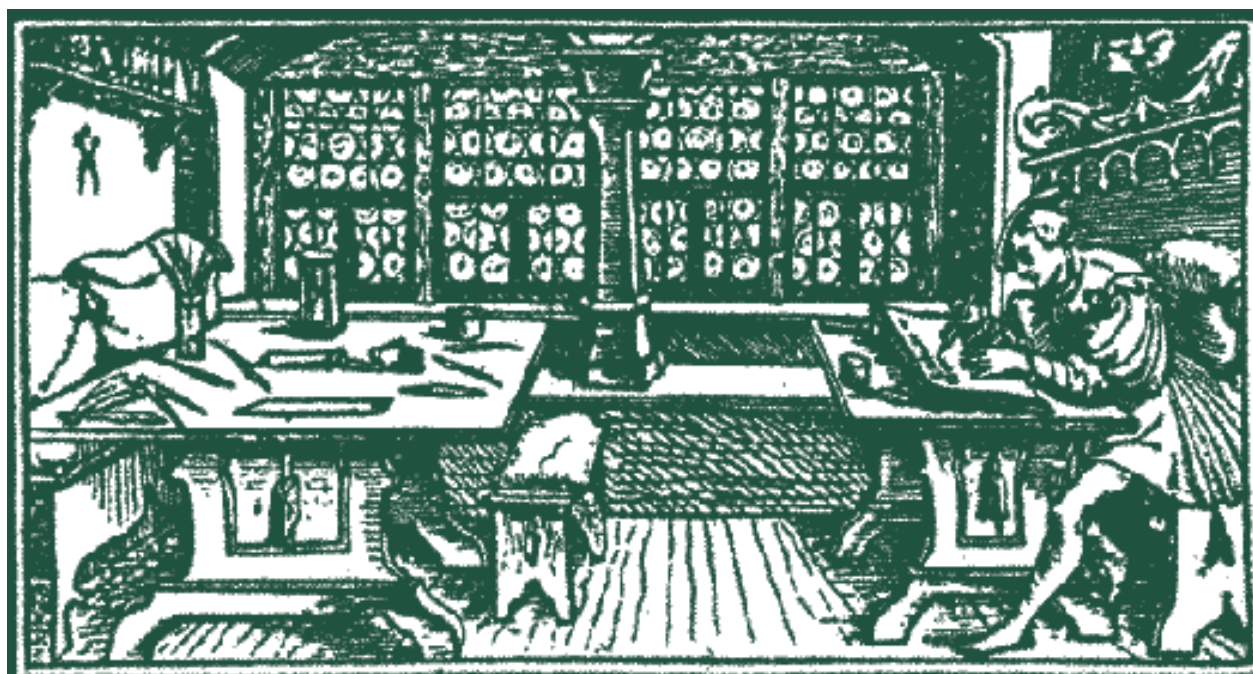




STUDIA UNIVERSITATIS

BABEȘ-BOLYAI



PHILOLOGIA

2/2011

YEAR
MONTH
ISSUE

(LVI) 2011
JUNE
2

S T U D I A

UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI

PHILOGIA

2

Desktop Editing Office: 51ST B.P. Hasdeu, Cluj-Napoca, Romania, Phone + 40 264-40.53.52

CUPRINS – CONTENT – SOMMAIRE – INHALT

CORIN BRAGA, L'attaque rationaliste contre les utopies de l'âge classique * <i>The Rationalist Attack Against Utopias of the Classical Age</i>	3
BRIGITTE URBANI, Viaggi in Grecia tra illusione e realtà (Ottocento e Novecento) * <i>Journeys to Greece between Illusion and Reality (19th and 20th Centuries)</i>	15
THÉA PICQUET, L'Italie à Paris. Des <i>Ingannati</i> des Intronati de Sienne (1537) aux <i>Abusez</i> , comédie faite à la mode des anciens comiques, traduction de Charles Estienne (1549) * <i>Italy in Paris: From Gli Ingannati by the Intronati of Siena</i> <i>(1537) to Abusez. Comedie faite a la mode des anciens comiques translated</i> <i>by Charles Estienne (1549)</i>	29
RUXANDRA CESEREANU, The Aesthetic Category of <i>the Uncanny</i> in the Novel at the End of the 20 th Century and the Beginning of the 21 st	41
FLAVIA FLOREA, Une analyse de texte: le rôle du topique contrastif dans un conte roumain * <i>Analysis of a Text: The Role of the Contrastive Topic in a Romanian</i> <i>Tale</i>	53
CARMEN-VERONICA BORBÉLY, Tropes of Oblivion: The Ethics of Forgetting in the Contemporary British Novel. Julian Barnes' <i>A History of the World</i> <i>in 10 ½ Chapters</i>	65

ANA-KARINA SCHNEIDER, Orhan Pamuk and the Fascination of Books: A Case of Haunting	79
LOUIS BEGIONI, L'évolution du système du démonstratif du latin classique au français moderne : un processus déflexif * <i>The Evolution of the Demonstrative System from Classical Latin to Modern French</i>	87
SOPHIE SAFFI, Présentation comparative latin/italien/français de la conception de la personne et de son espace * <i>A Comparative Approach to the Concepts of Person and Space in Latin, Italian and French</i>	101
ALINA PREDĂ, From Text to Hypertext. The Constructedness of the Novel Between Artistic Configuration and Technological Reconfiguration.	123
MARIA-IONELA NEAGU, MIHAI MIRCEA ZDRENGHEA, Metaphor, Politeness and Argumentation in the First 1992 American Presidential Debate	135
CHRISTINE BRACQUENIER, Le circonstant de seconde prédication en russe * <i>The "Circostante" in a Second-Level Predication in Russian</i>	143
AURORA TEUDAN, Marguerite Duras and the Time-Image of Visual Narratives	157
CRISTINA VIDRUȚIU, Staging History and Metaphor. The Haunting Red Death.....	169
ELENA BUTUȘINĂ, Postmodern Voices and Discourses (An Unconventional Analysis of the Narrative Journey of the Self)	175
CRISTINA MĂLUȚAN, Actes de parole dans une méthode d'apprentissage du français langue étrangère * <i>Speech Acts in a School Book of Learning French as a Foreign Language</i>	183
IOANA-ELIZA DEAC, Le surréalisme mis en débat – la perspective critique de l' <i>Internationale lettriste</i> et de l' <i>Internationale situationniste</i> – dissociations et points communs * <i>Surrealism under Scrutiny – Letterist and Situationist Perspectives</i>	193
MIHAELA ANCA CRIȘAN, Analyse du format et du cadre institutionnel des débats électoraux télévisés. Le duel Sarkozy-Royal * <i>Analysis of the Format and of the Institutional Framework in the Television Electoral Debates</i>	213
JUDIT PAPP, Metaphors of Naples, the City of Insects in the <i>Diaries</i> of Sándor Márai (1948–1952).....	221
DANA NORA NAȘCA-TARTIÈRE, Getting to Grips with Legal Language	235
ȘTEFAN GENCĂRĂU, OANA-AURELIA GENCĂRĂU, Perceptions of the Future Tense in Romanian	243
MANUELA CIPRI, Eponyms and Word-Formation Processes	253

NUMĂR COORDONAT DE:

Conf. Univ. Dr. ȘTEFAN GENCĂRĂU

L'ATTAQUE RATIONALISTE CONTRE LES UTOPIES DE L'AGE CLASSIQUE

CORIN BRAGA¹

ABSTRACT. *The Rationalist Attack Against Utopias of the Classical Age.* The philosophers of the Classical Age vehemently criticised the imagination. They thought it was the source of all errors and illusions in human cognition. Their attack lead to the depreciation of all literary genres which were based on the marvels and miracles, on the fantastic tradition of the Middle Age and the Renaissance, such as the extraordinary and the utopian voyages. If at its beginning the utopian genre was conceived as a witty fiction nourished by a pleasant fantasy, after the attack of the Cartesian rationalist philosophers, it acquired the meaning of impossible project, faked fiction, forgery.

Keywords: *Fantasy, Imagination, Utopia, Rationalism, Cartesian philosophy, illusion.*

REZUMAT. *Atacul raționalist împotriva utopiilor epocii clasice.* Filosofii epocii clasice au criticat vehement imaginația, pe care o considerau sursa tuturor erorilor și iluziilor în cogniția umană. Atacul lor a dus la deprecierea tuturor genurilor literare care se bazează pe minuni și miracole, pe tradiția fantastică a Evului Mediu și a Renașterii, cum ar fi călătoriile extraordinare și utopiile. Dacă la începuturile sale genul utopic a fost conceput ca o ficțiune spirituală alimentată de o fantezie plăcută, după atacul lansat de filosofii raționaliști cartezieni, termenul de utopie a dobândit semnificația de proiect imposibil, ficțiune, himeră, fals.

Cuvinte cheie: *fantezie, imaginație, utopie, raționalism, filosofie carteziană, iluzie.*

Au début du XVIII^e siècle, Shaftesbury critiquait le goût public pour sa disponibilité d'accepter les « mémoires de voyage » sans aucun discernement. Le penchant pour ce type de littérature est si fort, se plaint le lord, que, indépendamment du génie de l'auteur et de la valeur de l'œuvre, le lecteur est, dès les premières pages, disposé à se laisser entraîner dans les fictions qu'on lui présente. « Remplis de désirs et d'espérances », philosophes, femmes ou jeunes gens, tous sont prêts à suivre le narrateur dans ses rencontres parfaitement implausibles avec des bêtes et des poissons énormes, avec des hommes monstrueux et des situations fausses et artificielles².

¹ Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania, E-mail: corinbraga@yahoo.com

² « And thus, full of Desire and Hope, we accompany him, till he enters on his great Scene of Action, and begins by the description of some enormous Fish or Beast. From monstrous Brutes he proceeds to get more Monstrous Men. For in this race of Authors he is ever compleatest, and of the first Rank, who is able to speak of things the most unnatural and monstrous... Monsters and Monster-Lands were never more in request; and we may often see a Philosopher or a Wit, run a Tale-gathering in these idle Deserts, as familiarly as the silliest woman or merest boy ». Lord Shaftesbury, *Characteristiks of men, manners, opinions, times*, The 6th edition, London, Printed by J. Purser, vol. I, 1737, p. 346, 350.

Shaftesbury s'attaquait rien moins qu'à ce que la théorie actuelle de la réception appelle la « suspension délibérée de l'incrédulité » (le « *willing suspension of disbelief* » de Coleridge).

Quand, à la fin du XVIII^e siècle, Charles-Georges-Thomas Garnier faisait un recueil des « voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques » de son époque, il prenait soin de souligner que l'horizon d'attente du grand public avait subi un changement qui ne lui permettait plus de recevoir candidement les inventions narratives. Anthologiste enthousiaste de plusieurs « romans où l'on suppose l'existence des magiciens, des enchanteurs, des lutins, des revenants & du peuple élémentaire », Garnier préfaçait chaque texte d'une introduction où il affichait ses distances face à cette littérature. Par exemple, introduisant *Le Comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes* de l'abbé de Villars, il avertissait les lecteurs que « la meilleure manière de combattre les opinions singulières & les systèmes hardis des enthousiastes & des visionnaires, est d'employer contre eux le ridicule ». Sur *L'enchanteur Faustus* de Hamilton, il commentait que « depuis que les sorciers & les magiciens ont cessé de nous faire illusion, l'histoire de Jean Fauste n'a plus paru qu'un conte ridicule, qui est insensiblement tombé dans l'oubli » (et pourtant Goethe travaillait déjà à son Faust !) Enfin, dans les contes de Madame de Murat et de Mademoiselle de Lubert, il applaudissait le fait que le surnaturel « n'est plus que de la fausse magie ; ou, pour nous expliquer mieux, on ne trouve dans les Lutins du château de Kernosy que des enchanteurs factices, des sorciers & des magiciens supposés, dont l'art n'est qu'une adroite supercherie »³.

L'attaque des « nouveaux philosophes » rationalistes contre la pensée magique, entamée au XVII^e siècle, s'est étendue bien vite aux personnages et aux épisodes surnaturels des « romances » de chevalerie, des contes de fées, des récits miraculeux, des voyages extraordinaires. Le discrédit lancé aux « superstitions » et aux « niaiseries » de la grande tradition a ruiné (du moins dans les yeux du public éduqué) la littérature qui s'inspirait du fantastique médiéval. Plus que la censure religieuse, le scepticisme rationnel a été dévastateur pour le genre des voyages extraordinaires et des utopies⁴. Si la doctrine chrétienne et la pensée magique partageaient le même présupposé théorique, à savoir l'existence du surnaturel, la mentalité rationaliste et empirique présumait un changement de paradigme, un tournant sceptique et athée, et introduisait un nouveau pacte de lecture, de facture réaliste. Alors que l'idéologie chrétienne ne se proposait que de rétablir la vérité dogmatique, donc de refermer les portes du Paradis terrestre illicitement ouvertes par les utopistes, la vision rationnelle promouvait, elle, un pessimisme dissolvant quant à la possibilité même d'existence de l'Éden, fut-il religieux ou utopique.

³ Charles-Georges-Thomas Garnier (éd.), *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, Notes introductives aux volumes 33, 34 et 35, Amsterdam & Paris, 1787-1789.

⁴ Les statistiques le démontrent d'une manière surprenante. Ainsi, en France, si au XVII^e siècle, sur quelque 1200 romans publiés, 350 sont restés anonymes, en revanche dans la première moitié du XVIII^e siècle, de 946 romans publiés, 812 paraissaient sans le nom de l'auteur. Cf. Jean-Michel Racault, *L'utopie narrative en France et en Angleterre. 1675-1761*, Oxford, The Alden Press, 1991, p. 296.

Thomas More, déjà, se sentait obligé de connoter le *topos* idéal par la particule privative *ou*. Il marquait par cela son incrédulité face à l'idée que la cité parfaite fût réalisable. Au XVI^e siècle, Jean Bodin opposait sa *République* (1576), construite sur des principes de politologie pragmatique, aux utopies de la fantaisie. Charles Rihs, dans *Les Philosophes utopistes*, montre que « Bodin, adversaire des théories de Machiavel, précurseur de celles de Montesquieu, était un politique réaliste. Il montra peu d'enthousiasme pour les cités idéales et n'a rien d'un utopiste⁵ ». En effet, faisant profession de penseur pragmatique, Jean Bodin se refusait de « figurer une République en Idée sans effect, telle que Platon, et Thomas More Chancelier d'Angleterre ont imaginé, mais nous contenterons de suivre les règles Politiques au plus pres qu'il sera possible⁶ ».

La « *realpolitik* » de Jean Bodin opposait aux projets idéalistes un programme pratique. *La République* était censée combattre les principes des « machiavélistes » de l'entourage de Catherine de Médicis, des réformés « tyrannicides » et des utopistes hétérodoxes. (L'ironie est que les livres de Jean Bodin, considérés à leur tour comme peu orthodoxes, ont été condamnés et mis à l'Index dans la dernière décennie du XVI^e siècle⁷). Parlant de la communauté des biens (et des femmes) proposée par Platon et reprise ultérieurement par bon nombre d'utopistes, Jean Bodin affirmait ouvertement que « telle République seroit directement contraire à la loy de Dieu et de nature, qui déteste non seulement les incestes, adultères, et parricides inévitables, si les femmes estoient communes : ains aussi de ravir, ny mesme de convoiter rien qui soit d'autrui⁸ ».

Par contraste, un bon programme politique devrait tenir compte de « trois poincts principaux [...], c'est à sçavoir, la famille, la souveraineté et ce qui est commun en une République⁹ ». Concrètement, Bodin est le défenseur de la monarchie et de la société aristocratique, de la religion et de l'Église. Selon lui, les projets utopiques ne font que déstabiliser l'État et la foi et semer le chaos dans la société et les âmes. C'est pourquoi il n'hésite pas à convoquer la censure contre la « secte détestable d'Athéistes ». Autant les « Princes et Magistrats » que les « Surveillans » et les Inquisiteurs devraient veiller à ce que les « loix divines » fussent respectées¹⁰.

Bien que présentée comme un traité théorique, basée sur une « politique réaliste », *La République* de Jean Bodin est aussi bien une antiutopie, dans le sens étymologique et polémique du terme. Elle est une réaction autant aux cités renaissantes proposées par Machiavel qu'aux cités idéales inspirées par More. Posée comme un contre-modèle, elle offre une alternative orthodoxe aux fictions hétérotopiques. À

⁵ Charles Rihs, *Les philosophes utopistes, Le mythe de la cité communautaire en France au XVIII^e siècle*, Paris, Ed. Marcel Rivière, 1970, p. 291.

⁶ Jean Bodin, *Les six livres de la République*, Livre premier, chap. 1, in *Corpus des œuvres de la philosophie en langue française*, Paris, Fayard, 1986, p. 31.

⁷ Voir Raymond Trousson, *Histoire de la libre pensée. Des origines à 1789*, Bruxelles, Espace de Libertés, 1993, p. 120 sqq.

⁸ Jean Bodin, *Les six livres de la République*, Livre premier, chap. 2, p. 44-45.

⁹ *Ibidem*, Livre premier, chap. 1, p. 30.

¹⁰ *Ibidem*, Livre VI, chap. 1, p. 23-24.

la différence des cités idéales qui explorent des structures sociales et religieuses alternatives, *La République* célèbre le système en place, la civilisation chrétienne contemporaine de l'auteur. Elle est peut-être de la première attaque contre l'utopie en tant que telle. Jean Bodin vise directement le noyau même de la pensée utopique. Il critique d'un coup plusieurs traits essentiels du genre : le caractère fictionnel (opposé à la réalité empirique et rationnelle), explorateur (la modélisation imaginaire), alternatif (en dehors des possibilités politiques et administratives fournies par la réalité sociale) et compensateur (visant la mise en place des projets par la rêverie et non par l'action pratique).

Un siècle et demi plus tard, pour élaborer le modèle du meilleur des mondes possibles, Leibniz prenait garde de délimiter sa méthode rationnelle (la déduction philosophique) des inventions poétiques des utopistes. Un passage des *Essais de théodicée* (1710) est devenu emblématique pour l'attaque rationaliste contre la pensée utopique : « Il est vrai qu'on peut s'imaginer des mondes possibles sans péché et sans malheur, et on pourrait faire comme des romans, des utopies, des Sévarambes ; mais ces mêmes mondes seraient d'ailleurs fort inférieurs en bien au nôtre »¹¹. La supériorité de la théodicée leibnizienne ne vient pas d'une capacité accrue de l'auteur d'imaginer des merveilles techniques ou morales, qui restent de purs faits de fantaisie sans base ontologique, mais de la validité logique de sa méthode de penser, supposée refléter la réalité essentielle.

Les « philosophes » des Lumières n'ont été guère plus réceptifs envers l'utopisme. Bien que des thèmes utopiques ne fussent pas absents de leurs œuvres (les Troglodytes chez Montesquieu, l'Eldorado et Sirius chez Voltaire, Tahiti chez Diderot), en général ils restaient des sceptiques quant à la possibilité d'instauration d'une cité parfaite¹². Pour eux, les classiques du genre étaient des visionnaires échauffés, chez qui l'imagination avait débordé la raison. Les utopies narratives de Cyrano de Bergerac, Denis Veiras et Gabriel de Foigny leur apparaissaient comme des fictions tout aussi méprisables que les *Voyages* de Jean Mandeville¹³.

Pierre Bayle, dans l'article « Adam » de son *Dictionnaire historique et critique* (1734), critiquait la pléthore de commentaires apocryphes et hétérodoxes en marge de la Bible, évoquant avec un dédain condescendant *La Terre Australe connue* (1676) : « Autant vaudra-t-il employer à cet usage les narrations romanesques de Jacques Sadeur »¹⁴. Dans l'article « Sadeur », qu'il confessait avoir introduit seulement pour

¹¹ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, Première partie, 10, Chronologie et introduction par Jacques Brunschwig, Paris, Flammarion, 1969, p. 109.

¹² Voir Frank E. Manuel & Fritzie P. Manuel, *Utopian Thought in the Western World*, Cambridge (Massachusetts), The Belknap Press of Harvard University Press, 1979, Chap. 16 : « *The Philosophes's Dilemma* ».

¹³ En ce qui concerne la réception des « utopies libertines », voir Lise Leibacher-Ouvrard, *Libertinage et utopies sous le règne de Louis XIV*, Genève & Paris, Droz, 1989, p. 206 sqq.

¹⁴ Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, d'après la Cinquième édition, revue, corrigée et augmentée de remarques critiques, avec la Vie de l'auteur par Mr. des Maizeaux, À Amsterdam, Par la Compagnie des Libraires, 1734 ; Introduction par Alain Niderst, Paris, Editions Sociales, 1974, vol. 1 (A-B), s.v. "Adam", p. 107.

explicitement le renvoi de l'article « Adam », Bayle traitait encore plus péjorativement l'auteur prétendu du roman de Gabriel de Foigny. Dans un siècle qui ne jurait que sur le bon sens de la raison, le récit de Jacques Sadeur lui semblait « quelque chose de si étrange, que je ne pense pas qu'il y ait des inventions plus grotesques, ni dans l'Arioste, ni dans l'Amadis »¹⁵. Le texte de Foigny lui paraissait de la même substance que les « chimères » d'Antoinette Bourignon, mystique flamande qui avait eu un certain renom à la fin du XVII^e siècle. Le récit utopique était ainsi jeté aux orties au même titre que les autres genres de la fantaisie débridée, le roman chevaleresque, l'épopée merveilleuse, les révélations et les songes mystiques.

Pour comprendre les attaques des nouvelles philosophies rationaliste et empiriste contre l'utopie, il faut analyser aussi bien les difficultés suscitées par le pacte de lecture réaliste au XVII^e et au début du XVIII^e siècle. Imitant avec une technique de plus en plus performante les récits de voyages réels, les auteurs de voyages extraordinaires jetaient délibérément leurs lecteurs dans la confusion et l'embarras pour trancher entre réalité et fiction. Les philosophes rationalistes, quant à eux, ne disposant pas des moyens nécessaires pour discerner entre le problème philosophique de la vérité et le problème poétique du registre de lecture, se donnaient comme test de sagacité d'exposer les textes fictionnels. Ainsi, Bayle annonçait qu'il ne traitait pas Jacques Sadeur « sur le pied d'un personnage réel & d'une histoire véritable » et se félicitait de pouvoir ajouter à son article un mémoire reçu de Genève, dans lequel on lui apportait des éclaircissements sur la véritable identité du moine défroqué Gabriel de Foigny¹⁶.

Pour les philosophes rationalistes, le pacte de lecture fictionnel ne pouvait être que « mensonge ». Toutefois, Bayle se déclarait prêt à l'accepter dans un cas spécifique : pour contourner la censure. S'il abhorrait l'intention charlatane de vouloir faire passer une fiction pour réelle, en revanche Bayle applaudissait le « jeu d'esprit » de présenter une théorie philosophique (le mythe gnostique de l'androgyné originaire) comme une réalité ethnologique (les hermaphrodites du continent austral). « Ce tour-là, commente-t-il, seroit assez bien imaginé pour tromper la vigilance des Censeurs des Livres, & pour prévenir les difficultés du Privilège »¹⁷. La fiction cessait d'être « mensonge » si elle était utilisée comme couverture ésoptique pour un message philosophique. Une telle parade, appréciait Bayle, avait bien prouvé son utilité dans le cas de Cyrano de Bergerac, alors que son absence avait créé pas mal de problèmes à d'autres auteurs, comme Isaac La Peyrère, qui avaient proposé des théories préadamites. Autrement dit, Bayle acceptait la fiction utopique seulement en tant qu'elle faisait exploser les « grands mensonges » de la religion, mais non pour imposer des nouvelles superstitions millénaristes et des « pseudoscience épidémiques ».

Diderot, qui pourtant dans son *Supplément au Voyage de Bougainville* avait donné la parole à un « noble sauvage » tahitien pour faire l'éloge d'une civilisation en accord avec la nature, s'est moqué constamment de l'utopisme. Un bon « *digest* » de

¹⁵ *Ibidem*, vol. 5 (S-Z), s.v. « Sadeur », p. 4.

¹⁶ *Ibidem*, p. 4, 7.

¹⁷ *Ibidem*, p. 6.

cette attitude se trouve dans son *Salon* de 1767¹⁸. Dans une conversation imaginaire avec Grimm, l'encyclopédiste passe en revue les mythes du lieu idéal, pour en trouver le point faible de chacun. Ainsi, l'Âge d'Or lui paraît stimulateur de la fainéantise et de la méchanceté, le primitivisme et les utopies naturistes à la manière de Rousseau ne le séduisent pas, l'idéal spartiate est trop sévère et monastique, l'Empire chinois, tant vanté à l'époque, se révèle corrodé par les vices tout autant que les royaumes européens. D'un autre côté, solidaire de la critique de Voltaire contre l'optimisme leibnizien, il ne trouve point plus acceptable l'ordre en place dans l'Ancien Monde, conduit par le luxe et l'avarice.

