiali), *Absolutiştilor* (*Den Absolutisten*, Agli Assolutisti), *Iubirea* (*Woher sin wir geboren*, L'amore), *Amor ca peisagist* (*Amor als Landschaftsmaler*, Amore come paesista), raccolte nel volume *Versuri de Schiller şi Goethe* (Versi di Schiller e di Goethe, in *Glasul Bucovinei*, Cernăuți, Edizione I, 1923), quello che rende definitivo fin dal 1890 la prima raccolta di poesie goetheane in romeno sotto il titolo *Poezii germane* (Poesie tedesche), di Ion Sân-Giorgiu: con la ballata *Regele din Thule* (con il titolo *A fost un rege în Thule,* C'era un re a Thule, nel 1925), traduzione che "potrebbe passare nell'elenco di quelle di merito", con il lamento di Margareta nel *Faust – Mi-e liniştea dusă* (La mia pace è andata via), e con *Il divano occidentale-orientale* – con il titolo *Divanul vest-oriental* (*West-östlicher Diwan*, Il divano ovest-orientale), raccolta di poemi da cui sceglie *Cântecele mele* (I miei canti), *Priveşte...* (Guarda...), *Lună plină* (Luna piena), *Hatem către Suleika* (Hatem a Suleika, 1929), che pubblica in *Adevărul literar* (La verità letteraria) (Gherghel, 1931: 154; Morariu, 1998: 24, Roman, 1980: 177).

La preoccupazione effervescente per l'opera di Goethe nasce dalla certezza che questi "non appartiene più ai Tedeschi", perché, essendo un *"genio universale, appartiene a tutti i popoli dell'universo, perché è entratto in tutti quelli in qui ha trovato almeno un inizio di letteratura"*, avendo la coscienza che la risonanza della cultura tedesca in questo spazio inizia l'impulso verso la scoperta del fondo autoctono da cui si alimenta la creazione culturale, punto di vista che esprime

Lucian Blaga nello *Spazio mioritico*: *"Prendete la storia della letteratura e della spiritualità romena dal 1800 fino ad oggi e scoprirete che almeno i momenti più importanti di ritorno verso noi stessi, di ricerca e di ritrovamento dello specifico romeno sono dovuti a un contatto «catalitico», direttamente o indirettamente, con lo spirito tedesco"* (Gherghel, 1931: 100; Blaga, 1969: 244).

Dobbiamo ricordare che Titu Maiorescu, contribuisce alla propagazione dell'interesse nei confronti del *"valore dei prodotti letterari tedeschi"* nell'ambito della *Junimea* (la Gioventù) e in *Convorbiri literare*, all'integrazione di Goethe nella spiritualità romena e sempre lui è quello che entrando nell'universo goetheano scopre i tratti psicologici che caratterizzano la sua evoluzione spirituale (Roman, 1980: 63).

I dati offerti dalla bibliografia spirituale di Titu Maiorescu, (*Jurnal şi epistolar*, Diario ed epistolare, edizione a cura di Georgeta-Dulgheru e Domnica Filimon, Editura Minerva, Bucureşti, 1975, 1978), paragonati con quelli da *Poezie şi adevăr* (Poesie e verità) di Goethe, confermano che l'esistenza delle affinità elettive fra questi *olimpiaci* è incontestabile.

In *Afinități elective: Titu Maiorescu şi Goethe* (Affinità elettive: Titu Maiorescu şi Goethe), dalla *Revista Fundațiilor regale*, Rivista delle fondazioni reali, nr. 9, 1940), l'autore, Alexandru Dima, argomenta la risonanza degli echi goetheani definitori per la formazione di Maiorescu, esaminando le loro similitudini, operado dunque con rapporti comparatisti: *"La dimostrazione converge verso i fattori principali – goetheani – che definiscono la «formula dell'esistenza» di Maiorescu: il dinamismo metodico, la preoccupazione per la personalità, l'amore di sé (come punto di partenza nella formazione «di ogni giorno nella lotta con le potenze istintive della giovinezza e con le resistenze dell'ambiente sociale»), il concetto di armonia e l'idea di umanità."* (Roman, 1980: 65).

Così, se per l'uomo Maiorescu l'autore del *Faust* diventa *"il suo grande modello nella propria formazione come personalità umana"*, il lettore Maiorescu diventa interessato all'opera di Goethe verso la fine dell'anno 1856, quando traduce la poesia *Mormântul lui Anacreonte* (*Anacreons Grab*, La tomba di Anacreonte), perché nel 1858, la lettura del romanzo *Afinități elective* (*Die Wahlverwandtschaften*, 'Le affinità elettive') scateni l'ossessione per Goethe e ulteriormente, nel suo primo studio *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* (Una ricerca critica sulla poesia romena dal 1867), la forza di irradiazione di alcune delle idee goetheane penetri nel pensiero del critico e dello studioso di estetica. L'introduzione del criterio estetico nella valutazione del valore poetico presuppone l'analisi dei diversi mezzi attraverso cui si realizza il linguaggio poetico, stabilendo il contrasto tra il valore – proponendo esempi da Goethe (e da altri tre grandi scrittori dalla letteratura universale) – e le "creazioni mediocri": i proverbi ritmati di Goethe chiariscono il significato del "tropo in genere" e il ruolo di questo come mezzo di realizzazione della "bellezza poetica"; attraverso la versione romena della poesia *Unul şi-acelaşi* (*Gleich und Gleich*, Uno e lo stesso) sono messi in rilievo la "regola della concisione" – *"la poesia non ritorni alla stessa idea, non si repeta, non abbia molte parole per pochi pensieri"* –, e "il ruolo

dei diminutivi"; *Mângâiere în lacrimi* porta in primo piano l'"effetto del contrasto", la ballata *Craiul codrului* esemplifica la qualità della poesia di sviluppare la "culminazione finale" (Roman, 1980: 63; Rusu, 1967: 15; Maiorescu, 1967: 70, 98).

Questo tentativo di dimostrare la ricettività della letteratura romena agli echi goetheani sulla base del materiale offerto da Ion Gherghel, nel suo studio: *Goethe în literatura română – cu o privire generală asupra întregei înrâuriri germane* (Goethe nella letteratura romena – con uno sguardo generale sull'intera inflenza tedesca), e da Ion Roman, nel capitolo *Caleidoscop goethean în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea* (Caleidoscopio goetheano negli ultimi decenni del secolo XIX) del volume *Ecouri goetheene în cultura română* (Echi goetheani nella cultura romena), conduce alla conclusione che, tuttavia, alcuni spazi dell'opera di Goethe sono stati *"superficialmente toccati (...) o proprio ignorati" fino a Blaga, il quale ha compreso nel fondamento delle sue teorizzazioni dell'inizio il metodo del* fenomeno originario *che diventerà l'asse del suo intero sistema filosofico e "una interpretazione filosofica delle idee di Goethe sul Daimonion"* (Roman, 1980: 285).

Infatti, con la pubblicazione nel 1929 dello studio *Mihai Eminescu şi Goethe* (Mihai Eminescu e Goethe), in cui l'autore, Ion Sân-Giorgiu, parla di *Eminescu, literatura română şi Goethe* (Eminescu, la letteratura romena e Goethe), poi del *Divanul occidental-oriental şi Eminescu* (Il divano occidentale-orientale ed Eminescu) e finisce con *Un nou izvor al Luceafărului* (Una nuova fonte del Lucifero), è accentato il ruolo goetheano nello stabilire di una parentele letteraria, con il *Fenomeno originario* e il *Daimonion*, Goethe diventa l'esponente dell'influenza che la cultura tedesca esercita sulla letteratura romena, influenza culturale *catalitica*, con il mantenimento dello specifico nazionale e dello spirito etnico:

> La cultura tedesca ha la coscienza della sua grandezza, ma essa si sente particolare, essa conosce le sue altezze e le sue profondità, ma allo stesso tempo essa si rende conto del suo carattere locale e individualista. Essa non si raccomanda ad ogni costo come un modello, perché non tende verso il classico; per tutta la sua abbondanza di forme e di strutture, essa è romantica, derivando da un culto primordiale dell'individuale (...) L'influenza dello spirito tedesco sugli altri popoli ha avuto dunque di meno il carattere di un modello da imitare quanto il carattere di una spinta verso il proprio carattere, il proprio spirito etnico di questi popoli (...) L'influenza tedesca è più di natura catalitica che di natura modellatrice. Essa favorisce la formazione propria dell'altro. (Blaga, 1992: 243).

Goethe, come nessun altro scrittore tedesco, ha partecipato intensamente alle correnti artistiche e di idee del suo tempo, ha definito con le sue creazioni la cornice e il contenuto di diversi generi letterari, ha superato i confini della letteratura, comprendendo nelle sue preoccupazioni la scultura, la pittura e numerosi campi delle scienze della natura e sempre lui, il *titano di Weimar*, è considerato la presenza più importante nella formazione della personalità e del

pensiero di Blaga, cioè il fattore determinante nella chiarificazione delle sue coordinate teoriche.

Fenomenul originar (1925), il lavoro in cui Lucian Blaga analizza il pensiero goetheano, partendo dalle cosiddette *"logica della vita"* e *"logica della morte"* (l'esenza del kantianismo), sottolinea soprattutto il merito della scoperta del metodo del *fenomeno originario* e di meno della teoria: *"Non prendiamo un abbaglio. Goethe sopravvive non tanto per le sue teorie nel campo delle scienze naturali, quanto per il metodo inaugurato. E con le prospettive che apre, un metodo significa sempre più di una teoria."* (Blaga, 1990: 115)

Il pensiero goetheano sulla natura comprende lo spazio iniziale di quest'ultimo lavoro di Blaga. Secondo Goethe, la natura si manifesta in un traboccare di *forme* (*Gestalten*):

> A ognuno appare sotto una certa forma. Essa si nasconde sotto migliaia di nomi e di termini ed è sempre la stessa. Essa mi ha introdotto, essa mi condurrà indietro. Mi affido ad essa. È disposta a venir d'accordo. Essa non detesterà la sua opera. Non ho parlato di essa. Non è verità, né bugia, essa ha promesso tutto." (Goethe, 1956: 481)

Così, nelle *Metamorfosi delle Pianti* (*Metamorphose der Pflanzen*), cercando nel pitoresco della natura, il pensatore tedesco arriva all'immagine di "forma foglia", la pianta originaria (*Urpflanze*), e, come una continuazione, il pensiero goetheano propone l'esistenza di un *fenomeno originario* (*Urphänomen)*, una specie di archetipo, presenza feconda nella riga di tutte le forme e di tutti i fenomeni, che comprende nel suo pensiero intuitivamente e non con l'aiuto dell'intelletto e dell'astrazione. *"Questa creazione ibrida, che galleggia senza patria fra astrazione ed intuizione, ha di sicuro qualcosa di misterioso nella sua struttura, qualcosa – dal punto di vista logico – mostruoso, se non irrazionale"* (Blaga, 1990: 117).

La strada percorsa per arrivare all'origine di un fenomeno è quella dell'analogia e delinea un concetto di natura intuitiva e deve essere vista con l'occhio interno, come vedeva Platon le idee.

Il dualismo di un fenomeno originario è scoperto nella celebre teoria dei colori, secondo la quale i colori nascono dal mescolamento in diverse proporzioni di luce e di buio, esse diventando così *"fatti della luce, fatti e sofferenza"*. Questa interpretazione viva della natura rimane per Blaga la prova perfetta della struttura profondamente poetica dell'io goetheano: *"Goethe guardava la luce come una forza in eterna lotta con il buio; i colori rappresentano le sue vittorie e le sue sconfitte in questo dramma universale. È una concezione di incontestabile profondità poetica e con grandiose prospettive di mito."* (Blaga, 1969: 58).

La luce e il buio sono per Goethe elementi irriducibili. *"Per questa presunta qualità, esse ricordano gli elementi di tutte le cosmogonie mitiche dell'antichità. L'immagine della luce si materializza dinamicamente, acquistando qualità, forze e proporzioni di elemento della natura."* (Blaga, 1990: 175).

La poesia del metodo goetheano, in cui sono comprese le analogie, la natura intuitiva e la polarità del fenomeno originario, estende il medio fertile delle

teoretizzazioni blagiane e, in principale, si trova nel centro dell'universo della sua opera letteraria, la nostalgia delle origini determinando il centro di gravità della lirica blagiana.

Un esempio in questo senso lo troviamo nella filosofia della cultura (*Trilogia culturii*, La trilogia della cultura, il capitolo *Orizont şi stil*, Orizzonte e stile), in cui ci è rivelata la visione di Blaga sugli orizzonti spaziale e temporale, coordinate fondamentali nella fondazione dello stile come fattore nella definizione di un tipo di cultura.

> D'altronde, nello studio sul fenomeno originario, lontano da accettare senza critica il metodo morfologico, abbiamo anzi mostrato che esso non ci sembra adatto alle ricerche in qualsiasi campo. Lo spazio più adatto al metodo morfologico lo abbiamo trovato nel campo della filosofia della cultura. Ma con questo non abbiamo voluto eliminare dalla filosofia della cultura gli altri metodi, che porterebbero a risultati effettivi. (Blaga, 1969: 12).

Inizialmente, il fattore determinante nella spiegazione di uno stile è stato il sentimento dello spazio come atto creatore della sensibilità cosciente, *"è vero che il paesaggio si rispecchia nella creazione di una cultura, ma è un'altra cosa, è un fatto secondario, accidentale, non determina lo stile di una cultura"* (Drîmba, 1944: 51); poi Blaga, partendo dalla tesi secondo la quale *"l'inconscio ha altre strutture e contenuti che la coscienza, cioè l'incosciente sviluppo un mondo proprio in cui gli elementi strutturali che lo compongono sono organizzati secondo leggi proprie e questo non si delimiterà dal suo universo spaziale di cui tiene strutturalmente, indifferentemente dal paesaggio in cui sarebbe ulteriormente trapiantato"*, ci presenta la sua teoria dello stile mettendo l'accento sull' investigazione dell'inconscio, considerato come *"la più profonda e sempre inesauribile fonte delle virtù creatrici"* (Tănase, 1997: 212).

Altrettanto importante, ci è esemplificata anche la caratteristica dell'inconscio *"di arrivare con le strutture, le onde e i contenuti fino alla volta della coscienza"* (Drîmba, 1944: 46).

> La nostra teoria sull'orizzonte spaziale dell'inconscio, in qualità di fattore totalmente diverso dall'orizzonte spaziale della coscienza, spiega per primo perché in uno stesso paesaggio possono coesistere culture con sentimenti spaziali diversi, e, nel secondo luogo, perché in paesaggi di strutture e profili totalmente diversi, può mantenersi per un tempo indefinito una cultura di una visione spaziale unica e permanente.

Riferendosi all'orizzonte temporale, Blaga ne distingue uno della sensibilità cosciente, che stabilisce in qualunque dimensione (passato, presente, futuro) gli stessi accenti, e uno dell'inconscio, la cui uniformità sparisce, l'impronta dell'accento e della sua dimensione portando un certo peso che tiene di preferenza.

La visione di Blaga sul tempo ci permette di distinguere i principali orizzonti temporali possibili dell'inconscio, nominati metaforicamente: il tempo-bacino con

zampillo d'acqua, il tempo-cascata, il tempo-fiume – *"così come l'accento cade di più sul presente, sul passato o sul futuro, sono immaginabili altrettanti orizzonti temporali di profilo diverso"* –, seguendo ad essere analizzato il tempo come una successione storica, evoluzione con momenti analogi, arrivando così alla concezione di Goethe riguardante l'evoluzione dell'umanità realizzata in senso ascendente: *"Un altro esempio di visione sul tempo ci offre Goethe nella sua concezione sull'evoluzione dell'umanità. Goethe si immagina questa evoluzione in senso ascendente, ma con fasi analoghe, a livello sempre più alto. Questo tempo richiederebbe di essere rappresentato attraverso una «spirale»."* (*Orizont*, p. 58).

Dunque, nell'interpretazione della descrizione e della spiegazione del fenomeno stile scopriamo delle polarità creatrici: cosciente – inconscio, che lo determinano e gli impongono il dinamismo, e ogni orizzonte composto da queste due faccette deve essere guardato come un doppione. *"Teoricamente, questa duplicazione diventa di fatto feconda, soprattutto se concepiamo l'orizzonte temporale cosciente e l'orizzonte temporale inconscio come totalmente eterogenei."* (*Orizont*, p. 51).

Sempre dalla prospettiva dell'idea del fenomeno originario, che Goethe sviluppa oltre il perimetro delle scienze naturali, cercando nelle sue opere d'arte la cosiddetta «forma interna» (Innere Form), Blaga, dotato con una vibrante capacità di rivelazione di questo, identifica nello studio *Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea* (Il pensiero romeno in Transilvania nel secolo XVIII) nelle teorie linguistiche dei rappresentanti della Scuola transilvana la stessa ricerca (del fenomeno originario), ma nello spazio della lingua romena: *"Samoil Clain e Şincai, (...) sono nella ricerca del fenomeno originario della lingua romena, così come, per dare un illustre esempio, un Goethe si è impegnato ai «fenomeni originari» nei più diversi campi delle scienze naturali"* (*Gândirea*, p. 138).

Dunque, i rappresentanti di questa scuola: Samoil Clain, che *"proponeva le regole di una ortografia basata sulla visione dell'«originario»"* (p. 138), e Petru Maior, che *"parla plasticamente delle «struttura di dentro» della lingua, indicando con questo la struttura fondamentale, interna, nascosta di una lingua, struttura in cui egli identifica un prototipo"* (*Gândirea*, p. 203), rivela, come attira l'attenzione Blaga, senza una conoscenza del pensiero goetheano, un altro aspetto dell'idea del fenomeno originario, piantato in un ambiente illuminista, che copre la Transilvania dalla seconda parte del secolo XVIII.

Inoltre, chi osserva per la prima volta che, con l'assunzione del metodo dell'organicità e dell'intuizione visionaria realizzata nel laboratorio del pensiero blagiano attraverso l'uso della bacchetta magica del fenomeno originario, *"i valori del villaggio romeno non sono passati direttamente, ma interpretativamente e filosoficamente nella cultura, portandoci appunto per questo il loro lirismo"*, è Edgar Papu, nel lavoro *Lucian Blaga şi fenomenul originar* (Lucian Blaga e il fenomeno originario), in *Gazeta literă* (Gazzetta letteraria) del 4 maggio 1967, pagina 7, Blaga realizzando così un passo importante nel passaggio della cultura romena verso l'universalità.

Il lavoro *Daimonion* comincia con l'analisi delle idee di Goethe sul demonico, questa prima parte delineando il centro di gravità dell'intero studio e, come notava Ion Breazu, per l'intera opera di Blaga, in cui, si sa, l'io creatore si trova nel centro dell'universo.

Secondo la teoria di Goethe, il suo demonico è *"altrettanto misterioso come quello socratico, altrettanto capricioso, ma più positivo e più intraprendente"*, *"è quello che non si può esaurire con l'intelletto e con la ragione"*, *"si manifesta in una forza di azione totalmente positiva"*, *"il demonico non disprezza nessun livello di manifestazione dell'uomo"*, *"si manifesta nell'arte, nella filosofia, nella scienza"* (Blaga, 1990: 178).

Cercando di dare una definizione quanto più esatta al demonico, la tonalità di questa riceve accenti incerti, il demonico diventa "l'autore", "il creatore", identificandosi così con il divino. La creazione geniale è dominata dal demonico, dotato con la grazia di Dio e destinata alle sue creature: *"L'uomo deve guardare questi fenomeni come regali inattesi da sú, come bambini puri di Dio, che egli deve ricevere con allegria e onorare"*, e queste creazioni *"possono essere poemi, sinfonie, cattedrali, quadri, miti, teorie, ipotesi, costruzioni, fatti"* (Blaga, 1990: 178).

Avendo come punto di partenza il pensiero mitico, Blaga rivelerà i tre concetti operazionali nella filosofia della cultura da Nietzsche a Spengler: l'*apollineo* – *"la forza impersonale creatrice di opere, di idee, di fatti, tutti ugualmente caratterizzati per luminosa plasticità e misurato equilibrio"*, il *dionisiaco* – *"la forza di illimitatezza", fusione con il cosmico attraverso la perdita dell'individualità apollinica"* e il *faustiano* – la cui essenza è rappresentata dalla *"sete dell'infinito, di passare eternamente da una cosa all'altra e di non fermarsi mai, come tendenza-sostrato di una intera cultura"* (dell'Occidente). Queste dissociazioni dei *"pensieri vivificati"* superano in Blaga il livello delle costatazioni, essendo *"assimilate attraverso una integrazione organica nella creazione propria e nell'universo del pensiero"* (Blaga, 1990: 217; Voia, 1991: 45).