Quelle est alors la solution, où aller pour vivre une vie meilleure ? La proposition finale est paradoxale, cynique et presque suicidaire : la meilleure place de la terre est celle en proie aux plus aiguës crises : « Allez où les maux portés à l'extrême vont amener un meilleur ordre de choses ». Il faut choisir la société où le mal est en train de tourner au pire, parce que l'exacerbation des mécontentements et de la violence annonce un changement proche. Et pourtant, de cette révolution, qui est-ce qu'en bénéficiera ? Car les descendants du philosophe ne partageront plus ses valeurs et se forgeront leur propre destin, avec leurs propres idéaux. La réponse finale de Diderot est d'un stoïcisme amer, recommandant l'acceptation résignée du « cycle des races » et de « l'arrêt immuable de la nature »¹⁹.

Jean-Jacques Rousseau, le grand dissident de la « secte » des philosophes, manifeste lui aussi, en dépit de ses œuvres que les commentateurs tendent à ranger dans le genre utopique, une grande réticence envers l'utopisme. Si Judith Shklar voyait en Rousseau l'utopiste par excellence, Peter G. Stillman et autres théoriciens soulignent plutôt les éléments de critique de la pensée utopique présents dans *Le contrat social*, *Le discours sur l'inégalité* et *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*. Ce penchant contre-utopique est le résultat de la critique rationaliste de l'imagination, Rousseau étant convaincu que « les hommes civilisés sont les prisonniers de leurs images et de leurs fantaisies », et que les projets sociaux sérieux nécessitent « une analyse audacieuse et attentive et un déploiement logique et cohérent de principes, et non pas le libre jeu de l'imagination, des rêves et des fantaisies »²⁰. Pour défendre son propre *Contrat social*, Jean-Jacques Rousseau rejetait le titre d'utopiste, évidemment péjoratif. S'il n'avait pas élaboré, argumenté-il, un schéma explicatif des mécanismes sociaux et politiques, mais un modèle de société idéale, « on se fut contenté de reléguer le *Contrat Social* avec la *République* de Platon, l'*Utopie* et les Sévarambes dans le pays des chimères »²¹.

¹⁸ Voir Frank E. Manuel & Fritzie P. Manuel, *Utopian Thought in the Western World*, « Diderot the Incurable », p. 417-423.

¹⁹ Denis Diderot, « Satire contre le luxe à la manière de Perse », in *Salon de 1767, Œuvres complètes*, Introduction de Roger Lewinter, Paris, Société encyclopédique française et le Club français du livre, MCMLXX [1970], tome VII, p. 127.

²⁰ Peter G. Stillman, « Utopia and Anti-utopia in Rousseau's Thought », in David Lee Rubin & Alice Stroup (éd.), *Utopia 2: The Eighteenth Century*, EMF (*Studies in Early Modern France*), Charlottesville, Rookwood Press, 1998, Volume 4, p. 60-61, 71-72.

²¹ Denis Diderot, *Sixième lettre*, in *Œuvres complètes*, Tome III, p. 809-810.

L'avènement, au cours du XVII^e siècle, du rationalisme et de l'empirisme a imposé dans le paradigme littéraire de l'époque deux nouveaux principes : la cohérence logique et la vraisemblance. Inconnus des canons antérieurs (celui de la « romance », par exemple), ces critères modifiaient le statut de la fiction utopique. Gabriel Plattes, l'auteur d'un « *commonwealth* » typique pour la Révolution anglaise, *A Description of the Famous Kingdome of Macaria* (1641), formulait pour les auteurs de relations de voyage deux conditions de crédibilité intellectuelle et pragmatique : « vous voyageurs, vous devez faire attention à deux choses principalement dans vos récits ; premièrement, à ce que vous n'affirmez rien de ce qui est en général considéré comme impossible. Deuxièmement, à ce que votre relation ne présente aucune contradiction, sinon tous vont croire que vous faites appel au privilège des voyageurs, à savoir, mentir par l'autorité »²².

Après le désenchantement du monde, la grande tradition des merveilles antiques et médiévales était passée de mode. Un autre auteur de la Révolution anglaise, Joshua Barnes, se sentait obligé d'expliquer, à la différence des auteurs médiévaux qui n'avaient nullement ce souci, pourquoi il peuplait son utopie, *Gerania* (1686), de « *a little sort of people, anciently discoursed of, called Pygmies* ». En faveur de l'existence des Pygmées, il évoquait la pléiade d'auteurs d'« ingénuité patente, jugement solide et estime authentique » qui avaient discoursé sur cette race. Il invoquait aussi la possibilité logique d'existence d'une telle race humaine, sur la base de la théorie des zones et des climats, censés produire sur leurs habitants des effets anatomiques spécifiques²³. Mais finalement ni l'argument d'autorité, ni celui de plausibilité, ne lui paraissaient faire le poids. Ce qui lui fit jeter dans le jeu un nouveau argument, qu'on peut appeler pédagogique : quoique inventé, donc impossible à accepter raisonnablement et à vérifier pratiquement, son récit devait être validé pour son intention moralisatrice. *Gerania* commençait en exprimant la conviction de l'auteur que son discours, « même s'il n'est pas tout à fait vrai, n'est pas entièrement vain, et ni déficitaire pour délecter une fantaisie spirituelle et pour informer un moraliste fautif »²⁴. Par l'introduction du dessein d'instruire, l'invention utopique était momentanément sauvée, mais l'utopie passait du registre fictionnel des voyages extraordinaires au registre allégorique des fables morales.

²² [Gabriel Plattes], *A Description of the Famous Kingdome of Macaria*, Shewing its excellent government: Wherein the Inhabitants live in great prosperity, health, and happiness; the King obeyed, the Nobles honoured; and all good men respected, vice punished, and vertue rewarded. An Example to other Nations. In a Dialogue between a Schollar and a Traveller, London, Printed for Francis Constable, anno 1641, p. 2-3.

²³ Joshua Barnes, *Gerania, A New Discovery of a little Sort of People, anciently, discoursed of, called Pygmies: With a Particular Description of their Religion and Government, Language, Habit, Statue, Food &c. Their remarkable Affability and Generosity to Strangers; the Age they commonly arrive at; their Abhorrence of Riches and Deceits; their wonderful skill in the Sciences; the Grandeur and Magnificence of the Court; and the Elegance of their Temples, Castles, and other publick Buildings*, Printed for R. Griffiths at the Dunciad, in St. Paul's Church-yard, 1750, p. ii-iii.

²⁴ *Ibidem*, p. iv.

L'argument pédagogique et moralisateur, combiné à celui du divertissement et du plaisir, a été développé au XVIII^e siècle. C'est l'époque où le chancelier Daguesseau déclarait une offensive générale contre les romans fantastiques, les contes de fées et les voyages imaginaires. Comme le montre Jean-Michel Racault, selon les idéologues de cette dictature de la raison, « le roman n'est pas seulement inutile et frivole, la peinture complaisante des passions qui en constitue le principal sujet le rend également moralement corrupteur [...] le roman est pernicieux parce qu'il est fiction, c'est-à-dire fausseté, et par là assimilable à un mensonge, à un acte délibéré de tromperie »²⁵.

Dans le cadre de cette « proscription du roman », François Augustin De Moncrif lisait à l'Assemblée publique de l'Académie ses « Réflexions sur quelques ouvrages faussement appelés ouvrages d'imagination » (1741). Sa dissertation témoignait d'une critique plus subtile de la fantaisie que celle des philosophes du XVII^e siècle, annonçant l'avènement de Kant et des courants préromantiques. Moncrif ne rejetait pas en bloc les produits d'imagination (il était lui-même auteur de comédies, ballets héroïques, pastorales, songes, fables, chansons et cantates allégoriques), mais différenciait deux classes d'œuvres imaginatives, les unes acceptables, les autres blâmables.

Les ouvrages admissibles sont ceux nourris par une imagination que Moncrif définit comme « invention, génie, idées neuves, ou du moins rendues d'une manière originale »²⁶. Ainsi, les « ouvrages d'imagination » (dans le bon sens du terme) sont ceux qui ont « un sujet dont le choix est ingénieux, un plan dont toutes les parties qui marquent de l'invention, tendent également à mettre dans un beau jour une ou plusieurs vérités propres à former les mœurs, ou à éclairer l'esprit en l'amusant »²⁷. Le *Télémaque* de Fénelon en est donné pour exemple. Le moraliste est donc prêt à sauvegarder la fantaisie, à condition qu'elle se mette à la disposition de l'éducation illuministe et bourgeoise du public.

Par rapport à ces prescriptions, les « ouvrages réprouvables » sont ceux produits par une « fausse » imagination, qui s'envole du réel et du vraisemblable, dans le fantastique et l'extraordinaire, « sans la moindre idée des sciences, sans les premiers principes du raisonnement »²⁸. Le manque de prise à la réalité, l'aberration logique, l'invention débridée de choses incroyables (donc mensongères) et finalement inutiles (qui ne servent à aucun type de pédagogie), aussi bien que la répétition et la stéréotypie des thèmes et des personnages traditionnels, sont jugés par Moncrif comme autant d'occasions d'échec esthétique. Dans la catégorie des fiascos littéraire sont rassemblés

²⁵ Voir Jean-Michel Racault, *L'utopie narrative en France et en Angleterre. 1675-1761*, Oxford, The Alden Press, 1991, p. 78, 296-297.

²⁶ François Augustin de Moncrif, « Réflexions sur quelques ouvrages faussement appelés ouvrages d'imagination », in (Œuvres, Nouvelle édition, À Paris, Chez Maradan, Libraire, 1791, p. 307. Nous approchons de la distinction essentielle de Kant entre imagination productive et imagination reproductive, qui est à l'origine du concept romantique puis moderne d'imaginaire. Toutefois Moncrif reste attaché à la définition classique d'« *ingenium* », qu'il met à jour avec la mentalité rationaliste, illuministe, moraliste et pragmatique de son siècle.

²⁷ *Ibidem*, p. 315.

²⁸ *Ibidem*, p. 311.

indistinctement « des romans qui ne sont fondés que sur le merveilleux & le surnaturel, des voyages imaginaires, & enfin des contes de fées & d'enchantements », donc toutes les « romances » (dans le sens anglais du terme) puisant dans la « pensée enchantée ».

Sans être nommée expressément (le terme ne désignait pas encore sans équivoque un genre littéraire), l'utopie (sous la forme de récits utopiques combinés à des voyages extraordinaires) se retrouvait en pleine ligne de mire. En énumérant les « sources » de la faillite de l'imagination fabuleuse, Moncrif cite comme échantillons négatifs les fictions de Swift et Defoe. Il range parmi les causes de l'égarément de l'imagination quelques uns des principes fondateurs de l'utopie : « le renversement des principes ou des usages communs », donc le schéma du « *mundus inversus* » (par exemple les Houyhnhnms de Swift) ; « mettre un ou plusieurs personnages dans quelques situations extraordinaires & embarrassantes » (c'est le cas de Robinson) ; « l'art d'étendre ou de réduire la forme de certains êtres » (les Lilliputiens et les Brobdingnagiens de Swift) ; et « employer les Génies, les Fées, &c. »²⁹.

Finalement, Moncrif saisit et formule l'un des défauts qui, plus tard, seront constamment reprochés à l'utopie par les commentateurs modernes du genre : la condition irréaliste, de démiurge totalitaire, dans laquelle se place l'utopiste-législateur, ses fantasmes de toute-puissance, sa « pensée désirante ». S'attaquant, dans la *Basiliade* de Morelly, aux principes d'égalitarisme, de communauté des biens ou de liberté sexuelle, Moncrif observe « combien il y a de distances entre les plus belles spéculations de cet ordre et la possibilité de l'exécution ; c'est que, dans la théorie on prend des hommes imaginaires qui se prêtent avec docilité à tous les arrangements et qui secondent avec un zèle égal à tous les arrangements ; mais, dès qu'on veut réaliser les choses, il faut se servir des hommes tels qu'ils sont, c'est-à-dire indociles, paresseux, ou bien livrés à la fougue de quelque violente passion ». Moncrif met le point sur le vice central de la pensée utopique, celui de prescrire la félicité par-dessus le libre arbitre des individus. Ce trait négatif sera ciblé par les antiutopies modernes, qui blâmeront la dimension massificatrice des projets d'amélioration politique, sociale, morale, spirituelle, etc., imposés idéologiquement.

Jean-Jacques Rousseau reprend le même argument dans une polémique avec Mirabeau, qui lui avait envoyé *L'ordre naturel et essentiel des sociétés politiques* de Mercier de la Rivière (1767) : « *Video meliora proboque, deteriora sequor* [Je vois le mieux et je l'approuve, mais je fais le pire]. Voilà ce que fera votre despote, ambitieux, prodigue, avare, amoureux, vindicatif, jaloux, foible ; car c'est ainsi qu'ils font tous, et que nous faisons tous. Messieurs, permettez-moi de vous le dire, vous donnez trop de force à vos calculs, et pas assez aux penchants du cœur humain et au jeu des passions. Votre système est très bon pour les gens de l'utopie ; il ne vaut rien pour les enfants d'Adam »³⁰. On voit bien comment la critique rationaliste de l'utopie a incorporé l'argument chrétien de la condition déchue de l'homme et l'a transféré dans l'argument humaniste de la liberté de l'individu face aux législateurs de toute catégorie.

²⁹ *Ibidem*, p. 308-311.

³⁰ Jean-Jacques Rousseau, Lettre 47 à M. de Mirabeau, 26 juillet 1767, in *Lettres philosophiques*, Présentées par Henri Gouhier, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1974, p. 167.

Les auteurs des Lumières ne manquent pas de recommander, sinon d'imposer, le dessein pédagogique comme précepte obligatoire même pour les textes les plus fantaisistes. Par exemple, la narratrice du *Voyage de Milord Céton dans les sept planètes ou Le nouveau Mentor* de Marie-Anne de Roumier-Robert (1765) reçoit d'un génie élémentaire ces conseils littéraires : « Ton intention doit être d'instruire en amusant : suis exactement ce projet ; c'est le seul moyen par lequel tu puisse acquérir de la gloire et de la réputation »³¹. L'abbé Jean Terrasson, dans la Préface de son *Sethos* (1731), fait la distinction entre l'auteur moral et l'auteur de fiction. S'il range son texte plutôt dans la classe des fictions, c'est parce que, pour lui, la fantaisie, loin d'être source d'inventions débridées, permet de montrer des personnages exemplaires que les textes d'histoire ne sauraient jamais repérer à l'état pur. La fiction utopique est supérieure au récit historique seulement en tant qu'elle peut transmettre des leçons éthiques.

Rétif de la Bretonne avance l'idée que l'échec des utopies à convaincre le public rationaliste et sceptique serait dû justement à l'abandon de la recette poétique basée sur le dessein moraliste. Un mauvais auteur de projet social est celui qui « a noyé l'instructif & fait disparaître l'agréable de cette production ». À cause de leur impossibilité théorique, la République de Platon, l'Utopie de Thomas More et le projet de gouvernement de l'abbé de Saint-Pierre « ont été regardés comme des chimères inexécutables »³². Dans son *Andrographe* (1782) (qui couronne toute une série de « graphes » réformateurs), Rétif de la Bretonne se vante de proposer, lui, des « projets de règlements » et des principes pédagogiques parfaitement exécutables.

La séparation des genres « traité politique / récit littéraire » posait l'utopie narrative dans la position incommode et minorative de fiction poétique. De Jean Bodin à Jean-Jacques Rousseau, de Leibniz à Proudhon, les théoriciens qui prétendaient au rationalisme et au pragmatisme prenaient soin de se distancier des chimères romanesques et utopiques³³. Chez Karl Marx, le mot utopie se chargeait de tous les sens péjoratifs possibles : sentimentalisme, farce et illusion, pédantisme systématique, impossibilité et rêve, fanatisme et sectarisme religieux³⁴, ce qui a mené Friedrich Engels à la célèbre distinction entre le « socialisme utopique » et le « socialisme scientifique »³⁵.

Les évaluations rationalistes et humanistes du terme d'utopie lui ont valu, à partir de l'illuminisme jusqu'à nos jours, le sens relativement péjoratif qu'il conserve dans la langue commune. En Angleterre, après la Restauration, des textes comme

³¹ Marie-Anne de Roumier-Robert, *Voyage de Milord Céton dans les sept planètes ou Le nouveau Mentor*, in Charles-Georges-Thomas Garnier, *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, vol. 17-18, p. XVI.

³² Nicolas-Edme Rétif de la Bretonne, *L'Andrographe, ou Idées d'un honnête homme, sur un projet de règlement, proposé à toutes les nations de l'Europe, pour opérer une réforme générale des mœurs, & par elle, le bonheur du genre humain*, A La Haie, Chez Gosse & Pinet, 1782, p. 11.

³³ Voir Henri Maler, *Congédier l'utopie ? L'utopie selon Karl Marx*, Paris, L'Harmattan, 1994.

³⁴ Voir Maurice Tournier, « Des mots en politique », in Simone Bonnafons & Vincent Milliot (éd.), *UTOPIE... utopies*, numéro spécial de *Mots. Les langages du politique*, no. 35, 1993, p. 120.

³⁵ Voir Friedrich Engels, *Socialisme utopique et socialisme scientifique*, Paris, Editions Sociales, 1973.

Christianopolis et la *Nouvelle Atlantide* étaient traités comme des « fictions spirituelles » (« *witty fictions* »), « simple chimères », « châteaux d'air », « caprices romantiques »³⁶. Dans le *Dictionnaire* de Trévors de 1751 ou dans le *Dictionnaire de l'Académie* dans la sixième édition de 1795, l'utopie servait à désigner, d'une manière dépréciative, un pays imaginaire, de nulle part, une chimère, une rêverie, un projet irréalisable³⁷. Exposé à la lumière froide de la raison, le doute que Thomas More avait inclus comme jeu d'esprit dans sa fiction a fini par faire surface dans la signification courante du mot « utopie ». Si au début le terme d'utopie désignait une création d'esprit nourrie par la fantaisie, après l'attaque de la philosophie rationaliste il a acquis le sens, valide encore aujourd'hui, de projet impossible, de fiction pernicieuse, d'illusion répréhensible.

³⁶ Dominic Baker-Smith, « The Escape from the Cave : Thomas More and the Vision of Utopia », in Dominic Baker-Smith & C. C. Barfoot (éd.), *Between Dream and Nature: Essays on Utopia and Dystopia*, Amsterdam, Rodopi, 1987, p. 42-43.

³⁷ Voir Bronislaw Backzo, *Lumières de l'utopie*, Paris, Payot, 1978, p. 47 sqq.

VIAGGI IN GRECIA TRA ILLUSIONE E REALTÀ (Ottocento e Novecento)

BRIGITTE URBANI¹

ABSTRACT. *Journeys to Greece between Illusion and Reality (19th and 20th Centuries).* When leaving on a voyage, every voyager travels with a cultural luggage orienting his itinerary. This necessity is more vividly felt by the 19th- and 20th-century Italian traveler leaving for Greece thanks to the leading role played by Greek and Latin works in his education. Analysing a series of five extracts belonging to different literary genres – some letters by Santorre di Santa Rosa, *Laudi* by Gabriele D’Annunzio (*Maia*, 1903), a travel tale by Giovanni Comisso (*Approdo in Grecia*, 1954), a travel journal by Lalla Romano (*Diario di Grecia*, 1959) and some chapters from a novel by Andrea De Carlo (*Due di due*, 1989) – first, I focus on the discrepancy between their mental concept of Greece (a Hellas full of classical myths) and the disappointing reality they often encountered; then, I consider how the search for a “mental” Greece has been progressively abandoned since the 1950s in favour of accepting a more serene reality and even elaborating a new myth which has displaced the classical intellectual one.

Keywords: *voyage, Greece, myth, Italy, Santorre di Santa Rosa, Gabriele d’Annunzio, Giovanni Comisso, Lalla Romano, Andrea De Carlo*

REZUMAT. *Călătorii în Grecia, între iluzie și realitate (secolele al XIX-lea și al XX-lea).* Când pornește în voiaj, orice călător ia cu sine un bagaj cultural ce îi orientează itinerariul. Această nevoie e cu atât mai puternic resimțită de călătorul italian, ce merge în Grecia în secolele al XIX-lea și al XX-lea, datorită rolului major pe care îl joacă operele grecești și latine în educația sa. Analizând o serie de cinci fragmente aparținând unor genuri literare diferite – câteva epistole de Santorre di Santa Rosa, *Laudi* de Gabriele D’Annunzio (*Maia*, 1903), o narațiune a unei călătorii de Giovanni Comisso (*Approdo in Grecia*, 1954), un jurnal de călătorie de Lalla Romano (*Diario di Grecia*, 1959) și câteva capitole dintr-un roman de Andrea De Carlo (*Due di due*, 1989) – articolul se axează mai întâi pe discrepanța dintre imaginea mentală a Greciei (acea Elada plină de mituri clasice) și realitatea deseori dezamăgitoare, iar apoi analizează modul în care căutarea unei Grecii mentale este abandonată treptat începând din anii ’50 în favoarea acceptării unei realități mai senine și chiar a elaborării unui nou mit care a luat locul mitului intelectual clasic.

Cuvinte cheie: *călătorie, Grecia, Italia, mit, Santorre di Santa Rosa, Gabriele d’Annunzio, Giovanni Comisso, Lalla Romano, Andrea De Carlo*

¹ Brigitte Urbani è professoressa ordinario di letteratura italiana all’Università di Aix-Marseille e dirige il Centre Aixois d’Etudes Romanes (CAER). Le sue ricerche vertono sulla letteratura contemporanea, le relazioni di viaggio, la riscrittura dei miti, il teatro e le relazioni tra arte e scrittura. Indirizzo elettronico : brigitte.urbani@univ-provence.fr

Il viaggiatore che sceglie di partire per una qualunque destinazione, nella maggior parte dei casi ha idee preconcepite nei confronti del paese o della regione che si accinge a scoprire o in cui ha deciso di trascorrere le vacanze, ragion per cui porta con sé il proprio bagaglio culturale. Trattandosi della Grecia, il fenomeno è ancora più vero perché gli studi di latino e greco hanno rappresentato in Italia, fino a tempi recenti, parte importante dell'istruzione di ogni studente. Lo scopo di queste pagine sarà anzitutto quello di mettere in rilievo il divario tra l'idea che il viaggiatore italiano dell'Ottocento e del Novecento ha della Grecia – un'Ellade nutrita di miti classici – e la realtà incontrata, spesso deludente ; si cercherà quindi di sottolineare il progressivo abbandono, a partire dagli anni Cinquanta, della ricerca di una Grecia « mentale » per un'accettazione più serena della realtà, oppure l'elaborazione di un altro mito che sostituisce quello intellettuale classico.

Il corpus oggetto del nostro studio consta di cinque testi, che potranno sembrare a prima vista eteroclitici ma che in realtà rappresentano il fenomeno per vari aspetti : i momenti della storia italiana e greca presi in considerazione, i diversi motivi dei viaggi, l'età dei viaggiatori, e la varietà dei generi letterari scelti dagli autori per esprimere le loro impressioni. Nei cinque casi in questione, si tratta di un primo viaggio in Grecia effettuato via nave.

Il primo documento appartiene al genere epistolare : si tratta di lettere scritte da Santorre di Santa Rosa² nel 1825. Santa Rosa ha quarant'anni, è esule in Inghilterra per le sue attività rivoluzionarie nei moti del 1820-21 che diedero inizio alla lotta per il Risorgimento ; il suo viaggio in Grecia, dovuto a necessità politiche ed economiche, fu senza ritorno³. Il secondo documento appartiene al genere poetico : si tratta di buona parte del primo libro delle *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi* di Gabriele d'Annunzio, *Maia*, rielaborazione poetica di un viaggio effettivamente compiuto nel 1895 dal poeta allora trentacinquenne ; viaggio di piacere a scopo essenzialmente turistico effettuato con quattro amici⁴. Il terzo ed il quarto documento si situano negli anni '50 del nostro secolo. *Approdo in Grecia* è un'opera di Giovanni Comisso, allora cinquantottenne, che colse l'occasione di una missione giornalistica per visitare il paese ; ne risultò un'opera piacevole più somigliante ad un romanzo che ad un resoconto⁵. L'altro testo è il *Diario di Grecia* di Lalla Romano, anche lei cinquantenne, vero e proprio diario di un breve viaggio turistico di una settimana, organizzato da un'agenzia⁶. Il quinto ed ultimo documento appartiene al genere romanzesco : si tratta di quattro capitoli del più famoso romanzo di Andrea De Carlo, *Due di due*. L'io narrante è un giovane

² O Santarosa. Abbiamo scelto questa grafia perché così il patriota firma le sue lettere.

³ Santorre di Santa Rosa, *Lettere dall'esilio (1821-1825)*, a cura di Antonio Olmo, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, 1969, 550 p.

⁴ Edizione consultata : Gabriele d'Annunzio, *Versi d'Amore e di Gloria*, Milano, Mondadori, 1964, vol. II, pp. 11-342. La prima edizione di *Maia* è del 1903.

⁵ Giovanni Comisso, *Approdo in Grecia*, Bari, « Leonardo da Vinci » editrice, 1954, 99 p.

⁶ Lalla Romano, *Diario di Grecia*, Torino, Einaudi, 1974, 71 p. Questo diario fu pubblicato in edizione ridotta nel 1959. L'edizione completa è del 1974.

di vent'anni che, agli inizi degli anni '70, parte per la Grecia col suo migliore amico⁷. Il nostro esame sarà cronologico per poter evidenziare meglio la liberazione dal peso del mito, illustrata dalla differenza di tono che intercorre tra i testi di Giovanni Comisso e Lalla Romano, rappresentativi degli anni '50.

Le lettere di Santorre di Santa Rosa

Le lettere di Santa Rosa non furono esercizi letterari da cui l'autore si aspettava un riconoscimento letterario: aveva ben altre preoccupazioni che affliggevano la sua esistenza. Esule in Francia e poi in Inghilterra dopo il fallimento dei moti del 1820-21, conosce la depressione di chi ha perduto la speranza di rivedere un giorno la patria e la famiglia, soffre di un sentimento di inutilità, affronta gravi problemi economici. Decide perciò, come molti altri esuli di varie nazionalità, di andare a combattere in Grecia, dove un popolo sentito come fratello lotta per ottenere l'indipendenza dopo quattro secoli di occupazione turca. Uniche testimonianze delle sue speranze prima della partenza, e dell'immensa sua delusione una volta sul posto, sono le lettere scritte agli amici e alla moglie Carolina, lettere brevi, senza retorica, pudiche, ma permeate da una profonda amarezza.

Infatti, queste lettere esplicitano le illusioni che Santa Rosa nutriva prima di partire. Appare ovvio che lui pensava di trovare in Grecia un'altra Italia, ed era pronto ad amarla, perfino a dare la propria vita. Si propone di « servire la nazione greca come una seconda patria »⁸ e vede nel popolo greco un popolo fratello. Santa Rosa si è foggiato un mito di questo popolo, l'unico che ancora resiste, mentre tutte le rivoluzioni europee del 1820 sono state soffocate (un popolo che infatti, pochi anni dopo, avrebbe ottenuto l'indipendenza definitiva di una parte del suo territorio). In una lettera ad un amico, Santa Rosa scrive che sarebbe potuto andare anche in Spagna, ma non prova simpatia per questo paese. Invece « sent[e] per la Grecia un amore che ha qualcosa di solenne; la patria di Socrate [...] Il popolo greco è bravo, è buono, e i secoli di schiavitù non possono aver distrutto interamente il suo bel carattere »⁹. In un'altra lettera scrive:

il mio cuore mi dice: «servi la Grecia». Se io non ubbidisco a quella voce, non sono tranquillo. Tu non ti puoi immaginare come io veneri ed ami quella terra, sacra terra. Che posso io per la mia patria, ora? Nulla. Tu lo sai. Se la Grecia cade, non cadono con essa tutte le speranze di libertà? Io nulla potrò fare per impedire o ritardare la caduta, ma contemplarla da Nottingham sarebbe troppo doloroso.¹⁰

⁷ Edizione consultata: Andrea De Carlo, *Due di due*, Milano, Mondadori, 1996, coll. "I Miti", pp. 130-167 (Parte I, cap. 20-23). La prima edizione del romanzo è del 1989.

⁸ Santorre di Santa Rosa, *op. cit.*, p. 455.

⁹ *Ibidem*, p. 461.

¹⁰ Lettera citata da Angelo Monti in: « L'Italia e il Risorgimento ellenico » in *Italia e Grecia* (saggi sulle due civiltà e i loro rapporti attraverso i secoli), Firenze, Le Monnier, 1939. Questa lettera non è inclusa nelle *Lettere dall'esilio*.

Non avendo più patria, pensa perfino di stabilirvisi e di farsi raggiungere dalla moglie e dai cinque figli.

Si imbarca col piemontese Giacinto Provana di Collegno, esule per gli stessi motivi. Ma i due amici sono doppiamente delusi una volta approdati a Nauplia, sede del nuovo governo. La regione si trova in una situazione di estremo sottosviluppo, addirittura, scrive Santa Rosa, in uno stato anteriore a quello della guerra di Troia. Quanto ai Greci, sembrano « ignoranti delle memorie antiche »¹¹. I due Italiani sono accolti male, con diffidenza. Il posto importante promesso per lettera a Santa Rosa non gli viene concesso, sicché deve arruolarsi come semplice soldato in un esercito indisciplinato di cui non capisce la lingua, nonostante uno studio accanito, nei mesi precedenti, del greco moderno.

Così scrive al Conte Pecchio, che si accinge a raggiungerli in Grecia :

Mi pento amaramente di essermi a quarant'anni scostato dalla mia massima di condotta di non servire che la patria mia. Me ne pento perché conosco di non essere utile, né credo di poterlo diventare [...]. Mi convien dunque rassegnarmi a soffrir disagi, disgusti, a cercar pericoli, senza sperarne frutto e senza la consolazione di soffrire per una patria che si ama.¹²

Muore nella battaglia di Sfacteria, eroicamente, perché i soldati greci sono fuggiti davanti ai Turchi e l'hanno lasciato solo con un pugno di fedeli.¹³

Le lettere di Santa Rosa sono commoventi per la loro sincerità, ingenuità, semplicità. Non nascondono una delusione cocente che tuttavia il patriota esprime sobriamente. Tutt'altro esito letterario, agli antipodi di tale riservatezza e soprattutto di tale sincerità, ebbe il viaggio in Grecia di D'Annunzio. Ma è vero che lo scopo era recisamente diverso.

Gabriele d'Annunzio, *Maia*

Maia è un poema enorme in cui il solo viaggio in Grecia occupa più di trecento pagine. L'interesse per noi risiede nel fatto che si tratta, alla base, di un periplo realmente effettuato che il poeta riprende con una certa esattezza¹⁴. Otto anni separano il viaggio dalla prima pubblicazione del poema. Perciò è interessante la

¹¹ *Lettere dall'esilio*, cit., p. 468.

¹² *Ibidem*, p. 488.

¹³ Le lettere contengono poche osservazioni sul paese (zona arretrata, uomini indisciplinati, donne brutte ; nemmeno una parola sulle vestigia antiche). Santa Rosa non è venuto per fare il turista. Ma rifiuta di sfogarsi vanamente e mantiene una mirabile sobrietà di espressione. Le lettere sono essenzialmente intrise di manifestazioni d'affetto agli amici, alla moglie e ai figli. Per più ampie informazioni sulle delusioni dei patrioti italiani venuti in Grecia nel 1925, si veda B. Urbani, « Patriotes italiens en Grèce », in *Italies*, Revue d'études italiennes, Université de Provence, 1997, n°1, pp. 47-73.

¹⁴ Partono da Gallipoli e approdano a Patrasso. Visitano Olimpia, Delfi, Micene, Nauplia, Tirinto, Atene. Il viaggio durò tre settimane.

rielaborazione in senso mitico di un itinerario che fu probabilmente non poco deludente. Infatti, in questo poema assistiamo a un considerevole gonfiamento del mito, che finisce con lo schiacciare e soffocare la realtà vissuta. Per molte pagine e alla fine della lettura, l'impressione è quella di un artificio, da cui risulta che il mito ha distrutto l'umano.

Un mito – che in sé è già un « supermito », la rielaborazione di un mito antico – presiede al poema. Infatti, fin dal prologo è chiaro che il viaggio dannunziano si fa sotto il segno dell'Ulisse dantesco, l'Ulisse del canto XXVI dell'*Inferno* quale veniva interpretato allora romanticamente come un superuomo, un eroe, un titano. Tale prologo rivela nel poeta il proposito di rivaleggiare con Dante, scrivendo un gigantesco poema destinato ad essere un inno alla vitalità. Una vitalità che l'autore va a cercare in Grecia, patria dei miti e degli eroi. Il viaggio in Grecia si presenta dunque come un viaggio iniziatico, di cui il principale partecipante, D'Annunzio, è un eletto, un nuovo Ulisse dantesco. Infatti, appena penetrano nelle acque di Leucade, i nostri viaggiatori¹⁵ incontrano l'eroe omerico-dantesco, magro e muscoloso, il quale, stanco della vita monotona della sua Itaca, ha deciso di lasciare il governo delle oche alla moglie e quello dell'isola al grasso figlio Telemaco. Ma solo D'Annunzio è gratificato di uno sguardo dell'Itacese.

L'aggiunta mitica al viaggio vero e proprio, presente a forte dose fin dalle prime pagine del poema, prosegue per tutto il racconto, tanto da eliminare il reale di cui il poeta non vuole tener conto, perché non corrispondente affatto all'idea che un amante dell'ellenismo poteva avere. La delusione si verifica appena approdano a Patrasso. Il poeta si accingeva a sbarcare « come a un amplesso d'amore », col cuore gonfio di gioia come era gonfia di vento la vela della sua nave. Invece segue, separata dall'intervallo di uno spazio bianco (materializzazione dello stupore), la descrizione, sotto forma di enumerazione, dell'atmosfera corrotta e puzzolente del porto :

Torrido soffio affocante
 qual fiato di mille fornaci
 su l'acqua del porto oleosa
 e corrotta ; lezzo di tetre
 cloache, di putridi frutti,
 di torbidi fumi, di fecce,
 [...]
 tristi anelli di nero fumo
 ormeggi più tristi
 che vincoli di prigionieri ;
 man tese di mendicanti,
 riso ambiguo di prosseneti
 e frode e fame in agguato

¹⁵ Cioè D'Annunzio, Georges Hérelle (traduttore francese di D'Annunzio), Guido Boggiani, Pasquale Masciantonio e Edoardo Scarfoglio. La nave portava il suggestivo nome di « Fantasia ».

tal m'apparve all'approdo
 l'antica città degli Achei
 artefice di diademi
 e di vestimenta soavi.¹⁶

Sorvoliamo sulle descrizioni sordide di lupanari e taverne in cui D'Annunzio eccelle. Tornano sulla nave col cuore « amarissimo ».

D'Annunzio vuole cancellare questa prima impressione. Da allora, il racconto seguirà passo passo l'itinerario realmente effettuato, ma senza vere descrizioni : solo evocazioni di luoghi, di elementi di flora o di fauna, che saranno pretesti per lunghi sviluppi sui miti, a volte raccontati nei minimi particolari con uno stile che spesso imita l'antico. Miti o brani di storia antica che, come è avvenuto per l'incontro iniziale con Ulisse, si materializzano in scene vere e proprie a cui il poeta assiste¹⁷. A tal punto che i miti offuscano le popolazioni dell'Ellade, sentite dal poeta come indegne :

La gente che sega le magre
 tue messi, o abita le case
 vili a piè delle deserte
 acropoli, ti disconosce.
 [...]
 Ma i Miti, foggiate di terra
 d'aria d'acqua di fuoco
 e di passione furente
 sono il tuo popolo vivo.¹⁸

I piaceri provati dai nostri viaggiatori sono stimolati dalla vista dei luoghi e delle vestigia antiche, che suscitano in loro stupore, meraviglia, raccoglimento, perfino un vero e proprio godimento. E quando un essere vivente fa nascere in loro un'emozione, è solo per analogia con questo o quel pastore o marinaio evocato in qualche illustre testo antico¹⁹.

¹⁶ *Maia*, cit., pp. 57-58.

¹⁷ In cammino verso Olimpia, in un paesaggio di oleandri e di cipressi, sentono improvvisamente rumori di uomini e cavalli : ed ecco che tutti gli eroi della Grecia antica passano galoppando accanto a loro (VI). A Olimpia, D'Annunzio invoca Zeus, e il dio gli risponde.

¹⁸ *Maia*, cit., p. 135.

¹⁹ L'arrivo di un gregge condotto da un giovane pastore gli ricorda la mitica Arcadia (VII). Il canto IX è una lunghissima invocazione a Ermete (nata dalla contemplazione di una statua) in cui il poeta percorre tutto il mito nelle sue molteplici trasformazioni e figure annesse. Dal passaggio davanti al Parnaso (acme del godimento) in poi, il periplo si farà sotto il segno di Apollo. Insomma, ogni canto di *Maia*, ogni sosta nel tragitto, ogni veduta di paesaggio o di rudere antico suscita la narrazione aulica di qualche mito (dalla vista di un campo di papaveri deriva il racconto della leggenda di Demetra, XIII ; da Atene a Colono, camminando per un viottolo odoroso di vegetazione aromatica, hanno la visione di Antigone e Edipo, XIV). Alla fine del libro, quasi tutti i miti greci sono stati evocati.

Certo, interviene l'inevitabile distanza tra verità e produzione letteraria, qui resa ancora più evidente dalla forma poetica e dallo scopo che si è prefisso il poeta²⁰. Sappiamo, tramite testimonianze di Georges Hérelle, che D'Annunzio e i suoi amici non ebbero un comportamento particolarmente raccolto e pio in Grecia²¹, ma non abbiamo bisogno di tali testimonianze per sentire quanto il racconto di questo viaggio sappia di poco veridico e di costruito. Infatti, se scartiamo l'immenso spazio dedicato ai miti, rimane uno scheletro che descrive più aneddoti della vita dei cinque compagni sulla nave che non i luoghi da loro visitati (appena accennati) o le genti incontrate (quasi inesistenti). Il viaggio in Grecia è diventato pretesto per un'erudizione mitica per il semplice motivo che in Grecia D'Annunzio voleva ritrovare i miti e gli eroi dell'Antichità (e anche, a detta di Hérelle, i divertimenti mondani). Un viaggio, insomma, risultato senz'altro deludente, ma poi ripensato e lavorato per i bisogni della forma poetica, e soprattutto in funzione dello scopo assegnato al poema, il quale inizia pomposamente sotto il segno degli eroi antichi, di cui ovviamente i protagonisti del viaggio sono gli eredi²².

Il viaggio in Grecia di D'Annunzio si faceva sotto il segno dell'Ulisse dantesco, quello di Comisso si fa sotto il segno dell'Ulisse omerico.

Giovanni Comisso, *Approdo in Grecia*

Approdo in Grecia è una relazione di viaggio piacevole da leggere, come piacevoli sono del resto tutte le relazioni di viaggio dell'inflessibile giornalista-viaggiatore Giovanni Comisso. Senza eccessiva erudizione, illustrata da belle fotografie in bianco e nero che rendono inutili le descrizioni di paesaggi e monumenti, somiglia a un racconto, intriso di aneddoti personali e brevi osservazioni di ogni tipo (anche linguistiche e culinarie), in cui i sentimenti personali, espressi a piccoli tocchi, instaurano una comunione tra autore e lettore.

Il divario, evidente nel poema di D'Annunzio, tra verità e finzione poetica, non è appariscente in Comisso, che pubblicò *Approdo in Grecia* nell'anno successivo al

²⁰ Ma come misurare la sincerità di un rendiconto, qualunque sia la sua forma? E fino a che punto ci interessa la sincerità?

²¹ Abbiamo informazioni su questo viaggio attraverso diverse fonti: un giornale di bordo iniziato da D'Annunzio, gli appunti di Hérelle e Boggiani, gli articoli di Scarfoglio. Hérelle, in particolare, si dimostra scandalizzato dall'atteggiamento degli Italiani, che non parlano che di mondanità e di avventure galanti e vanno in cerca di prostitute. (Cf. Paolo Alatri, *Gabriele D'Annunzio*, Paris, Fayard, 1992, pp. 161-163; Gui Tosi, *D'Annunzio en Grèce*, Paris, Calmann-Lévy, 1947, 198 p.)

²² Uno scopo anche politico, come indicano la fine di *Maia*, dove D'Annunzio allude al mito della terza Roma, e lo spazio occupato dall'esaltazione delle battaglie (XII, XV in particolare). Dove la presenza dell'Ulisse dantesco all'inizio e alla fine del poema, e il suo riaffiorare ogni tanto, un Ulisse romantico, ma soprattutto un superuomo che sfida Dio, e dunque un essere superiore a Cristo, il quale viene detto « Galileo / di rosse chiome » (XX, p. 336).

viaggio. Il testo ha la freschezza dell'autentico, ma inevitabilmente, nel frattempo si è operata una selezione dei ricordi²³ accompagnata ad una volontà di ordinarli secondo linee direttrici precise che costituiscono l'originalità di questo libro.

Il tratto più evidente, comune ai viaggiatori dell'Ottocento, è la ricerca di quella che Comisso chiama esplicitamente la sua « Grecia mentale » ; lo confessa fin dall'inizio del libro :

Esiste in me una Grecia mentale, da molto tempo, quasi dalla mia giovinezza, fatta di eroi, di sapienti, di tragedie, di poeti, di storici, di città perfette e di miti, ed era fatale dovessi un giorno radicarla nella terra della Grecia reale, come rimane ancora dopo millenni di travolgenti vicende.²⁴

Decide di interessarsi solo a quella che lui chiama la « vera Grecia », quella che « va dall'epoca prima di Omero fino all'arrivo dei Romani »²⁵. Rifiuta dichiaratamente ogni altro vestigio, veneziano, bizantino o turco, peggio ancora gli apporti del Novecento. Gli elementi paesaggistici e umani della Grecia contemporanea lo interessano solo nella misura in cui può trovarvi un riferimento alla Grecia antica (che lui chiama autentica) o, invece, constatarne le alterazioni. La sua unica guida turistica è l'*Odissea*, che rilegge instancabilmente, scoprendovi sempre nuove ricchezze. Perciò Comisso non annoia il lettore con precisazioni storiche²⁶. Senza saccenteria, lo trasporta nella Grecia di Omero, notando punti di contatto con essa perfino quando osserva dei gesti quotidiani come pulire il ponte della nave o cucinare la carne ai ferri, quando descrive il sorriso d'un soldato o un sirtaki ballato in una taverna. La lettura dell'*Odissea* finisce coll'essere parte integrante del viaggio a tal punto che Comisso dice di aver trascorso gli ultimi giorni della sua vacanza nella sua camera d'albergo, la cui finestra dava sull'Acropoli, a rileggere Omero e a pascersi della visione del Partenone, invece di approfittarne per fare una gita a Delfi o Epidaurò.

Un'altra caratteristica, che differenzia fortemente Comisso da D'Annunzio, è che il viaggiatore non disprezza gli autoctoni. Anzi, egli stesso, trevisano, sente di aver sangue greco nelle vene. Si imbarca a Venezia e, ricordando le strette relazioni tra Grecia e Venezia, o l'origine greca dei marmi dei palazzi veneziani, ha l'impressione di essere un greco di ritorno, dopo centinaia di generazioni, nel paese di origine. Lungo tutto il periplo, sulla nave, sul treno, all'osteria, cerca di comunicare con la popolazione, favorito dal fatto che allora molti capiscono l'italiano o il francese. Certo, è sorpreso dal caos del Pireo, dalla povertà dell'Attica, ma, conscio del peso di quattro secoli di dominazione turca e d'un secolo travagliato dall'indipendenza in poi, ricerca con benevolenza nei Greci la purezza e la bellezza antica e riesce a

²³ Comisso è partito per una missione giornalistica che non è mai menzionata nel libro.

²⁴ *Viaggio in Grecia*, cit., p. 12.

²⁵ *Ibidem*, p. 25.

²⁶ Queste interessano sì il turista che si trova sul posto, ma non il lettore che può trovare informazioni erudite nei libri di storia e dunque non va a cercarle in una relazione, comprata per evadere in un altro mondo, non per sopportare lezioni scolastiche.

trovarle, seppur non ancora liberate dalle cicatrici del passato. Sicché il suo viaggio nella Grecia di Ulisse è anche un arricchimento umano e una forma di purificazione tramite un pio pellegrinaggio.

Un altro tratto che può sorprendere il lettore profano è che il libro sembra voler essere insieme un inno a una Grecia idilliaca e una smentita riguardante fatti privati. Infatti, la Grecia è sentita come un paese pieno di vitalismo naturale e dionisiaco. Il suo giro in Grecia, il cinquantottenne Comisso lo fa insieme con un giovane amico suonatore di chitarra²⁷. Ed è permesso di essere stupiti dallo spazio occupato, nella parte centrale di questo breve libro, dal racconto della visita ad una prostituta (visita dettata, precisa lui, da necessità di natura) e poi, verso la fine del libro, dalla narrazione dei successi del giovane amico con la moglie dell'oste e la figlia di un cliente dell'albergo. Insistenza strana in verità, ma che si riallaccia insieme all'idea di una Grecia idilliaca in cui l'amore non è vincolato da rigide leggi morali (siamo nel 1953), e ad una volontà (probabile) di smentire accuse di omosessualità di cui Comisso era stato vittima.

Infine questo libro è anche un modo di contestare l'immagine della Grecia trasmessa da D'Annunzio in *Maia* e di schermirsi da certe accuse di dannunzianesimo mosse allo scrittore fin dall'inizio della sua carriera letteraria. Oltre alla semplicità d'animo e di stile di Comisso, oltre all'affetto dimostrato alla popolazione, l'episodio sopra menzionato sembra anche essere diretto contro il poeta delle *Laudi*: l'avventura amorosa, commovente e semplice, avvenuta nella cittadina di Pirgo, può mirare pure a demolire un brano particolarmente sgradevole di *Maia* intitolato « la meretrice di Pirgo »²⁸, e a criticare lo stile di D'Annunzio « strapieno di zucchero fino a colare »²⁹.

Insomma più che in qualsiasi altro suo libro, in ogni pagina della relazione Comisso appare in Grecia il « viaggiatore felice »³⁰, anzi più felice che in qualsiasi altro paese in quanto l'esperienza greca, bagno purificatore e fonte di serenità, ha permesso ai due compagni, anche dopo il ritorno in patria, di « sorridere alla vita ».

Lalla Romano, *Diario di Grecia*

Molto diverso è l'atteggiamento di Lalla Romano, a giudicare dal *Diario di Grecia*, eppure l'epoca è la stessa, gli anni '50, e la viaggiatrice ha anche lei circa cinquant'anni. È vero tuttavia che le condizioni di soggiorno sono molto differenti :

²⁷ In realtà, era partito anche con amici fotografi (autori delle belle illustrazioni del libro). Non ne parla nel libro, in cui pare che il protagonista sia solo col suo giovane « citaredo ».

²⁸ Mentre D'Annunzio insisteva pesantemente sulla sporcizia del lupanaro e sull'aspetto ripugnante della donna, Comisso sottolinea la pulizia della casa di Irene, l'educazione della giovane donna, l'affetto paterno da lui provato quando lei gli fece vedere il figlio, nato dalla relazione con un soldato italiano durante la Seconda Guerra mondiale.

²⁹ *Viaggio in Grecia*, cit., p. 63.

³⁰ Molte sue precedenti prose di viaggio sono state raccolte sotto il titolo di *Viaggi felici*.

il sistema del viaggio organizzato intralcia la libertà del visitatore e lo costringe ad una certa promiscuità con gli altri partecipanti ; e si aggiunga il fatto annesso che, se Comisso era ebbro di vitalità, Lalla Romano è ammalata di bronchite.

Il suo è un vero e proprio diario che segue passo passo la settimana di vacanza, nel quale sono annotate con cura le date e le ore, e al quale la scrittrice ha consegnato tutto quello che le era possibile annotare o esprimere. Il risultato è un libro atipico, e forse per questo motivo, quando fu pubblicato non ebbe il successo di solito incontrato dai romanzi della scrittrice.

Il tratto che più sorprende, soprattutto dopo la lettura di D'Annunzio e di Comisso, è il pochissimo spazio dedicato all'evocazione delle vestigia antiche e l'assenza quasi totale di riferimento ai miti. Tanto per fare un esempio, solo due righe sul Partenone illuminato di notte, ma quasi due pagine sui problemi incontrati per recarsi dall'albergo all'Acropoli.