L'effetto dell'avvicinamento a Goethe nell'ipostasi di naturalista e di fisico determinano in Blaga l'impulso verso la conoscenza di sé e più in là, verso la creazione culturale, il modello goetheano, mantenendo nel suo caso il tratto catalitico.

*** This work was partially supported by the strategic grant POSDRU/88/ 1.5/S/49516, Project ID 49516 (2009), co-financed by the European Social Fund – Investing in People, within the Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007 - 2013.**

BIBLIOGRAFIA

Blaga, L. (1926). "Polivalenţa estetică a naturii". In: *Ferestre colorate. Însemnări şi fragmente*. Arad: Biblioteca Semănătorul.

———— (1965). *Hronicul şi cântecul vârstelor*. Bucureşti: Editura Tineretului.
———— (1966). *Gîndirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea*. Bucureşti: Editura Ştiinţifică.
———— (1969). *Trilogia culturii*. Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală.
———— (1972). *Isvoade*. Bucureşti: Minerva.
———— (1990). *Zări şi etape*. Bucureşti: Minerva.

Bibliografie critică

Călinescu, G. (1982). *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*. Bucureşti: Minerva.
Drîmba, O. (1944). *Filosofia lui Blaga*. Bucureşti: Editura Cugetarea – Georgescu Delafras S.A..
Gherghel, I. (1931). *Goethe în literatura română*. Bucureşti: Monitorul Oficial şi Imprimeriile Statului.
Ghidirmic, O. (2002). *Studii de literatură română modernă şi contemporană*. Craiova: Scrisul Românesc.
Gruia, B. (1974). *Blaga inedit: Amintiri şi documente*. Cluj-Napoca: Dacia.
Livadă, M. (1974). *Iniţiere în poezia lui Lucian Blaga*. Bucureşti: Cartea Românească.
Maiorescu, T. (1967). *Din „Critice”*, studiu introductiv de Liviu Rusu, ediţie îngrijită de Domnica Filimon-Stoicescu. Bucureşti: Editura Tineretului.
Micu, D. (1967). *Lirica lui Lucian Blaga*. Bucureşti: Editura Pentru Literatură.
Morariu, C. (1998). *Cursul vieţii mele*, Ediţie îngrijită, prefaţă, microbiografii, glosar şi note – prof.univ.dr. M. Iacobescu. Suceava: Hurmuzachi.
Roman, I. (1980). *Ecouri goetheene în cultura română*. Bucureşti: Minerva.
Rugescu, L. (1985). *Cu Lucian Blaga*. Cluj-Napoca: Dacia.
Tănase, A. (1977). *Lucian Blaga – filosoful poet, poetul filosof*. Bucureşti: Cartea Românească.
Tertulian, N. (1968). “Lucian Blaga”. In: *Eseuri*. Bucureşti: Editura Pentru Literatură.
Tudoran, E. (1981). *Mitul poetic*. Timişoara: Facla.
Vaida, M. (1975). *Lucian Blaga. Afinităţi şi izvoare*. Bucureşti: Minerva.
Voia, V. (1991). “Goethe în orizonturile gîndirii lui Lucian Blaga”. *Steaua*, nr. 9.

„Poetae novi, neoteroi”

Lelia TROCAN
Universidad de Craiova
Facultad de Letras

ABSTRACT: ***“Poetae novi, neoteroi”***

Art and therapy are twin values for the studied author who conceives art as communication, a liberating revelation, the only one that allows the reanimation of the lost treasures of memory. The writer does not mistake one for the other, because if the revelation of impulses is done through art, he has learned from practice that one should neither insist on the other, nor influence the other’s destiny for a better life, but teach him to make decisions on his own life, to have the capacity to say “I”. Art is therapy. It allows the world to be charmed again, as it is impossible for this world to live without charm.

KEYWORDS: *art, therapy, destiny, memory, communication, revelation, liberation*

Tratamos de piezas de grupo las cartulinas para garantizar la coherencia de la visión de conjunto. La multiplicidad de los poemas de Catulo con las estructuras métricas que no sirven como apoyo a un género real; el hecho de que el poeta, es decir, teniendo en cuenta algunas excepciones, no les asigna una función en particular, como el dístico elegíaco, por ejemplo, es utilizado para cantar los temas más diversos, o fundamentalmente, una elegía que oscila entre la emoción y la imaginación – un semejante trastorno hace difíciles las categorías red.

Poetas nuevos, innovadores, en estos términos, Cicerón presenta en diciembre de 1950, en una carta a Ático, a Catulo, el precursor de la renovación, y a los de sus amigos que se adjuntan a “su escuela”. La novedad se refiere a las características de un arte ya mencionado: la legitimidad de cualquier forma de escritura, que puede reflejar también un tiempo y una vida, para expresar los movimientos del alma, para interpretar el valor simbólico de un mito y para elegir, sin ningún tipo de restricción, la diversidad de los tonos. Esto significa, sin embargo, promover también las demás libertades. El poeta se da el lujo de publicar las obras tal y como desea, dándolas a conocer de forma individual, una a una, o en pequeños grupos, reuniendo en una miscelánea provisional producciones dispersas, sin organizar su trabajo en algún plano, a diferencia de Ennis, de Terencio, Lucrecio o de muchos otros. Así, Carmina contiene polímetros, en la primera parte, piezas de gran longitud, en la segunda, poemas escritos en dísticos elegíacos en la tercera.

Recurrimos a términos que pertenecen a nuestro vocabulario, como *poema lírico*, *epigrama, elegía*... confiriendo a estos vocablos una aceptación diferente de aquella con la que estamos acostumbrados.

El examen de las *Odas* de Horacio permite la clarificación de la definición de la poesía lírica, así como Grecia la entendió cuando abarcó el *lirismo coral* y el *lirismo funeral*, y tal y como, se aplicó en Roma por Quintos en sus poemas de inspiración nacional (himnos que traducen sentimientos colectivos) o de color personal (canciones de reír o llorar) – el poeta eligiendo, en la mayoría de los casos, incorporar en estrofas una u otra de estas formas.

Catulo había recurrido antes de Horacio, en dos ocasiones a la estructura estrofa en el poema funeral, y dos veces en la lírica coral. Etimológicamente, el epigrama es una inscripción, un texto grabado en un monumento o un pedestal de estatua. Debe ser breve. Desde el siglo VI en Grecia, siempre justificado y conciso, dejó de ser grabado para ser publicado como cualquier otro poema. En el siglo I en Roma, perdiendo su carácter funeral y solemne, él realiza muchas funciones. Sus temas son muy diferentes: la comunicación a un amigo o una invitación galán pícaro, agradecimiento, cartas llenas de acusaciones e insultos... Hablamos de epigramas de amor, elegíacos y líricos.

Hoy en día, el epigrama pertenece a un género más cerca de la sátira, pero la canción (la pieza) es corta. Puede ser inusual, caricaturesca, cáustica, feroz, el poeta centra su virulencia en la ironía final. Los modernos no han renunciado por lealtad a las perspectivas de la antigüedad, a una de sus definiciones, en ocurrencia, aquella destinada al epigrama y al final epigramático. Ésta tiene el mérito de no ser ambigua y, sobre todo, la ventaja de sus reuniones en *Carmina*, a los sesenta textos llenos de acritud. Catulo ha sido un precursor aun endurecido en contra de sus detractores.

La elegía no ha existido en Grecia como género literario. Ya era la época alejandrina, el canto fúnebre y la canción de amor se acercaron. A partir de mediados del primer siglo antes de Cristo, la *poesía elegíaca* romana ha aparecido como una expresión personal e íntima de los sentimientos. Sus límites se han mantenido, en un primer momento, indecisos, como los del epigrama. Se fijaron sólo en la época de Tabulo, de Propicio y Ovidio. Entonces, la vibración emocional, sensual y reconfortante del amor se ha traducido solamente en dísticos elegíacos: la elegía latina llegaba a ser un género por sí mismo.

De las versiones conocidas del *arte poético* de Boileau, la elegía reanuda la historia de las connotaciones antiguas que nombraba a un poema triste y melancólico, cercano a los *élegos* , que es la canción de noche del ruiseñor, quizás porque el amor pueda ser gravado demasiado rápido por el fracaso o por la muerte. Catulo escribió elegías tristes o dolorosas en dísticos elegíacos, pero también compuso elegías de amor en la misma estructura rítmica. A diferencia de sus sucesores, él expresó también su pasión en diez diferentes metros griegos. Catulo probablemente esperaba que la riqueza de los ritmos antiguos llegara a ser adecuada a la movilidad de su espíritu o tenía el sentimiento de que un recurso único al dístico elegíaco pueda ser restrictivo.

Para evitar cualquier confusión entre el significado antiguo y el significado moderno de la palabra, pero conservando los dos, se pueden utilizar dos epítetos para la elegía de Catulo: “funeral” y “apasionada”. La producción de Catulo se forma de poemas eruditos de inspiración alejandrina, de piezas pertenecientes al lirismo coral,

himnos o epitalamios, poemas familiares y epigramas, los tres poemas escritos a la muerte de su hermano, elegías de amor, que se identifican en su mayor parte con el ciclo de Lesbia.

Desde el principio hasta las últimas creaciones, el lector puede observar que la huella del imaginario es cada vez menos y menos manifiesta, mientras que la de la vida, que incluye el tamaño del sueño es cada vez más fuerte. Esto no quiere decir que el escritor siga siendo ajeno a la poesía académica. Si no interfiere demasiado en las piezas alejandrinas, se implica, no sin fuegos artificiales, en la narrativa. Las elecciones de sus motivos son principalmente dictadas por su sensibilidad. En himeneo, menos personal y apasionado que las canciones de amor, el poeta sigue siendo una presencia amiga en el espectáculo de la ternura recién nacida. Pero una vez que los reinos conocidos de la poesía familiar, elegíaca y epigramática, se alcanzan, el arte de Catulo vibra, con la intensidad de labranza, revelando todas *las angustias del yo.*

Examinando una creación como *Carmina*, la exégesis lleva al lector *ab exterioribus ad interior*a hacia una obra compuesta bajo el signo de una unidad ardiente, de poemas representativos para las energías opuestas y complementarias. *Ates* fue concebido sea en torno a los 60, sea al regreso de Catulo de Bitinia en el 56. En el primer caso, el joven poeta, demostrando ser un alumno dócil de los alejandrinos, habría estado bajo presión para reforzar su reputación en torno a los estetas; la simple lectura de un texto griego habría sido el declive de la creación de la obra. En el segundo caso, la estancia del poeta en los lugares cercanos a Frigia, le habría sugerido la idea de actualizar una leyenda terrible.

Opción legendaria extraña, al origen de un poema tortuoso y delirante. La canción (la pieza) hecha de galembos (un metro rápido y cambiante que imita la danza de los castrados), narra el drama de Ates, un hermoso pastor frigio enamorado de Cibelea, la Gran Diosa que tenía su templo en las montañas de Anatoli. Las actrices de la escena, que van abarcadas por la frenesí de una pasión casi dionisíaca, caen abajo por el cansancio ante la escalinata del templo. Al amanecer, Attis, recobrada después de su locura, por un período corto, llega sola a la orilla, gimiendo bajo el peso de la felicidad pasada y de la identidad perdida. Se divisa el comienzo de una rebelión contra el destino inminente que la abruma. Sin aparecer la diosa recurre a la amenaza de un león liberado de su arnés, la rebelde reanuda el camino de la esclavitud.

El destino de un hombre que se pierde a causa de su locura apasionada, para recuperarse después con el objeto de ser más fácilmente derribado, anuncia o recuerda una ruta de acceso conocida. El episodio de la historia marcada por el símbolo más conmovedor, por supuesto, es el del volver de Ates al lugar de su mutilación – oportunidad de un doble alejamiento, físico, con referencia a la diosa, interior, en relación con el propio héroe.

El delirio de Ates ilustra el tema de una pasión distorsionada. El pelo de *Berenice* repleta de una sensualidad que el matrimonio florece. De esta manera, esta reticencia se pinta en primer lugar, en los poemas académicos, entre la celebración de los

amores malditos y la de los amores legítimos, característica de las tendencias evidentes en las elegías de amor y en los epitalamios.

En una carta al abogado Hortensio, en la que se inserta uno de los *Poemas a la muerte de su hermano*, Catulo informa a Hortales sobre el envío de la traducción de *Callimaque: El pelo de Berenice* se presenta admirablemente, la narrativa siendo al ritmo del dístico elegíaco. Es obvio que la transcripción latina de unos determina-dos motivos griegos se encuentra en plena armonía con los criterios interiores que son en aquel momento los *del de Verona*.

La boda de Thetis y Peleo, este poema de cuatrocientos ocho versos, escrito en hexámetros dactílicos, respeta el sabor alejandrino y es el más largo de la colección. Rapsodia compuesta de episodios yuxtapuestos, poema mítico, pero galante; romance heroico, pequeña épica: las calificaciones no faltan para tentar una definición de ese trabajo. Pero lo cierto es que desarrolla en un marco único, una clara antítesis entre el matrimonio que corona el amor de Peleo y Thetis y la devoradora pasión que Ariana siente por Teseo. Una nueva narración sobre un tema que llega a ser familiar, pero aún más desarrollada.

La narración parece desarrollarse, en un primer momento, de acuerdo con el orden cronológico de los acontecimientos. Los argonautas flotan en el Mar Negro, idos en busca del *Vellocino de Oro*. Las Nereidas, curiosas por ver el espectáculo de un cruce marítimo, que se ofrece por primera vez a su vista, surgen de la espuma de las olas. Desde la cubierta de su buque, el tesaliano Peleo en su divina sorpresa, es derribado por la belleza de una de las ninfas, *Thetis*. Ésta, a su vez, no permanece insensible al rendimiento del héroe griego.

Sin transición, el lector es transportado al palacio de Farséala. Los tesalianos dejaron a sus compañeras, apresurados para asistir al espectáculo de la boda de un mortal y de una inmortal – momentos felices, solloza el poeta, cuando este milagro era posible. La cama nupcial destinada a la diosa está lista; ella está cubierta con un tapiz. El diseño de ésta, bordado, representa a Ariana, abandonada por Teseo en una isla desierta. Catulo utiliza como una excusa este elemento decorativo para introducir en su cuadro *una puesta en profundidad* de más de doscientos cincuenta versos, articulada ella misma en varios episodios, que se aclararán, a lo largo del tiempo.

La primera secuencia muestra a una mujer joven en una soledad soñolienta, en una imagen dolorosa, y que la brisa del mar o de confusión, dio a conocer. Una vuelta al pasado permite que el lector entienda que ésta de Creta siguió a su amante a Nasos. El noble Teseo fue uno de los principales guerreros atenienses enviados como alimento al Mino tauro. El había atraído en el palacio de Minos las miradas hambrientas de las hijas del rey. Crueles delirios, tormentas del corazón, melancolías del alma, tantos signos que habían anunciado una enfermedad causada por el amor. La fatalidad había hecho, para empeorar el caso, que su madre se llamara Pasifae, y su hermana Fedra.

La vuelta de Nasos presenta otra Ariana, que se recuperó, encontró su ropa, su movilidad sin perder algo de la gracia de los gestos. Catulo se ha encargado de conservar la feminidad de su modelo, la de las actitudes, antes de asignar a la hermosa abandonada, palabras que la ira, la furia, la tristeza, la angustia, la ansiedad,

nacida de la soledad, el miedo a la muerte, el deseo de venganza llevaran a todos los extremos. Los sustos, las tristezas y las violencias irracionales, que se expresan en el lenguaje de una amante traicionada son fascinantes para la investigación y la restitución. El hombre no sale ennoblecido de de aventura: la perfidia, la irreligión, la inflexibilidad, tantas muchas villanías surgidas del egoísmo, tienen la capacidad para alimentar el poner en guardia que Ariana señala a sus hermanas de penitencia.

Entre ellas, *Didona,* engañada ella también por un miserable, que le ocultará la huída bajo la apariencia de una asignación de prestigio. La reina verá la misma humillación y las mismas emociones que su hermana mayor; el sufrimiento le arrebatará los mismos gritos. Fedra, la otra hija de Minos, ante Hipólito que se aleja, está gimiendo.

Voces que vienen desde lejos. Los corazones de Di dona y Fedra están demasiado locas de pasión para que el abandono no les mate. Catulo, inspirándose en el mito de Ariana, no llevará la narración hasta el final de una tragedia. Cuando Teseo estaba dispuesto a abandonar el puerto de Erecta, había recibido de su padre la consigna de alzar las velas blancas del barco al regresar si quería anunciarles el final feliz de su expedición. El vencedor, al principio, respetó fielmente estas órdenes. La apelación de Ariana, dirigida a las Eumeridas no se ha quedado sin eco.

Lo que llamamos *deus ex machina* de este drama es la inminente llegada de *Baco* a Nasos, anunciada por el estruendo de su convoy. Sátiros, Silenos, Ménades vienen corriendo juntos. Con un sentido artístico determinado, Catulo abandona el mito aquí. El matrimonio puede retomar su curso. Esta celebración está en plena marcha. Les toca entrar a los principales invitados. Los jóvenes tesalianos les ceden respetuosamente el lugar. Quirón, el futuro educador de Aquiles conoce a Fálsala, el primero, con los brazos llenos de flores, y toda la casa se mima al sentir su fragancia. Perneo lo sigue, decora el vestíbulo con un manto de vegetación. Júpiter llega con su esposa santa, pero con las manos vacías. *Época bendecida*, exclamó Catulo, durante la cual los dioses se mostraban en las fiestas de los mortales. El poeta encarga a las parcelas el codificar de su poema: ellas celebran, girando sus husillos el destino del hijo que Thetis va a dar a Peleo. La tasa de su canción se calcula sobre la base de los movimientos de sus manos y forma parte del impulso de una ronda. Por lo tanto, la mitología rumana entra en la literatura latina.

Canción del matrimonio es un género muy antiguo, practicado durante mucho tiempo en Grecia. Zafo le ha heredado una tradición que no se sabe si ha sido literaria o simplemente popular. Zafo preside en Mitilene en Lesbos, alrededor del año 600, una cofradía religiosa de jóvenes. Era dedicada a Afrodita, diosa de la Pasión y de la Belleza, de las Gracias y de las Musas. Más tarde, en Alejandría, se hablará de una manera similar de un "Museo". La institución de Zafo no era más que una "escuela". Los miembros de la comunidad del culto establecían entre la escuela y su profesor lazos muy estrechos. Con la ayuda de la diosa, Zafo enseñaba a las jóvenes el arte de vivir, el arte de ser mujer. Ella les ayudaba a hacer en la sociedad un ideal de belleza femenina. Ella se casó y fue madre, preparaba a las alumnas que le confiaban, para el matrimonio, concebido como el cumplimiento último de las mujeres.

La condición de la mujer casada en Lesbos era muy diferente de aquélla de las otras ciudades griegas. El matrimonio en Mitilene facilitaba la entrada de la mujer de condición en la sociedad de los hombres. No se trataba sólo del deber conyugal, sino también del derecho a la amistad del marido, a su amor.

La ceremonia de la boda griega es rústica. El padre de la novia es un noble de la villa. El día del matrimonio, la casa está abierta para todo el mundo. La celebración comienza con un sacrificio dedicado a Afrodita. La novia se sienta a la mesa junto a su novio. Lleva un velo y debe mantenerlo hasta el postre. Los huéspedes llevan coronas, los criados mezclan en las garrafas con dos asas un tercio de vino y dos tercios de agua. Algunos niños cantan canciones de boda de la región. Se está anocheciendo. Un carruaje se ha preparado en el patio. La joven mujer se sienta entre el marido y el mejor hombre. Los jóvenes de la zona se encuentran en frente de la procesión, agitando antorchas y tocando la flauta. El convoy se detiene ante la casa del novio. Aquí, las chicas entrenadas por Zafo cantan el epitalamio que ella compuso. Ellas glorifican en estrofas ardientes la omnipotencia de Afrodita y la grandeza del amor. Los chistes son inofensivos, a diferencia de los favorecidos por Aristófanes, ya que Zafo respeta la sacralidad del matrimonio.