Appare, nel *Diario*, una volontà deliberata di scoprire la Grecia quale è realmente, e non unicamente come un turista italiano colto se la rappresenta. Passando con la nave davanti al Parnaso, dalla cima inaspettatamente coperta di neve, Lalla commenta così il proprio stupore : « Colpa certo dei “vaghi boschetti di soavi allori” ». In fondo, per noi, “la Grecia è un libro”, come diceva una mia compagna di scuola »³¹. E dunque, da allora, rifiuta di ricordare ad ogni costo le leggende o gli episodi di storia antica dietro i siti visitati dal gruppo. Evocando Corinto, scrive : « Non ritornano alla mente né le tragiche maghe solari, né le generose etere, e nemmeno il saggio (e insolente) Diogene che qui prendeva il sole davanti alla sua botte, e nemmeno Paolo, del quale il prete va cercando la pietra da cui parlò »³². Questo non certo per insensibilità, ma perché la contemplazione di tali luoghi basta a colmare l'anima. A Capo Sounion è troppo emozionata per divagare sui miti, e lo dice :

Ma questa bellezza, come una lucida sfera respinge ogni aggiunta, nemmeno il mito sopporta, nella sua pienezza ; rifiuta ogni altro sogno, rapimento, essa stessa senza storia e finzione, senz'altro ritmo che questo seguito delle scogliere e delle rade.³³

Tale parsimonia è dovuta all'eccesso di emozione provata dalla scrittrice, un'emozione che non si può tradurre in parole. Se ha dedicato due righe al Partenone di notte, è stato perché il tempio era « sempre maestoso, indicibilmente calmo e bello »³⁴. Importante l'avverbio « indicibilmente », che spiega il dislivello sorprendente in questo diario tra le cosucce di scarso interesse, chiaramente esposte, e gli elementi importanti, appena accennati.

³¹ *Diario di Grecia*, cit. p. 24.

³² *Ibidem*, p. 58.

³³ *Ibidem*, p. 42.

³⁴ *Ibidem*, p. 45.

Lalla possiede la cultura greca antica in se stessa, e ha bisogno di goderne da sola e in silenzio (perciò quando può si isola dal gruppo e dalle spiegazioni del cicerone). Il suo è un vero raccoglimento che sfiora a volte il rapimento estatico davanti ai ruderi o alle statue dei musei. Un rapimento che mescola devozione verso una civiltà a lungo studiata ed amata, amore filiale, comunione con un passato trascorso, di cui si accetta serenamente la fine, come si accetta la morte di un essere caro a cui si deve molto. Parla in questi termini del suo primo incontro col Partenone :

Forse proprio perché non è abitato da alcun dio, esso veramente è figura di quella "pietà che ha sì gran braccia". Ci si sente come in un grembo. Si levano gli occhi a quella fonte come un infante al volto luminoso della nutrice.³⁵

L'autrice ama tutta la Grecia, anche quella bizantina, anche quella moderna. Prova perfino una pietà fraterna per le opere brutte del nostro secolo, anche quelle del « tristo occupante » che furono gli Italiani della Seconda Guerra mondiale. Il suo diario, pieno di umanità (come lo era pure il libro di Comisso), dimostra bene che ormai lo sguardo sul popolo greco è molto mutato.

Però la felicità che Comisso provava, in Lalla è divenuta sofferenza : sofferenza per l'eccesso di emozione, acuita dalla malattia che la rende ancora più ricettiva. Questo viaggio, come in D'Annunzio, è stato una specie di viaggio iniziatico³⁶. Parlava di « quasi folle volo » quando la nave si addentrava nell'istmo di Corinto³⁷. Perciò, a viaggio finito, si chiede se la sua malattia non sia dovuta ad altro che ad una causa organica : « come chi abbia violato la legge consueta e si avventuri a sperimentare una dimensione a cui non è assuefatto ; come chi stia per subire una rivelazione indiscreta, una violenza spirituale »³⁸.

Il risultato letterario di tale esperienza è un libriccino di settanta pagine che, ad una prima lettura, sembra essere di scarso interesse (da qui l'accoglienza fredda che ricevette) ; ma che rivela la sua ricchezza a una seconda lettura, pacata, durante la quale il lettore prende il tempo di immedesimarsi con la protagonista e prova così il piacere di gustare la poesia dei tanti passi in cui, a piccoli tocchi, vengono stilizzati paesaggi e impressioni.

Ma quello che importa mettere in rilievo, rispetto all'argomento di questo saggio, è la scomparsa della collocazione in primo piano del mito della Grecia antica. Con Lalla Romano il mito è diventato cosa personale, motivo interiore di raccoglimento, indicibile bellezza. Quella che la scrittrice offre al lettore è una Grecia umana, una Grecia che non è più « un libro ».

³⁵ *Ibidem*, p. 33.

³⁶ Evoca così il momento della partenza della nave : « Provo uno sgomento e insieme un'esaltazione : come se avessimo iniziato un viaggio supremo, verso una beatitudine difficile e incorporea » (p. 12).

³⁷ Ma mentre D'Annunzio, ferito dallo sguardo di Ulisse, rivestiva una dimensione eroica, Lalla, da semplice mortale, rimane ferita, come erano feriti i mortali che vedevano divinità senza veli.

³⁸ *Diario di Grecia*, cit., p. 60.

Andrea De Carlo, *Due di due*

Con Andrea De Carlo, che ambienta il romanzo *Due di due* all'inizio degli anni '70, il mito antico è totalmente scomparso. Nei quattro capitoli dedicati al viaggio in Grecia dei due amici ventenni, Mario e Guido, in nessun momento vengono evocati né la storia, né le leggende, ancora meno i monumenti. I protagonisti trascorrono più di un mese in Grecia senza mettere piede in un sito archeologico né in un museo. Ma al mito tutto intellettuale che guidava i passi dei precedenti viaggiatori è subentrato un altro mito, legato allo sviluppo del turismo di massa e all'emancipazione dei giovani. La Grecia è diventata meta ideale di vacanza di chiunque voglia rompere con il grigiore della vita quotidiana, e, per giovani avventurieri saccopelisti, luogo più accessibile della più mitica ma troppo lontana Katmandù. Al mito della Grecia antica si sostituisce il mito delle isole felici, isole del sole, del mare³⁹, del vino resinato, degli amici, dell'amore libero e delle lunghe chiacchierate in comitive plurilinguistiche che sembrano essere ritornate ad un tempo anteriore alla torre di Babele, dove tutti si capiscono masticando un po' d'inglese.

I due protagonisti del romanzo sono partiti così, per un colpo di testa, senza preparazione; arrivati al Pireo hanno scelto a caso l'isola di Mitilene⁴⁰. Un'isola che si rivela una specie di eden dei giovani di varie nazionalità, con i quali fare amicizia, dove le coppie si fanno e si disfano. La vacanza in Grecia non consiste più nella scoperta di un'altra civiltà⁴¹, ma proprio nel vivere una vita tutta diversa, lontani dalle famiglie, senza ostacoli di lingua o di morale, fuori dalle regole del mondo. Per Mario, l'io narrante, si tratta di un'esperienza tutta nuova. Scrive: « Era la prima volta che mi sentivo davvero autonomo dalla mia famiglia e dalla mia città e dal mio paese, libero di assorbire quello che mi incuriosiva del mondo »⁴².

Ma anche questo è un mito fragile, destinato a crollare. Il cielo della Grecia non basta a fare miracoli e a permettere a tutti i ragazzi del mondo di darsi fraternamente la mano. Occorre il magnetismo di una persona a saldare amicizie, occorre insomma un amico carismatico. Lontano dall'amico, la vacanza in Grecia ridiventa una banale vacanza al mare. Ne fa l'esperienza Mario che, allontanatosi per ritrovare la fidanzata italiana (la quale, poverina, diventa emblema della monotonia e della stabilità noiosa), perde il felice gruppo babelico di amici, e trascorre da allora deludenti giornate.

³⁹ Il romanzo è uscito nell'89. Nel 1991 il regista Giuseppe Salviato dedicava un bellissimo film al mito dell'isola (greca) felice, *Mediterraneo*.

⁴⁰ L'hanno scelta solo perché hanno sentito alcune ragazze svedesi pronunciare questo nome.

⁴¹ Scarsissimo, quasi inesistente, il contatto con la popolazione locale, limitato alla frequentazione del ristorante dove le allegre tavolate consumano i pasti.

⁴² *Due di due*, cit., pp. 146-147.

Conclusione

In sintesi, si può dire che quello del viaggio degli Italiani in Grecia è un argomento molto dinamico per la varietà dei testi a cui ha dato luogo e per l'evoluzione dello sguardo portato sul paese. È ovvio che ogni genere letterario è subordinato a sviluppi diversi, legati anche allo scopo di pubblicazione o meno. Le lettere di Santa Rosa non erano scritte per essere pubblicate, né il *Diario* di Lalla Romano, edito nella sua integrità diciassette anni dopo. L'ampollosa sviluppo poetico di D'Annunzio mirava ad emulare Dante ; e Comisso non poteva dimettersi dal suo ruolo di « viaggiatore felice ».

Ma, in base alla lettura di questi testi, è da sottolineare che il viaggio in Grecia è senz'altro un'avventura molto più profonda per un viaggiatore italiano che per quelli di altre nazionalità, per via dei legami che gli Italiani sentono di avere con la Grecia : in primo luogo per un'identità di cultura che risale all'Antichità, per la vicinanza dei due paesi, per gli scambi intrattenuti nonostante gli incidenti della Storia, e per le somiglianze geografiche tra i due paesi. Meritano di essere rilevate la frequenza dei paragoni di Lalla Romano tra i luoghi della Grecia e i luoghi d'Italia, la convinzione di Comisso di avere un po' di sangue greco nelle vene, come pure l'attrazione innata di Santa Rosa verso un popolo che non conosce ancora. Per lo stesso motivo D'Annunzio inizia i sette volumi delle *Laudi* con un viaggio in Grecia, fonte di vita.

Ma la specificità italiana risiede anche e soprattutto nel bagaglio culturale degli Italiani, nutriti di studi classici come pochi viaggiatori di altre nazionalità. Da qui, l'elaborazione di una Grecia mentale, sicché fino ad un'epoca recente, per un Italiano colto, come scrive Lalla Romano, « la Grecia è un libro ». Tuttavia, anche se il bagaglio culturale rimane più voluminoso in Italia che altrove, appare che negli ultimi vent'anni si è in parte sgretolato, come illustra la vacanza « sessantottina » dei due studenti narrata da Andrea De Carlo.

Il risultato è che si cerca in Grecia più quello che non c'è che quello che c'è : un popolo ideale che, conosciuto di persona, delude ; un passato ideale che si vuole riscoprire ad ogni costo ; dei luoghi ideali che non corrispondono sempre alle aspettative ; e, più recentemente, non si cercano più la Grecia né i Greci, ma un paese idilliaco senza frontiere né leggi, una specie di Arcadia *new look*. Insomma, si cerca sempre una « Grecia mentale ».

Infine, se ci si riferisce ai nostri testi, si va in Grecia o se ne scrive per provare o dimostrare qualcosa di sé : essere utile e farsi una nuova vita (Santa Rosa), conquistare una gloria di poeta immortale (D'Annunzio), mantenere o raddrizzare una reputazione (Comisso), fare un vero e proprio pellegrinaggio (Lalla Romano) o affrancarsi da legami noiosi (i giovani di De Carlo). Però anche questo è legato a una Grecia mentale.

Dei cinque testi da noi percorsi, quello in cui la Grecia mentale è meno appariscente è evidentemente il *Diario* di Lalla Romano. Vi è più attenzione alla Grecia attuale, e forse più pudore, anche per via di ricordi spiacevoli legati alla

Seconda Guerra mondiale, che destano nella scrittrice un senso di vergogna. Il libro di Comisso può invogliare chi non vi è mai stato ad andare in Grecia ; quello di Lalla Romano piacerà a chi vi è già andato. Un libro delicato, fatto con piccole pennellate, dove si sentono altrettanto la pittrice e la poetessa, prime vocazioni di Lalla, quanto la romanziera autobiografica. Forse anche di più.

BIBLIOGRAFIA SINTETICA

1. Santorre di Santa Rosa, *Lettere dall'esilio (1821-1825)*, a cura di Antonio Olmo, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, 1969, 550 p.
2. Gabriele d'Annunzio, *Versi d'Amore e di Gloria*, Milano, Mondadori, 1964, vol. II, pp. 11-342. La prima edizione di *Maia* è del 1903.
3. Giovanni Comisso, *Approdo in Grecia*, Bari, « Leonardo da Vinci » editrice, 1954, 99 p.
4. Lalla Romano, *Diario di Grecia*, Torino, Einaudi, 1974, 71 p.
5. Andrea De Carlo, *Due di due*, Milano, Mondadori, 1996.
6. Paolo Alatri, *Gabriele d'Annunzio*, Paris, Fayard, 1992, pp. 161-163.
7. Annamaria Carlucci, *Invito alla lettura di Lalla Romano*, Milano, Mursia, 1980, 97 p.
8. Rossana Esposito, *Invito alla lettura di Giovanni Comisso*, Milano, Mursia, 1990, 206 p.
9. *Indipendenza e unità nazionale in Grecia* (Atti del convegno di Atene, ott. 1985), Firenze, Olschki, 1987, 237 p.
10. *Italia e Grecia*, « Il Veltro », 1983 (2 vol.).
11. *Italia e Grecia (saggi sulle due civiltà e i loro rapporti attraverso i secoli)*, Firenze, Le Monnier, 1939.
12. Gui Tosi, *D'Annunzio en Grèce*, Paris, Calmann-Lévy, 1947, 198 p.
13. Brigitte Urbani, *Patriotes italiens en Grèce*, in *Italies*, Revue d'études italiennes, Université de Provence, 1997, n°1, pp. 47-73.

**L'ITALIE À PARIS. DES *INGANNATI* DES *INTRONATI* DE
SIENNE (1537) AUX *ABUSEZ*, *COMÉDIE FAITE À LA MODE*
DES ANCIENS COMIQUES, TRADUCTION DE
CHARLES ESTIENNE (1549)**

THÉA PICQUET*

ABSTRACT. *Italy in Paris: From Gli Ingannati by the Intronati of Siena (1537) to Abusez. Comédie faite à la mode des anciens comiques Translated by Charles Estienne (1549).* For enlightened French thinkers in the sixteenth century, Italy was an enticing, neighbouring model. Whenever they travelled to the Peninsula, French noblemen savoured the genteel lifestyle, and then tried to recreate the same refined comforts they had appreciated across the Alps when they returned to France. Men of letters, meanwhile, saw the Peninsula as the home of learning and the muses. Works by Dante, Petrarch and Boccaccio thus crossed the border, along with many others. One such work, the comedy *Gli Ingannati* by the Intronati of Siena, was translated in Paris by the doctor, humanist and printer Charles Etienne. The translation is analysed here.

Keywords: *Renaissance, Italy, France, 16th century, theatre, literature and society, translation.*

REZUMAT. *Italia la Paris. De la Gli Ingannati de Intronati din Sienna (1537) la Abusez. Comédie faite à la mode des anciens comiques, în traducerea lui Charles Estienne (1549).* Pentru gânditorii luminați din Franța secolului al XVI-lea, Italia era un model tentant și apropiat. Ori de câte ori călătoreau în Peninsula Italică, nobilii francezi savurau stilul de viață elegant iar la întoarcerea în Franța încercau să reproducă acel confort rafinat pe care îl apreciaseră dincolo de Alpi. Pe de altă parte, oamenii de litere vedeau Peninsula ca pe un lăcaș al învățaturii și al muzelor. Astfel, operele lui Dante, Petrarca, Boccaccio și ale altora treceau granița. O asemenea operă, comedia *Gli Ingannati* de Intronati din Sienna, a fost tradusă la Paris de doctorul, umanistul și tipograful Charles Estienne. Această traducere este analizată aici.

Cuvinte cheie: *Renaștere, Italia, Franța, secolul al XVI-lea, teatru, literatură și societate, traducere.*

* Elève de Christian Bec à la Vieille Sorbonne (Paris IV), Théa Stella Picquet est Professeur d'Etudes italiennes à l'Université d'Aix-Marseille et Chargée de mission Europe. Elle fait partie des cinq membres français du Conseil Scientifique de l'Université Franco-Italienne. Spécialiste de Littérature et de Civilisation de la Renaissance, elle a orienté ses travaux vers l'histoire des mentalités au XVIe siècle et a édité notamment le volume *L'Humanisme italien de la Renaissance et l'Europe*, 2010. E-mail : Thea.Picquet@univ-provence.fr

Aux esprits éclairés du XVI^e siècle, l'Italie offre un modèle proche et séduisant¹. La Renaissance y fleurit déjà depuis un siècle et les contacts entre les deux pays sont nombreux depuis les guerres d'Italie. Dans la péninsule, les seigneurs français apprennent à goûter la douceur de vivre et, de retour dans l'hexagone, ils tentent de reconstituer le milieu luxueux et raffiné qu'ils ont découvert de l'autre côté des Alpes. Quant aux hommes de Lettres, ils considèrent la péninsule comme la patrie du savoir et des muses. Les oeuvres de Dante, de Pétrarque et de Boccace traversent ainsi la frontière. Mais d'autres encore.

Notre propos s'intéresse aujourd'hui à la réception de la comédie *Gli Ingannati* des Intronati de Sienne dans la France de la Renaissance et plus particulièrement à la traduction donnée par Charles Etienne. C'est pourquoi, après avoir précisé le contexte historique et présenté le traducteur, nous analyserons l'édition proposée en mettant l'accent sur la lettre de dédicace, sur les suppressions et sur les adjonctions.

Le texte pris en examen s'inscrit dans la France de la première moitié du XVI^e siècle.

Pour la Renaissance française², le rôle joué par François 1^{er} (1494-1547) est de tout premier ordre. Jacques Lang écrit ainsi que « l'Italie est la clé du règne de François 1^o »³. Favorable à l'esprit nouveau, le monarque se fait le protecteur des lettrés et des artistes, à tel point qu'il est qualifié de « Père des Lettres et des Arts ». Pour la Renaissance française, il a joué le rôle d'Auguste aux temps de Virgile, de Léon X pour l'Italie du XVI^e, de Louis XIV pour l'époque classique. Il attire dans l'hexagone les artistes italiens les plus illustres : Léonard de Vinci, Benvenuto Cellini, Le Titien, Le Primatice qui est chargé de la décoration du château de Fontainebleau.

Dans ce rôle, François 1^{er} est secondé par sa sœur, Marguerite de Navarre, mais aussi par sa belle-fille Catherine de Médicis (1519-1589). Toutes les deux participent à l'essor culturel de la cour française. En effet, par son mariage avec Henri II de France, célébré à Marseille en octobre 1533, Catherine devient dauphine de France et duchesse de Bretagne de 1536 à 1547. Son destin s'accélère déjà le 10 août 1536, avec la mort soudaine du dauphin François, fils aîné de François 1^{er}. Son époux devient alors héritier du trône et elle dauphine. Elle sera reine de France de 1547 à 1559, puis régente de 1560 à 1564, son fils Charles IX n'ayant alors que 10 ans.

Héritière du goût artistique des Médicis, elle est considérée comme l'un des grands mécènes du XVI^e siècle français. Elle s'entoure d'artistes, de poètes, de lettrés et de musiciens.⁴ Elle protège en particulier Montaigne et Ronsard.

¹ A. Lagarde et L. Michard, *XVI^e siècle*, Paris, Bordas, 1962, pp. 7-9.

² Cf. Théa Picquet, *L'Humanisme italien de la Renaissance et l'Europe*, Aix-en-Provence, PUP, 2010, p. 13.

³ Jacques Lang, *François 1^{er} ou le rêve italien*, Paris, Perrin, 1997, p. 23.

⁴ Chantal Turbide, *Catherine de Médicis, mécène d'art contemporain : l'hôtel de la reine et ses collections*, dans *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, études réunies par Kathlen Wilson-Chevalier, Saint-Etienne, Publications de l'Université, 2007, p. 511.

Alexandra Zvereva, *Catherine de Médicis et les portraitistes français*, *Ibidem*, pp. 542-543.

Henri II (1519-1559), quanto à lui, est partagé entre l'influence italienne de son épouse et les intrigues des Guise, des Coligny, de Diane de Poitiers, sa maîtresse.

Dans un tel contexte, les imprimeurs parisiens deviennent célèbres, parmi eux : les Estienne.

Les Estienne étaient une famille d'humanistes, d'imprimeurs et d'éditeurs, originaire de Provence, qui s'installa à Paris, rue Saint-Jacques. Elle résume à elle seule l'érudition française du XVI^e. Robert I^{er} (Paris 1503-Genève 1559) est connu pour ses dictionnaires bilingues latin-français, Henri II (Paris 1528 (?)-Lyon 1598), son fils, était un helléniste célèbre, auteur d'un *Thesaurus graece linguae*, un défenseur de la langue nationale dans son *De la précellence du langage français*.

Charles Estienne (1504-1564), le nôtre, est médecin, imprimeur et écrivain. Troisième fils d'Henri Estienne, il est élevé dans la connaissance des belles lettres et des langues classiques. Il travaille d'abord dans l'atelier familial, puis fait médecine à Paris, au même moment que Vésale. Lazare le Baïf, dont le fils était pour un temps l'élève du nôtre, l'emmène avec lui dans ses ambassades en Allemagne et en Italie. A Venise, Charles Estienne se lie d'amitié avec Paul Manuce, fils d'Aldo. Médecin, comme Rabelais, il publie une anatomie illustrée avec Estienne de la Rivière, chirurgien et graveur. En 1542, il devient docteur régent de la Faculté de médecine de Paris. On lui doit d'importantes découvertes anatomiques, en ostéologie, en neurologie notamment.

Cependant, en 1550, à la suite de la fuite de son frère Robert Estienne à Genève, il reprend la direction de l'entreprise familiale et obtient très vite le titre d'imprimeur du roi. On dit que ses éditions n'ont jamais été surpassées. Il a publié un grand nombre d'ouvrages en latin, des dictionnaires, le *Thésaurus Ciceronis* ; mais aussi des traductions en langue française, qui vont de *La Dissection des parties du corps humain*, à la *Première comédie de Térence, intitulée l'Andrie, traduite en prose*, en passant par l'ouvrage qui nous intéresse aujourd'hui : *Comédie du SACRIFICE, des professeurs de l'académie senoise nommés INTRONATI, traduite de la langue toscane*, Lyon 1543, in-8°, réimprimée sous le titre des *Abusés*, Paris, 1556, in-16°. La pièce italienne est intitulée : *Gli Ingannati*.

Il s'agit d'une oeuvre collective des Intronati de Sienne, publiée à Venise en 1537 chez Curzio Navò et frères. Certains critiques ont supposé l'intervention d'Alessandro Piccolomini, comme coordinateur de ce travail de groupe ; il aurait assumé la direction de la mise en scène de la comédie.⁵ On y reconnaît aussi quelques rappels de la *Calandria* de Bibbiena, de la satire de l'Arétin et de Boccace.

Le prologue la présente comme un cadeau de réparation, offert aux dames aimées, offensées par le spectacle allégorique *Le Sacrifice*, mis en scène la nuit de l'Épiphanie 1531, durant lequel les Intronati avaient symboliquement brûlé les présents qu'elles leur avaient faits pour montrer qu'ils renonçaient à la servitude de l'amour.

⁵ Accademici Intronati di Siena, *Gl'Ingannati*, Nota introduttiva, *Commedie del Cinquecento*, a cura di Nino Borsellino, Milano, Feltrinelli, 1962, tomo I, pp. 197-198.

Le texte donne la parole au vieux Virginio qui a perdu tout son patrimoine et son fils Fabrizio durant le Sac de Rome de 1527. A présent, il est revenu à Modène, ville où se déroule l'action, en compagnie de sa fille Lelia. Celle-ci aime en secret Flaminio, qui l'aime en retour, mais ils sont séparés lorsque Virginio se rend à Rome pour récupérer ses biens, puis à Bologne pour affaires. Loin d'elle, Flaminio s'éprend d'Isabella, fille de Gherardo. Virginio entend justement donner à ce dernier la main de Lelia. Pendant ce temps, la jeune fille s'enfuit du monastère où son père l'avait envoyée, pour revenir en ville et se mettre au service de Flaminio, son bien-aimé, déguisée en homme et sous le faux nom de Fabio. Lelia-Fabio tente alors d'éloigner Flaminio de sa nouvelle passion, même si elle lui sert de messenger auprès d'Isabella. Cette dernière repousse la cour que lui fait Flamminio, tombe amoureuse de Fabio-Lelia et va jusqu'à l'embrasser.

Sur ces entrefaites, Fabrizio arrive en ville, en compagnie du pédant qui a pris soin de lui ces dernières années. Virginio apprend que sa fille est en ville sous la fausse identité de Fabio. Il affronte Fabrizio qu'il prend pour sa soeur habillée en homme et l'enferme dans la maison de Gherardo et plus particulièrement dans la chambre d'Isabella. Celle-ci, croyant qu'il s'agit de Fabio, l'accueille les bras ouverts. Gherardo, qui surprend les deux jeunes amants, entre dans une colère noire, persuadé que Virginio l'a trompé.