Tres siglos después de Zafo, una costumbre originaria de Sicilia designaba a los pastores como líderes de los rebaños de sus pueblos hacia los pastos de los terrenos más altos. Venidos de los valles vecinos, recogían a sus animales en pasos para no aburrirse, organizaban diversos concursos o improvisaban canciones sobre los temas ya acordados. Un poeta, pasando por esos lugares, podía transponer en un marco literario sus personajes, sus palabras y su música.

En la *Canción de las Jóvenes*, que no contiene ninguna sugerencia de un matrimonio real, pero que se canta durante el crepúsculo, Catulo se inspira de Zafo, en lo que concierne el tono de su poema, pero también de Teucrio en términos de forma.

El himno a la diosa Jimena se presenta como una batalla verbal y sonriente entre dos grupos de hombres y mujeres jóvenes simulando la hostilidad. Ellas elogian la virginidad, mientras que ellos presentan la imagen de la vid, cuyas ramas, sin apoyo, se quedan estériles. Al final, triunfan los argumentos masculinos sobre las infinitas quejas femeninas. Cada estrofa termina con un coro como una llamada al dios Himen, el demonio, en el sentido antiguo, divinidad que interviene en los problemas humanos, en ocurrencia, felices.

Un astro cruel arranca a la hija de los brazos amorosos de la madre, una sombra de melancolía impregna el poema. Ella hacía vibrar ya el verso de Zafo. La unión de los cónyuges, bendecida por los dioses, es la promesa de la felicidad más radiante; entre los jóvenes, el poeta expresa su credo.

El lirismo de Catulo se expresa aquí en toda su frescura. La espera del amor es aún más emocionante, cuando se mezcla con la vida de las flores, del jardín, del viñedo, encadenada al olmo joven, de las uvas llenas de dulzura. Zafo conoce también el acceso al misterio que correlaciona en la mujer la piel de una cara emocionada y el enrojecimiento de un Jacinto silvestre.

La canción Suite, esta verdadera oda, escrita en metros gliconios, tipo eólico, rápidos y ligeros, cuenta casi cincuenta estrofas y más de doscientos versos. Él nos invita a participar en la ceremonia de un matrimonio novela. A diferencia del *Coro de los jóvenes*, se trata de un epitalamio en el significado exacto que Zafo entendía, un poema de circunstancia.

Es escrito por Catulo para el matrimonio de Manlio Torcuato y Juñía, amigos cercanos. El héroe, cuestor en el 62 (que tenía entonces treinta años) perderá a su joven esposa trágicamente, el mismo año. La oda data por lo tanto del 63 o del 62. El poeta confía su canción a los dos coros, él de las chicas que acompañan a la novia y él de los jóvenes compañeros del novio. El epitalamio no pretende ser una crónica de los acontecimientos, sino su fiel desarrollo. Los coros participan en dos momentos clave de la ceremonia. Uno precede la salida de la novia de la casa de sus padres, el otro la entrada en el domicilio conyugal. Estas intervenciones constituyen las partes líricas del poema.

El romanesco mítico, a punto de afirmarse en Catulo como forma preferida del imaginario, el vivir y el sueño comparten las razones de la *Canción nupcial.* Ellas revelan también los paisajes interiores de un poeta de 22 años, que espera llegar a ser pronto el marido de su amante. Un himno dirigido al dios Himeneo sirve como un preámbulo al epitalamio, que se canta delante de la puerta cerrada de Juñía. El himno latino sustituye el sacrificio griego en el nombre de Afrodita. Surge en frente de nosotros, en la chispa de una antorcha que su mano agita, un demonio; nos preguntamos por un momento, sino es la reencarnación de Juñía, con una corona de flores en la frente y el velo de color naranja sobre los cabellos; sus zapatos dorados le cubren las piernas blancas. La armonía de los colores cálidos cubre una silueta frágil. Se espera un dios, que canta y baila. Su canto debe de ser seductor, el ritmo encantador, para atraer a una mujer joven y bella como una rama de mirto y fresca como un rocío brillante: Catulo recuerda esta verdad, sáfica y homérica, que una imagen poética tomada de la naturaleza es el ornamento más brillante de una mujer. El poeta celebra también el poder de la divinidad.

El texto en latín favorece los arcaísmos, en ciertos pasajes, que se trate de torres gramaticales o de la forma de los verbos. El pequeño Larousse, citando las palabras cvasiomofonia *traduttore, traditore*, recuerda la significación del aforismo italiano: *Toda traducción es, inevitablemente, infiel y, por tanto traiciona el pensamiento del autor del texto original*. Cuando un poema es antiguo, el traductor tiene la intención de proponer una alternativa cercana, para preservar el espíritu y el color de las páginas originales.

El Coro espera a que las puertas de la casa de Juñía se abran. La vergüenza detiene a la joven mujer, que apenas deja los lugares preferidos. Miles de pensamientos la inundan, y un temor sordo; la separación es dolorosa. Las amigas la animan: un verdadero sufrimiento sería generado por la infidelidad de su marido o por el deseo de no ser lo suficientemente bonita para él o por el miedo de no saber cómo acercárselo. Pero el horizonte está liberado, los únicos milagros que la hacen vibrar son los que nacen de la esperanza de una pasión que pronto se cumplirá.

El encanto de la canción y la agitación de las antorchas que brillan tienen el efecto buscado: los caballeros y las damas de honor perciben, en el umbral, el velo hermoso, de color de la llama y se apresuran a rodear a Juñía. Ella se acerca a la casa de su marido feliz. Criadas fieles se preparan para vigilar a su nueva ama.

El coro canta una canción de despedida. Su lirismo florece en versos llenos de emoción. La imagen de esta felicidad de la familia, universal y sin embargo tan italiana, es impregnada por una sensualidad delicada. La pareja dirige toda su atención hacia el niño, y el sacrificio de la primera sonrisa del niño-rey está ofrecido al padre, a través de la ternura materna. El momento esencial del amor retratado por Catulo con una economía poco frecuente de los medios, y aún más tierno que la vida se niega al poeta esta felicidad. El epitalamio termina en un tono grave.

BIBLIOGRAFIA

Martin, R., Gaillard, J. (1990). *Les Genres littéraires à Rome*. Paris : Nathan.

Bayet, J. (1965-1996). *La Littérature latine*, 9e éd. Paris : Armand Colin.

Zenacker, H., Fredonille, J.-Cl. (1993). *Littérature latine*. Paris : Presses Universitaires de France.

Maleuvre, J.-Y. (1998). *Catulle on l'anti-César. Perspectives nouvelles sur la Libellas*. Paris : J. Touzot.

Varias perspectivas sobre la enseñanza de español en Rumanía

Luminița-Felicia TUNSOIU
Universitat Rovira i Virgili
Tarragona (España)

RÉSUMÉ : ***Perspectives variées sur l'enseignement de l'espagnol en Roumanie***

L'enseignement de l'espagnol en Roumanie est un thème peu traité dès nos jours, raison pour laquelle nous avons pris la décision d'approfondir l'étude qui vise les professeurs d'espagnol des universités roumaines. L'étude a été réalisée par courrier électronique et les données des participants sont minimales : le nombre et le nom, le nom de l'institution, la fonction didactique, le cours et le niveau du groupe d'étudiants auxquels on enseigne l'espagnol à l'Université. Il s'agit de 16 questions closes, à l'exception de la dernière, « autres commentaires », où les professeurs détiennent la liberté d'expression. L'étude est divisée en trois parties : aspects généraux, formation des enseignants et méthodologie. Après l'extraction des données des réponses, on a fait une analyse quantitative et qualitative. Le résultat de cette analyse sera objet de réflexion pour les professeurs d'espagnol en Roumanie et constituera le support matériel de ma thèse de doctorat.

MOTS-CLÉS : *enseignement, espagnol, étude, professeurs, universités roumaines*

0. Introducción

El tema que proponemos para nuestro estudio no ha sido tratado ampliamente en estudios anteriores, se trata pues de un campo poco desarrollado que ofrece posibilidades para su investigación. En Rumanía solo existen datos sobre el número de alumnos de español y las universidades donde se imparte, algunas públicas (Bucarest, Craiova, Piteşti, Cluj-Napoca, Timişoara, Suceava, Iaşi y Constanța) y otras privadas: la Universidad "Dimitrie Cantemir" y la Universidad "Spiru Haret", ambas en Bucarest. Todas ofrecen español dentro de las facultades de filología. Existen otras dos sin embargo donde se imparte español solo como complemento de estudio: la Academia de Estudios Económicos de Bucarest y la Universidad Rumano-Americana.

Consideramos que la escasa presencia del español en el ámbito no universitario rumano, un porcentaje de 0.25%, según los datos proporcionados por la revista electrónica redELE [1] representan una imagen importante de la situación de la enseñanza de español en Rumanía. La misma fuente nos indica que, según el estudio realizado en el año 2001-2002, solo 4130 alumnos estudian español a nivel universitario, mayoritariamente en Bucarest. Un estudio más reciente realizado por

Maribel Jimeno Panes [2] en el año 2005-2006 nos indica que el número de alumnos universitarios ha aumentado en un 20%. El número de alumnos que estudian español es reducido, por lo tanto el número de profesores que imparten clase también será reducido porque no se crean puestos de trabajo. Esto nos lleva a la conclusión de que no hay motivación para que los alumnos estudien español en la universidad y se formen como profesores. Otra razón puede ser el hecho que las empresas españolas no invierten en Rumanía, excepto en Bucarest. Por tanto, no existen muchas opciones de trabajo para los estudiantes de español.

Lo anteriormente expuesto explica el hecho de que estudios que traten la metodología que utilizan los profesores en clase de español en Rumanía sean difíciles de encontrar.

1. Sin embargo, en otros países existen estudios realizados mediante encuestas parecidos a nuestra propuesta. Se trata del estudio realizado por Mª Lourdes de Miguel García (2005) [3] donde se ha investigado sobre la enseñanza del léxico en la clase de ELE. La metodología utilizada ha sido mediante encuestas y los destinatarios han sido profesores tanto de instituciones públicas como privadas de España. Otro estudio mediante encuestas ha sido realizado por Elle Carlsson en un Instituto sueco [4], pero esta vez se trata de preguntas más abiertas y de un estudio cualitativo a mayor escala porque se han analizado grabaciones de clases además de la encuestas de las profesoras del Instituto. También nos han captado la atención un análisis realizado por Zara Fernández de Moya [5] donde los cuestionarios pretendían evaluar la enseñanza de ELE en centros tanto púbicos como privados partiendo de tres puntos de vista: evaluación del profesor, del alumnado y del centro; y otro estudio parecido al nuestro realizado en China, Taiwán y Hong Kong [6] que trata, además de otras cuestiones, la metodología.

Después de enumerar algunos de los estudios previos continuamos con los objetivos propuestos al iniciar este trabajo:

- proporcionar una visión general acerca de la situación actual de la enseñanza del español en Rumanía
- analizar los datos obtenidos desde un punto de vista cuantitativo y cualitativo sacar conclusiones de los resultados obtenidos.

A continuación haremos una breve introducción al tema que planteamos describiendo el porqué de este estudio. Hemos elegido cumplir con nuestros objetivos mediante encuestas dirigidas a docentes de español de algunas universidades de Rumanía.[1] Estas universidades son las siguientes: la Universidad de Bucarest (UB), la Universidad Rumano-Americana de Bucarest (RAU), la Universidad Babes Bolyai de Cluj (UBB), la Universidad de Constanta (Ovd), la Universidad de Craiova (UCV), la Universidad de Suceava (USV) y la Universidad de Oeste de Timisoara (UVT). Hemos decidido optar por docentes universitarios ya que se trata de profesores que necesitan un título superior (el doctorado) para ejercer su profesión, que tienen mucha experiencia impartiendo clases y asisten a muchos cursos de formación.

Nuestro primer objetivo era observar si en las universidades rumanas se ha introducido el concepto de "enfoque por tareas", si se está trabajando utilizando los métodos actuales o aún se siguen aplicando los métodos tradicionales. La intención era exponer varias perspectivas mediante la opinión de varios profesores, representando, cada uno de ellos, el estilo de la universidad donde trabajan.[2]

Se me ha ocurrido esta idea, de entrevistar a docentes de Rumanía, durante mi estancia en España. El *Máster de Enseñanza de Español como Lengua Extranjera* me ha abierto otras perspectivas acerca de la enseñanza de idiomas ya que el estilo y los métodos utilizados aquí, en España, son diferentes de los que utilizaban en Rumanía cuando yo estudiaba. Se trata de métodos comunicativos, de enfoque por tareas, métodos que a mí no me aplicaron en Rumanía. Además, nuestra intención era el observar también la situación de la enseñanza del español después de la aplicación del plan de Bolonia. Como última precisión, consideramos oportuno que, además de informarnos sobre la situación actual de la enseñanza de español en Rumanía, deberíamos hacernos una idea general sobre la metodología empleada en las universidades rumanas.

2. Diseño y estructura de la encuesta

La estructura de la encuesta intenta ser simple, diseñada mediante preguntas claras y concisas que permiten respuestas rápidas y concretas. Se trata de 16 preguntas cerradas, excepto la última "otros comentarios" donde los profesores tienen libertad de expresión. Los ítems están divididos en tres partes: aspectos generales, formación del profesorado y metodología. Las preguntas tienen, la mayoría, cuatro respuestas, menos la doce y la trece que están formadas por cinco respuestas. La última variante de respuesta de cada pregunta se titula "otros comentarios" u "otros" para que los profesores puedan comentar acerca de cada pregunta o dar otra respuesta que no haya sido contemplada en el cuestionario. ¿Por qué hemos decidido optar por este método de investigación? Porque las encuestas son una práctica muy común en el proceso de investigación. Representan un medio objetivo para analizar preguntas destinadas a individuos preparados con experiencia. Se considera una buena pregunta aquella que motiva y que no hace reflexionar mucho al encuestado. Los datos sobre los encuestados deben ser mínimos y se les debe asegurar el anonimato. También es preferible que se explique la importancia de su participación en el proyecto y la importancia real del tema tratado. En mi caso, he elegido optar por un modelo que hemos enviado a todos los participantes, precisándoles mis datos y la universidad de procedencia, explicándoles qué información necesitaría, por qué es tan importante el tema tratado y la aproximación de la duración del cuestionario. Hemos enviado este modelo de correo a casi todos los participantes, excepto a los que conocía, utilizando en este último caso un estilo más informal.

En la metodología empleada para el diseño del cuestionario hemos seguido los siguientes pasos: formular preguntas cortas y comprensibles para todos los encuestados, crear respuestas cerradas para un mejor análisis de los resultados,

dejando como última variante la de "otros comentarios" por si los interlocutores no saben contestar o quieren añadir algo, agrupar los ítems por temas para un mejor entendimiento de las preguntas y para una mejor organización del cuestionario, enviar correos a varios docentes de diferentes universidades

Hemos elegido el concepto de "encuesta" y no el de "cuestionario" porque el segundo puede intimidar o asustar al encuestado. Para poder obtener un número relevante de respuestas hemos adaptado la encuesta para que sea fácil de cumplimentar siguiendo los siguientes criterios: tiempo que requerían las respuestas, obtener respuestas simples y estructuradas, posibilidad de aportar su contribución personal, estructuración de la encuesta en tres apartados, graduación de las preguntas de las más generales hasta las más específicas.

Referente al diseño de la encuesta he elegido seguir los siguientes puntos: crear una categoría para cada posible respuesta introduciendo también la opción de "otros", una variante abierta para que todos los profesores puedan contestar. Para algunos ítems hemos considerado oportuno introducir la variante de respuesta "no sé" para no poner en dificultad al interlocutor de no poder seleccionar ninguna de las respuestas. En lo que se refiere al lenguaje del cuestionario los puntos más importantes que hemos tenido en cuenta han sido los siguientes: la pregunta debe estar escrita en lenguaje claro, hay que utilizar lenguaje común y corriente, no deben usarse palabras vagas ni palabras ambiguas o que tengan varios significados, las preguntas no deben estar en negativo. Lo más importante a tener en cuenta de estos puntos es que el encuestado debe saber exactamente qué es lo que se le pregunta, debe tener muy claro cuál es la respuesta que se le requiere y debe saber en cualquier momento dónde está, por tanto la estructura debe ser simple. Este modelo que planteamos pretende tener una estructura clara y concisa, fácil de seguir que incluye, en mi opinión la mayoría de puntos que se deberían tener en cuenta a la hora de diseñar un cuestionario.

La encuesta fue distribuida exclusivamente a profesores universitarios de español, tanto de nacionalidad rumana como española. La duración del estudio ha sido de aproximadamente 3 meses, de mediados de enero hasta mediados de abril de 2011. Del total de encuestas recibidas fueron validadas todas ya que se cumplimentaron en más del 95%. La pregunta que más se ha omitido (en el 60%% de los casos) ha sido la última (16) "otros comentarios" donde los profesores podían contestar libremente.

3. Análisis de los resultados

3.1. Datos personales y profesionales de los encuestados

La mayoría de los encuestados son de nacionalidad rumana, excepto 4 profesores, de nacionalidad española que están trabajando como lectores en Rumanía. La mayoría de profesores poseen titulación de postgrado y cuentan con una titulación específica para la enseñanza de idiomas. Más del 75% cuentan con cursos de formación del profesorado impartidos o bien por la universidad o bien por el

Instituto Cervantes u otras instituciones externas. Todos los encuestados imparten clases a estudiantes con un nivel avanzado de lengua, ya que en Rumanía, además de la primera lengua que se imparte a nivel avanzado, la segunda también comparte las mismas características (nivel alto de lengua, el mismo número de horas divididas entre lengua, literatura, historia y cultura). Cabe mencionar por esta misma razón que al acabar la carrera los licenciados tienen doble especialidad en función de los idiomas que han elegido para sus estudios. La mayoría de los encuestados imparten cursos de lengua, además de cursos de literatura, cultura o historia. Solo un pequeño porcentaje, menos del 15% imparten únicamente cursos de literatura.

3.2. Aspectos generales

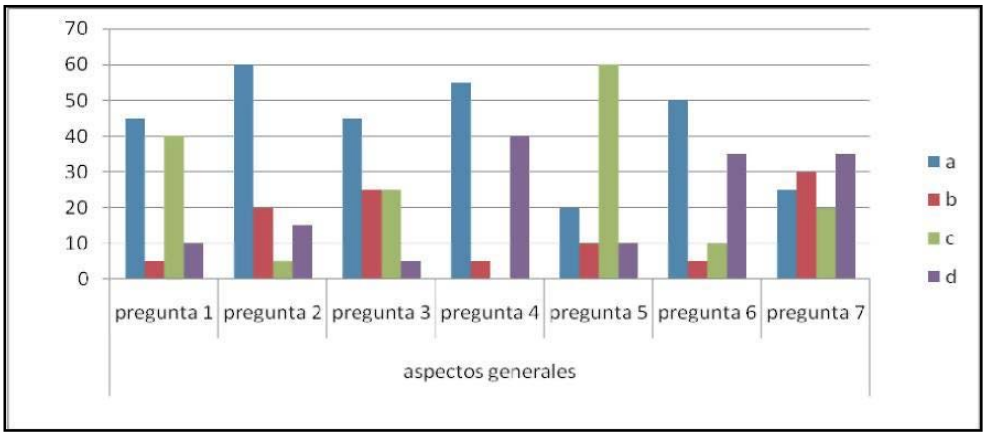


Gráfico 1: Variación de las respuestas obtenidas (en porcentaje) en los ítems 1-7.

Este gráfico indica cómo varían las respuestas en función de las siete preguntas pertenecientes al primer apartado “aspectos generales”.

Estas preguntas empiezan de las más generales hasta las más específicas. Las primeras dos, como se puede comprobar en el anexo 1 solicitan opiniones acerca del sistema de enseñanza rumano en la enseñanza de idiomas y el trayecto que ha seguido a lo largo de los últimos años. Las siguientes cuatro hacen referencia a la movilidad de los alumnos, a los materiales de los que dispone la universidad y al examen D.E.L.E.

Si miramos este gráfico podemos afirmar que más de la mitad de los profesores entrevistados, el 45% opinan que en el sistema de enseñanza rumano “hay cosas que se tienen que mejorar, pero en general funciona bien”. Es sorprendente el número de profesores que consideran que “vamos muy retrasados en comparación con otros países europeos” (el 40%). También hay algunos (un 5%) que piensan que “no funciona para nada”. El último ítem, el de “otros comentarios” se ha utilizado tanto para expresar opiniones personales que van ligadas a la preguntar

como para comentar que no estaban de acuerdo con ninguna de las respuestas mencionadas con anterioridad.

En lo que se refiere al desarrollo de la enseñanza de idiomas, de la pregunta 2, la mayoría (el 60%) consideran que éste ha conocido una trayectoria ascendente. El 20% sin embargo opinan que la trayectoria de la enseñanza de idiomas ha sido descendente. En cambio, en lo que se refiere a la movilidad de los alumnos a partir de la implantación del plan Bolonia los porcentajes cambian. Un porcentaje más bajo (45%) considera que en los últimos años la movilidad de los alumnos ha aumentado. La cuarta pregunta nos indica que la colaboración de las universidades con el Instituto Cervantes ha sido beneficiosa para las universidades porque un 55% de los docentes de español afirman que los centros cuentan con más materiales desde que colaboran con el Instituto Cervantes. Esta respuesta no coincide sin embargo con la respuesta de la pregunta siguiente porque ésta indica que los profesores consideran que los recursos disponibles son incompletos (60%).

Las universidades donde los alumnos se examinan del D.E.L.E. indican que el número de alumnos ha aumentado en los últimos años. En lo que se refiere a los cursos de preparación para este examen las respuestas, así como podemos comprobar en la última parte del gráfico, difieren en función de cada universidad. Podemos solo mencionar que hay cursos que están impartidos tanto por profesores internos como externos.

3.3. Formación del profesorado

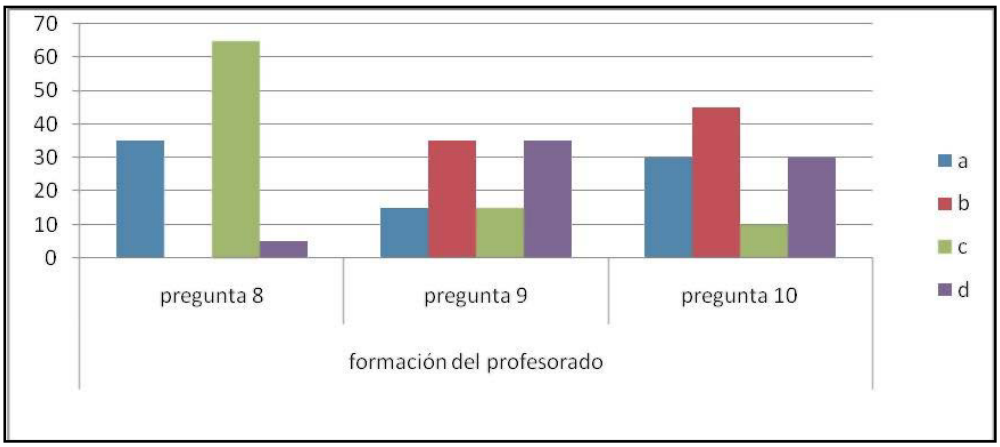


Gráfico 2: Variación de las respuestas obtenidas (en porcentaje) en los ítems 8-10.

El segundo apartado de nuestra encuesta se titula “formación del profesorado” y consta de 3 ítems. La primera pregunta solicita la opinión de los encuestados en relación a la adecuación del sistema de enseñanza rumano a alguno de los métodos tradicional, estructuralista o comunicativo para fijarse un poco en el tipo de

experiencia que han tenido los profesores con los alumnos. Sorprendentemente, la mayoría de docentes (65%) piensan que el estilo más adecuado para la enseñanza de idiomas en Rumanía es el comunicativo y solo el 35% opinan que lo que más se ajustaría a nuestro estilo de enseñanza sería el método tradicional. Esto demuestra que las intenciones de los profesores no siempre coinciden con la práctica. En la práctica los alumnos están más acostumbrados al estilo tradicional, que representa el método con el que más se ha trabajado a lo largo de los años. Mi opinión es que para que un estilo de enseñanza cambie se necesita borrar cualquier relación con el estilo anterior: cambiar materiales, traer ideas innovadoras a los centros de formación del profesorado etc. Cualquier método que se ha aplicado durante mucho tiempo deja huellas, por tal razón, en algunos centros, aún hoy en día se sigue utilizando el método tradicional.

La pregunta 9 pide a los profesores que comparen dos estilos de enseñanza diferentes, siempre que hayan tenido contacto con otros tipos de enseñanza. Los que han tenido contacto con el sistema de enseñanza español y rumano y han contestado la pregunta, el (35%) afirman que entre los dos estilos, el español y el rumano hay mucha diferencia. Otros profesores sin embargo, el 35% han añadido otros comentarios a esta pregunta o para contar sus experiencia o bien para opinar sobre el estilo de enseñanza de cada uno de los países en cuestión. La última pregunta de este apartado hace referencia a los cursos de formación que han seguido los profesores. El 45% de los encuestados han seguido cursos externos o de otras universidades, como por ejemplo: los cursos organizados por el Instituto Cervantes, los encuentros organizados por la Agregaduría de Bucarest o por universidades españolas (Madrid, Salamanca, Oviedo.)

3.4. Metodología

El apartado que más nos interesa de esta encuesta es el apartado final que además consta de 5 preguntas muy específicas que se refieren a métodos utilizados, actividades empleadas etc. Uno de los mayores porcentajes obtenidos en esta encuesta (el 85%) nos indica que casi todos los docentes de español combinan varios métodos en clase dependiendo de la actividad que se trabaja. Solo el 25% utilizan con más frecuencia el método comunicativo y ninguno el método tradicional. Podemos entender sin embargo que los que han contestado que combinan varios métodos en clase también utilizan el método tradicional. A continuación, en la pregunta 12 tenemos otra muestra de respuestas parecidas entre los profesores. El 85% afirman que la actividad que más emplean en sus clases es la interacción oral, el 30% utilizan actividades que trabajan también la expresión oral, el 25% trabajan la compresión escrita y el 15% la comprensión auditiva. Cabe mencionar que las respuestas a esta pregunta han sido varias, casi ningún profesor ha escogido solo una respuesta como se ha hecho en las otras preguntas. La siguiente pregunta, la 13 indica que los alumnos prefieren más las actividades de conversación en un porcentaje de 60% y que las actividades de rellenar huecos ocupan el segundo lugar en esta jerarquía con un 45%. La suma de los porcentajes

supera el 100% porque en algunas ocasiones se han marcado más opciones. Todo lo mencionado anteriormente se puede comprobar en el gráfico 3.

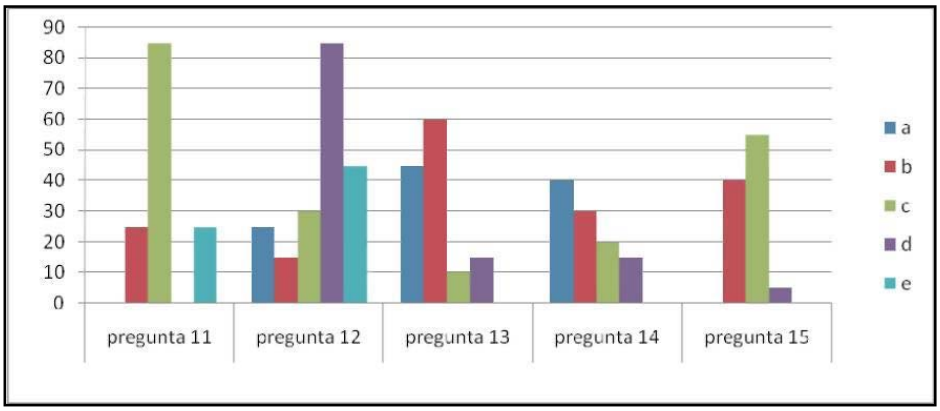


Gráfico 3: Variación de las respuestas obtenidas (en porcentaje) en los ítems 11-15.

Si miramos preguntas más específicas como qué opinan los profesores sobre el enfoque por tareas, el enfoque que tiene más tendencia de aplicación en clase hoy en día, notamos que existe una cierta variedad. Me gustaría especificar que el 20% no lo utilizan porque considero que es un porcentaje bastante elevado y a tener en cuenta. En cambio, el ítem 15 nos indica que un 55% de los profesores lo utilizan, pero no les parece adecuado para cualquier tipo de estudiante. Tengo que mencionar que comparto esta última opinión porque he notado que a la hora de estudiar un idioma extranjero nuevo aún sigo utilizando los métodos tradicionales en algunas ocasiones. Por tanto, considero que la procedencia y el estilo de enseñanza al que una persona está acostumbrada influyen mucho aunque no se trate de la metodología que se está utilizando en ese momento.

La última pregunta, la 16 hemos decidido apartarla y dejarla como opción para todos aquellos que quieran expresar cualquier tipo de comentario en relación a toda la encuesta. Por tanto, es el único ítem abierto porque todos los demás tienen respuestas cerradas que han sido más fáciles de analizar. Un porcentaje bastante alto, un 40% han dejado otros comentarios que utilizaremos para plantear otros problemas más adelante en nuestros estudios porque por falta de espacio solo podemos presentar el porcentaje. Confesamos que la intención a la hora de diseñar el cuestionario no era evaluar las preguntas abiertas, sino observar la opinión unánime de los docentes acerca de los problemas planteados, añandiendo esta opción solo para que la encuesta sea más fácil de cumplimentar.

3.5 Análisis cualitativo

Además de los cálculos obtenidos mediante tablas de Excel, para nuestro estudio cualitativo hemos elegido utilizar otro instrumento, Matlab [7]. De esta manera,

confesamos la interdisciplinaridad nos ha facilitado el estudio, demostrando, una vez más que aunque nuestro ámbito no sea el de las ciencias exactas (como la estadística por ejemplo), siempre está bien tener en cuenta que en un estudio más detallado se pueden obtener resultados más fácilmente a través de algunos lenguajes de programación. Si analizamos las respuestas desde un punto de vista cualitativo veremos que, por lo general, hay opiniones parecidas entre profesores de la misma nacionalidad, pero también entre profesores de la misma universidad.

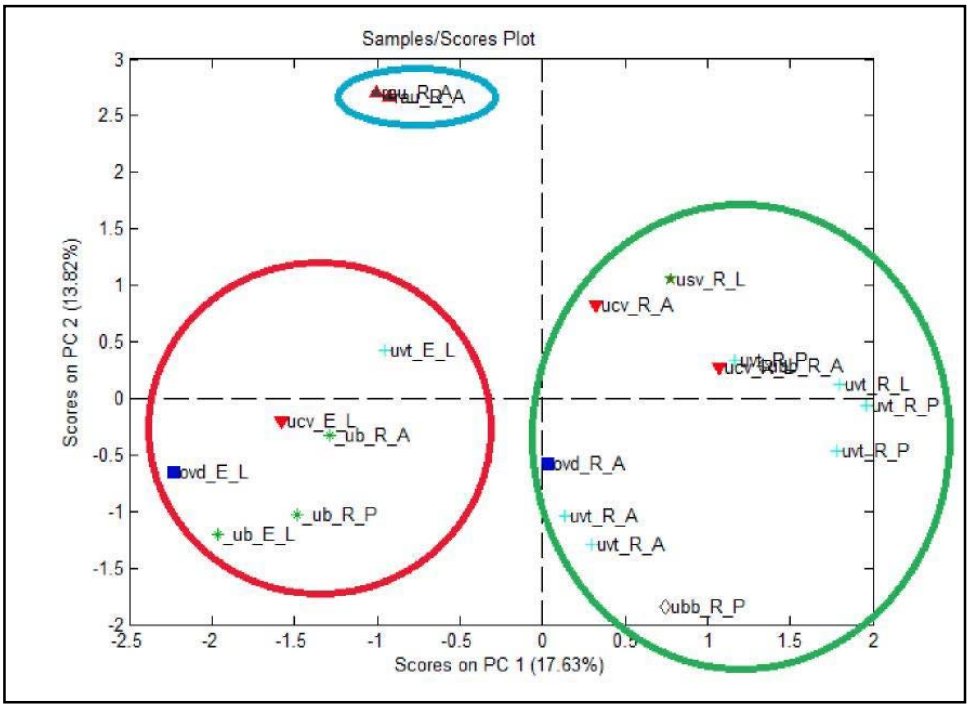


Gráfico 4: Análisis de componentes principales de las respuestas obtenidas donde UB: Universidad de Bucarest, RAU: Universidad Rumano-Americana de Bucarest, UBB: Universidad Babes Bolyai de Cluj, Ovd: Universidad de Constanta, UCV: Universidad de Craiova, USV: Universidad de Suceava y UVT: Universidad de Oeste de Timisoara; P: profesor titular, L: lector, A: profesor asociado o colaborador, R: nacionalidad rumana, E: nacionalidad española.

A través de este análisis cualitativo pretendemos mostrar similitudes entre las respuestas obtenidas. Notamos que existen 3 grupos principales que destacan conforme las respuestas de los profesores se parecen entre ellas. El grupo señalado con color rojo está formado por profesores de nacionalidad española y profesores rumanos de la UB. El otro grupo, el de color azul, formado por las profesoras de RAU muestra que la metodología y el modo de pensar acerca de la situación actual de la enseñanza de español en Rumanía difieren mucho entre las universidades privadas donde el español se imparte como complemento de estudio (RAU) y las

demás universidades, todas públicas donde el español se ofrece dentro de las facultades de filología. El último grupo, señalado con color verde está formado mayoritariamente por profesores de la UVT, pero también por profesores de la UBB, UCV, UVD y USV. Podemos constatar por tanto, que las respuestas varían en función de la universidad de proveniencia, de la nacionalidad, pero también destaca la diferencia entre universidades públicas y privadas.

4. Reflexión final y algunas consideraciones propias

"Cuando viajamos a lugares desconocidos, los mapas son útiles. Si viajamos en grupo, alguien se propone ser guía y maneja los mapas y se orienta haciendo prácticas de identificación entre los signos que encuentra en los mapas y los sitios que se extienden ante ellos. Los demás miembros que le siguen del mismo grupo, a pesar de haber observado los mismos sitios, se pierden fácilmente y siguen ciegamente al guía. Los turistas guiados, al fin y al cabo, no recuerdan los nombres de los sitios ni el significado de los monumentos históricos. Para evitar esta penosa situación, sería recomendable que el guía les entregara los mapas para que los aplicaran ellos mismos a los sitios donde se encuentran en ese momento."[3]

Proponemos esta cita como reflexión para todos aquellos que estén dedicados al mundo de la enseñanza. En mi opinión esta cita describe perfectamente el fenómeno que ocurre la mayoría de las veces en un aula de clase. Lo ideal sería que los alumnos puedan crear su propio mecanismo de aprendizaje y no seguir solo las instrucciones de sus "guías", de sus profesores. Además de los resultados estadísticos que proponemos recomendaríamos algunas propuestas para la enseñanza del español de Antonio Ruiz Tinoco y Hiroto Ueda [8] que podrían ser útiles para una orientación estrictamente basada en las necesidades de los alumnos y en las situaciones halladas en el aula. Basándome en las respuestas obtenidas mediante esta encuesta contrastadas con mi experiencia he formulado algunas conclusiones que expondré a continuación. La enseñanza de español en Rumanía se ha desarrollado mucho en los últimos años, pero como aún no representa un ámbito de gran interés para los estudiantes rumanos, el sistema no está muy bien organizado. Faltan especialidades, materiales, incluso profesores porque aún se trata de un campo relativamente nuevo. Nuestra intención era obtener información general, pero además hemos podido llegar a conclusiones específicas. En términos generales, a través del análisis hecho hemos notado que faltan recursos en las universidades, que no hay muchos encuentros entre los profesores, que ellos no están contentos con el sistema de enseñanza del español y que en la enseñanza aún quedan huellas de los métodos tradicionales.

Al analizar las respuestas de la mayoría de los profesores implicados notamos que la aplicación del plan de Bolonia en Rumanía ha empeorado el sistema de enseñanza. Mi opinión coincide pues con la opinión general. Considero que en tres años no se puede impartir todo el material necesario para unos conocimientos profundos de algunos temas de especialidad, entonces los profesores optan por eliminar materia y los estudiantes se quedan con conocimientos generales o se opta por impartir la misma cantidad de materia en un tiempo reducido y los estudiantes

estudian solo para pasar el examen y al cabo de poco tiempo, como los conocimientos no quedan asimilados, se pierden. Si hablamos del análisis cualitativo de las respuestas podemos afirmar que hemos obtenido un resultado bastante satisfactorio: hemos llegado a la conclusión de que existe similitud entre las respuestas de los profesores de la misma universidad, de la misma nacionalidad o incluso entre profesores de las universidades públicas, aunque en este último caso no se trata de una regla general.

Este análisis puede llegar a representar un punto de reflexión para los docentes de español porque plantea problemas que se deberían tener en cuenta a la hora de diseñar actividades para nuestros alumnos. En la misma línea, confesamos que los resultados obtenidos, especialmente los de las preguntas abiertas serán objeto de reflexión para plantear otras cuestiones que no hemos tratado en el presente estudio. También nos interesa comparar el estilo de enseñanza de Rumanía con el de España en futuros estudios. De momento, finalizamos el presente ya que hemos logrado cumplir con nuestro objetivo: tener una visión general de la situación de la enseñanza de español en las universidades rumanas y formular hipótesis nuevas en el campo de la enseñanza de idiomas.

NOTAS

[1]Agradecemos la participación de los profesores de estas universidades especificando que más del 90% de encuestas enviadas han sido cumplimentadas.

[2] Del total de 20 encuestas válidas: 7 de la UVT, 3 de la UB, 3 de la UCV, 2 de la UBB, 2 de la OVD, 2 de la RAU y 1 de la USV.

[3] Hiroto Ueda y Antonio Ruiz Tinoco (2009): *Propuestas para la enseñanza-aprendizaje del español en el ámbito universitario: El "método creativo"*, Universidad de Tokio, *Didáctica. Lengua y Literatura*, vol. 21, 395.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Carlsson, E. (2010). *El rol de la lengua materna en la enseñanza en clase de lenguas extranjeras – un estudio de caso*. Göteborg: Göteborgs Universitet.

de Miguel García, Mª Lourdes (2005). "La enseñanza del léxico del español como lengua extranjera. Resultados de una encuesta sobre la metodología aplicada en el aula". *Revista de Didáctica MarcoELE*, Nº1.

Fernández de Moya, Zara (1997). *La evaluación en la enseñanza de E/LE: una propuesta de cuestionario*. Centro Virtual Cervantes, ASELE, Actas VIII.

Ueda, H. y Tinoco, A.R. (2009). *Propuestas para la enseñanza-aprendizaje del español en el ámbito universitario: El "método creativo"*. Tokio: Universidad de Tokio, Didáctica. Lengua y Literatura, vol. 21, 373-397.

<http://www.educacion.gob.es/redele/Biblioteca2007/elmundo/rumania.pdf>, p. 10, (consultado: 15/06/2011).

<http://www.educacion.gob.es/exterior/cn/es/cr/actividad/Memoriafinal.pdf>, (consultado: 16/06/2011).

<http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_06-07/pdf/paises_66.pdf>, p. 8, (consultado: 15/06/2011).

<http://www.mathworks.com/products/matlab>, (consultado: 25/06/2011).