Toutefois, grâce au pédant, l'épilogue est heureux, comme dans toutes les comédies : l'identité de Fabrizio est révélée. Flamminio, qui entend se venger de Fabio, reconnaît Lelia et revient à ses premières amours.

La traduction française s'intitule « Les Abusez, comédie faite à la mode des Anciens comiques, premièrement composée en langue Tuscanne, par les professeurs de l'Académie Senoise, et nommée Intronati, depuis traduite en François par Charles Estienne, et nouvellement reveuë et corrigée ». Elle est publiée à Paris, chez Estienne Groulleau, « demourant en la rue Neuve nostre dame, à l'enseigne Saint Ian Baptiste », en 1549. Le texte de la Bibliothèque Nationale de France est accessible sur le site Gallica.

Une page introductive d'une main différente signale « N. B. Livret très rare. Voyez Brunet, à qui cette édition est inconnue ; d'après lui l'édition de 1556, qui n'est pas si rare que celle-ci, vaut 6fr, vend. 10 fr. la Valliere, 12 fr Lair. Brunet vol. 1 pag. 600. édit. 820 ». Nous apprenons ainsi que l'édition de 1549 est rare et tombée dans l'oubli.

Tous les actes et toutes les scènes sont précédés de gravures, qui représentent des personnages, certains éléments du décor, des dessins floraux, sous lesquelles sont précisés les noms des personnages qui entreront en scène. Il manque cependant le nom de l'artiste.

Pour ce qui concerne la structure de la traduction, notons qu'elle comporte une lettre dédicatoire, intitulée *Epistre du traducteur à Monseigneur le Dauphin de France : declarative de la maniere que tenoient les anciens, tant à la composition du jeu, qu'à l'appareil de leurs Comedies*⁶, la traduction du Prologue avec une explication suivie d'une gravure :

⁶ *Les Abusez, Comedie faite a la mode des anciens comiques, premierement composée en langue Tuscanne, par les professeurs de l'Academie senoise, et nommée Intronati, depuis traduite en François par Charles Estienne, et nouvellement reveuë et corrigée*, Paris, Estienne Groulleau, 1549, 10 pages.

En ce Prologue, ne se declare totalement l'argument de la Comedie, car il est assez explique au discours d'icelle, mais se traite d'un debat, qui fut entre les Intronati, et les Dames Senoises, à cause d'une autre Comedie, qui avoit au precedant esté iouée un iuor des Roys, laquelle touchoit leur honneur⁷, la liste des personnages de la comédie, dont les noms sont en partie traduits en français :

« Gherardo, vecchio », devient Gerard Fojani, vieillard ; « Virginio, vecchio », reste tel quel ; « Clemenzia, balia », Clémence, nourrice ; « Lelia, fanciulla », est traduit Lelia, fille de Virginio ; « Spela, servo di Gherardo », Spela serviteur de Gerard ; « Scatizza, servo di Virginio », Scarissa, serviteur de Virginio (mais dans le texte, on retrouve « Scatizza ») ; « Flamminio, innamorato », Flaminio (avec un seul « m »), gentilhomme amoureux ; « Pasquella, fante di Gherardo », Pasquette, chamberiere de Gerard ; « Isabella, fanciulla », Ysabelle, fille de Gerard ; « Crivello, servo di Flamminio », Crivello, serviteur de Flaminio ; « Messer Piero, pedante », Maistre Pierre, pedagogue ; « Fabrizio, giovinetto figliuolo di Virginio », Fabrizio, filz de Virginio (simplement) ; « Stragualcia, servo del pedante », Stragualcia, serviteur du pedagogue ; « Agiato, oste », est traduit littéralement en « Laise, hoste » ; « Frulla, oste », devient « Brouillon, hoste » (je ne saurais comment interpréter cette traduction) ; « Fanciullina, figliola della balia », Finette (et non « Fillette »), petite fille de la nourrice.

A ce propos, je ferais deux remarques. La première concerne la place de la liste des personnages : avant le prologue dans le texte italien, après le prologue dans le texte français. La seconde est l'absence de « Giglio, Spagnuolo » ; ce qui retire de la comédie l'invective anti-espagnole.

Suit la traduction des cinq actes et une dernière page qui comporte une gravure florale représentant des chardons, accompagnée des notes : « Patere, aut abstine » d'un côté, et « Nul ne s'y frotte » de l'autre. Pour un total de 186 pages, qui ne sont pas toutes numérotées.

Pour ce qui est de la lettre dédicatoire, elle est adressée au dauphin de France : « A Monseigneur le Dauphin de France »⁸, donc (en 1546) à Henri II, époux de Catherine des Médicis, par le traducteur qui ne précise pas son nom : « Epistre du traducteur, A monseigneur le Dauphin de France... », écrit-il. Ensuite, dans le texte, il s'adresse directement à lui en ces termes : « mon Seigneur » au moins trois fois ; il évoque Son « noble esprit », fait acte de soumission, se considérant « le moindre de tous [ses] serviteurs ». Comme Machiavel qui dédia son *Prince* à Laurent duc d'Urbin, le nôtre offre sa traduction à son protecteur ; fait preuve de modestie précisant qu'il a traduit « au mieux que j'ay peu », explique qu'il a respecté les noms et les propriétés toscanes, lui conseille de lire un acte, une ou deux scènes à la fois « par fantaisie », « par passe-temps », craint de l'ennuyer, « i'auroys peur, mon Seigneur, de vous donner ennuy en faisant la matiere trop longue »⁹, espère que le souverain prendra

⁷ L'orthographe du texte a été respectée.

⁸ *Ibidem*, p. Aij.

⁹ *Ibidem*, p. I ij5.

quelque plaisir à la lecture et le champ lexical du plaisir est bien présent : « jouissant paisiblement », « délectaient », « si peu de plaisir », « plaisir de la lecture de la comédie », « esbat », « resiouyssance » pour « réjouissance », « recreation ».

Suit un éloge inconditionnel des auteurs de l'Antiquité. Il précise déjà dans le titre de la lettre : « Epistre... declarative de la maniere que tenoient les anciens, tant à la composition du Ieu, qu'à l'appareil de leurs comedies ». Il conseille de les imiter tant pour le jeu des acteurs que pour le décor. Il affirme qu'il ne les loue pas suffisamment, « Je ne puis assez louer », pour leur nouvelles comédies, pour leur manière de les conduire et de les argumenter. Il souligne l'objectif des Anciens qui était de « donner recreation aux auditeurs », de divertir le public. Il évoque d'autre part le lieu où étaient représentées les comédies antiques, parle d'« appareil », d'« ornements », rappelle que les spectateurs étaient « commodement assiz », donne le nom du lieu « theatre », le décrit : « en demy rond », « en pendant », « avec trois ordres de galleries, a utiliser en temps de pluie ». Il explique aussi que les spectateurs étaient placés selon leur statut social : plus près de la scène, les sénateurs, un peu plus haut, les officiers du Sénat, puis « chacun selon sa qualité », et il rappelle ici le théâtre grec.¹⁰ Le maintien de l'ordre est garanti par la présence de « bedeaux ou huysiers ... deputez à faire place et ordonner chacun en son lieu ». Il insiste sur la commodité du lieu : on se déplace discrètement grâce aux portes et à de petits escaliers ; le peuple peut courir de-ci de-là « à son plaisir » ; les valets viennent appeler leurs maîtres sans déranger les spectateurs. En outre, des fenêtres on a le loisir de converser avec la rue, alors que des chanteurs, des bouffons et des musiciens divertissent la foule.¹¹

Suit une défense du genre de la comédie nouvelle.

Avant tout, à travers la critique de la tragédie. En effet, ceux qui ont imité les tragédies antiques, qualifiées d'« ornements d'antiquite », ont été « taxés de supérieurs »¹². Puis, aussi à travers la critique des satires et des comédies « vieilles » : « Les anciens ont bien pris et retenu le mal que les anciens commettoient en leurs satyres, Comedies vieilles, et tragedies, quand souz ombre de personnes lascives, taxaient les plus grands et notables ». Il ajoute que cette critique était tellement évidente que l'on reconnaissait facilement les personnes incriminées, parfois présentes dans la salle. Ce qui produisait « de grands scandales ». Elles sont donc dénoncées en tant que « folies... pernicieuses plustost incitatives de noyses et debatz, que de plaisir et delectation ».

Dans un second temps, il fait la critique des comédies de son époque, leur reprochant de ne pas avoir de sens, ni de rythme, ni de raison.¹³ Il ajoute « seulement des paroles ridicules, avecq' quelque badinage, sans autre invention ne conclusion ». Il introduit ainsi l'éloge de la comédie nouvelle, dont les personnages sont « de vile qualité », les sujets, « mariages, amours et semblables choses ». Les comédies sont

¹⁰ *Ibidem*, pp. 3-4 non numérotées.

¹¹ *Ibidem*, p. 6 non numérotée.

¹² *Ibidem*, p. 2 non numérotée.

¹³ *Idem*.

faites pour le plaisir du spectateur : « à fin qu'elles fussent delectables aux auditeurs » et le traducteur décrit les procédés du comique : « changements de propos », « choses inopinées », « céléées, et puis découvertes », les effets de style : « laissant un propos pour entrer à l'autre... avec si grande d'exerité et manière ». Le résultat obtenu : « un plaisir incredible aux spectateurs ».¹⁴

Charles Estienne conseille aussi de structurer la comédie en actes : en cinq ou six actes, chacun d'eux contenant « un sens parfait » et à la fin de chaque acte « pour recréer les assistants... se faisoient plusieurs et divers esbatements ». Il donne la définition d'une scène : « Et quand deux personnes ou troys avoient devisé, et tenu propos ensemble, et que l'on se retiroit, ou qu'il en venoit un autre en nouveau propos, ilz apeloient cela une scene ».¹⁵ Il dénonce à ce propos les comédies de son époque, qui laissent sur le plateau des personnages inutiles : « Qui est une des choses, en laquelle plus nous faillons et que plus ie trouve inepte en nos ieux et faintes Comedies ».¹⁶

Sa lettre se poursuit avec la défense de la langue vulgaire, du français d'abord. Certes, les Anciens sont des modèles à imiter, mais la langue française n'est pas inférieure au latin ni pour l'expression ni pour l'ornementation : « considéré, que notre langage tant pour exprimer, comme aussi pour aorner, et decorer quelque chose, n'est de riens pour le present inferieur au leur » et il rappelle que le français vient du latin « combien que pour la pluspart du leur soit descendu ».¹⁷

Il présente les auteurs de la comédie, disant tout d'abord qu'elle n'a pas été écrite par les écrivains de l'Antiquité, mais par « de bons et modernes esprits Senoys, studieux de toute antiquité et honnesteté » ; il parle ensuite de la langue « faisant de leur langage Tuscan une profession » ; enfin il précise leur nom : « et Academie, qu'ils nomment Intronati ».¹⁸

Pour justifier le choix de la langue il écrit : « Du langage ie m'en tais : toutesfois que pour vulgaire Italien, ie pense que c'est le meilleur qui oncques fut prononcé ».¹⁹ Il justifie en outre le choix de la « belle prose » et non des vers : « voyants que les vers ostent la liberté du langage, et propriété d'aucunes phrases ».²⁰

Pour ce qui concerne l'invention et l'imitation des Anciens, il compare la comédie des Intronati à celles de l'Arétin, dont *La Cortigiana*, aux comédies de l'Arioste, qu'il cite avec le prénom de Pietro au lieu de Lodovico : *La Lena*, *Il Marescalco*, *Il Negromante* e « semblables facteurs italiens », démontrant ainsi que les auteurs italiens étaient célèbres en France. Il cite également certaines comédies françaises connues à l'époque, dont *La farse de Maistre Pierre Pathelin*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 3 non numérotée.

¹⁵ *Ibidem*, p. 6 non numérotée.

¹⁶ *Ibidem*, p. Iii5.

¹⁷ *Ibidem*, p. Aij.

¹⁸ *Ibidem*, p. 8 non numérotée.

¹⁹ *Ibidem*, p. 9 non numérotée.

²⁰ *Idem*.

Pour finir, Charles Estienne espère que le Dauphin de France appréciera cette comédie que Térence n'aurait pas mieux composée s'il l'avait écrite en italien. Il ajoute qu'il aurait encore beaucoup de choses à dire, sur les costumes, sur le décor, sur les artifices, mais qu'il ne veut pas ennuyer son « Seigneur » avec des détails superflus.²¹

En somme, cette lettre dédicatoire s'inscrit dans la tradition et témoigne de l'intérêt que la France portait aux textes italiens.

Cela dit, la traduction de la comédie présente des suppressions et des adjonctions.

Pour ce qui est des suppressions, comme nous l'avons vu, le personnage de l'Espagnol disparaît ; disparaissent donc les scènes et les répliques qui le concernent : IV 6 en totalité, les deux premières répliques de IV 7 et la scène V 4.

La première interprétation qui vient à l'esprit est la difficulté de traduire en français le langage de Giglio, un mélange d'espagnol et d'italien déformé. Par exemple :

Por vida del rey, que esta es la vellaca di Pasquella que se burlò de mi y urtommi mis quantas por enganno. Oh como me huelgo de topalla !²²

La seconde tient au portrait peu reluisant de l'Espagnol. En effet, le personnage apparaît très sûr de lui, persuadé de la valeur exceptionnelle des Espagnols en matière de femmes, « nelle cose delle donne »,²³ d'autre part, il se fait traiter de « feminaccio », d'homme à femmes.²⁴ Il fait une cour hypocrite à Pasquella : « Oh che sia benedetta quella madre fortunata che vi fece e allevò tanto bella, tanto ben cresciuta, tanto sincera... »²⁵ lui dit-il, alors qu'il veut seulement s'amuser avec elle et déclare que les femmes de la péninsule sont toutes des « puttane italiane »²⁶. En outre, les auteurs insistent sur sa violence : en colère, il menace de gifler Pasquella,²⁷ de brûler la maison de son maître.²⁸ Toutefois, au lieu de montrer son courage, il fait preuve de lâcheté et s'enfuit par crainte des coups de bâton dès qu'il apprend que Gherardo s'apprête à rentrer.²⁹ L'Espagnol semble stupide et se laisse facilement berner par la servante³⁰ et ici nous reconnaissons une allusion au *Décameron*, VII 1, dans la mesure où Pasquella reprend les termes prononcés par la femme de Gianni Lotteringhi. Elle l'accuse en outre d'être mal élevé³¹. Il s'exprime avec un langage

²¹ *Ibidem*, pp. 7-8 non numérotées.

²² *Gli Ingannati*, V 4, in *Commedie del Cinquecento, cit.*, tomo I, p. 286: « Per la vita del re, che questa è quella vigliacca di Pasquella che si è fatta gioco di me e mi ha rubato il mio rosario con l'inganno. Oh, come sono contento d'incontrarla ! »

²³ *Ibidem*, IV 6, p. 270.

²⁴ *Ibidem*, p. 272

²⁵ *Ibidem*, p. 271, nota 5. « Que soit bénie l'heureuse mère qui vous donna naissance, vous fit grandir si bien, si belle et si sincère... »

²⁶ *Ibidem*, p. 271, nota 1 : « Oh, come godono di noi queste puttane italiane ! », « Oh, comme elles profitent de nous ces putains italiennes ! »

²⁷ *Ibidem*, V 4, p. 288.

²⁸ *Ibidem*, IV 6, p. 274

²⁹ *Ibidem*, p. 274.

³⁰ *Ibidem*, IV 6, p. 273 ; V 4, pp. 286-288.

³¹ *Ibidem*, p. 274.

très grossier ; ainsi lorsqu'elle ne le laisse pas entrer à la maison, il la traite de « vecchia puttana », « vecchia ruffiana », « puttana vigliacca »...³² Pour finir, il ne respecte ni le roi, ni l'empereur ni la religion.³³ Et la servante le traite de « marrano ».³⁴

Cela dit, les insultes de Pasquella peuvent s'adresser à tous les Espagnols. Elle leur souhaite à tous de se rompre le cou³⁵, leur reproche de ne croire en rien : « Ma voi spagnuoli non credete in Cristo, non che in altro. »³⁶

A côté de ces suppressions, il y en aurait d'autres plus éparses, qui concernent par exemple certains gros mots que Charles Estienne préfère ne pas traduire, (par exemple : l'injure di « sodomito » est éliminée³⁷, comme l'expression vulgaire de Stragualcia « rompere il culo ».³⁸)

Cela dit, pour ce qui est des adjonctions, elles apparaissent comme de véritables réécritures du texte original.

Ainsi, dans le texte des *Intronati*, les scènes V 6 e V 7 sont plutôt brèves : trois fois deux répliques pour la première qui met en scène Isabella, Fabrizio et Clemenzia et dans laquelle Isabella dit qu'elle a pris Fabrizio pour Fabio, Clemenzia reconnaît le jeune homme et lui donne des nouvelles de sa soeur Lelia. Dans la seconde, Virginio manifeste son bonheur d'avoir retrouvé son fils et Clemenzia répond que c'était la volonté de Dieu, puis elle invite tout le monde à rentrer à la maison.

Dans la traduction française au contraire, la scène est unique, la V, 6, mais bien plus longue. Les personnages sont : Virginio, Gherardo et Clemenzia. L'heureux épilogue est expliqué dans les moindres détails. Clemenzia se justifie de ne pas avoir averti les deux vieillards des amours de Lelia, par crainte de la colère de son maître puisque l'accord était déjà conclu. Virginio regrette de n'avoir rien su : il aurait essayé de faire plaisir à sa fille ; Gherardo s'interroge : « Ne vouloit elle donc point de moy ? »³⁹ ; Clemenzia le console en lui avouant que la jeune fille était amoureuse depuis trois ans déjà et que pour Flamminio elle avait couru de nombreux dangers. Finalement, il se résigne sans trop de difficultés : « O patience ! il suffit... Or s'en est fait. Puy donc que ainsi est, si ie n'ay ceste là, il m'en faut chercher quelque autre. »⁴⁰

Deux nouveaux thèmes sont ajoutés dans cette scène : le binôme vieux/jeunes et la puissance divine.

³² *Ibidem*, pp. 272-274. « vieille putain », « vieille maquerelle », « putain lâche ».

³³ *Ibidem*, IV 6, p. 271 ; V 4, p. 286, p. 288.

³⁴ *Ibidem*, IV 6, p. 274. « traître »

³⁵ *Ibidem*, V 4, p. 286 : « Ben mi s'è dato testé tra' piei, che possi egli rompere il collo con quanti ne venne mai di Spagna ! ». « Que celui que j'ai là dans les pieds puisse se rompre le cou, comme tous les Espagnols qui sont venus ici ! »

³⁶ *Ibidem*, p. 288. « Mais vous, les Espagnols, vous ne croyez ni au Christ ni à rien »

³⁷ *Les Abusez, cit.*, IV, 1, p. Iij. « sodomite »

³⁸ *Ibidem*, p. Iij. « casser les couilles »

³⁹ *Ibidem*, p. 181 non numérotée.

⁴⁰ *Idem*.

En effet, la nourrice essaie de raisonner le vieux Gherardo, en lui disant que Lelia l'aurait très vite envoyé au paradis,⁴¹ qu'elle n'était pas faite pour lui. Ce qu'il lui faut, poursuit-elle, c'est une gentille veuve, une grand-mère de son âge, pour lui frotter l'estomac, lui conforter la poitrine, lui réchauffer tous les soirs son bonnet de nuit. Une jeune fille a besoin de bien autre chose. Et elle termine son argumentation avec l'éloge de la jeunesse, des jeunes, honnêtes, beaux et robustes.

Clemenzia et Virginio remercient Dieu. La nourrice l'invoque pour que le jeune couple puisse avoir de beaux enfants ; Virginio déclare que c'est la volonté de Dieu et que les mariages se décident au ciel : « Voilà que ie pense, puis que Dieu la ainsi permis, son nom en soit loué : Je crois que ça esté par son vouloir que le cas est avenu car on dit que les mariages se font au Ciel. »⁴²

Tout le monde se réconcilie : « ne nous fashons plus », dit Virginio, et ils s'en vont en chœur retrouver les deux jeunes amoureux. A ce stade, la traduction retrouve le texte original : V, 7 « Venite, venite. Ogni cosa va bene », que Charles Estienne traduit ainsi : « Entrez entrez hardiment, tout va bien : il n'y a qu'eux »⁴³. Et la scène finale, avec le valet Stragualcia, est fidèle au texte siennois.

En conclusion, nous pouvons affirmer qu'il s'agit d'une traduction assez fidèle, qui a pour principal mérite de faire connaître en France la comédie des *Intronati* de Sienna. Nino Borsellino note par ailleurs que la comédie « ispirò alcuni comici intrecci [anche] ... del teatro spagnolo e inglese » mais sans autre précision.⁴⁴

Pour autant, l'influence italienne dans l'hexagone engendra des réactions d'opposition, par exemple avec le célèbre sonnet, composé par Du Bellay en 1553, *Contre les Pétrarquistes*,⁴⁵ ou avec l'*Anti-Machiavel* de Gentillet. Innocent Gentillet écrivit en effet en 1576 les *Discours sur les moyens de bien gouverner (Anti-Machiavel)*, où il condamne non seulement l'auteur du *Prince* pour immoralité, mais il accuse aussi les Italiens de la cour de Catherine de Médicis d'en faire la propagande. C'est dire combien l'influence italienne était importante en France.

BIBLIOGRAPHIE

A. Corpus

Accademici Intronati di Siena, *Gl'Ingannati*, dans *Commedie del Cinquecento*, a cura di Nino Borsellino, Milano, Feltrinelli, 1962, tomo I, pp. 195-289.

Les Abusez, Comedie faite a la mode des anciens comiques, premierement composée en langue Tuscanne, par les professeurs de l'Academie senoise, et nommée Intronati, depuis traduite en François par Charles Estienne, et nouvellement revue et corrigée, Paris, Estienne Groulleau, 1549.

⁴¹ *Ibidem*, p. 182 non numérotée.

⁴² *Ibidem*, p. 183 non numérotée.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ *Commedie del Cinquecento*, a cura di Nino Borsellino, Milano, Feltrinelli, 1962, tomo I, p. 198. « inspira [aussi] certaines intrigues comiques... du théâtre espagnol et anglais ».

⁴⁵ Théa Picquet, *L'humanisme de la Renaissance italienne et la France*, Aix-en-Provence, PUP, 2010, pp.13-28.

B. Bibliographie critique

1. Bec, C., *Précis de Littérature italienne*, Paris, PUF, 1982.
2. Lagarde A., et L. Michard, *XVIe siècle*, Paris, Bordas, 1962.
3. Lang, Jacques, *François I^{er} ou le rêve italien*, Paris, Perrin, 1997, p. 23.
4. Picquet, Théa, *L'Humanisme italien de la Renaissance et l'Europe*, Aix-en-Provence, PUP, 2010.
5. Picquet, Théa, *Le vrai et le faux dans la comédie du Cinquecento*, Avignon, Théâtres du Monde 2011, sous presse.
6. Turbide, Chantal, *Catherine de Médicis, mécène d'art contemporain : l'hôtel de la reine et ses collections*, dans *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, études réunies par Kathlen Wilson-Chevalier, Saint-Etienne, Publications de l'Université, 2007.
7. Zvereva, Alexandra, *Catherine de Médicis et les portraitistes français*, dans *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, études réunies par Kathlen Wilson-Chevalier, Saint-Etienne, Publications de l'Université, 2007.

**THE AESTHETIC CATEGORY OF *THE UNCANNY*
IN THE NOVEL AT THE END OF THE 20TH CENTURY
AND THE BEGINNING OF THE 21ST**

RUXANDRA CESEREANU*

ABSTRACT. *The Aesthetic Category of the Uncanny in the Novel at the End of the 20th Century and the Beginning of the 21st.* Professional and common book readers alike share, occasionally or frequently, a fascination not only with the classic, reputable, and famous books, but also with the unusual, bizarre, atypical, exotic (and so on and so forth) tomes. The term I use to describe these books is simply “uncanny”. Whereas classic-famous books provide the reader with life values, psychological and moral states (and many others, *including* the pleasure of the reading, why not?, otherwise the world would end, in a manner of speaking), uncanny books get the right end on the stick by bemusing, by shocking, and not just in any way, but by a form of falling in awe. In their turn, they can also elicit savor from reading; the difference resides in that they make it by way of vast bewilderment, following the shock (or, perhaps, concurrent with the shock). The shock does not necessarily pertain to the (licentious or violent or simply experimental) language, but rather to the subject and the circumstances, to the characters, to the epical structure.