ANEXO

Nombre y Apellidos:
Lugar de trabajo:
Cargo:
Curso y nivel del grupo de alumnos:

A. Aspectos generales

1. ¿Cuál es su opinión acerca del sistema de enseñanza rumano en lo que se refiere a la enseñanza de idiomas extranjeros?

a) hay cosas que se tienen que mejorar, pero en general funciona bien
b) no funciona para nada
c) vamos muy retrasados en comparación con otros países europeos
d) otros comentarios

2. ¿Considera que, a lo largo del tiempo, el desarrollo de la enseñanza de idiomas ha conocido una trayectoria ascendente o descendente?

a) ascendente
b) descendente
c) se ha mantenido igual
d) otros comentarios

3. ¿Ha aumentado la movilidad de los alumnos que estudian español a partir de la implantación del plan Bolonia?

a) sí, ha aumentado
b) no, no ha aumentado
c) no lo sé
d) otros comentarios

4. ¿Hay relación entre esta universidad y el Instituto Cervantes? Si sí, ¿en qué consiste el cambio entre antes y después de estas colaboraciones con el Instituto Cervantes?

a) contamos con más materiales y más recursos de todo tipo en nuestra universidad desde que colaboramos con el Instituto Cervantes
b) no hay ningún cambio
c) no colaboramos con el Instituto Cervantes
d) otros comentarios

5. ¿Qué nos puede decir sobre los recursos que se encuentran en la universidad?

a) hay muchos
b) siempre tenemos que traer material para nuestras clases
c) hay algunos, pero incompletos
d) otros comentarios

6. ¿Hay muchos alumnos extranjeros de esta universidad que participan en los exámenes del D.E.L.E.? ¿Ha aumentado el número durante estos últimos años?

a) el número de alumnos ha aumentado
b) el número de alumnos se ha reducido
c) el número sigue siendo igual
d) otros comentarios

7. ¿Hay cursos para la preparación del D.E.L.E.? ¿Los imparten los profesores de la universidad?

a) no hay cursos de preparación para el D.E.L.E.
b) los cursos están impartidos por profesores de la universidad
c) los cursos están impartidos por profesores externos
d) otros comentarios

B. Formación del profesorado

8. ¿Cuál de los métodos aplicados en la enseñanza de español como lengua extranjera le parece más adecuado al estilo de enseñanza rumano?

a) tradicional
b) estructuralista
c) comunicativo/ enfoque por tareas
d) otros

9. ¿Ha tenido contacto con otros tipos de enseñanza de idiomas de otros países? Si sí, ¿puede comparar brevemente los dos estilos, el rumano y el del otro país?

a) son parecidos, no hay mucha diferencia (especificar)
b) hay mucha diferencia (¿en qué sentido?)
c) no he tenido contacto con otro tipo de enseñanza
d) otros comentarios

10. ¿Qué cursos de formación del profesorado ha seguido a lo largo de su ejercitación como profesor/a?

a) cursos impartidos por la universidad (especificar)
b) cursos externos, de otras universidades (especificar)
c) ninguno
d) otros comentarios

C. Metodología

11. ¿Cuál es el método que utiliza con más frecuencia en clase?

a) tradicional
b) comunicativo
c) combino varios métodos dependiendo del grupo y de la actividad que se trabaja
d) otros

12. ¿Qué tipo de actividad emplea más a menudo?

a) comprensión escrita
b) comprensión auditiva
c) expresión oral
d) interacción oral
e) expresión escrita

13. ¿Qué tipo de actividad prefieren más los alumnos?

a) actividades de rellenar huecos
b) actividades de conversación
c) actividades tipo test
d) actividades de redacción; e) otros

14. ¿Qué opinión tiene sobre el enfoque por tareas? ¿Lo ve adecuado a cualquier tipo de aprendientes?

a) lo utilizo en clase y me parece adecuado a mis alumnos
b) lo utilizo, pero no me parece adecuado a cualquier tipo de estudiante
c) no lo utilizo
d) otros comentantarios

15. ¿Considera que a la hora de enseñar un idioma extranjero se pueden utilizar varios métodos o con uno es suficiente?

a) se debería utilizar un único método (especificar)
b) se deberían combinar varios métodos (especificar)
c) depende de la actividad que se trabaja
d) otros comentarios

16. Otros comentarios.

Pour une lecture des lieux et des espaces dans la littérature francophone médiatique (l'exemple de la télévision)*

Alina ȚENESCU
Université de Craiova
Faculté des Lettres

ABSTRACT: ***An Interpretation of Places and Spaces in the French Media Literature (the Example of the TV)***

When reading spaces and places in Francophone media literature, we start, in this paper, from the example of television, from its meanings as a new media space with some postmodern writers such as: Frédéric Beigbeder, Chloé Delaume and Jean-Philippe Toussaint. We will emphasize the effect and impact that television has on the characters that populate these novels and on the manner in which this media invades fictional space. Television does not only represent *the other place*, or a postmodern palimpsest, it also becomes an inhabited space or a space that hinders communication between people. The sensations and perceptions of characters that are subject to the continuous flow of media and advertising messages emphasize the impact of hyperreality in media fiction and the danger of deindividualization under the effect of tele-reality, a danger doubled by a crisis of identity engendered by the constant invasion with virtual and hyperreal images to which the characters and auctorial instances are subjected.

KEYWORDS: *Francophone media literature, hyperreality, place, space, television*

Introduction

Dans cette étude, nous proposons une lecture des espaces et des lieux dans la littérature francophone médiatique, en partant de l'exemple de la télévision, de ses significations en tant que nouvel espace médiatique chez les écrivains post-modernes, basé sur un corpus d'étude représenté par trois auteurs : Frédéric Beigbder, Chloé Delaume et Jean-Philippe Toussaint.

Nous mettrons l'accent sur l'impact que la télévision a sur les personnages, en essayant de comprendre en quoi consisterait la mise en disponibilité mentale des personnages-téléspectateurs qui peuplent ces romans. La télévision ne représente pas seulement un *lieu autre* qui envahit l'espace romanesque postmoderne, elle devient aussi un espace habité et un espace-entrave à la communication. Les réflexions des auteurs, ainsi que les sensations et perceptions des personnages qui sont soumis au flux de messages médiatiques et publicitaires, ingurgitant des programmes de la téléréalité attirent l'attention sur le danger de la dissolution des fictions individuelles face à une nouvelle forme de fiction collective imposée par la

société hyperréelle de la télévision, qui est en effet, une société spectaculaire, danger doublé par la crise identitaire générée par le bombardement et l'éclatement d'images virtuelles et hyperréelles auxquels les personnages et les instances auctoriales sont soumis.

1.1. L'espace télévisuel et le palimpseste télévisuel chez Frédéric Beigbeder

Le palimpseste représente un parchemin manuscrit dont on a effacé le texte original pour pouvoir y écrire à nouveau[1], mais qui garderait la trace d'écritures antérieures, le texte nouvellement écrit n'ayant jamais tout à fait réussi à effacer l'original. Nora Rizza (1990 :19) ainsi que Jean-Claude Domenget et Piermarco Aroldi[2] remarquent que le terme de palimpseste a été réactualisé dans les années '50 à l'initiative d'un fonctionnaire de la RAI pour désigner la grille des programmes télévisés.

Le palimpseste télévisuel s'exerce à trois niveaux, qui s'actualisent aussi dans le cadre du non-lieu médiatique présent dans l'œuvre de Beigbeder : tout d'abord au cœur même du processus de fabrication et création de l'image, ensuite dans les systèmes d'écritures et aussi dans les opérations de construction de la grille de programmation ou de programmes.

En ce qui concerne le premier niveau, l'image télévisuelle est très différente de la photographie et du cinéma où l'image est figée, lorsque le projecteur, grâce à un jeu de lentilles, agrandit des images inscrites sur la pellicule pour les envoyer sur un écran qui est éminemment « passif ». L'image électronique de la télé est déployée sur l'écran-matrice active qui trompe continuellement les téléspectateurs protagonistes de *Mémoires d'un jeune homme dérangé* en les faisant succomber au continuum des cadres télévisuels : *« Nous restions dans notre lit, sans communiquer, regardant les vidéo-clips à la télévision jusqu'à la fin des émissions. »* (Beigbeder, 2001 : 89)

Pour ce qui est du deuxième niveau, l'image électronique télévisuelle s'avère en *99 francs* une image quantitativement dense sur le plan informationnel et esthétique. Ainsi, grâce aux indications du script télévisuel en *99 francs*, des sous-titres et des sous-scénarios (in)visibles codés au cœur de l'espace scriptural envahi par l'image électronique surgissent de la trame narrative pour s'afficher au bas de l'écran que devient le texte lorsque le dispositif de décodage du lecteur-téléspectateur est activé :

> *UN HOMME EST SEUL, ASSIS PAR TERRE DANS UN APPARTEMENT SANS MEUBLES.*
>
> *FLASHBACK AU RALENTI (NOIR ET BLANC): ON VOIT LES HUISSIERS QUI SONT VENUS SAISIR TOUT CE QU'IL POSSÉDAIT, ON VOIT UNE SCÈNE DE MÉNAGE AVEC SA FEMME QUI S'EN VA EN CLAQUANT LA PORTE, ON COMPREND QU'IL N'A PLUS RIEN.*
>
> *SOUDAIN ON REVIENT SUR LUI QUI JETTE UN REGARD DÉSESPÉRÉ A LA CAMÉRA.*
>
> *UNE VOIX OFF L'APOSTROPHE: «VOTRE FEMME VOUS A QUITTÉ?*

VOUS N'AVEZ PLUS UN EURO? VOUS ÊTES MOCHE ET CON? TOUT PEUT S'ARRANGER EN UN RIEN DE TEMPS.»

L'HOMME EST INTÉRESSÉ PAR LA VOIX QU'IL VIENT D'ENTENDRE. IL HOCHE LA TÊTE D'UN AIR DÉPRIMÉ. BRUSQUEMENT IL SORT UN REVOLVER DE SA POCHE ET EN POINTE LE CANON SUR SA TEMPE.

LA VOIX OFF POURSUIT: «MOURIR, C'EST ÊTRE LIBRE, COMME AVANT D'ÊTRE NÉ.»

L'HOMME SE TIRE UNE BALLE DANS LA TÊTE. SON CRÂNE EXPLOSE, SA CERVELLE ÉCLABOUSSE LES MURS. MAIS IL N'EST PAS TOUT A FAIT MORT. ALLONGÉ PAR TERRE, IL TREMBLOTE, LE VISAGE COUVERT DE SANG. LA CAMÉRA S'APPROCHE DE SA BOUCHE. IL MURMURE:

«*- MERCI LA MORT.*»

IL CESSE DE REMUER, LES YEUX OUVERTS, FIXANT LE PLAFOND. .

LA VOIX OFF CONCLUT SUR UN TON COMPLICE: «TUTOIE LA MORT: TUE-TOI! LE SUICIDE PERMET D'INTERROMPRE LA VIE ET SES NOMBREUX SOUCIS!»

Signature avec logo de la FFSP:

«*PLUS DE TRACAS: LA MORT EST UN RÉSULTAT.*»

suivie de la mention légale:

«*CE MESSAGE VOUS ÉTAIT OFFERT PAR LA FÉDÉRATION FRANÇAISE POUR UN SUICIDE PAISIBLE (FFSP).*»

AUTRES SIGNATURES POSSIBLES: «*LA MORT EST A LA MODE*»

«*PAS DE VIE, LA MORT D'ABORD*» «*LA VIE*? *LAISSE-LA A TES AMIS*».

(Beigbeder, 2000 : 252)

Script:

PATRICK EST ENCORE JEUNE ET BEAU. IL CONDUIT UN HORS-BORD SUR LA MER. LE RÔLE POURRA ÊTRE INTERPRÉTÉ PAR MARC MARRONNIER. IL SAUTE DE SON BATEAU EN MARCHE ET NAGE VERS LA PLAGE. UNE RAVISSANTE FEMME MARCHE VERS LUI, UN BEAU BÉBÉ SOURIANT DANS LES BRAS. IL COURT VERS ELLE: MUSIQUE ÉMOUVANTE DE GABRIEL YARED. LE RÔLE DE LA FILLE POURRA ÊTRE INTERPRÉTÉ PAR SOPHIE, L'EX D'OCTAVE. ILS SE SERRENT L'UN CONTRE L'AUTRE EN LEVANT LEUR ENFANT VERS LE CIEL IMMACULÉ. A CE MOMENT-LÀ, UN HYDRAVION PASSE AU-DESSUS D'EUX. CONTRECHAMP SUR LEURS VISAGES QUI SE METTENT A OUVRIR DE GRANDS YEUX ÉTONNÉS. LE BÉBÉ ÉCLATE DE RIRE. RETOUR SUR L'AVION QUI S'AVÈRE ÊTRE UN CANADAIR ET ON COMPREND POURQUOI LEURS VISAGES SE SONT ÉCLAIRÉS: L'AVION VIRE SUR SON AILE ET LARGUE SUR EUX CINQUANTE TONNES DE CONFETTIS MULTICOLORES. LA MUSIQUE ENVAHIT L'ESPACE (MONTER LE SON EN POST-PROD). RALENTI, TRAVELLING ARRIÈRE SUR LA PLAGE PUIS PLAN-SÉQUENCE EN PLONGÉE A LA LOUMA. LE SPECTATEUR DOIT PLEURER TOUTES LES LARMES DE SON CORPS EN VISIONNANT CET INSTANT DE PURE BEAUTÉ: LE COUPLE UNI, LE DÉCOR PARFAIT, LE BÉBÉ INNOCENT, LA PLUIE DE CONFETTIS

ROUGES, BLEUS, JAUNES, VERTS ET BLANCS. ON VOIT QU'ILS SONT SUR UNE ÎLE DÉSERTE, ENTOURÉS DE COCOTIERS ET DE SABLE BLANC.

SIGNATURE (au choix):

LE BONHEUR C'EST L'ÉCHEC DU MALHEUR.

LE BONHEUR NE REND PAS MALHEUREUX.

LE BONHEUR N' APPARTIENT PAS QU'A NESTLÉ.

ÊTRE HEUREUX C'EST MIEUX QUE RIEN, LE BONHEUR C'EST PLUS QUE BIEN.

(Beigbeder, 2000 : 260)

De même, des systèmes « à mémoire de trame » réutilisent la totalité ou une partie du signal provisoirement enregistré : cette mémoire est instantanément ramenée pour fabriquer en régie des images fixes du clip publicitaire pour le yaourt Maigrelette qui se répètent tout au long du roman *99 francs* ou encore pour obtenir une image de meilleure qualité, plus stable et qui fixe le produit dans la mémoire des téléspectateurs :

MAIGRELETTE. POUR ÊTRE MINCE SAUF DANS SA TÊTE. (Beigbeder, 2000 : 92)

MAIGRELETTE. POUR ÊTRE MINCE SAUF DANS SA TÊTE. (*id.* : 93)

MAIGRELETTE. POUR ÊTRE MINCE SAUF DANS SA TÊTE. (*id.* : 144)

Le photo-modèle Tamara ferme les yeux de plaisir en goûtant le produit. Puis elle poursuit son texte en regardant les téléspectateurs droit dans les yeux : "Mon secret c'est... Maigrelette". […] Un exquis fromage blanc sans aucune matière grasse. Avec du calcium, des vitamines, des protéines. Pour être bien dans sa tête et dans son corps, il n'y a rien de meilleur. " (Penser à rajouter une démo produit en 3D avec le yaourt qui se déverse dans une jatte de lait onctueux et les mots "calcium", "vitamines", "protéines", "0 %m. g. "en surimpression avec typo grasse plus impliquante / interpellante pour nos consommatrices.) Tamara se lève et conclut avec un sourire complice : "Voilà mon secret. Mais ce n'en est plus un, maintenant, puisque je vous ai tout dit hi hi. " (Supprimer la blague inutile qui prend trois secondes au détriment du pack. On peut très bien conclure sur "Voilà mon secret" qui est plus leader et spécifique dans le contexte concurrentiel). (*id.* : 218-219)

Puisque l'image télévisuelle est le résultat d'une manipulation temporelle d'électrons, elle laisse une trace. En *99 francs*, l'écran électronique met ainsi en jeu une surabondance de signes visuels – images, graphiques, logos, textes – ou sonores qui se superposent en fines couches pour construire une image « nette », pour laisser une « trace » :

La lumière s'éteint. Clap clap nourri. Vous croisez les jambes, vous regardez votre montre, vous attendez votre catégorie (Milk & Dairy Products) en vous recoiffant avec les doigts. Devant vous défilent les spots télévisés les plus créatifs de la planète : des délires inconsidérés pour des corn-flakes, des régimes amincissants, des parfums, des jeans, des shampooings, de la vodka, des barres chocolatées, des nouilles, des pizzas, des ordinateurs, des sites Internet gratuits, de la nourriture pour

> chien, des 4 x 4, moments d'imagination et d'autodérision miraculeusement échappés à la vigilance des annonceurs, typographies novatrices, plans de pommes vertes floues, gros grain en 16 mm, design de demain, phrases qui « interpellent », logos rouges tridimensionnels, dessins animés hindous, musiques parodiques, huitième degré permanent, mots fléchés, pognon dépensé, pellicule grattée à la main, foules au ralenti, émotions libérées, et toujours les jolies filles, puisque tout repose sur les jolies filles, rien d'autre n'intéresse les gens. Vous tentez d'avoir l'air détendu à côté de votre voisine qui se tortille sur son siège et chantonne pour sembler relax. (Beigbeder, 2000 : 244)

De ce point de vue, la télévision est un média où les processus de stratification sont les plus actifs, car l'image électronique de la télé est l'objet de nombreuses opérations d'écriture et de mise en page (« typographies novatrices, plans », etc.) : ainsi l'image brute qui parvient aux téléspectateurs – personnages de *99 francs* est-elle corrigée, étalonnée, recadrée, recomposée, redécoupée pour aboutir à l'image nette ; elle est en effet enrichie pour séduire les téléspectateurs.

En ce qui concerne le troisième niveau, le régime de fonctionnement normal de la télévision, c'est le flux, avec pour corollaire la nécessité de penser la programmation, la modalité de construire la grille de programmes.

Fabriquer une grille implique de l'intuition, des capacités de prospection et d'innovation, l'observation attentive des chaînes concurrentes et aussi la connaissance des goûts du public. La recette choisie conditionne le succès auprès du public et surtout des annonceurs. Mais la réussite n'est jamais garantie dans le temps et la réactualisation de la grille est une nécessité stratégique. En ce sens, Frédéric Beigbeder parle de son expérience comme modérateur d'une émission qui a été choisie par le directeur de programmes pour diversifier la grille, mais qui s'avère, avec le temps, non-profitable :

> Le directeur de cabinet de Robert Hue m'a donc appelé un jour en me disant qu'on avait pensé à moi pour réfléchir à la communication du candidat communiste à la présidentielle. Un peu comme quand Dominique Farrugia, alors directeur des programmes de Canal +, m'a téléphoné pour me proposer d'animer l'émission de l'accès prime time, sur son antenne, pour diversifier leur grille.
>
> Quand on reçoit ce genre de coup de téléphone, deux réactions sont possibles : on dit non merci, ça ne m'intéresse pas, et l'histoire s'arrête, ou l'on dit oui et quelque chose de nouveau se met en marche. Dans les deux cas, j'ai accepté parce que cela me semblait plus intéressant que de refuser. (Di Falco, Beigbeder, 2004 : 260)

> Quand Dominique Farrugia m'a appelé pour me proposer de relever le défi – quitter Paris Première pour rejoindre Canal + et prendre la relève de « Nulle part ailleurs », l'émission charnière entre le non-crypté et le crypté –, cela m'aurait été aussi difficile de dire non que de refuser à Robert Hue. […]
>
> En dépit du nouveau format choisi pour le programme, l'émission n'a pas été un succès. Il en a fallu donc déprogrammer. Si mon émission avait été un succès, je serais peut-être, aujourd'hui, animateur de télévision, je n'aurais pas eu le temps d'écrire Windows on the World, j'aurais mon talk-show le vendredi soir... La vie en

a décidé autrement. Maintenant je suis en cure de désintoxication audiovisuelle. (*Ibidem*: 265)

On se rend compte que lorsqu'on parle de la construction de palimpsestes télévisuels chez l'écrivain médiatique, Beigbeder reprend l'idée que la grille des programmes constitue un cadre matriciel perpétuellement effacé, réécrit, recomposé dont la trace est continuellement portée par l'écran de la télévision. L'écran partagé, la multiplication des images dans un même scénario et la surimpression, la superposition représentent quelques-uns de ses procédés spatiaux les plus récurrents.

1.2. La domesticité spécifique du non-lieu télévisuel chez Frédéric Beigbeder

La réduction due à la taille de l'écran de la télévision (la miniaturisation) a investi du sens une télévision de l'intimité dont la proximité renvoie à un média autour duquel vivent les divers protagonistes de la famille. La télévision devient ainsi un média domestique, généralement regardé par la famille ou par le couple.

Ainsi, la pratique télévisuelle est-elle toujours en concurrence avec d'autres activités ; l'attention est perturbée par le passage des autres comme par ses propres déplacements. Quand bien même les membres du couple se réunissent autour du petit écran dans *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, la vie commune qui se met en place ne s'exerce pas nécessairement au profit du média télévisuel – les programmes peuvent être suivis en silence, au lieu de fournir l'occasion d'échanges communicationnels, de conversations.

En ce sens, la télévision ne devient pas un lieu pour l'expression de la convivialité, mais elle se constitue comme espace-entrave à la communication, renvoyant à un média qui devient un *espace autre*, un non-lieu (voir citation Beigeber, 2000 : 89, ci-dessus : *Nous restions dans notre lit, sans communiquer, regardant les vidéo-clips à la télévision jusqu'à la fin des émissions. Il nous arrivait aussi de manger des pistaches, mais cela me donnait des aphtes.* […]

1.3. L'hyperréalité dans la fiction médiatique

L'invasion de textes fictionnels de la littérature médiatique par des personnalités télévisées réelles renforce paradoxalement l'effet de réel dans ces œuvres, immergeant le lecteur dans le monde de l'hyperréalité, ou de « réalité par proxy », réalité par l'impression de proximité et de familiarité. Celle-ci est moyen qui sert à caractériser la façon dont la conscience des téléspectateurs-consommateurs de produits-média définit ce qui est en fait « réel » dans un monde où une multitude de médias (la télévision accompagnée par la publicité) modèlent et filtrent les événements et leurs expériences sensorielles. Le téléspectateur, ainsi que le lecteur se laissent convaincre par ce nouvel environnement médiatique qui leur est familier. Il est très facile pour eux de reconnaître les personnalités qu'ils « fréquentent » chaque jour sur le petit écran. Mais la réalité qui s'impose au lecteur et au téléspectateur est factice et les immerge en effet dans l'utopie du non-lieu par

l'hyper(i)rréalité du média. Les références insérées dans le récit médiatique de Frédéric Beigbeder ne représentent qu'un procédé stylistique utilisé par l'auteur pour renforcer la l'impression de proximité et de (fausse) familiarité qui crée la sensation d'un lien entre le lecteur et les personnalités mentionnées dans le roman. Le narrateur de *Windows on the World* mentionne explicitement les noms des animateurs des émissions télévisées :

> Un symbole éclatant ? L'accueil réservé à James Lipton (présentateur de l'émission Actor's Studio) par Bernard Pivot lors de la dernière de Bouillon de culture. L'animateur de la meilleure émission littéraire de l'Histoire de la télévision française semblait tout intimidé face à Lipton, journaliste flagorneur et ampoulé organisant sur une petite chaîne câblée des conférences hagiographiques en présence d'acteurs hollywoodiens. Pivot, l'inventeur d'Apostrophes, l'homme qui avait interviewé tous les plus grands écrivains de son temps, n'en revenait pas d'être cité outre-Atlantique par un vil flatteur précieux ! (Beigbeder, 2003 : 31-32)

tandis que dans *La télévision*, le narrateur mentionne les noms des présentateurs du journal télévisé allemand, mais feint de les confondre un peu tous, afin de déclencher une réaction de la part des lecteurs / téléspectateurs :

> Je me suis dit que ce n'était pas Jürgen Klaus, dans le fond, ce présentateur à lunettes, mais Claus Seibel, je les confonds un peu tous, moi, ces présentateurs de télévision, malgré les trois millions de petits points de toutes les couleurs qui les caractérisent (Toussaint, 1997 : 125).

2. La télévision en tant qu'espace habitable et espace habité chez Chloé Delaume

Pour Chloé Delaume, ce média sert pour vérifier et comprendre la disponibilité mentale des téléspectateurs. En ce sens, la narratrice se soumet à une expérience inédite : elle habite dans la télévision durant vingt-deux mois et elle se soumet au flux incessant de massages et images médiatiques et publicitaires, en engluant le maximum d'images et de messages, de programmes télévisés, pour en remporter et reporter « des informations du réel » :

> Pièce 1 / 27
> Vous n'êtes pas ici par hasard. Le hasard n'existe jamais, un jour prochain vous comprendrez. Je ne sais pas qui vous êtes ni pourquoi vous êtes là. Encore moins si vous resterez ici, entre ces lignes. Ou si vous êtes déjà partis. Je ne sais pas grand-chose et encore moins sur vous mais ce dont je suis certaine c'est que vous êtes capables de recevoir des informations. Des informations du réel. Du réel de là où je suis. (Delaume, 2006: 7)

À travers l'expérience limite de l'habitation à l'intérieur de l'appareil de télévision, la narratrice déchiffre et raconte sa mutation, les symptômes physiques, ainsi que ses propres modifications neuronales et cognitives lors de son passage dans cet

espace médiatique qu'elle ne perçoit pas comme prison ou comme espace clos, mais plutôt en tant que lieux anthropique, un lieu qui peut être façonné par les transformations et les usages qu'elle fait et qu'elle nomme en tant qu'habitant. Le cerveau et le corps de la narratrice se trouvent modifiés inévitablement, l'humain trouve son identité dissolue et la fiction individuelle est remplacée par et confrontée à une nouvelle forme de fiction collective imposée par la société hyperréelle de la télévision.

3. Le monde télévisuel chez Jean-Philippe Toussaint

Dans le roman *La télévision*, Jean-Philippe Toussaint souligne l'impact du grand écran sur les téléspectateurs, en partant d'un exemple illustré par la visite du narrateur chez les Schweinfurth, des amis qui habitent un complexe HLM à la périphérie de la capitale allemande. Le téléviseur est allumé non pas seulement dans leur appartement, mais à ce moment précis où il leur rend visite, les appareils de télévision sont branchés dans tous les autres appartements. Les images sonores qui se succèdent sur les écrans se superposent et établissent une sorte de cordon ombilical entre les téléspectateurs qui regardent la télé dans tous les appartements du bloc et du complexe. Ils sont reliés par ce cordon ombilical à la même réalité, une réalité qu'ils vivent de la même façon, ayant l'impression qu'ils peuvent presque tout pratiquer une fois branchés à ce réseau, sans même se déplacer : se divertir (programmes de divertissement, séries américaines), faire des achats (télé-achat) et démontrer leur foi (messe dominicale *live*) :

> Je regardais tous ces téléviseurs allumés dans les petits encadrements métalliques des fenêtres, et je pouvais même voir assez distinctement ce que chacun était en train de regarder dans les différents appartements, ceux qui regardaient la même série que nous et ceux qui regardaient l'aérobic et ceux qui regardaient la messe dominicale, ceux qui regardaient le cyclo-cross et ceux qui avaient choisi une émission de télé-achat, et je songeais avec effarement que nous étions dimanche matin, qu'il était un peu plus de neuf heures et qu'il faisait beau. (Toussaint, 1997 : 203)

Le réseau télévisuel représente une communauté qui rapproche les personnages-téléspectateurs en leur donnant, à part des programmes courants, l'impression de se retrouver connectés à la même réalité par l'intermédiaire de l'écran, une réalité améliorée qui relève la nature du monde hyperréel.

Conclusions

De ces exemples, il ressort clairement que dans les œuvres des écrivains français et francophones choisies comme corpus d'étude, la télévision envahit l'espace fictionnel et influence la vie des personnages qui peuplent ces romans. La conséquence est une *homogénéisation* du monde connecté, lié par une multitude de moniteurs à une réalité hyperréelle, ainsi que la *dissolution* de l'individualité. La

télévision n'est pas seulement un palimpseste, elle est perçue aussi comme espace-entrave à la communication et parfois en tant qu'espace habitable et habité. La dépendance de la télévision dévoile un symptôme de la crise identitaire générée par l'envahissement continu d'images virtuelles et par la prolifération d'un réel sans origine ni réalité : l'hyperréel.

*** This work was supported by the strategic grant POSDRU/89/1.5/S/61968, Project ID 61968 (2009), co-financed by the European Social Fund within the Sectoral Operational Program Human Resources Development 2007-2013.**

(Cette étude a été financée par le contrat POSDRU/89/1.5/S/61968, projet stratégique ID 61968 (2009), cofinancé par le Fonds Social Européen, dans le cadre du Programme Opérationnel Sectoriel Développement des Ressources Humaines 2007-2013.)

NOTES

[1] *Voir* l'article sur le palimpseste dans *Les Feuilles d'Olivier*. URL : <olivier.taffin.net/2006/04/20/palimpseste>. Page consultée le 20.03.2011.

[2] *Cf.* Nora Rizza, « Construire des palimpsestes », *Réseaux,* n° 44-45, *Sociologie de la télévision en Europe,* Paris, CNET, 1990. Voir aussi l'article « La télévision et la question du temps ? » de Jean-Claude Domenget et Piermarco Aroldi. URL : <http://sites-test.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/viewFile/4601/4331>, page consultée le 20.03.2011.

BIBLIOGRAPHIE

*** (1997). *Recherches en Communication*, *Le récit médiatique*, no 7. Université Catholique de Louvain : Presses de l'Université Catholique de Louvain.

Aroldi, P. (1999). *La meridiana elettronica. Tempo sociale e tempo televisivo*. Milano : Angeli.

Auge, M. (1992). *Les non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil.

Bachelard, G. (1972). *La Poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1972.

Baetens, J., Viart, D. (éds.) (1999). *Écritures contemporaines 2*, *États du roman contemporain*. Paris : Lettres Modernes / Minard.

Barlozzetti, G. (1986). *Il palinsesto. Testo, apparati e generi della televisione*. Milano : Angeli.

Basso Fossali, P. (2006). *Interpretazione tra mondi. Il pensiero figurale di David Lynch*. Pisa : ETS.

Baudrillard, J. (1996). *La société de consommation*. Paris : Denoël (nouvelle édition, Paris : Gallimard).

De Certeau, M., Giard, L., Mayol, P. (2003). *L'invention du quotidien*, volume 2, nouvelle édition. Paris : Gallimard.

Guyot, J. (1997). *Techniques audio-visuelles*. Paris : PUF.

Prat, J., Rizza, N., Violi, P., Wolf, M. (1984). *La ripresa diretta. Spettatori e testi nella contemporaneità televisiva*. Torino : VPT/ERI.

Rizza, N. (1990). « Construire des palimpsestes ». *Réseaux,* n° 44-45, *Sociologie de la télévision en Europe*. Paris : CNET, 17-54.

———— (1989). *Costruire palinsesti. Modalità logiche e stili diella programmazione televisiva tra pubblico e privato*. Torino : VQPT/ERI.

———— (1986). *Immagini di televisione. Strategie di orientamento del consumo televisivo*. Torino : VPT/ERI.

Semprini, A. (1997). *L'information en continu : France Info et CNN*. Paris : Nathan.

Vitalis, A., Tetu, J.-F., Palmer, M., Castagna, B. (dir.) (2000). *Médias, temporalités et démocratie*. Rennes : Apogée.

Sitographie

Les Feuilles d'Olivier. URL : <olivier.taffin.net/2006/04/20/palimpseste>. Page consultée le 20.03.2011.

Jean-Claude Domenget et Piermarco Aroldi, « La telévision et la question du temps ? », URL : <http://sites-test.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/viewFile/4601/4331>. Page consultée le 20.03.2011.

Corpus

Beigbeder, F. (2001). *Mémoires d'un jeune homme dérangé*. Paris : La Table Ronde.

———— (2002). *99 francs*. Paris : Grasset et Fasquelle.

———— (2003). *Windows on the World*. Paris : Grasset.

Delaume, Ch. (2006). *J'habite dans la télévision*. Paris : Gallimard.

———— Ch. (2007). *Locuiesc în televizor*. Bucureşti : Art.

Di Falco, J.M., Beigbeder, F. (2004). *Je crois-Moi non plus*. Paris : Calmann-Lévy.

Toussaint, J.-Ph. (1997). *La télévision*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Sur les stratégies de rédaction des textes professionnels à visée informative / persuasive

Angelica VÂLCU
Université "Dunărea de Jos", Galați
Faculté des Lettres

ABSTRACT: ***Strategies of Writing Informative/Persuasive Professional Text***

As an expert in communication, the professional text editor is asked to produce a text that meets the demands of a wide but less defined audience/recipient. The achievement of such texts is settled/governed by its own parameters and organizes any form of discursive interaction. The layout of the interaction between text producer (editor) and reader (recipient) is amended according to the situation of communication. This article will analyze certain language processes and text structures with informative/persuasive value accessible to the professional text editor.

KEYWORDS: *writer/reader of professional text, information/argumentation, writing strategies*

Le texte professionnel

L'intérêt pour le texte / discours professionnel n'est pas nouveau mais il connait de nos jours une évolution considérable compte tenu des travaux d'analyse de discours, en linguistique de corpus et en didactique.

Dans le contexte de la globalisation, de la communication accélérée et de la possibilité extraordinaire d'avoir accès à l'information, la nécessité de réaliser un transfert de savoir scientifique et de dispenser ces connaissances dans les domaines de la vie sociale, économique, politique, ont nécessité un changement des exigences indispensables à la profession de rédacteur de textes professionnels. Le transfert d'information effectué par le rédacteur devient ainsi pluridimensionnel, à savoir, le rédacteur joue le rôle de relais entre le monde de la science et de la technique et le destinataire cible de son texte.

Il y a une dizaine d'années, le gouvernement français a demandé au Comité Interministériel pour la Réforme de l'État de prévoir, dans des documents adéquats, la simplification de la langue de l'Administration. En effet, on désapprouvait la complexité et la technicité des courriers envoyés aux citoyens par l'Administration ainsi que celles des formulaires et des notices d'utilisation.

On a constaté, par exemple, que bon nombre de citoyens renoncent à mener à bout leurs démarches administratives pour *« faire valoir leurs droits de toutes*

natures, découragés par les opérations sinueuses auxquelles ils devaient se prêter et par l'hermétisme du langage utilisé dans les documents »[1]. Or, la qualité des services est indissociable de l'efficacité de la communication.

Le projet français s'est concrétisé dans un lexique de termes administratifs, ouvrage conçu par une équipe des Éditions du Robert. Les responsables de ce projet ont visé à faire connaître, à mieux définir et même à modifier, à la rigueur, des termes de l'Administration publique, de manière à les rendre disponibles dans le langage courant des citoyens.

En ce sens, les stratégies adoptées par les États et les gouvernements ont pour objectif de faciliter la compréhension des écrits professionnels surtout par les citoyens qui ont de faibles capacités de lecture, les soit-dits « faibles lecteurs ». Mais qu'est-ce qu'un faible lecteur ? Le terme est imprécis car, en effet, un médecin aux compétences de lectures supérieures à la moyenne, peut se retrouver dans la situation où il devient « faible lecteur » au moment de remplir un formulaire provenant d'un tribunal ou de remplir une demande de remboursement de T.VA. Sans doute, dans ces cas précis, ce n'est pas la compétence à lire qui est mise en discussion mais la compréhension d'un type particulier de texte.

Le destinataire du texte professionnel

La difficulté du scripteur de textes professionnels vient du fait que celui-ci ne connait pas l'identité et les particularités de son destinataire pour que son texte « rejoigne » ce destinataire. Dans cette interaction scripteur-lecteur, il est obligatoire une entente entre les deux pour que le texte construit atteigne son objectif : l'adhésion des lecteurs aux conclusions du rédacteur.

Si l'on est d'accord avec Britt-Louise Gunnersson qui affirme qu'*« on peut considérer le texte comme la représentation de la perception des choses par leur auteur »* (1992 : 180), alors, on peut considérer, aussi, que les récepteurs ont eux-mêmes, leurs propres représentations de la réalité, *« représentations qui se forment et se transforment au gré des multiples interprétations des textes qu'ils ont lus »* (Lequin, 2001).

C'est une certitude que le scripteur du texte professionnel compte sur les représentations de ses récepteurs pour réussir à les persuader, à les convaincre et à les manipuler. La maîtrise des procédés logico-discursifs, surtout des stratégies argumentatives, constitue un soutien puissant entre les mains des scripteurs de textes professionnels à but informatif / persuasif. Dans la perspective des spécialistes en analyse du texte[2], les textes professionnels à visée informative / persuasive doivent être considérées comme des actions langagières :

> ils font partie d'une stratégie globale de communication, liée à l'atteinte d'objectifs pragmatiques comme : assurer le développement de l'organisation, chercher de l'argent, faire valoir sa spécificité, son utilité et sa nécessité, représenter la clientèle et défendre une cause, résoudre un problème, gérer des relations hiérarchiques et des conflits, changer des perceptions ou des comportements, influencer un processus de décision, évaluer une situation, parmi d'autres. (Beaudet, 2003 : 50)

P. Charaudeau justifie leur statut d'action langagière en soutenant que tout acte de langage *« ne signifie qu'en fonction de la situation de communication dans laquelle il est produit, de l'identité et de l'intentionnalité du sujet qui est responsable, du propos dont il est question (la thématisation) et des circonstances matérielles dans lesquelles il se trouve »* (Charaudeau, 1998 : 9).

Dans ce contexte, l'argumentation devient une pratique sociale (ordinaire ou savante), où l'énonciateur qui veut argumenter est contraint par les données de la situation de communication et, simultanément, il est libre de réaliser son propre projet de parole et faire preuve de stratégies.

La rédaction professionnelle ou fonctionnelle dépend de divers facteurs internes ou externes au texte, facteurs qui se trouvent en relation de co-opération dynamique. Le rédacteur professionnel est délégué par un énonciateur ayant un ou plusieurs buts précis : informer les employés sur les changements entrepris dans une entreprise, expliquer au public la procédure pour se conformer à un niveau type d'assurance – vie, convaincre les électeurs de la justesse d'un nouveau programme politique, etc. Dans la littérature de spécialité on distingue le rédacteur professionnel (celui qui est délégué à produire l'écrit) de l'énonciateur (celui qui assume les propos et qui délègue le rédacteur).

Une première étape dans la rédaction du texte professionnel à but informatif / persuasif est le repérage des stratégies communicatives adaptées à la situation de communication et au destinataire. C'est la phase où l'on analyse le contexte et le destinataire, phase essentielle dans la démarche d'atteindre les buts visés par l'écrit. Après avoir établi les conditions de la situation de communication, le rédacteur doit faire l'effort de comprendre son destinataire-lecteur virtuel :

> Le lecteur réagit au texte qui l'interpelle, à un niveau ou à un autre. Il retiendra l'information qui se rapporte à son expérience, il sera sensible à une explication qui lui apparaît éclairante par rapport à un problème qu'il reconnaît comme réel, il recevra une argumentation proche de ses valeurs, de sa vision du monde. (Baudet, 1999 : 16)

Il est incontestable que les caractéristiques du destinataire détermineront la forme et le contenu du texte à rédiger. Le rédacteur doit savoir très bien ce que son lecteur est disposé à s'approprier et une information suffisante sur les valeurs, les croyances et les peurs de ce lecteur permettra une réception facile du texte.

Le processus de lecture de tout texte professionnel se déroule sur deux plans : un premier plan qui contient les opérations visant le repérage et l'intégration de l'information contenue dans la phrase : décodage lexical, perception du sens des unités mises en rapport, sélection des unités importantes pour la suite de la lecture. Le deuxième plan contient les mécanismes responsables de la compréhension globale du texte *: « capacité du lecteur à inférer l'information implicite contenue dans le texte et à gérer efficacement l'activité de lecture* » (*Rapport de recommandations*, 2002 :12).

Rédiger un texte professionnel

En résumant, le sens d'un énoncé contient l'intention de ses potentialités discursives. Les associations engendrées par les possibles argumentatifs sont influencées par le contexte discursif. L'analyse des possibles argumentatifs permet de déduire quelle est l'interaction entre la signification lexicale et le sens discursif et de déterminer quel type d'orientation axiologique est actualisé. Le modèle « des possibles argumentatifs » s'appuie sur le potentiel des mots d'agir, à travers les discours des domaines de la pratique sociale, sur les systèmes *« de croyances et de valeurs, pour les conforter et les consolider ou, inversement, les déstructurer et les reconstruire. »* (Galațanu, 214).

Le discours construit du sens et celui-ci est le moteur de la représentation du réel (Menuet, 2006 : 389). Dans sa démarche de produire le texte pour lequel il a été mandaté, le rédacteur doit s'intéresser au moins aux trois facteurs intrinsèques qui interviennent dans la clarté d'un texte professionnel :

a. le genre et le type (organisation séquentielle dominante) du texte ;

b. les mécanismes de textualisation de type logico-linguistique responsables de la cohésion et de la cohérence dans la progression thématique ;

c. les procédés de gestion des voix d'énonciation et des jugements.