Keywords: *The Uncanny, Novel, End of the 20th Century and the Beginning of the 21st, the Fantastic, Patrick Süskind*

REZUMAT. *Categoria estetică a straniului în romanul de la sfârșitul secolului 20 și începutul secolului 21.* Nu doar cititorul profesionist, ci orice fel de cititor, în general, este fascinat, uneori sau adeseori, nu numai de cărțile clasice, respectabile, faimoase, ci și de opuri neobișnuite, ciudate, atipice, exotice (și lista de calificative ar putea continua). Eu numesc aceste cărți pur și simplu stranii. Dacă din cărțile clasic-faimoase cititorul reține principii de viață, stări psihologice și morale (și multe altele, *y compris* plăcerea lecturii, de ce nu?, fiindcă altfel ar pieri lumea, ca să zic așa), cărțile stranii au atu-ul că năucesc, șochează, dar nu oricum, ci printr-o formă de înminunare. Și ele pot stârni savoarea lecturii, atâta doar că o fac uimind în chip extrem, după ce șochează (sau, poate, în timp ce șochează). Șocul nu este neapărat unul de limbaj (licențios ori violent sau pur și simplu experimental), ci de subiect și de situație, de personaje, de construcție epică.

Cuvinte-cheie: *straniul, roman, sfârșitul secolului 20, începutul secolului 21, fantastic, Patrick Süskind*

* Associate Professor, Faculty of Letters, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania,
E-mail: RuxCes@yahoo.com

Introduction

Professional and common book readers alike share, occasionally or frequently, a fascination not only with the classic, reputable, and famous books, but also with the unusual, bizarre, atypical, exotic (and so on and so forth) tomes. The term I use to describe these books is simply “uncanny”. Whereas classic-famous books provide the reader with life values, psychological and moral states (and many others, *including* the pleasure of the reading, why not?, otherwise the world would end, in a manner of speaking), uncanny books get the right end on the stick by bemusing, by shocking, and not just in any way, but by a form of falling in awe. In their turn, they can also elicit savor from reading; the difference resides in that they make it by way of vast bewilderment, following the shock (or, perhaps, concurrent with the shock). The shock does not necessarily pertain to the (licentious or violent or simply experimental) language, but rather to the subject and the circumstances, to the characters, to the epic structure. Authors that are now “canonical” and exemplary, from Kafka to Philip Roth, Salman Rushdie or Saramago (and many others), have been initially tagged uncanny and extravagant, before their official acceptance and canonization. Suffice it to think about *Portnoy’s Complaint* (Roth), *The Satanic Verses* (Rushdie) or *The Gospel According to Jesus Christ* (Saramago)! The above-mentioned titles are books that offended, for various reasons, but which, after a while, were appreciated and even accepted as embraceable by the canon! Following the initial shock and the breach of reading, taste and measure taboos, the reader was able to accept the idea there are books that drive you mad in a good way (they chase away your habitudes), assault you (and not necessarily by violence!) and make you perceive the world in *a different* manner.

Such books are welcomed, since they pull the reader away from his/her set ways, they eliminate his/her routines and make him/her discuss and experience all over again specifically the act of reading and the structure of a novel. Mexican shamans have a piece of advice that may apply to reading, too: they say that a man cannot encounter death unless the former travels every day the same road, repetitively, without diverting from it. The man who travels his path every day in *another* manner (different each time) is the only one who will be able to keep away from death for a while, to trick it, for death will not surprise him on the usual, unchanged road. A similar rule applies to reading and to books, too!

However, an uncanny library, in the sense I intend to synthesize for the end of the 20th century and beginning of the 21st, does not rely exclusively on the oddness of the subjects, but also on the stylistic competence and performance: in the absence of the slightest aesthetic value, an uncanny novel is not valid or at least this is my explicit requirement from the novels I am going to describe and analyze in this book. They should be both bizarre and well (or brilliantly) written.

My friends (professional book readers) drew my attention to two volumes of study akin to my approach: *A Writer’s Reality* by Mario Vargas Llosa and *Kafka’s Soup* by Mark Crick. However, my design does not lap over the intent of these two books; on the contrary, it is completely different. Llosa (*A Writer’s Reality*, Syracuse

University Press, 1st edition, 1991) is sooner interested in the analysis of the relationship between the reality and the imaginary in his favorite books, which apparently marked the 20th century. His demonstration is that prose fiction and lie are truer (or can be truer, i.e. valid) than reality proper. Subjective truth (opposite to historic truth, but only along the logic of a gross reality) may defeat objective truth, which is actually desirable in a novel. According to Llosa, the literary lie is a proof of authenticity (not without reason): literature does not deceive; quite the reverse, it is truth, albeit a converted and purely subjective one. Llosa's advocacy of fiction aspires to validate the mission of the novel in general, assigning to it therapeutic virtues, in the mental, spiritual and perhaps even "soteriological" meaning. Fiction is supreme freedom from any form of Inquisition, whether real or symbolic. As for Mark Crick, his book *Kafka's Soup* is subtitled *A Complete History of World Literature in 14 Recipes* (Houghton Mifflin Harcourt, 2006), including fourteen texts that peg on more or less extravagant culinary recipes, applied on the following writers: Raymond Chandler, Jane Austen, Franz Kafka, Irvine Welsh, Marcel Proust, Gabriel García Márquez, John Steinbeck, Marquis de Sade, Virginia Woolf, Homer, Graham Greene, Jorge Luis Borges, Harold Pinter and Geoffrey Chaucer. They are probably Mark Crick's favorite authors, although we are not provided with an explanation with respect to this. The fourteen texts do not propose literary "recipes" (as we might be tempted to infer from the subtitle), but they merely prove the author's deftness at mimicking his favorite writers. Mark Crick does not have a particular criterion for the selection of the fourteen authors, apart from his own aesthetic experience.

Another book that may seem related to my task is *1001 Books You Must Read Before You Die* (Peter Boxall editor, Universe, 2006); this compendium made a stir, proving particularly that the novel is not dead. The editor, who made the list of the 1001 books helped by 100 professional contributors, intended and pursued a (symbolically speaking) magical list, including classic books, from the Antiquity up to Postmodernism. On the other hand, this compendium is assumedly a dictionary, in which the books selected are presented succinctly and technically; each plea in the compendium is made without justification of the aesthetic and thematic reason for which the book listed is worth collecting. In his Introduction to *1001 Books You Must Read Before You Die*, Peter Boxall raises the issues of the canon (the definition of a canonical novel), interested, however, in something else: in prompting a debate on the idea of lecture, raising polemics precisely on the matter of the selection of the titles proposed. In the end, Peter Boxall states that he does not intend to establish a canon, since "there is no consensus concerning how one distinguishes between the trashy novel and the literary masterpiece. Rather, the novel as a form, and as a body of work, is an inspired idea that we can only grasp fleetingly, fragmentarily; an idea that makes prose fiction possible, but that is also itself something of a fiction" (p. 9). As opposed to Boxall, I have in mind a seamless library, but homogenous exclusively by its uncanny heterogeneity – the absolute eligibility criterion being the bizarre subject and the caliber of the writing style.

Similar to Salman Rushdie (*Step Across This Line*, Random House, 2002, see the essay “In Defense of the Novel, Yet Again”, pp. 49-58) I do not believe in sophisticated or hasty predictions of the type “the death of the novel” or “the death of the reader”; on the contrary, I believe that the novel has evolved to stems so spectacular that it is able to satisfy an army of discerning readers. Moreover, I see no damage or boycott in the interference of other arts and routine zones in the novel area (cinema, circus, musical, Internet); quite the opposite, I believe that they enhance its technical, narrative, imagistic, architectural etc. abilities.

A fairly long time ago, in the *Anatomy of Criticism* (Princeton University Press, Princeton and Oxford, 1957), in a manner as prophetic as possible, Northrop Frye stated that, starting with the 20th century, the novel can no longer be enlisted in a stable and quantifiable formula. There is no longer a (single) novelistic canon, the Ptolemaic perspective was replaced by a Copernican one, Frye says (p. 304), leading the debate on the metamorphosis of the novel to a “cosmic” level, but suggesting at the same time that the prose fiction was proven to be changing and transitive, across time, beyond rules, laws, subterfuges, tactics or fixed and exact stylistics. The novel and postmodern (and even post-postmodern) novel is born on this premise.

*

What is the uncanny? The word has the following synonyms: odd, unusual, curious, remarkable, bizarre. Similar to any reader preoccupied with literary peculiarities, considering the bibliography assumed, the main works I am going to refer to and from which I am going to extract the following considerations, making comments on them, are very useful “bibles” synthesizing the fantastic, written nearly fifty years ago and still valid. I am talking about Roger Caillois’s book, *Au Coeur du Fantastique* (translation in Romanian by Iulia Soare, foreword by Edgar Papu, Bucharest, Editura Meridiane, 1971), and about Tzvetan Todorov’s *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (translated from French by Richard Howard, with a foreword by Robert Scholes, Cornell University Press, 1975).

Roger Caillois is fascinated and obsessed with the study and definition of the fantastic: in his opinion, the fantastic causes an existential and cognitive break, prompting a reaction of apprehension (*Au Coeur du Fantastique*, p. 14). Caillois’s definition is generous, permissive, and moderate. The fantastic is a deviation from the real – “the meaning of the term fantastic is purely negative: it concerns everything that, one way or another, diverts from a photographic reproduction of the real” (p. 20). Therefore, the fantastic exists as negation of reality. In fact, Caillois delivers not a definition but a philosophy of the fantastic: “The existence of the fantastic is explained not by the infinite number of possibilities, but by their limits, irrespective of how numerous they are. There is no fantastic where there is nothing to quantify and nothing fixed, i.e. where the possible elements aren’t susceptible of being numbered. For at any time anything can happen, nothing is surprising and no miracle can astonish.

On the contrary, in a world considered immutable, in which, for instance, the future cannot have repercussions on the past, an encounter apparently contradicting this law becomes unsettling” (p. 46). Roger Caillois inserts the uncanny in the fantastic, assigning munificently to the fantastic all the rights of ownership over the imaginary. Thus, the unusual and the uncanny are parts of the fantastic; they are versions of the fantastic. However, several aspects must be noted: in what the uncanny is concerned, the schism is not necessarily obvious or brutal, as it is with the fantastic; however, similar to the raw fantastic, the uncanny, too, is unsettling, disquieting, and dilemmatic. Certainly, it is difficult to establish a standard of the uncanny, since it does not generate a dislocation of the real as the pure fantastic does it: the uncanny is not unimaginable, but imaginable, precisely because its bizarre dimension and structure are allowed from the beginning. Contrary to the pure fantastic, the uncanny is not abusing or insane, nor is it irreducible. We might think that the uncanny is a tamed fantastic, merciful to the reality; however, albeit explainable, it encloses a sufficient amount of obscurity. As I was saying previously, similar to the fantastic, the uncanny, too, is unsettling, but it is not unexplainable. Caillois admits that there are works that are not purely fantastic, but he avoids calling them uncanny, opting readily for the term unusual: “Not all works, intentionally diverting from reality or contradicting it systematically, present the dimension, the margin of the fantastic. In the general world of the unreal, we should separate a domain defined more rigorously, inhabited only by the compositions bathing in the light – lacking a focal point and a shade – of the clandestine unusual” (p. 57). The philosophy of the fantastic relies on the disorder, break and alteration of the reality; hence, the fantastic can only be defined uncompromisingly: “The fantastic is always a break in the acknowledged order, an irruption of the inadmissible within the changeless everyday legality and not the total substitution of the exclusively marvelous universe” (pp. 65-66). Such a definition cannot be applied to the uncanny, not even for the fact that the latter, even if it changes the everyday legality, depends concurrently on it: the uncanny introduces a new form of disorder, but it does not undo completely the set order; rather it renders unusual and distorts the latter.

The second researcher, Tzvetan Todorov, considers that the uncanny and the marvelous are adjacent genres; however, they do not confound with the fantastic. Whereas the fantastic is defined strictly by the opposing relationship between the real and the imaginary, the uncanny does not fit in this equation. In this manner, hybrid dimensions are possible within the uncanny such as the real uncanny (or the uncanny real), an innovative, and unusual real. While the fantastic relies on the supernatural, the uncanny can be built (exclusively) based on the real. Synonymic terms join the word *uncanny*, such as mysterious, inexplicable, uncanny, uncertain (and bizarre, even if Todorov does not mention it). Todorov believes that the fantastic is the “frontier between the uncanny and the marvelous” (*The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, p. 44) and maintains the *reader's* reaction of *hesitation* (p. 49). The oscillation between the real and the imaginary is the one that confirms

the fantastic, since the latter involves an “ambiguous vision” (p. 51), which is not manifest with the uncanny (the uncanny is strange, but accepted as such and therefore it lacks ambiguity). The function of the doubt is, thus, essential to the fantastic, but not to the uncanny, for, when there is no doubt, reality is legitimate, even if it includes unusual things. Todorov sets four nuances of fantastic-uncanny-marvelous, unfolding in the following manner: the pure uncanny, the fantastic-uncanny, the fantastic-marvelous and the pure marvelous; as for the pure fantastic, it occupies the space between the fantastic uncanny and the fantastic marvelous (pp. 62-63). Since I am particularly interested in the definition of the uncanny (and not of the fantastic), I will note another opportune observation in this case: when the supernatural is explained and explicable, we deal with the fantastic uncanny (p. 63); hence, when the unusual is explained and explicable (without being supernatural, but natural), we deal with the pure uncanny. As for the pure marvelous, this exists when things remain inexplicable, irrational, and exclusively supernatural to the end (similar to what happens in fairy tales).

Nevertheless, Todorov keeps away from a strong and decisive definition of the uncanny, preferring to talk about uncanny works, explained in the following manner (the quotation is ample, but useful): “In works that belong to this genre, events are related which may be readily accounted for by the laws of reason, but which are, in one way or another, incredible, extraordinary, chocking, singular, disturbing or unexpected, and which thereby provoke in the character and in the reader a reaction similar to that which works of the fantastic have made familiar. The definition is, as we see, broad and vague, but so is the genre which it describes: the uncanny is not a clearly delimited genre, unlike the fantastic. More precisely, it is limited on just one side, that of the fantastic; on the other, it dissolves into the general field of literature /.../” (p. 65). The emblematic text Todorov refers to when he wants to illustrate the uncanny, differentiating it from the fantastic, is the *The Fall of the House of Usher* by E. A. Poe. However, the truth is that, although bizarre things are in the end rationally explicable in Poe’s story, the latter retains a fantastic atmosphere visibly constructed, more precisely constructed in a nightmarish fashion! Next, Todorov links the uncanny to the reaction of fear instilled in the reader: he talks probably about the texts marked by the fantastic uncanny and not about the pure uncanny, for, in the 20th and 21st centuries, there are sufficient texts that do not elicit a reaction of fear, but of grotesque and irony, although they are signally uncanny works!

Whereas for the fantastic and the marvelous a classification of the prevailing themes (the pact with the devil, the spectrum, witchcraft, infantile mystification, resurrection, hallucinogenic states, atemporality and non-temporality, the invisible, aspatiality and non-spatiality, necrophilia, the dream-reality fusion, duality, metamorphosis, monstrous fauna and flora etc.) can be made, for the uncanny such a list is impossible, because the uncanny allows almost anything, as long as it does not depend mandatorily on the supernatural, but rather on the natural (even if the latter is atypical). Cruelty and perversions, when present in the literary works, are qualified by Todorov as belonging to an “unlikely social uncanny” (p. 164).

I should have mentioned Marcel Brion, another researched obsessed with the fantastic, prior to Caillois and Todorov (since his vast study was published before the works of the other two researchers): I am mentioning him only now, after presenting the theories of the other two, because Brion relies exclusively on the analysis of the fantastic in the plastic arts, particularly painting, see his excellent work *L'Art Fantastique* (translation in Romanian and afterword by Modest Morariu, Bucharest, Editura Meridiane, 1970). Brion circumscribes the uncanny to the fantastic or even intermingles them deliberately (mentioning the restlessness they generate), but he prefers the term unusual. The unusual stirs feelings of inadmissible and impossible: “everything that is antirational, everything that is not purged immediately by a logical explanation will be considered unusual” (p. 44). The unusual (the odd) depends on an enigmatic, obscure but possible reality; hence, the unusual has its intrinsic sense and logic (p. 48). On the other hand, Brion assigns a broadened meaning to the marvelous, considering that its main characteristics pertain precisely to the interference of the odd: “Marvelous means uncanny, surprising, amazing, unusual, stirring” (p. 169). Then, there are impossible worlds (illustrated by the fantastic) and possible worlds (p. 211) – the latter form the basis for the activation of the unusual, of the bizarre, of the uncanny!

The literary theorists and philosophers who catalogued the aesthetic categories, amongst which the uncanny could hold its undeniable legitimacy, haven't assigned a major or particular importance to this category, probably because of its ineffable nature, impossible to fix in a clear-cut formula. Evanghelos Moutsopoulos (*The Aesthetic Categories. Introduction to an axiology of the aesthetic object*, translation in Romanian by Victor Ivanovici, introduction by Constantin Noica, Bucharest, Editura Univers, 1976) talks, amongst many others, about the grotesque, the phantasmagoric, the nightmarish, the Dantesque, the apocalyptic, the caricatural, the deformed, the funereal, the ugly, the magical, the captivating, the violent, the picturesque, the sophisticated, the inimitable, but not about the uncanny! In the *Uncanny Library* I propose to the reader I am interested not in a randomized, haphazard uncanny, but rather an institutionalized one, holding an authorized allure, credited as such by the novels that include and assume it.

Case Study

The Hyperbole

Patrick Süskind's *The Pigeon* (Bloomsbury, 1995) is an utterly Kafkaesque novella; its prevailing theme is the crisis, whereas the preferred technique is the hyperbole. When reading this book, any discerning reader ought to call to mind *The Metamorphosis*. Similar to the situation in the famous *Perfume*, Süskind is obsessed with smells here, too, but in the opposite direction, since here they are miasma! At the center of the novella there is a solitary and enigmatic character (by his very tendentious commonplace existence), Jonathan Noel: a pariah whose parents had been deported

and perished in camps; he was raised by relatives, then injured in Indochina as a young soldier, left by his wife, retired in Paris and acting as a concierge. Noel lives in a room similar to a monastery cell, holding the minimum necessary; this room becomes his pouch, his father, mother, lover, his everything and anything. For decades, he has been a concierge and he has been living in this room, arranged and renewed along the years (including a refrigerator, a TV set and seventeen books!). The room resembles a shell, a berth, a wagon-lit: it is the only thing that Noel owns physically and mentally, the only element which defines him and his existence as a human being. His attachment is so intense that he wants to get the room, as it happens in a marriage commitment, so that the man and the room become one. These are the facts of a certain man's issue and life when the unforeseeable occurs: the year is 1984, Noel has several more years to his retirement and a pigeon arrives in front of his room (the standard, gray, red-legged pigeon), reminiscent of a Moira or of an impassible god; it seems to take quiet photographs of the solitary man. The oddness in Süskind's novella is that the unusual emerges out of nothing; the enigmatic and the mystery appear out of nothingness or out of something utterly common.

The character is first astonished, then frightened to death: he does not know what happens to him (similar to the typical Kafkaesque character) and doesn't even understand whether the pigeon's apparition has a purpose. Is it a sign of the destiny? Noel barricades himself in the room, feverish at the thought of the unwanted messenger. The hyperbole begins to operate in a refined manner not only in the character's brain, but also in the symbolism attached to the enigmatic pigeon. For this is not a pigeon of light, nor the Holy Spirit's dove, nor Christ's sign, but something completely different: by investing it with the portents of death and failure, the distressed Noel considers it "the symbol of chaos and anarchy". Last but not last, this pigeon is incompatible with the man, since it is tagged devouring, excremental, and erotic; Noel is horrified by a potential contact with the bird, be it only by a wing's tear; nonetheless, the pigeon cannot be exterminated as a man would be; it cannot be shot by Noel. Under siege, the character anticipates a form of insanity and even his death, which is why he prays to God for his salvation (some sort of *Eli Eli lama sabahtani!*), without even considering that the bird may be a sign of holiness, salvation or light. The uncanny in Süskind's novella originates precisely in this point: it is absurd to build a hyperbole of the abominable and of filth on a pigeon specifically because the latter is the opposite of such a symbol, canonically speaking! However, crises always provoke hyperboles of the existence and of the perception, excessively off-balance. When this happens out of nothing, the hyperbole is even more captivating. Terrified by the pigeon, Noel shuts himself in the room, as a prisoner in an ontic war. Then, for the first time, he thinks about abandoning the room of his life, as if it were tainted by the bird: he is ready to live in a hotel room, until the intruder and the aggressor dies (if it dies). Noel packs minimally and on exiting and running panicked from the room he sees the excrements by which the pigeon had marked its new territory: the corridor is full of dejections; it has become the property of the

(existentially antagonistic) bird. If the pigeon had been a different bird, a raven, a crow or even a vulture, the things would have been, of course, predictable, to a certain extent: but when the deadly peril is identified in a pigeon, the reader is certainly in front of a challenge, precisely owing to the novelty of the situation – a pigeon cannot harm anyone (although Alfred Hitchcock, in the movie *The Birds*, attacks precisely this taboo of the innocent winged creatures that become guilty and violent!)! The pigeon is just a pigeon: the one investing it with hostility is the man. In the absence of this assignment, the pigeon wouldn't be different from what it is in reality, namely an ordinary bird. The author's hyperbole becomes active and morbid precisely by the novel and absurd empowerment with aggressiveness of a usually harmless bird.

In fact, what does Süskind's character fear? He fears the pigeon's touch, its filth, its interference with the existence of his uterine room: but Noel fears especially the omniscient and impassible eye of the pigeon. We can already unveil a fairly significant part of the symbolic in the novella: could the eye of the pigeon be, perhaps, (the author insists on the idea of the eye in the singular, not in the plural), Jehovah's eye? A punitive, harsh, violent Jehovah feared by Noel rather unconsciously: he had been punished, without knowing why, as a Jew, when he became an orphan and then when raised hardheartedly, like a puppet, later a soldier and husband (finally left). God had punished him sufficiently once, and Noel had had no guilt – similar to Kafkaesque characters, innocently guilty or potentially guiltily innocent. Now, God is punishing him again, using a terrifying pigeon that humiliates him by chasing him away from the uterine space. Without his room, Noel would become an orphan once again!

While running away from the invader's siege, Noel has a single official encounter, with Madame Rocard the other concierge (the only human being relatively compatible, since her job is identical to his): she is the only person who, by her profession, can certify and confirm the character's existence. Noel tells her about the (excremental) pigeon's harmful presence, which breaches the domestic rules (intruders are not allowed), and the concierge officially registers the fact. Apart from his pouch-room, Noel is also defined by his guard job: a concierge patrols, sits, looks, waits. Doesn't the pigeon do the same thing in front of the room under siege? Isn't the pigeon a copy of Noel? Or, even more specifically, isn't Noel the colossal and hominid image of the pigeon? Both the pigeon, almost divinely and glacially impassible, and the concierge Noel (in the exercise of his profession) resemble a sphinx: aren't they, in fact, some sort of distant, but functional relatives, by the same attitude toward the others? None of the questions I raise here is written by Süskind, but they can be guessed, when interpreting symbolically the novella.

On the other hand, the crisis is detectable (and the exaggeration of the crisis reaches the status of hyperbole), by the fact that, on the day of the invader's apparition, Noel can no longer be an impassible sphinx: he feels hassled, his skin itches; he cannot concentrate and he is no longer accomplished as a guardian (that is, as a visible sphinx). A fugitive and chased away from this shell-room, Noel remembers he

had once envied a clochard, since the latter was free of anything and everything; he had envied him only until he had seen him relieving his bowels in open air, all full of filth. Or, the possession of an intimate closet for defecation makes our solitary Noel feel freer than the beggar. The main character's seclusion is compared with the beggar's anarchic hedonism, wherefrom a different fear of Noel emerges: that he should not become an *outlaw*, once that his room had been invaded by a "filthy" pigeon that installed the crisis (the spatial crisis, but particularly the existential and identity crisis).