Les textes professionnels à visée informative / persuasive se matérialisent sous divers genres : rapport annuel, mémoire, brochure, lettre de sollicitation, demande de subvention, site Web de revendication, etc. ; le choix d'un genre influence sa structure de surface en déterminant l'organisation du contenu, la présence de marques énonciatives ou non, l'intentionnalité de l'acte de langage. Prenons l'exemple d'une demande de financement pour un projet scientifique : celle-ci sera pensée, conçue et structurée pour persuader le sponsor de la valeur du projet à réaliser.

Tout texte à but informatif / persuasif écrit en milieu de travail est imprégné par l'argumentation définie par Céline Beaudet comme *« assemblage raisonné d'arguments liés par des raisonnements et ayant pour but de valider une thèse »* (1999 : 16). Mais, il n'est pas obligatoire qu'un texte à visée persuasive ait ancré dans sa structure profonde dans un type textuel argumentatif. Les principaux types de texte professionnels ou utilitaires à visée informative / persuasive sont les textes narratifs, expositifs, explicatifs, procéduraux et argumentatifs.

Ces types de textes ont, d'habitude, diverses finalités telles que : raconter (le type narratif), décrire (type expositif), analyser (type explicatif), faire faire, faire agir (type procédural), persuader (type argumentatif), faire savoir (informatif), etc. On peut conclure que la portée persuasive des textes professionnels réunit non seulement des genres divers mais aussi des types de textes différents.

Une autre dimension qui doit faire l'objet de la rédaction du texte professionnel est celle de la cohésion et de la cohérence de ce texte. La cohésion est la propriété du texte d'être constitué de parties unies entre elles de manière logique et reconnaissable. La cohésion et la cohérence sont subordonnées au jugement du lecteur. Celui-ci décrypte, ou ne décrypte pas, les instructions mises

en œuvre dans le texte pour l'informer sur la structure du texte, sur le développement de sa thématique et sur la visée illocutoire. La construction du sens et sa transmission réussie imposent des opérations langagières et discursives qui assurent au texte lisibilité, cohésion, pertinence, cohérence, intelligibilité et compréhensibilité.

Vues dans leur interaction, les notions de cohésion et de cohérence sont englobées dans le concept d'intelligibilité ou de compréhensibilité. Si la lisibilité est associée à la dimension logico-linguistique et configurationnelle de surface des textes, le schéma d'intelligibilité correspond à la stratégie que le scripteur doit imaginer (et le lecteur reconstituer) pour résoudre la difficulté de jongler avec trois types de contraintes :

- des contraintes idéologiques et situationnelles, associées à l'identité et aux visées du mandant (construction de l'ethos de l'énonciateur);
- des contraintes logico-linguistiques, associées à la mise en texte du message (construction du logos);
- des contraintes rhétoriques et communicationnelles, associées à la prise en compte du lecteur (construction du pathos).

> Lisibilité et intelligibilité sont des concepts souvent confondus. La fréquence d'utilisation du premier lui a conféré un statut de générique qui englobe tout autre concept qui s'en approche. Pour nous, l'intelligibilité dépasse et englobe les composantes de la lisibilité, car nous considérons les aspects macrostructurels du texte. (Préfontaine, Lecavalier, 1996 : 100)

Le rédacteur de textes persuasifs doit conceptualiser les mises idéologiques de son mandat et *« identifier clairement les contradictions, les hiérarchies en présence et la position dominante à partir de laquelle s'énonceront les jugements dont il parsèmera le texte »* (Baudet, 1999 : 16)

Dans sa tâche de conceptualiser du sens, le rédacteur de textes professionnels ou utilitaires se place toujours du point de vue de son mandant, c'est-à-dire il fabrique et façonne un message qui traduit les objectifs et les valeurs du mandant. Celui qui rédige le texte professionnel est obligé de comprendre la dynamique de son interaction avec le lecteur pour pouvoir mettre en texte le rapport entre énonciateur et énonciataire. Ce rapport se concrétise par la mise en évidence des valeurs culturelles communes et par la construction d'un ethos qui rende plus crédible l'argumentateur.

Nous avons choisi le communiqué de presse comme exemple de type de genre de texte professionnel. Un genre ne peut être abordé selon les caractéristiques abstraites d'une rhétorique théorique mais au contraire dans une interaction avec les données du contexte, afin de comprendre et d'appréhender les conventions de la communauté cible. Selon les dires de Catherine Resche lorsque les conventions d'un genre sont établies, le producteur du texte et son lecteur sont unis, implicitement, par un contrat et du point de vue de la sémiotique ce genre devient un code partagé :

> Si la connaissance de ce code risque de susciter un certain nombre d'attentes chez le lecteur, on est en droit de penser que la compréhension du message en sera facilitée. Toutefois, il faut aussi envisager l'idée que le genre, contraint dans sa forme, peut restreindre les possibilités d'interprétation d'un texte, en canalisant la compréhension du lecteur et en suggérant une lecture privilégiée. (Resche, 2003).

En choisissant le communiqué de presse comme genre (voir en annexe : *Communiqué de presse*), les deux institutions le Ministère de la Santé et des Sports et le Ministère de la Culture et de la Communication envoient déjà un message au lecteur : le but du message est de faire part au public de la politique des deux ministères au sujet de l'accès à la culture pour tous les publics en milieu hospitalier. La finalité de cette politique est une convention interministérielle « Culture et santé ». La sélection du genre est une première manifestation du point de vue du mandant, c'est-à-dire de l'énonciateur. Le mandant, dans notre cas, les services de presse des deux ministres, Roselyne Bachelot-Narquin et Frédéric Mitterrand, prétend informer tandis qu'en fait il argumente. C'est une manière d'argumenter particulière car l'argumentation se cache dans le type de texte expositif. Pour persuader, le rédacteur du texte professionnel doit jouer sur des valeurs et des repères culturels communs au mandant (les deux ministres) et au public auquel est adressé le communiqué de presse.

Le mandaté fera des efforts pour comprendre le système de valeurs de son lecteur et cela pour réussir à le manipuler. Les idées que le mandant veut soutenir s'appuient sur des principes universels connus et partagés par tout le monde ou au moins par la majorité : il s'agit de la vérité, du droit au bonheur, de l'équité, ou des valeurs admises par un groupe social déterminé : honneur, courage, probité, travail, patriotisme.[3]

Selon Laetitia Menuet l'aspect institutionnel d'un texte permet de lui conférer une apparence de transparence ; pourtant, la formulation et l'écriture donnent une impression de flou dans l'effectivité des décisions laissant imprécise la mise en application. C'est la tâche des divers phénomènes linguistiques de rendre claires ces imprécisions (2006 : 389).

La rédaction de ces textes professionnels formate et formalise linguistiquement les discours. Certaines formulations deviennent consacrées et donnent un effet d'automatisme. L'étude de cette standardisation des expressions nous donne la possibilité d'observer comment l'orientation de l'argumentation conduit à une automaticité discursive qui tend à rendre opaques les textes. Dans notre texte on trouve des formulations telles que : *politique commune d'accès à la culture, des politiques culturelles d'excellence, l'objectif « une culture pour tous »,* etc. qui, suite à leur répétition, appuient l'argumentation en faveur des intérêts du mandant.

L'organisation logique du propos est une autre manifestation du point de vue. Tout d'abord, la phrase d'ouverture, *« R. Bachelot-Narquin, ministre de la Santé et des Sports et F. Mitterrand, ministre de la Culture et de la Communication ont signé ce jour, jeudi 2010, la Convention « Culture et Santé »,* annonce sèchement la décision des deux ministères de signer cette convention. La deuxième étape, en toute logique, offre une succincte analyse de la situation qui a conduit à prendre

cette décision (alinéas 3, 4,5) et à formuler les arguments qui la justifie : *« de nombreux établissements hospitaliers ont intégré dans leurs contrats d'objectifs et de moyens, des politiques culturelles d'excellence », « promouvoir les actions favorisant le rayonnement et la visibilité de la thématique ' culture et santé' »,* auxquels on peut ajouter la phrase du début du texte : *« … ils…conduisent une politique commune d'accès à la culture ».*

C'est déjà une orientation induite au lecteur, celle selon laquelle la politique du gouvernement français est préoccupée du bien-être du public en lui favorisant l'accès à une culture en établissements hospitaliers. Cette étape d'analyse ouvre la voie à la troisième qui reflète l'appréciation des autorités sur la projection des activités futures : *« développer le partage d'expériences entre les acteurs …grâce à un projet de site internet», « encourager aussi la création d'une fondation pour favoriser le mécénat », « les deux ministères veilleront étroitement à la mise en œuvre de cette convention ».*

Les parties du texte que nous avons identifiées, sont différemment formulées en fonction de la conjoncture. La première et la dernière partie sont rédigées d'une manière plus sobre que la partie qui décrit les faits marquants de la situation existante et justifie la prise de la décision en rendant visibles les liens de cause à effet. Il faut apprécier les précautions discursives sur divers paliers : les autorités se défendent contre le risque de la méfiance en limitant les événements dans le temps.

Le communiqué de presse est daté *« Paris, le 6 mai 2010, ».* Au début du texte, sont mentionnés les énonciateurs *« le Ministère de la Santé et des Sports et le Ministère de la Culture et de la Communication »,* et à la fin du texte sont mentionnés les rédacteurs / les scripteurs, *les Services de presse des deux ministères*.

Le syntagme *« à titre expérimental »* permet au mandatant de se protéger contre ceux qui lui reproche d'être trop catégorique. La progression thématique du texte est l'expression évidente d'une intention, celle de persuader le lecteur de la justesse de la politique des deux ministères. Les jugements portés sur la réalité sont à la base de développements thématiques qui dévoile la ligne idéologique du texte.

Dans sa structure profonde, organisationnelle et sémantique, le texte porte l'empreinte du point de vue de son mandant et c'est seulement à la surface que l'on peut affirmer qu'il est écrit pour le lecteur. Le rédacteur est payé pour donner une forme textuelle cohérente à un point de vue sut une réalité, mais selon Laetitia Menuet,

> Il a toujours la liberté de refuser un mandat allant à l'encontre de ses croyances et de ses valeurs. Il ne peut toutefois prétendre qu'il n'est pas conscient des enjeux idéologiques de son mandat, car cela équivaudrait à admettre son incompétence » (2006 : 389)

Pour finir, il faut reconnaître que les communiqués de presse ont un impact garanti en matière de n'importe quel type de politique : culturelle, économique, financière, de la santé, etc. C'est pourquoi chaque élément de l'information doit être très attentivement nuancé, pesé, apprécié pour éviter tout dérapage et, finalement, cet élément doit être mis en valeur pour susciter la réaction souhaitée. C'est pourquoi

il faut concevoir des liens très forts entretenus entre le fond et la forme, soit qu'il s'agit du niveau de la structure schématique des textes, ou des choix lexicaux et syntaxiques.

Conclusions

Un discours, tel que ce communiqué de presse qui vise à informer, à persuader et à sensibiliser la population au besoin des reformes dans le domaine de la santé, nécessite l'emploi des stratégies adéquates et pertinentes selon que la population est, au départ, favorable, défavorable ou indifférente au sujet d'une telle politique de la santé. En d'autres mots, l'énonciateur du texte professionnel doit prendre en compte sa relation avec le destinataire du texte, relation qui peut être de dépendance, d'amitié, d'animosité, etc.

Il est évident, dans ces circonstances, que l'acte d'écrire des textes persuasifs en contexte de travail doit être d'abord considéré du point de vue des intérêts du mandant, intérêts qu'il est bien nécessaire de traduire dans un langage accessible au destinataire. Même la clarté du texte est souvent perçue comme marqueur de crédibilité de l'argumentateur responsable du texte et, donc, dans un texte persuasif la clarté est un argument assez fort.

Dans le texte professionnel à but informatif / persuasif, il est essentiel que les arguments formulent non pas ce que l'énonciateur considère comme vrai ou convaincant mais quelle est l'opinion du public destinataire.

NOTES

[1] Rapport de recommandations : *Simplification de la langue administrative: les formulaires imprimés et électroniques, les fiches du Répertoire des programmes et services Ministère des Relations avec les citoyens et de l'Immigration (MRCI*) préparé par le Groupe Rédiger, sous la direction d'Isabelle Clerc CIRAL, Université Laval, nov. 2002. URL : <http://bv.cdeacf.ca/documents/PDF/rayonalpha/924.pdf>.

[2] Charaudeau, Patrick (1998). « L'argumentation n'est peut-être pas ce que l'on croit ». *Le français d'aujourd'hui*, Argumenter : enjeux et pratiques, n° 123 : 7-15 et Bronckart, Jean-Paul (1996). *Activité langagière, textes et discours*. Delachaux et Niestlé.

[3] « L'argumentation », site Internet consulté le 8 septembre 2010. URL : <http://www.etudes-litteraires.com/_img/contributions/argumentation.pdf>.

BIBLIOGRAPHIE

Beaudet, C. (1999). *Guide de rédaction en milieu communautaire*. Coll. « Pratiques professionnelles ». Sherbrooke : Éditions GGC.

——— (2001). « Clarté, lisibilité, intelligibilité des textes: un état de la question et une proposition pédagogique ». *Recherches en rédaction professionnelle*, 1(1). URL : <http://pages.usherbrooke.ca/rrp-cb/Beaudet2.pdf>.

——— (2002). « Lisibilité textuelle et configuration des énumérations dans un texte procédural ». *Revue canadienne de linguistique appliquée*, 5(1-2).

———— (2010). « Le rédacteur et la fabrication du sens d'un texte persuasif ». *Communication : information, médias, théories, pratiques*, 22(2), 44-62. URL : <http://www.usherbrooke.ca/catifq/recherche/Numerisation/BEAUDET_Redacteur.pdf>, site consulté le 2 mai 2010.

Beacco, J.-C. (1992). « L'explication d'orientation encyclopédique. Remarques sur un régime discursif ». *Les carnets du Cediscor*, 1.

Breton, Ph. (1997). *La parole manipulée*. Boréal, Montréal, Canada.

Charaudeau, P. (1998). « L'argumentation n'est peut-être pas ce que l'on croit ». *Le français aujourd'hui*, n° 123, Association Française des Enseignants de français, Paris. Consulté le 5 janvier 2011 sur le site de *Patrick Charaudeau - Livres, articles, publications*. URL : <http://www.patrick-charaudeau.com/L-argumentation-n-est-peut-etre,74.html>.

Galațanu, O. (2003). « La sémantique des possibles argumentatifs et ses enjeux pour l'analyse de discours ». *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*, Vol. 2, págs. 213-226. URL : <http://dialnet.unirioja.es>, consulté le 14 juin 2011

Gunnersson, B.-L. (1992). « Une analyse de la « structure cognitive des textes de spécialité ». In : *Parcours linguistiques de discours spécialisés – Actes du Colloque en Sorbonne*. Paris : Peter Lang.

Lequin, L. (2001). « L'univers discursif : du probable au quasi véritable ». In : *Recherches en rédaction professionnelle*, vol. 1, n° 1. URL : <http://pages.usherbrooke.ca/rrp-cb/lequin.pdf>

Menuet, L. (2006). *Le discours sur l'espace judiciaire européen : analyse du discours et sémantique argumentative*, thèse publiée en ligne : URL : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/13/34/42/PDF/these_de_laetitia_menuet_dec_2006.pdf>, p.389.

Loslier, M. (2001). « Une difficulté pour le rédacteur professionnel : argumenter pour un destinataire *flou* ». *Recherches en rédaction professionnelle*, vol. 1, n° 1. URL : <http://pages.usherbrooke.ca/rrp-cb/loslier.pdf>.

Préfontaine, C., et Lecavalier, J. (1996). « Analyse de l'intelligibilité des textes prescriptifs ». *Revue québécoise de linguistique*, vol. 25, n° 1.

Resche, C. (2003). « Décryptage d'un genre particulier : les communiqués de presse de la Banque Centrale américaine », *ASp* [En ligne], 39-40, mis en ligne le 04 mai 2010, consulté le 08 mai 2010. URL : <http://asp.revues.org/1277>.

Trudeau, S. (2003). *Les recommandations liées à la rédaction en langue claire et simple : entre lisibilité et intelligibilité*, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval dans le cadre du programme de maîtrise en linguistique pour l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.), Faculté des Lettres, Université Laval, Québec, novembre.

ANNEXE

Ministère de la santé et des sports, Ministère de la culture et de la communication
Communiqué de presse
Paris, le 6 mai 2010

Roselyne Bachelot-Narquin, ministre de la Santé et des Sports et Frédéric Mitterrand, ministre de la Culture et de la Communication ont signé ce jour, jeudi 6 mai 2010, la *Convention « Culture et Santé »*

Depuis plus de 10 ans, le ministère de la Santé et des Sports et le ministère de la Culture et de la Communication conduisent une politique commune d'accès à la culture pour tous les publics en milieu hospitalier.

La volonté des ministères chargés de la Santé et de la Culture de poursuivre cette politique s'inscrit dans le cadre de réformes en cours des territoires de santé. Pour la première fois, le dispositif de la convention « Culture et Santé » s'étend aux établissements médico-sociaux, à titre expérimental.

En région, le partenariat interministériel se décline au travers de conventions signées entre les Directions régionales des affaires culturelles et les nouvelles Agences régionales de la santé.

De nombreux établissements hospitaliers ont intégré dans leurs contrats d'objectifs et de moyens, des politiques culturelles d'excellence. Ces dernières concernent tous les champs culturels et artistiques : le spectacle vivant, l'architecture, le patrimoine, les arts plastiques, les musées, le livre et la lecture, la presse écrite, le cinéma, la musique, les pratiques numériques.

Le public visé englobe l'ensemble de la communauté hospitalière : personnes hospitalisées, familles, professionnels de santé. Il s'agit à la fois de promouvoir toutes les actions favorisant le rayonnement et la visibilité de la thématique « culture et santé », qui participe à l'objectif d'« une culture pour chacun », et aussi de développer le partage d'expériences entre les acteurs, grâce notamment à un projet de site internet dédié. La convention encourage aussi la création d'une fondation pour favoriser le mécénat.

Les deux ministères veilleront étroitement à la mise en œuvre de cette convention, en partenariat avec la Fédération hospitalière de France qui constitue un interlocuteur privilégié sur ce sujet.

Contacts presse :
Service de presse de Roselyne Bachelot-Narquin : 01 40 56 40 14
Service de presse de Frédéric Mitterrand : 01 40 15 80 11

El léxico de los tipos profesionales en l'obra satírica de Quevedo

Luminița VLEJA
Universidad de Oeste, Timişoara
Facultad de Letras, Historia y Teología

RÉSUMÉ : ***Le lexique des types professionnels dans l'œuvre satirique de Quevedo***

Le mode satirico-expressif par lequel Quevedo décrit la typologie des métiers et des professions est très intéressant. Dans le *Prólogo al ingrato y desconocido lector* del *Sueño del Infierno* Quevedo affirme *« Eh, bien, premièrement, je regarde le décor des personnes et je remarque seulement les vices. Les murmures de négligence et les excès de certains officiers, sans toucher la pureté des métiers. »* (*Sueños* : 106). Dans ce travail nous nous proposons d'examiner, de manière constante, les tendances générales émergentes de Quevedo dans l'exposition caricaturale des caractéristiques des types professionnels : juges, chérifs, médecins, pharmaciens, couturiers, poètes, pâtissiers, barmans, etc., qui ne sont pas les personnages présentés par la littérature à partir de la Renaissance, mais plutôt des figures ou de types figés. Il ne s'agit pas d'individus, mais de groupes, où l'on identifie des références communes (le pouvoir de l'argent, le vol). On recherchera un dénominateur commun pour tous ces types professionnels en mettant l'accent sur les jeux linguistiques.

MOTS-CLÉS : *vocabulaire, artisanat, types professionnels, satyre, cupidité*

1. Introducción

Entre las asignaturas incluidas en los planes de estudio para los alumnos de Lenguas Modernas Aplicadas nos parece saludable la programación de cursos de literatura española, junto al afianzamiento de los conceptos ya explicados en la teoría y la práctica de la traducción literaria. La traducción de textos en prosa y verso de los autores más relevantes de la literatura española siempre pondrá en contacto múltiples polos, de suma importancia para el aprendizaje en alumnos adultos. Y aun más, aunque se tratara de estudios lingüísticos, no podríamos dejar de tener en cuenta las investigaciones llevadas a cabo en el campo de la literatura, puesto que ambos campos son vertientes de una formación filológica y traductor-rlógica a la vez. Ya es cosa muy sabida que en los últimos años la traductología ha contribuido considerablemente en tres aspectos: en los estudios teóricos, descriptivos y aplicados. Y el papel del futuro traductor en la sociedad actual es enorme: cabe destacar, entre otros aspectos, el de mediador entre culturas, el de agente de desarrollo en la sociedad y el de hermeneuta.

2. El uso literario de la lengua

Ya desde hace mucho tiempo uno de los objetivos de los lingüistas es articular la investigación literaria y la investigación lingüística. Al apoyarnos en las obras literarias y en los trabajos lingüísticos nos interrogamos a veces sobre la realidad y la manera de reflejarla y analizarla. A veces los lingüistas reexaminan áreas de interés mutuo para los estudios filológicos en el plano conceptual, historiográfico y crítico, con el propósito de sugerir, ampliar o profundizar nuevas líneas de investigación interdisciplinaria. La validez de este modo de plantear una problemática se ha demostrado también en el campo de la traducción, donde los marcos teóricos modernos ayudan a profundizar en los aspectos de la lengua a quien desee proseguir, ahondando con rigor científico, en su estudio. Nuestra experiencia nos permite sostener que cuanto más sólida sea la formación interdisciplinaria del estudiante de ELE, más natural le parecerá el proceso de adentrarse en los análisis textuales. Por otra parte, así como lo notaba Ortega y Gasset, el verdadero problema en la traducción es la impermeabilidad de una determinada cultura, o de un conjunto de receptores típicos de esta cultura, para recibir un texto traducido en un momento dado.

> Las lenguas nos separan e incomunican, no porque sean, en cuanto lenguas, distintas, sino porque proceden de cuadros mentales diferentes, de sistemas intelectuales dispares – en última instancia –, de filosofías divergentes. No sólo hablamos en una lengua determinada, sino que pensamos deslizándonos intelectualmente por carriles preestablecidos a los cuales nos adscribe nuestro destino verbal. (Ortega y Gasset, 1983: 447)

El español, como sistema de signos, acoge pluralidad de usos. Entre estos usos, el literario atrae especialmente la atención porque se puede complementar muy bien con el estudio de la teoría lingüística y la lingüística del texto. Nadie duda de que la literatura es una forma de lenguaje. Para tipificar el uso literario de la lengua, los investigadores suelen recurrir a textos literarios donde los usos artísticos son intensos. Y de ahí se abstrae una especie de sistemas que ayuden a una mejor interpretación de estos textos. La obra de Quevedo es, en este sentido, un caso muy original, porque nos ofrece, en cuanto a los aspectos del uso literario de la lengua, recursos importantísimos y extraordinarias técnicas de concentración textual.

3. El léxico del 'hurto' en algunos tipos profesionales

A los treinta y dos años Quevedo declaraba explícitamente que no confiaba a sus obras más pretensión que la de procurarle nombre, aunque no le llevaran al cielo. Este deseo de ostentar ingenio Quevedo lo proclama constantemente. Según Leo Spitzer, Quevedo nos aleja de la realidad exterior para sumergirnos en la realidad de la lengua, que es apariencia y engaño, y en consecuencia irrealidad; el mundo es un sitio inseguro y problemático, y la lengua refleja esta inseguridad, al complicarse y alejarse de la expresión normal. Spitzer interpreta el juego de

palabras como uno de los elementos puestos al servicio de la expresión del desengaño en el *Buscón*.

La obra satírica de don Francisco de Quevedo no es sólo una obra de burlas, sino, ante todo, de ingenio; una burla que parte del objeto en busca del concepto. Quevedo nunca dejó pasar la ocasión de divertirse a costa de lo que parecía ser ridículo, llegando a la caricatura y a la degradación metafórica de la figura hasta lo infrahumano.

Conocedor y amante del idioma, Quevedo juega con las palabras, las vuelve y las revuelve, las asocia entre sí de un modo nuevo e inesperado, y logra unas cotas elevadísimas de riqueza verbal. Entre los estudios que hablan de la técnica de Quevedo destaca el de J.M. Blecua, "Introducción crítica" a su edición de *Poemas escogidos de F. de Quevedo*, Madrid, Clásicos Castalia, 1974, pp. 29-35, donde el autor enumera una serie de recursos idiomáticos utilizados con frecuencia por Quevedo. Otro ejemplo de estudio sobre los medios que usa Quevedo en su obra satírica (prosa y verso) para caracterizar los diversos oficios, profesiones y estados es el estudio de José Manuel González Calvo, *El hurto en la obra satírica de Quevedo*, publicado en *Quevedo en su centenario*, Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, Cáceres, 1980, pp. 25-58.[1] En este trabajo el autor analiza los procedimientos que conforman la noción de 'hurto' en la obra satírica de Quevedo, teniendo en cuenta algunos oficios. Nos proponemos rastrear, citar y comentar, a continuación, algunas ideas del estudio ya mencionado.

Entre los temas predilectos de Quevedo destaca el del poder y la fuerza del dinero en su sociedad. La codicia y el hurto son rasgos caracterizadores de muchos tipos profesionales:

> Toda esta vida es hurtar,
> no es el ser ladrón afrenta,
> que, como este mundo es venta,
> en él es propio el robar. (*Obra poética*, II: 153)

Quevedo repite, tanto en versos como en prosa, que el hurto es un denominador común de todas las profesiones y para sugerirlo recurre a un vocabulario expresivo procedente de bajas esferas lingüísticas, a juegos de palabra, a la agudeza conceptista:

> Y afirman, en conclusión,
> de los oficios que canto,
> que ya no hay oficio santo
> sino el de la Inquisición;
> quien no es ladrillo, es ladrón,
> toda mi vida lo oí. (*Obra poética*, II: 160)

El ser ladrón es, pues, propio de todos los oficios. Los alguaciles, jueces, sastres, mercaderes, escribanos son los más intensamente caracterizados por el robo. Siguen los despenseros y venteros. Entre los términos más expresivos que configuran el campo semántico del hurto están *gato*[1] (el más usado), *rapar, ladrillo*[2] y *sisón*[3]. José Manuel González Calvo apunta en su estudio que siete tipos

profesionales satirizados por Quevedo poseen en común el rasgo "oficio de ladrón". *"Los alguaciles (y los ministros de la justicia en general) son el símbolo de una justicia envilecida por el oficio interesado y el cohecho. Quevedo los caracteriza como «ladrones de ladrones»"* (González Calvo, 1999: 80), nota que singulariza la actividad de la justicia y que no es distintiva en los otros tipos. Nos parece interesante seguir la idea de J.M. González Calvo e indagar los términos que especifican las peculiaridades de cada oficio dentro de la noción de hurto.

3.1. Los alguaciles

Dice José Manuel González Calvo que hasta tal punto se identifica "ladrón" con "alguacil" que éste hurta con todo el cuerpo. Quevedo enumera las partes del cuerpo que tienen que ver con el oficio de alguacil: *"Y, al fin, cada uno hurta con una parte o con otra. Solo el alguacil hurta con todo el cuerpo, pues acecha con los ojos, sigue con los pies, ase con las manos y atestigua con la boca."* (*Sueños y discursos*: 100)

Lingüísticamente, en una concentración textual evidente, se identifica por asociación la actividad del ladrón con la del alguacil. El alguacil no quiere que le aventajen en materia de hurto: *"Sábete que ese alguacil no sigue a este ladrón ni procura alcanzarle por el particular y universal provecho de nadie; sino que, como ve que aquí le mira todo el mundo, córrese de que haya quien en materia de hurtar le eche el pie delante, y por eso aguija por alcanzarle."* (*Sueños y discursos*: 175)

Quevedo juega también con las acepciones físicas y no físicas de algunas expresiones fijas, por ejemplo "echar el pie delante", que significa también "aventajarse".

Otro juego desenmascarador se produce en los siguientes versos:

> Si ajusticiar te quisiere
> está firme como Martos;
> no te dejes hacer cuartos
> de sus dedos alguaciles. (*Obra poética*, II: 175)

La relación hurto-alguacil está presente en las expresiones "hacer cuartos" y "dedos alguaciles"[4]. En este contexto 'alguacil' funciona como adjetivo con el valor semántico de 'ladrón' además del de 'ministro de justicia'. La identificación ladrón-alguacil es total, pues el primer término de la comparación metafórica no aparece, desprendiéndose solo del contexto (Véase González Calvo, 1999: 81).

Quevedo acude a palabras de doble sentido y a chistes para expresar la idea de hurto y ladrón:

> Quien no hurta en el mundo no vive. ¿Por qué piensas que los alguaciles y jueces nos aborrecen tanto? Unas veces nos destierran, otras nos azotan y otras nos cuelgan, aunque nunca haya llegado el día de nuestro santo…; porque no querrían que, adonde están, hubiese otros ladrones sino ellos y sus ministros. (*La vida del Buscón llamado don Pablos*: 19).

El verbo *colgar* tiene aquí doble sentido: el de 'hacer un regalo el día del sant' y 'ahorcar' (*Autoridades)*. Otro verbo con el que juega Quevedo es 'prender': *"Yo con un ladrón que ahorcan y se me salva, condeno al alguacil que le prendió, y se suelta a si."* (*Obras festivas*: 248). *"Alguaciles y alfileres/prenden todo cuando agarran"* (*Obra poética*, III: 112). En *El diablo cojuelo*, de L. Vélez de Guevara, a los alguaciles y corchetes se les llama "ministros del agarro".

El oficio de alguacil es, pues, oficio de ladrón. Pero, como los otros representantes de la justicia, es ladrón de ladrones. Las dos notas ('oficio de ladrón' y 'ladrón de ladrones') las expone Quevedo con claridad en sus versos:

> Persigue al pobre ladrón
> el alguacil con testigos,
> que siempre son enemigos
> los que de un oficio son.
> Los dos van contra el bolsón,
> húrtale el ladrón sutil,
> y al ladrón, el alguacil;
> y así ganan los perdones,
> siendo ladrón de ladrones
> que los castiga y convoca,
> punto en boca. (*Obra poética*, II: 162)

3.2. Los jueces

La justicia, dice Quevedo, roba a los ladrones y se enriquece a costa de ellos. Los jueces, como los alguaciles, no quieren que donde estén ellos haya otros ladrones (*La vida del Buscón llamado don Pablos*: 19). Tras relatar un cuento de gatos y ratones, se dice de los ministros de justicia:

> Aplicad vosotros este chiste, pues como gatazos, en lugar de limpiar la república, cazáis y coméis los ladrones ratoncillos que cortan una bolsa, agarran un pañizuelo, quitan una capa y corren un sombrero; y juntamente os engullís un reino, robáis las haciendas y asoláis las familias. ¡Infames!, ratones quiero y no gatos. (*La hora de todos y la fortuna con seso*: 86-87).

El diminutivo *ratoncillos* (ladrones) contrasta con *gatazos* (la justicia, que es la autentica ladrona).

La palabra usada por Quevedo para referirse al hurto de los jueces es *uña*[5]*: "…y de tal suerte se repelaron, que las barbas de los unos se veían en las manos de los otros, quedando las caras lampiñas y las uñas barbadas en señal de que juzgaban con ellas y para ellas."* (*La hora de todos y la fortuna con seso*: 77-78). En el soneto contra un juez Quevedo dice:

> De la carda me dicen que es también,
> y el apellido de Cardón le dan
> los que en la cruz cardaron nuestro bien. (*Obra poética*, II: 60)

En *Autoridades* encontramos las siguientes definiciones: *"GENTE DE LA CARDA, o los de la Carda…metafóricamente se dice de los que son de una cuadrilla de*

valentones, rufianes, o que tienen otro modo de vida malo y vicioso." "CARDADOR, germ. El ladrón que en sus robos utiliza la PERCHA o uña especial con que corta o desgarra las bolsa de sus víctimas con el fin de sacar lo que contienen." (González Calvo, 1999: 86)

3.3. Los sastres

Los sastres son en Quevedo el símbolo del robo y de la mentira y los caracteriza por juegos de palabras: *"Pues sastres, ¿a quién no matarán las mentiras y largas de los sastres, y hurtos? Y son tales, que para llamar a la desdicha peor nombre, la llaman desastre, del sastre…"* (*Sueños y discursos*: 200).

En poesía Quevedo utiliza nombres que remiten al oficio de sastre: aguja, seda, retazo, tijeras, etc. mientras que en prosa saca mayor partido de los verbos: vestir, remendar, coser, zurcir. Las tijeras son símbolo de hurto en unos versos creadores de comicidad:

A los sastres os remito
en vestidos y libreas:
hurtados, no de Mendoza,
hurtados sí de tijeras. (*Obra poética*, II: 213)

La tipificación del sastre es rígida, esquemática, sumaria en cuanto al contenido: *"Para que no te hurten los sastres"*; *"No hagas de vestir con ellos, y no hay otro remedio"* (*Obras festivas*: 132-133). Por ser ladrones, los sastres se condenan sin remisión:

Quien tuviere conocidos (en el infierno)
escribirles puede luego:
que un sastre que está expirando
será mensajero cierto. (*Obra poética*, III, 156)

El poeta parte de la dilogía sastre-ladrón para usar después el primer término y designar como ladrones otros oficios: *"Pues no soy…sino casamentero. Soy sastre de hombres y mujeres, que zurzo y junto, y miento en todo y hurto la mitad."* (*Obras satíricas y festivas*: 220); *"…el maldito casamentero, sastre de bodas que hurta y miente y engaña y remienda y añade…"* (*La hora de todos y la fortuna con seso*: 79).

Figuras repulsivas, los sastres constituyen una plaga y una desgracia, lo que le permite al autor el juego de palabras por disociación en el sustantivo o adjetivo *casamentero* (caso y miento): *"Pues sastres, ¿a quién no matarán las mentiras y largas de los sastres, y hurtos? Y son tales, que para llamar a la desdicha peor nombre, la llaman desastre, del de sastre…"* (*Sueños y discursos*: 200).

3.4. Otros oficios

La relación con el hurto se especifica mejor por alusión a las acepciones de la palabra *gato*, empleada también en el caso de otros oficios, relacionados con la codicia y el hurto (mercaderes y barberos, por ejemplo). Quevedo maneja también

la ordenación por contraste en el uso de los sustantivos, como se manifiesta en los siguientes versos a partir del vocablo *opuso*; contraste u ordenación correlativa. El gato de unos sastres replica al de unos escribanos:

Un gatillo de unos sastres
se le opuso por sus amos
y fueron Toledo y Burgos
de las cortes y de los cacos.
Váyase aguja por pluma,
y por renglones, retazos;
el dedal por el tintero,
las puntadas por los rasgos. (*Obra poética*, II: 519)

La ordenación paralelística sería: *"Váyase aguja, retazos, dedal, puntadas de sastre por pluma, renglones, tintero, rasgos de escribano."* (González Calvo, 1999: 95). Según Quevedo, el fraude es rasgo importante en los venteros, y esencial en la caracterización de taberneros y pasteleros. Los taberneros engañan al vender agua por vino y los pasteleros por hacer los pasteles de hojaldre con carne de perro, gato, mosca, caballo, etc. e incluso con carne de difunto (*La vida del Buscón llamado don Pablos*: 92; 139-140; *Sueños y discursos*: 94).

El engaño, fraude, hurto o robo son rasgos importantes y esenciales en la caracterización de las profesiones y oficios a los cuales Quevedo hace referencia. La mayoría de las veces las alusiones son muy explícitas:

Por echar agua en el vino
penan muchos taberneros,
y porque a los bebedores
les sisan millón y medio. (*Obra poética*, III: 158)

Pero a veces las conexiones con la palabra *hurto* se hacen a través de procedimientos léxicos y semánticos distintos. Por ejemplo, al hablar de médicos, Quevedo dice: «Y consideré que los doctores hablan a los boticarios diciendo:"Recipe", que quiere decir recibe.» La letra R, abreviatura de *Recipe*, receta de los médicos, es la misma que se usa para simbolizar reales, dinero. (González Calvo, 1999: 100) En cuanto a la figura del rey, Quevedo suele respetarla, pero no siempre. Nos parece sugestivo el siguiente pasaje con el cual José Manuel González Calvo cierra su estudio sobre el tema: *"La horca que dices, más se usa en los desdichados que en los ladrones y, en el mundo, el ladrón grande condena al chico: quien corta bolsas siempre es ladrón, quien hurta provincias y reinos, siempre fue rey; el derecho de los monarcas se abrevia en viva quien* vence*."* (Quevedo, 1970 y 1971: 135)

Conclusión

Un sondeo más amplio de los textos de Quevedo y los niveles de su análisis (sintáctico, léxico-semántico, fonético, métrico, sociolingüístico) nos lleva a confrontarnos con verdaderos escollos lingüísticos. Tanto en prosa como en verso,

el empleo de voces germanescas, la recurrencia a material expresivo de vocabulario procedente de bajas esferas lingüísticas se alía con el juego de palabras y con la agudeza conceptista para hacer del hurto el denominador común de todas las profesiones. Los juegos semánticos (juegos de palabras en el plano del significado) son más interesantes que los que se dan en el plano del significante y predominan en sus últimas obras. En las obras de madurez creadora de Quevedo los críticos han señalado el uso de figuras retóricas más complejas y la metaforización, que está al servicio de la concentración textual. En el plano de la expresión lingüística, los *Sueños y discursos* responden a la estética de la agudeza, cuyos recursos más utilizados son las dilogías, los calambures, las metáforas degradatorias.

NOTAS

[1] Estudio reeditado en "El hurto en la obra satírica de Quevedo", en *Variaciones sobre el uso literario de la lengua*, Universidad de Extremadura, 1999, pp. 75-102.

[2] *Ladrillo*, "en la Germanía significa ladrón" (RAE, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1969).

[3] *Autoridades* proporciona dos acepciones de sisón" 1) "el que frecuentemente sisa; 2) sisón "se llama un ave, especie de Francolin, solo que su color es ceniciento".

[4] En Covarrubias encontramos la siguiente definición: "hazer quartos, pena que se da a hombres facinerosos, salteadores de caminos, que después de averlos ahorcado los hacen quatro quartos". Y en *Autoridades*: "hacer cuartos o dinero. Buscar modo de tenerlos."

[5] *Autoridades*: UÑA. Se toma también por destreza, o suma inclinación a defraudar, o hurtar.

BIBLIOGRAFÍA

Alarcos Garcia, E. (1965). "El dinero en las obras de Quevedo", En: *Homenaje al profesor Alarcos García*, I. Valladolid, 375-376.

Blas Arroyo, J.L. (2008). *Sociolingüística del español. Desarrollos y perspectivas en el estudio de la lengua española en contexto social*. Madrid: Cátedra.

Covarrubias (1977). *Tesoro de la Lengua Castellana o Español*. Madrid: Turner.

González Calvo, J.M. (1999). "El hurto en la obra satírica de Quevedo". En: *Variaciones sobre el uso literario de la lengua*, Universidad de Extremadura, 75-102.

Ortega y Gasset, J. (1983). "Miseria y esplendor de la traducción". En: *Obras completas*, vol. 5. Madrid: Alianza Editorial/Revista de Occidente, 431-452.

Quevedo, F. (1970 y 1971). *Obra poética*, edición de J.M. Blecua, tomos II y III. Madrid: Castalia

_____ (1965). *Obras satíricas y festivas* (en prosa), edición de J.Mª Salaverria. Madrid: Clasicos Castellanos.

_____ (1965). *La vida del Buscón llamado don Pablos,* ed. Crítica de F. Lázaro Carreter. Salamanca: Acta Salmanticensia.

_____ (1973). *Sueños y discursos*, ed. de Felipe C.R. Maldonado. Madrid: Clasicos Castalia.

_____ (1975). *La hora de todos y la fortuna con seso*, edición de López-Grigera, Luisa. Madrid: Clásicos Castalia.

Spitzer, L. (1978). "Sobre el arte de Quevedo en el *Buscon*". En: Gonzalo Sobejano (ed.), *Francisco de Quevedo,* El escritor y la crítica. Madrid: Taurus, 123-184.

RAE (1969). *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Gredos.