There are sufficient fragments in Süskind's novella which concern or relate to the field of the excremental: the pigeon's droppings, the character's urination, the food leftovers, the clochard's dejections. Noel cannot stand filth; he is allergic to garbage and leftovers; this is why everything must be purified and sanitized around him. However, excessive cleaning means an ambiguous existence, a psychological uncleanness. Why does Noel feel filthy? Why does he feel guilty? Does he hold any guilt concealed? His only guilt, in an absurd sense, *id est* Kafkaesque, is that Noel does not live; in fact, he is an automaton, a sphinx, a proper string-puppet. He doesn't live, doesn't feel; he exists only by his room: once chased away from his room, he is dead or almost dead (mortified). When he bend to collect an empty milk carton, Noel rips his trousers, and the ordinary tear, perceived again hyperbolically, become a "wound" (since there is not time to sew it, it is covered with a patch, just like a wound!). Finally, at this point, persecuted by the invading pigeon, his trousers torn, "wounded", Noel sees himself as the caricature of a guardian; he despises himself; he nourished self-hatred and then hatred against the world, because everything appears hideous to him. The hyperbole is crafted by the author similar to an avalanche that increases, accelerated by the character's self-stigmatizing perception: the world is filthy, pestilent, stupid, and poisoned. As I was saying in the beginning, the obsession with bad smells, stench, and miasma serves its purpose in the book. Even the blue-gray sky is ill because it has the color of a pigeon.

Self-hatred and hatred against the world paralyze Noel: the sphinx within is exhausted and burnt, becoming a "tiny gnome", a dwarf, a little man. Noel passes through Paris, nearly transformed in the little man he has become and takes refuge in a hotel: but the room here is no longer a pouch; it is a "coffin". The storm above Paris is perceived as some form of world end and of cosmic extinction: then, beyond the time, Noel sees himself as a child, in the basement where he had been locked during the war! This is the key-image of the novella; the image that unveils the mystery: crouched, inhibited, hurt as a child (without knowing why), Noel turned the basement in which he had once been hidden and, thus, survived, into an endorsement of the self, of identity. Hence, the obsession with the uterine room, the only thing to which he could have committed for life; hence, the fear of the invading pigeon, alleged (even if only symbolically) torturer; hence, the rejection of the hotel room that does not belong to him because it does not enclose his identity. Returning to his room *de facto*, where there is the "horrible animal" (the pigeon),

Noel finds no trace of the oppressive invader: everything had been sanitized and the windows through which the intruder had crossed the threshold had been closed; Madame Rocard the concierge had done her job impeccably. The fear finally withdraws and the character discovers something unknown to him until then: the existence of the others, of the inhabitants, of the hominids, of the ones alive. Those who thought the Süskind's novella would end with a suicide or some pathological insanity were wrong. The ending is not solar, but it is not somber either: it is simple – from now on, Noel knows who he is. At least in principle. The war is over. The miasma can disappear. Know thyself, this is what the famous Delphi inscription teaches us: Noel had come to finally know himself via a pigeon that stretched his limits and compelled him to find out who he is. In the end, the pigeon was, however, a messenger, even if in a manner different from the usual one. An insidious, obstinate, and punitive emissary: while Noel did not want to know who he was and lived in his autistic pouch, the pigeon-guardian (perhaps even guardian angel, even if an exhausting one!) made him find it out eventually.

BIBLIOGRAPHY

1. Peter Boxall (ed), *1001 Books You Must Read Before You Die*, Universe, 2006.
2. Marcel Brion, *L'Art Fantastique* (translation in Romanian and afterword by Modest Morariu) Bucharest, Editura Meridiane, 1970.
3. Roger Caillois, *Au Coeur du Fantastique* (translation in Romanian by Iulia Soare, foreword by Edgar Papu) Bucharest, Editura Meridiane, 1971.
4. Mark Crick, *Kafka's Soup. A Complete History of World Literature in 14 Recipes*, Houghton Mifflin Harcourt, 2006 .
5. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 1957.
6. Evangelhos Moutsopoulos, *The Aesthetic Categories. Introduction to an axiology of the aesthetic object* (translation in Romanian by Victor Ivanovici, introduction by Constantin Noica), Bucharest, Editura Univers, 1976.
7. Salman Rushdie, *Step Across This Line*, Random House, 2002
8. Patrick Süskind, *The Pigeon*, Bloomsbury, 1995.
9. Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (translated from French by Richard Howard, with a foreword by Robert Scholes) Cornell University Press, 1975.
10. Mario Vargas Llosa, *A Writer's Reality*, Syracuse University Press, 1st edition, 1991.

UNE ANALYSE DE TEXTE: LE RÔLE DU TOPIQUE CONTRASTIF DANS UN CONTE ROUMAIN

FLAVIA FLOREA*

ABSTRACT. *Analysis of a Text: The Role of the Contrastive Topic in a Romanian Tale.* This article attempts to investigate the manifestation of contrast within the field of topicality in a 19th century Romanian tale. Contrastive topics which constantly appear throughout this tale represent a marked type of topic which is characterised by phonetic prominence, by the possibility of introducing alternatives and is expressed by special syntactic constructions. Such topics serve a conceptual function providing the access to a referent (that is involved in a particular relationship with another one) and its integration to the discourse space. They contribute to text coherence and to the local colour of the tale, being accompanied by various stylistic devices such as enumerations, similes, repetitions, metaphors.

Keywords: *information structure, contrast, text coherence*

REZUMAT. *O analiză de text: rolul topicului contrastiv într-o poveste românească.* Acest articol își propune să investigheze manifestarea contrastului în domeniul topical într-o poveste românească din secolul al XIX-lea. Topicurile contrastive care apar în mod constant în această poveste constituie un tip marcat de topic caracterizat prin proeminență fonetică și prin posibilitatea introducerii unor alternative și exprimat prin construcții sintactice speciale. Asemenea tipuri de topic au o funcție conceptuală oferind accesul la un referent (implicat într-o relație particulară cu un altul) și integrarea acestuia în spațiul discursiv. Ele contribuie la realizarea coerenței textuale și a culorii locale a poveștii, fiind însoțite de diverse procedee stilistice precum enumerațiile, comparațiile, repetițiile, metaforele.

Cuvinte cheie: *organizare informațională, contrast, coerență textuală*

I. Introduction

1.1. Le contraste, un élément définitoire de l'organisation discursive

Le contraste – notion qui, ces dernières années, a suscité une attention grandissante de la part des linguistes – s'avère un élément important dans la structure du discours et dans l'architecture de la structure informationnelle de l'énoncé. Dans la structure informationnelle, il se comporte comme une dimension superposée aux concepts clés de topique et de focus.

* Lecturer, University of Bucharest, French Department. E-mail: flaviaf2511@gmail.com.

Cet article se propose d'examiner la manifestation du contraste dans le domaine du topique en prenant comme point d'appui le conte "Fata babei și fata moșneagului" ("La fille de la vieille et la fille du vieux") appartenant à Ion Creangă, conteur réputé du XIX^{ème} siècle.

Nous montrerons ici que les topiques contrastifs qui apparaissent constamment à travers le récit incarnent un type marqué de topique, caractérisé par une prééminence phonétique, par la possibilité d'introduire ou d'activer des variantes et réalisé par certaines constructions syntaxiques. Nous montrerons également que ces topiques remplissent une fonction conceptuelle (ils permettent l'accès à un référent opposé à un autre et contribuent à l'intégration d'autres référents à leur domaine) et confèrent, en même temps, du pittoresque et de la couleur au récit.

Les définitions du topique et du focus sur lesquelles nous nous appuyerons sont celles de Gundel formulées en termes relationnels:

An entity, E, is the topic of a sentence, S, if in using S the speaker intends to increase the addressee's knowledge about, request information about, or otherwise get the addressee to act with respect to E. A predication, P, is the comment of a sentence, S, if in using S the speaker intends P to be assessed relative to the topic of S. (Gundel 1988: 210)

Quant au contraste, nous considérons qu'il constitue un type de relation de cohérence qui repose sur une mise en opposition des relations existant entre des entités parallèles. Il peut reposer aussi sur une opposition entre une propriété d'une entité présente dans une phrase et une propriété d'une autre entité parallèle (ou de la même entité) dans une phrase subséquente.

Il a – à notre avis – un statut secondaire, dérivé dans la structure informationnelle (cf. aussi Florea 2009). Des différents critères proposés par les linguistes pour sa caractérisation, nous avons retenu ici la mise en relief (angl. *highlighting*) de constituants spécifiques par un contour intonatoire particulier, l'appartenance à un ensemble, l'existence d'un nombre limité de candidats, la mention préférentiellement explicite de ceux-ci.

II. Le topique contrastif dans un conte roumain

II.1. Réalisation du topique contrastif

Dans le conte de Creangă, il arrive souvent qu'à côté des topiques proprement dits l'on trouve des topiques contrastifs, cf. (1)-(5):

(1) Era odată un moșneag și-o babă; și moșneagul avea o fată și baba iar o fată. Fata babei era slută, leneșă, ținnoasă și rea la inimă; dar, pentru că era *fata mamei*, se alinta cum s-alintă cioara-n laț, lăsînd tot greul pe fata moșneagului. Fata moșneagului însă era frumoasă, harnică, ascultătoare și bună la inimă. (CREANGĂ – 1963: 572)

Il était une fois un vieux et une vieille. Le vieux avait une fille, et la vieille en avait une aussi. La fille de la vieille était laide, paresseuse, hargneuse et méchante,

mais comme elle était *l'enfant chérie de sa maman*, elle se dorlotait comme un chat frileux, laissant toutes les grosses besognes à la fille du vieux. Celle-ci, par contre, était belle, laborieuse, sage et bonne. (CREANGĂ – id.: 573)

(2)(...) căci îi plăcea să ieie cât de mult și ce-i mai bun și mai frumos, dar să facă slujbă bună nu-i plăcea. (CREANGĂ – id.: 584)

(...) car elle aimait toujours se saisir de ce qu'il y avait de mieux et de plus reluisant. Par contre, faire du bon travail ne lui disait rien qui vaille. (CREANGĂ – id.: 585)

(3)(...) la casa mea tot ai dus-o cum ai dus-o (...)! Dar prin străini Dumnezeu știe peste ce soiu de sămînță de oameni îi da; și nu ți-or putè răbda, cîte ți-am răbdat noi. (CREANGĂ – id.: 576)

(...) chez moi tu as pu en faire à ta tête, (...)... Mais, parmi les étrangers, Dieu sait sur quelle espèce de gens tu vas tomber et ne pense pas qu'ils en supporteront autant que nous autres! (CREANGĂ – id.: 577)

(4)Pentru babă, fata moșneagului era piatră de moară în casă; iar fata ei, busuioc de pus la icoane. (CREANGĂ – id.: 572)

Pour la vieille, la fille du vieux était une lourde meule dans la maison, tandis que sa fille était un bouquet de basilic bon à mettre devant les icônes. (CREANGĂ – id.: 573)

(5)Fata se suie în pod și vede acolo o mulțime de lăzi: unele mai vechi și mai urâte, altele mai nouă și mai frumoase. (CREANGĂ – id.: 580)

La jeune fille monta au grenier et y vit bon nombre de coffres: il y en avait de vieux et de laids, d'autres étaient neufs et beaux. (CREANGĂ – id.: 581)

Un topique prototypique occupe en roumain la position initiale dans la phrase (cf. *moșneagul*, *baba* dans (1), *Fata* dans (5)), pouvant toutefois se situer à l'intérieur ou, parfois, à la fin de celle-ci (cf. le topique implicite d'abord et réalisé ensuite par *ți*¹ de (3)). Un topique contrastif est situé en début de phrase typographique (cf. *Fata babei*, *Fata moșneagului* dans (1), *Pentru babă* dans (4)) / phrase (cf. *să facă slujbă bună* dans (2), *la casa mea*, *prin străini* dans (3), *unele*, *altele* dans (5)). Quant à sa réalisation, un topique contrastif – tout comme un topique proprement dit – peut être exprimé par un GN (cf. (1), par un GPrép (cf. (3-4)), par un pronom (cf. (5)) ou une proposition (cf. (2)). Il apparaît ici dans diverses constructions syntaxiques marquées comme, par exemple, les structures reliées par une conjonction adversative (cf. (1)), les segmentées à gauche (ex. (2)-(4)) ou les propositions elliptiques juxtaposées (cf. (5)). Du point de vue morphologique, il n'est pas signalé par la présence d'un marqueur spécial comme dans d'autres langues.

¹ *Ți* est enchâssé ici dans un domaine focal.

II.2. Caractéristiques prosodiques du topique contrastif

Du point de vue prosodique, les topiques proprement dits des exemples (1)-(5) ne portent pas de marques intonatoires.

Les topiques contrastifs de (1)-(5) tendent, en principe, à être signalés par une marque intonatoire. Les cas les plus clairs sont illustrés par (2)-(4). Dans (2), *să facă slujbă bună* est prononcé sur un ton ascendant. Les GPrép *prin străini*, *Pentru babă* de (3)-(4) – dont le dernier est également séparé à l'écrit par une virgule du reste de la phrase – peuvent être prononcés de la même façon que le topique de (2) ou bien sont susceptibles de recevoir un contour intonatoire local semblable à l'un des accents de type *fall-rise*² de l'anglais, qui a comme équivalent un *T-accent* en allemand, un *accent C* en français³. En français, cet accent peut tomber sur la première syllabe d'un item lexical appelé *shifteur thématique discursif*⁴ ou bien sur la tête du XP contenant le *shifteur thématique*. Parfois, l'accent affecte les deux éléments du XP. Ce type d'accent est associé par Buring (1999) à une stratégie discursive complexe, car il signale l'existence de plusieurs variantes, le rétrécissement ou bien le changement (angl. *shifting*) du topique discursif.

Un contour intonatoire qui ressemble à l'accent *fall-rise* peut se retrouver, pensons-nous, surtout dans (2)-(4), comme variante intonatoire (*prin străini*, *Pentru Babă*).

Quant aux topiques contrastifs de (1) et de (5), ils peuvent ne pas être marqués par l'intonation ou bien peuvent optionnellement recevoir un contour intonatoire local ascendant ou similaire à celui de type *fall-rise*. Dans cette dernière situation, les topiques contrastifs de (1) pourraient être accentués à notre avis sur le complément du nom (*Fata Babei*, *Fata moșNEAgului*), sur la tête du GN (*Fata babei ... Fata moșneagului...*) ou encore sur les deux éléments à la fois, la conjonction de coordination *însă* étant amalgamée en quelque sorte au dernier topique contrastif et prononcée sans pause. Dans (5), le contour en discussion peut apparaître sur les pronoms indéfinis (*Unele*, *ALtele*).

² La terminologie adoptée pour désigner les patrons intonatifs diffère d'un auteur à l'autre: *L+H** *pitch accent* (Pierrehumbert & Hirschberg 1990), *accent B* (i.e. un accent de moindre intensité – Jackendoff 1972), *I-contour*, *I-contrast* (Molnar 2002), *T[opic] accent* (Buring 1999 entre autres) etc.

³ Beyssade *et alii* (2002, 2004) proposent un *accent C* réalisé d'habitude en marge d'un groupe prosodique, les auteurs précisant toutefois qu'en dépit de sa ressemblance pragmatique avec l'accent B de l'anglais ou T de l'allemand, “we do not want to imply that their fine-grained prosodic and pragmatic features are identical” (Beyssade *et alii* 2004: 471). Selon ces auteurs, l'accent C présente les caractéristiques acoustiques suivantes: “(a) a sharp rise of F0, (b) a lengthening of the onset of the accented syllable and (c) a rise of intensity” (id.: 496).

⁴ Le *shifteur thématique* – terme que nous empruntons à Beyssade *et alii* (2002, 2004) – représente le constituant qui porte l'accent spécial susmentionné et qui est relié à un refaçonnement (angl. *reshaping*) du topique discursif. Les réponses (i a-a'') de l'exemple ci-dessous montrent l'accent C sur le *shifteur thématique discursif anglais* (cf. (i a)), sur la tête du GN qui le contient (i.e. *chanteurs*)(cf. (i a')) ou bien sur ces deux éléments (cf. (i a'')):

(i) A: Que fumaient les chanteurs de rock?

a) B: Les chanteurs de rock ANglais fumaient des cigarettes.

a') Les CHANteurs de rock anglais fumaient des cigarettes.

a'') Les CHANteurs ANglais fumaient des cigarettes. (apud Beyssade *et alii* 2002)

Bien qu'optionnel dans les exemples empruntés au conte de Creangă, le contour descendant-ascendant semble être relié à la notion de contraste, suggérant la présence d'autres variantes, l'existence d'une échelle.

II.3. Modalités d'introduction dans le discours de ce topique

L'introduction dans le discours des topiques contrastifs ne se fait pas de la même façon. Les exemples (1)-(5) nous permettent de distinguer plusieurs situations:

(i) l'introduction d'un ensemble de référents, la reprise d'un certain nombre de ceux-ci dans le but de les comparer par rapport à une ou plusieurs propriétés communes et, obligatoirement, le rejet d'au moins un des référents comparés parce qu'il(s) ne possède(nt) pas les propriétés en question. C'est ce qui se passe dans les exemples (1), (3)-(4).

(ii) l'introduction d'un ensemble de propriétés d'un référent, la comparaison de celles-ci et, de nouveau, le rejet d'au moins une des propriétés présentées. Cette situation est illustrée par l'exemple (2), les propriétés comparées ici (les défauts de la fille de la vieille) étant connues du déroulement du récit.

(iii) l'introduction d'un ensemble de référents sous une forme globale (hyperthème ou hyperrhème), son éclatement en plusieurs référents encodés comme des topiques subordonnés et le choix parmi ces derniers d'au moins un référent dans l'énoncé consécutif. Cette situation est illustrée dans (5), où l'ensemble est constitué de plusieurs coffres, le narrateur mentionnant ensuite que certains d'entre eux sont vieux et d'autres neufs.

III. Le rôle du topique contrastif dans le conte de Creangă

III.1. La fonction conceptuelle du topique contrastif

Le topique contrastif fonctionne comme un point de référence⁵ dans le discours, remplissant – tout comme le topique proprement dit – une *fonction conceptuelle* car, du point de vue de l'allocutaire, il suppose un parcours et une interprétation de l'espace discursif de telle façon que l'unité discursive en question est conçue comme étant à propos d'un certain référent, cependant un référent contrasté à un autre. Du point de vue conceptuel, un topique contrastif peut permettre l'accès à un référent (qui sera opposé à un autre) et, une fois ce référent établi, il assure l'intégration d'autres entités / concepts à son espace discursif.

III.1.1. L'accès à un référent opposé à un autre

Dans son *rôle d'accès*, sa présence signale à l'allocutaire qu'il doit inclure dans sa représentation mentale un référent topical qui sera contrasté à un autre référent du même type ainsi que son domaine. Il identifie un espace thématiquement intégré autour de ce référent et représentant une sorte de point de départ pour la construction de l'espace discursif.

⁵ Nous empruntons ce terme à Langacker (2001 entre autres).

Les principales instances de topiques contrastifs dans le conte de Creangă sont représentées par les filles et les parents et apparaissent dès le début du récit. Le titre pose explicitement, par une opération de pré-thématisation, l'existence de deux référents (*fata babei* et *fata moșneagului*) et implicitement l'existence de deux autres – les parents (*moșneagul* et *baba*) – en préfigurant en même temps une sorte de hiérarchie entre ces référents: les référents posés explicitement seront les protagonistes du conte. La première phrase du conte (cf. (1)) procède de façon inverse: elle introduit d'abord dans sa première partie (i.e. la phrase thématique “Era odată un moșneag ș-o babă” – “Il était une fois un vieux et une vieille”) les référents subordonnés sous la forme de SN indéfinis et, une fois ceux-ci activés et installés en position topicale dans sa deuxième partie, elle prédique à propos d'eux l'existence en parallèle d'une relation de possession qui insère dans le récit les personnages principaux. Les référents dénotés par les SN indéfinis *fată (a moșneagului)* et *fată (a babei)* deviennent à leur tour, dans un ordre inversé, les topiques des deux phrases qui suivent, mais des topiques contrastifs. Le narrateur recourt à cette présentation pour montrer dès le début le caractère complètement différent des deux personnages qui incarnent le futur héros et le faux héros⁶. On apprend maintenant que la fille de la vieille n'a que des défauts, tandis que la fille du paysan n'a que des qualités.

Les deux référents topicaux sont opposés dans une structure de coordination marquée par *însă* (mais) dans laquelle le connecteur fonctionne comme une marque de connexion, contribuant à la progression thématique, à l'établissement de la cohérence textuelle. Il faudrait mentionner ici que la conjonction *însă*, au lieu de réunir les deux topiques contrastifs à l'intérieur de la même phrase, opère – au contraire – une séparation; elle isole dans un énoncé séparé le topique contrastif *fata moșneagului*. Ce procédé syntactico-stylistique⁷ très employé dans la prose moderne représente un des moyens artistiques fréquents dans l'oeuvre de Creangă, susceptible de produire un effet de mise en relief supplémentaire du topique contrastif en cause.

Une fois l'ancrage énonciatif opéré, nous retrouvons *fata babei* et *fata moșneagului* en position de topiques contrastifs dans la partie préparatoire. Leur comportement est étudié dans le troisième paragraphe du récit à deux occasions: aux veillées du village ainsi qu'aux fêtes foraines, une sorte de cadre, de “toile de fond” fourni par des circonstanciels de temps où s'inscrit l'évolution des deux entités topicales. Lors des veillées, la fille du paysan prouve chaque fois son habileté en filant “un plein crible de fuseaux” tandis que la fille de la vieille n'arrive “à achever qu'un seul fuseau” (Creangă id.: 573). La fille de la vieille est décrite ici comme une personne rusée et un agresseur de l'héroïne, qui trompe celle-ci à plusieurs reprises. Lors des fêtes foraines, seulement la fille de la vieille peut participer aux danses, l'autre

⁶ Nous employons ici le schéma d'analyse proposé par le formaliste russe Vladimir Propp (1928).

⁷ Tohăneanu (1969) parle en ce sens de “spargere a frazei”. On observe également dans l'exemple (1) que, pour éviter la répétition de la conjonction de coordination adversative *dar*, le prosateur préfère utiliser une conjonction synonyme.

étant empêchée d'y aller. Les topiques contrastifs de cette portion du récit sont intégrés surtout dans des structures adversatives coordonnées par *iar*⁸.

La présentation des deux filles sous forme de topiques contrastifs est reprise après le noeud de l'intrigue, cette fois-ci de façon implicite. Les parties quatre et cinq du récit (centrées autour de la fille du vieux) sont à décoder globalement par rapport à la sixième partie (centrée autour de la fille méchante). Dans la quatrième partie, le narrateur relate les aventures de l'héroïne, les épreuves qu'elle doit passer pour mener à bonne fin sa mission, sa réaction positive. Dans la cinquième partie, l'héroïne en possession d'un objet magique retourne à la maison paternelle et est récompensée pour toutes ses actions. La sixième partie qui a comme topique principal la fille de la vieille présente le voyage similaire entrepris par celle-ci, sa réaction négative aux mêmes épreuves et son retour à la maison paternelle où elle reçoit le châtement divin.

Si les personnages principaux du conte sont présentés de façon claire et explicite en opposition permanente dès le début, et remplissant, entre autres, à cet égard la fonction de topiques contrastifs, les personnages subordonnés sont opposés implicitement dans la phase initiale du récit. Un élément de cette dernière paire – la vieille – est, d'abord, choisi pour être opposé au référent dénoté par *fata moşneagului* et pour incarner un autre agresseur de l'héroïne. L'exemple (4) provenant de la partie préparatoire du récit est significatif en ce qui concerne la distribution des topiques contrastifs. Le GPrép *Pentru babă* (Pour la vieille) montre ici de façon éloquente comment la vieille envisage ses rapports avec les deux filles: elle adore et gâte sa propre fille (qui hérite son mauvais caractère), mais hait la fille de son mari (laquelle hérite le caractère du vieux). Ce GPrép peut être considéré comme un cadre médiatif qui signale que le reste de la phrase doit être interprété dans un espace de véridiction précis, celui de ce personnage et implicite en même temps que, pour d'autres (le vieux, le narrateur, les lecteurs...), ce point de vue n'est pas partagé. Il s'agit d'un marqueur de prise en charge énonciative qui participe lui aussi à la réalisation de la cohérence du texte.

La manière dont le conteur présente les personnages laisse – dans une certaine mesure – prévoir le cours des événements. Aucune surprise donc pour le lecteur d'apprendre dans le noeud de l'intrigue l'existence d'un méfait (représenté ici par la décision de la "dure marâtre" de chasser la fille du vieux). C'est à ce point du récit également que la vieille et son mari deviennent des topiques contrastifs explicites, permettant l'accès à un référent fondamentalement différent de l'autre.

La mise en opposition constante des personnages principaux et subordonnés réalisée notamment par des topiques contrastifs contribue au dynamisme du récit, à la préservation de sa cohérence, à la création d'une "structure en miroir" qui fait apparaître en face de l'héroïne la fausse héroïne. Elle développe également l'empathie du lecteur à l'égard de l'héroïne et de son père.

⁸ À la différence des connecteurs *dar* et *însă* (qui sont équivalents du point de vue fonctionnel, mais différents du point de vue stylistique), *iar* – qui a une nuance adversative plus faible – ne peut être construit qu'avec des topiques contrastifs.

III.1.2. *L'intégration d'autres éléments au domaine discursif du topique contrastif*

Dans son rôle *intégratif*, le topique contrastif permet l'intégration de l'espace discursif autour de son référent. Tout comme le topique proprement dit, le topique contrastif unifie conceptuellement l'espace qui correspond à son développement et certains concepts qui apparaissent dans son domaine tendent à être interprétés en fonction de leur relation avec le référent topical (v. Dooley 2007: 74 qui discute les fonctions des topiques discursifs).

“Figuratively – remarque Dooley (id.: 71) – the referent [of a discourse topic] begins to “attract” other concepts in the discourse space somewhat as a magnet attracts iron filings, so that they “point in its direction.” When this happens for an entire discourse unit, it is generally perceived as a design feature of the unit, a construal on the part of the speaker, a deliberate way to organize the unit conceptually”.

Les éléments intégrés par le point de référence que représente le topique contrastif peuvent être des entités conceptuelles plus ou moins importantes. Lorsqu'il s'agit de structures conceptuelles qui s'avèrent importantes dans le déroulement du récit, celles-ci ont le rôle de topique, voire de topiques contrastifs.

Parmi les éléments intégrés qui vont remplir une fonction contrastive, on pourrait mentionner les couples *la casa mea / prin străini* (dans ma maison / parmi les étrangers), *cucoșii-găinile* (les coqs-les poules) qui sont interprétés dans le domaine des topiques contrastifs *moșneag-babă*. Les éléments du premier couple sont établis comme des topiques contrastifs dans le noeud de l'intrigue, lors de la discussion du vieux paysan avec sa fille et contribuent à la création d'un cadre dans lequel il est prédié quelque chose à propos du personnage principal (la fille du vieux a été tolérée dans l'espace domestique / elle ne trouvera plus de gens compréhensifs dans un espace étranger, cf. l'exemple (3)). Les coqs et les poules, des éléments du paysage rustique qui font allusion au paysan et à sa femme, apparaissent dans le noeud de l'intrigue (cf. (6)) et à la fin du récit, dans le but de souligner la résolution du conflit et le rétablissement de la paix, du bonheur dans la famille du vieux (cf. (7)).

(6) Moșneagul, fiind un gură-cască, sau cum îți vrè să-i ziceți, se uita în coarnele ei și ce-i spunea ea sfînt era. Din inimă bietul moșneag poate c-ar mai fi zis cîte ceva, dar acum apucase a cînta găina la casa lui și cucoșul nu mai avea nici o trecere (...). (CREANGĂ – id.: 574)

Le vieux – qui était un benêt, ou enfin, appelez-le comme vous voudrez – croyait dur comme fer tout ce que lui racontait la vieille. Au fin fond de son coeur, il aurait peut-être bien eu quelque chose à dire, mais, chez eux, c'était la poule qui chantait, tandis que le coq, lui, n'avait plus voix au chapitre. (CREANGĂ – id.: 575)

(7) Cucoșii cîntau acum pe stîlpii porților, în prag și în toate părțile; iar găinile nu mai cîntau cucoșește la casa moșneagului, să mai facă a rău; c-apoi atunci nici zile multe nu mai aveau. (CREANGĂ – id.: 586)

Maintenant, c'étaient les coqs qui chantaient sur les piliers de son portail, sur le seuil de sa maison, comme en tous lieux, tandis que les poules, elles, ne se risquaient plus à chanter comme coqs emplumés, le mauvais sort attirant, car leur compte eût été vite réglé. (CREANGĂ – id.: 587)

Ce qui est intéressant dans ces deux exemples, c'est l'apparition d'un des référents intégrés (*cucoșul* dans (6) / *găinile* dans (7)) en position de topique contrastif et de l'autre (*găina* dans (6) / *Cucoșii* dans (7)) en position de focus contrastif.

Les scènes juxtaposées qui relatent le voyage entrepris par chacune des deux filles offrent la possibilité d'intégration de nouveaux référents topicaux. Au cours du voyage entrepris pour des raisons différentes (conflit entre le vieux et sa femme / haine et avidité à la vue des richesses apportées par la fille du vieux), chacun des deux référents se rencontre avec cinq personnages (les donateurs proppiens: la chienne, le poirier, le puits abandonné, le four, la sainte), il est soumis à cinq épreuves (il faut soigner la chienne, soigner le poirier et le débarrasser des chenilles, nettoyer le puits et enduire le four de terre glaise, servir la sainte), mais réagit de façon opposée à celles-ci.

Une autre instance de topiques contrastifs intégrés dans le domaine du point de référence représenté par la fille du vieux est illustrée par les deux sous-ensembles de coffres du grenier de sainte Dimanche. Ceux-ci sont explicites dans la partie du conte qui relate le voyage de l'héroïne (cf. (5)). L'importance des coffres n'est révélée qu'à la fin du récit: le coffre choisi par chacune des filles représente un objet magique qui mettra un terme à l'aliénation de la fille du vieux, qui lui permettra de redresser le tort subi et la récompensera pour toutes ses actions, mais qui châtiara, au contraire, la fille méchante et la marâtre.

III.2. La contribution du topique contrastif à la couleur locale du récit

Cette mise en évidence des référents du récit à l'aide de moyens prosodiques, lexicaux ou syntaxiques propres aux topiques contrastifs contribue à diriger notre attention de manière soutenue vers eux et à susciter notre intérêt. Nous comprenons finalement que pour éviter la stéréotypie des personnages du conte – personnages qui incarnent des “fonctions” de l'action (cf. Propp 1973) ou “sont réduits à «des emplois»”, pouvant être “assimilés à des figures de jeux de cartes” (cf. Brémond apud Jean 1981: 126) – l'écrivain doit concentrer son talent, son génie sur la façon dont il les montre au lecteur. Tout attribut qu'il leur confère, toute construction particulière à travers laquelle il les saisit apporte du pittoresque et de la couleur au récit. Souvent, la saisie des référents comme des topiques contrastifs s'accompagne de divers procédés stylistiques comme, par exemple:

- les énumérations

On pourrait citer ici l'énumération des qualités de l'héroïne (“frumoasă, harnică, ascultătoare și bună la inimă”, p. 572 – “belle, laborieuse, sage et bonne”), qualités auxquelles le voyage ajoute la modestie (“Ea însă, nefiind lacomă, ș-alege pe cea mai veche și mai urâtă dintre toate [lăzile].”, p.580 – “N'étant nullement avide, la

jeune fille choisit le plus vieux et le plus laid [coffre].”). À celles-ci, le narrateur oppose l'énumération des défauts de la fausse héroïne: “slută, leneșă, ținnoasă și rea la inimă” (“laide, paresseuse, hargneuse et méchante”), “vicleană”, p.574 (“fourbe comme pas une”), “alintată”, p. 584 (“gâtée”), “șturlubatecă”, (“une petite folle”), cupide, se comportant “hursuz, cu obrăznicie și prostește”, id. (faisant “preuve de maussaderie, d’impertinence et de sottise”). Ce procédé illustré brièvement ici devient un instrument qui permet au narrateur de nuancer certains traits des caractères de ses personnages, de les présenter de façon progressive et d’accentuer la dissymétrie entre les personnages.

- les comparaisons

Elles sont employées surtout lorsqu’il est question des personnages négatifs et aident à marquer la distance qui sépare ceux-ci de l’héroïne et du vieux. Il conviendrait de remarquer à cette occasion la nature spéciale du deuxième terme de la comparaison. Celui-ci est toujours un mot ou une expression inattendue remplissant une fonction humoristique. Lorsque l’écrivain brosse le portrait de la fille méchante, par exemple, il note: “se alinta cum s-alintă cioara-n laț” (“elle se dorlotait comme un chat frileux”). Le dimanche ou les jours de fête, la fille de la vieille “(...) era împopoțată și netezită pe cap, de parc-o linsese viței”, p. 574 (“s’attifait et se pommadait les cheveux tant qu’on eût dit que les veaux étaient venus la lécher.”). De même, lorsqu’il parle du tempérament de la vieille, Creangă écrit: “gura babei umbla, cum umblă melița”, id. (comparaison perdue dans la traduction: “la vieille ne cessait de clabauder (...”). L’utilisation des termes “viței” (“les veaux”) et “melița” (“la broie”) des deux derniers exemples suffisent, à notre avis, pour se faire une idée de leur plasticité: ces termes renvoient à des éléments importants, représentatifs du milieu rural roumain.

- les répétitions

Elles confèrent plus d’énergie, plus de dynamisme aux phrases et accroissent la dissymétrie entre les personnages. Un exemple intéressant en ce sens est illustré dans (8):

(8) Fata moșneagului la deal, fata moșneagului la vale; ea după găteje prin pădure, ea cu tăbuițul în spate la moară, ea în sfârșit în toate părțile după treabă. Cît era ziua de mare, nu-și mai strîngea picioarele; dintr-o parte venea și-n alta se ducea. Și-apoi baba și cu odorul de fică-sa tot cîrtoare și nemulțumitoare erau. (CREANGĂ – id.: 572)

La fille du vieux était partout: c’était à elle de chercher des fagots dans la forêt, à elle de porter le sac au moulin, à elle de courir de tous côtés après maintes besognes. De l’aube jusqu’à la nuit tombante, elle n’avait pas un instant de repos: on la voyait partir aussitôt qu’arrivée. Quant à la vieille et à son amour de fille, elles trouvaient toujours à redire et rechignaient sans arrêt. (CREANGĂ – id.: 573)

Ce fragment est situé à une petite distance du début du récit (illustré dans l’exemple (1), où la fille du vieux est établie comme topique contrastif). Les répétitions présentes dans la première phrase complexe de (8) sont entièrement associées au domaine focal, il est vrai, mais complètent la description de l’héroïne (figurant précédemment comme topique contrastif). Elles accentuent, en même temps, l’opposition entre celle-ci et la marâtre et sa fille, réalisée dans la dernière phrase de (8).

Un autre cas de répétition associée au contraste apparaît dans l'exemple (7) de la fin du récit où il s'agit du rétablissement de l'état normal des choses dans la famille du vieux. La caractéristique des référents figurant dans des structures contrastives réside dans le fait que les mêmes éléments définitoires pour l'un des référents doivent se retrouver avec une valeur opposée pour l'autre référent. Dans cet exemple, l'on a une répétition du verbe "a cânta" (chanter) avec une valeur opposée: les coqs chantaient, "tandis que les poules, elles, ne se risquaient plus à chanter comme coqs emplumés". De nouveau, la phrase contient une première partie focale (centrée sur les coqs) et une deuxième ayant comme topique contrastif les poules.

- les métaphores

La présence des métaphores peut servir à minimiser ou à exagérer certains traits de caractère. Lorsqu'on apprend que la vieille considère la fille du vieux comme "une lourde meule dans la maison" et sa propre fille comme "un bouquet de basilic bon à mettre devant les icônes" (cf. ex. (4)), on se rend compte à quel point elle hait l'héroïne et aime sa fille. On rencontre une situation similaire lors de l'ouverture du coffre magique par la fille du vieux: "(...) moşneagul pe loc a întinerit, văzînd atîtea bogăţii! Iară baba a rămas opărită şi nu ştia ce să facă de ciudă.", p. 582 ("(...) le vieux, apercevant toutes ces richesses, en fut rajeuni d'un coup. Quant à la vieille, les bras lui en tombaient! Elle en crevait de dépit!"). Le haut degré indiqué ici par la prédication seconde "opărită" donne de la force au contraste établi entre l'état d'esprit de la vieille et celui du vieux.

D'autres métaphores nous sensibilisent: tel est le cas de la présentation du vieux comme un "gură-cască", p. 574 ("un benêt") ou comme un homme qui est resté chauve et voûté "de mult ce-l netezise baba pe cap", p. 586 ("tant la vieille lui avait tendrement caressé la caboche").

Les topiques contrastifs accompagnés des procédés énumérés ci-dessus contribuent à la présentation plus "étouffée" des référents.

IV. Conclusion

Les données fournies par l'analyse d'un conte roumain ont confirmé le fait que:

- le topique contrastif constitue un type marqué de topique signalé par la prosodie, par certains éléments lexicaux et certaines constructions syntaxiques;
- il intervient dans toutes les parties du récit de façon plus ou moins soutenue;
- il remplit, tout comme le topique proprement dit, une fonction conceptuelle, pouvant permettre l'accès à un référent (là où ce référent une fois introduit dans le discours est immédiatement saisi dans une relation de contraste avec un autre référent) et son intégration à l'espace discursif.

BIBLIOGRAPHIE

1. BEYSSADE, Claire; MARANDIN, Jean-Marie; DELAIS-ROUSSARIE, Elisabeth & RIALLAND, Annie (2002) "Discourse Marking in French: C Accents and Discourse Moves". (<http://www.isca-speech.org/archive>)
2. BEYSSADE, Claire; DELAIS-ROUSSARIE, Elisabeth; DOETJES, Jenny; MARANDIN, Jean-Marie & RIALLAND, Annie (2004) "Prosodic, Syntactic and Pragmatic Aspects of Information Structure – an Introduction" in CORBLIN, Francis & DE SWART, Henriëtte (eds.) *Handbook of French Semantics*, Stanford, CSLI Publications, p. 455-475
3. BÜRING, Daniel (1999) "Topic" in BOSCH, Peter & SANDT, Rob van der (eds.) *Focus -- Linguistic, Cognitive, and Computational Perspectives*, CUP, p. 142-165. (<http://ling.ucsc.edu/~buring/>)
4. DOOLEY, Robert A. (2007) *Explorations in Discourse Topicality*. SIL Electronic Working Papers SILEWP 2007-010. (<http://www.sil.org/silewp/abstract.asp?ref=2007-010>)
5. FLOREA, Flavia (2009) "Topic et focus contrastifs – une perspective contrastive" in CUNIȚĂ, Alexandra; PĂUNESCU, Marina-Oltea; FLOREA, Flavia (éds.) *Focus et focalisation: deux notions revisitées*, București, EUB, p. 67-94
6. GUNDEL, Jeanette K. (1988) "Universals of topic-comment structure" in HAMMOND, M.; MORAVCZIK, E. and WIRTH, J. (eds.) *Studies in Syntactic Typology*, Amsterdam, John Benjamins, p. 209-239
7. JACKENDOFF, Ray (1972) *Semantics in Generative Grammar*, Cambridge, MA, MIT Press
8. JEAN, Georges (1981) *Le pouvoir des contes*, Tournai, Casterman
9. LANGACKER, Roland (2001) "Topic, Subject, and Possessor" in SIMONSEN, Hanne Gram & ENDRESEN, Rolf Theil (eds.) *A Cognitive Approach to the Verb: Morphological and Constructional Perspectives*, Berlin & New York, Mouton de Gruyter, Cognitive Linguistics Research 16, p. 11-48
10. MOLNÁR, Valéria (2002) "Contrast — from a Contrastive Perspective" in HASSELGARD, H.; JOHANSSON, Stig; BEHRENS, Bergljot & FABRICIUS-HANSEN, Cathrine (eds.) *Information Structure in a Cross-Linguistic Perspective*, Amsterdam/New York, Rodopi, p. 147-161
11. PIERREHUMBERT, Janet & HIRSCHBERG, Julia (1990) "The meaning of intonational contours in the interpretation of discourse" in COHEN, Philip R.; MORGAN, Jerry & POLLACK, Martha E. (eds.) *Intentions in Communication*, Cambridge, MA, MIT Press, p. 271-311
12. PROPP, Vladimir (1973) *Morphologie du conte suivi de Les transformations des contes merveilleux* et de E. Méléntinski *L'étude structurale et typologique du conte*, Paris, Poétique/Seuil
13. TOHĂNEANU, Gh. I. (1969) *Stilul artistic al lui Ion Creangă*, București, Editura Științifică

TEXTES DE RÉFÉRENCE

CREANGĂ, Ion (1963) *Opere. Oeuvres*, București, Editura Meridiane (textes traduits du roumain par Yves Augé et Elena Vianu)

**TROPES OF OBLIVION: THE ETHICS OF FORGETTING IN THE
CONTEMPORARY BRITISH NOVEL. JULIAN BARNES'
*A HISTORY OF THE WORLD IN 10 ½ CHAPTERS***

CARMEN-VERONICA BORBÉLY*

ABSTRACT. *Tropes of Oblivion: the Ethics of Forgetting in the Contemporary British Novel. Julian Barnes' A History of the World in 10 ½ Chapters.* Rather than being the flipside of memory, its agonistic foil, the aetiology and symptom of its fallibility, oblivion – whether involuntary or deliberate, spontaneous or chronic – seems locked in a conjunctive, rather than disjunctive processual logic with memory, whose project of clarifying, structuring and interpreting the archive of the past it both confounds and assists. This paper examines the dialectics between remembrance and forgetting, between recollection and the suppression/ repression of memory in Julian Barnes' *A History of the World in 10 ½ Chapters*, with a view to highlighting the metaphors of oblivion (Weinrich 2004) it deploys towards making sense of traumatic historical events. Tropes like the perishable canvas in Barnes' narrative serve as objective correlatives for the necessary gestures of concealment, silence and forgiving that must accompany the narrative reconfiguration of a collective memory which, in the words of Tzvetan Todorov, must be exemplary, liberating and future-oriented.

Key words: *oblivion, forgetfulness, remembrance, literal memory, exemplary memory, Julian Barnes*

REZUMAT. *Tropi ai uitării: etica uitării în romanul contemporan britanic. Julian Barnes: O istorie a lumii în 10 ½ capitole.* În loc să fie doar un aspect neimportant al memoriei, un ornament, etiologia și simptomul greșelii, uitarea - involuntară sau intenționată, spontană sau cronică – pare prinsă într-o logică procesuală conjunctivă și nu disjunctivă cu memoria, al cărei proces de clarificare, structurare și interpretare a elementelor trecutului le amestecă și le ajută în același timp. Acest articol examinează dialectica dintre amintire și uitare, între aducere aminte și reprimare a memoriei în romanul lui Julian Barnes *O istorie a lumii în 10 ½ capitole* cu scopul de a evidenția metaforica uitării (Weinrich, 2004), de a explica evenimente istorice traumatice. Figurile de stil, precum pânza efemeră a lui Barnes, servesc ca legături obiective pentru gesturile de tănuire, liniște și iertare care trebuie să însoțească reconfigurarea narativă a unei memorii colective care, în cuvintele lui Tzvetan Todorov, trebuie să fie exemplară, liberatoare și îndreptată spre viitor.

Cuvinte cheie: *iertare, uitare, amintire, memorie literală, memorie exemplară, Julian Barnes*

* Lecturer, PhD, runs courses in eighteenth-century English fiction, Gothic fiction and postmodernist fiction at the English Department, Faculty of Letters, Babes-Bolyai University in Cluj, Romania. She received a *Summa cum laude* distinction for her PhD on *Genealogies of Monstrosity: Constructions of Monstrous Corporeal Otherness in Contemporary British Fiction* (2008), for which she conducted research as a Chevening scholar at the University of Oxford (2003-2004). E-mail: cborbely@lett.ubbcluj.ro

Rather than being the flipside of memory, its agonistic foil, the aetiology and symptom of its fallibility, oblivion – whether involuntary or deliberate, spontaneous or chronic – seems locked in a conjunctive, rather than disjunctive processual logic with memory, whose project of clarifying, structuring and interpreting the archive of the past it both confounds and assists. As Paul Ricoeur shows in *Memory, History, Forgetting* (2004), forgetting both forestalls the cultural work of memory and engages the cognitive distance necessary for granting significance to past events.

This paper examines the dialectics between remembrance and forgetting, between recollection and the suppression/repression of memory in Julian Barnes' *A History of the World in 10 ½ Chapters*, with a view to highlighting the metaphors of oblivion (Weinrich 2004) it deploys towards making sense of traumatic historical events. Tropes like the perishable canvas in Barnes' narrative serve as objective correlatives for the necessary gestures of concealment, silence and forgiving that must accompany the narrative reconfiguration of a collective memory which, in the words of Tzvetan Todorov, must be exemplary, liberating and future-oriented.¹

As Todorov also claims, “memory is in no way the opposite of forgetting. The two terms that contrast with each other are *disappearance* (forgetting) and *preservation*. Memory is always and necessarily an interaction of these two” (2001: 12). The past is by definition not completely recoverable or representable; memory, understood as a dialectics between remembrance and forgetfulness, resorts to involuntary or voluntary processes of selection, exclusion, isolation, grouping, syntactical serialisation, and hierarchical ranking, which are likely to determine which characteristics of a past event shall be preserved (remembered) and which shall be discarded (forgotten).² What is undeniable, however, is that forgetting has a dynamic role in configuring memory itself. As Augé claims, “memories are crafted by oblivion as the outlines of the shore are created by the sea” (2004: 20). Margalit also sees forgetting as deeply steeped in the same ethical dimension of remembering that any attempt at liberating the past from the “prison of memory” entails: “An ethics of memory is as much an ethics of forgetting as it is an ethics of memory. The crucial question, Are there things that we ought to remember? has its parallel, Are there things that we ought to forget?”

¹ Contemporary British historiographic metafiction and, in particular, novels focusing on collective traumatic experiences like mass migration, exile, diasporic experience, genocide, embark on an ethical project of providing a counterweight to officially legitimated memory discourses. By engaging in palinodic strategies of narration, by deploying protagonist-narrators deliberately located at the margins of hegemonic discourse, by supplying myriad competing discourses on historical events, such novels highlight the abuses of memory and oblivion alike. If, as Krondorfer maintains, one ought to look at trauma not only through the lens of remembrance but also via the necessary work of beneficent, healing oblivion (2008: 246), one may notice the crucial role of forgetting when imbricated in the project of forgiving that may enable one individual or collective group to overcome the suffering implicit in past trauma and use it in an exemplary manner in the future. Examples of tropes related to the work of oblivion may include here the desert vastness of the sea in Marina Warner's *Indigo, or Mapping the Waters*, the cavernous cartonage in *The Leto Bundle*, the vanishing beast in Lawrence Norfolk's *In the Shape of a Boar* or the veil that conceals as much as reveals past trauma in Salman Rushdie's *Shame*.

² For an excellent account of the interplay between the forms of oblivion and remembrance in the healing of collective historical wounds, see Grama (2008).

(2002: 17). If memory is indeed a “structuring of forgetfulness” (Ricoeur 2004: 450), then a genealogical attempt at exhuming historiographic silence, of foregrounding counter-memories, of constructing alternative narratives about the past is clearly necessitated.

Consistent with his belief in the truth-telling capacity of fiction,³ in its potential to unravel and debunk culturally-conditioned, officially-sanctioned historical verities, Julian Barnes’ *A History of the World in 10 ½ Chapters* appears to engage in a critique of forgetting, of its dogmatically and ideologically instrumented uses and abuses. Over the course of millennia, the implication goes, these have assisted in the production of hegemonic narratives by way of distorting or obliterating mnemonic traces that might have contributed to the articulation of altogether different, alternative histories. More specifically, the ten chapters amount to a provisional, fragmentary reconstruction of world history, roughly spanning the period between a “pre-historical” Biblical Flood and a “post-historical” consumerist Heaven and zigzagging in deliberately haphazard manner back and forth in time, from the mass atrocities committed in the twentieth century through the religious wars of the sixteenth to the emerging dissolution of faith in the nineteenth and back to twentieth-century outer space exploration. Apparently disconnected, these episodes are linked through recurrent motifs that revolve around the imagery of water, which lends itself to several interpretations such as human existence adrift at sea (the fragility of life faced with unfathomable, inexplicable and inexpressible atrocities or catastrophes triggered by deluges, shipwrecks, mass migration, or exile), or a vast, fluid reservoir of oblivion, encapsulating, paradoxically, the very memories of mankind’s collective past that need be salvaged to preclude their root traumas from reoccurring in the future.

This is not, however, an encyclopaedic restitution of the truth of history *via* the work of a global memory attempting to counter the silences, gaps and omissions that oblivion might otherwise be indicted for. It is *a* history, the title insists, rather than *the* history of a world intent on persistently generating conflict, catastrophe, trauma, because humanity is clearly afflicted with a fallible memory. It is just one possible narrative reconstruction of history at the hands of a versatile historiographer-narrator, who dissimulates himself under the guise of myriad *raconteurs*,⁴ of a ventriloquist who adopts various voices and mimics diverse rhetorical structures and registers in order to highlight the strategies whereby the collective memory of social, religious,

³ “‘What is literature for you?’ ‘There are many answers to that question. The shortest is that it’s the best way of telling the truth; it’s a process of producing grand, beautiful, well-ordered lies that tell more truth than any assemblage of facts’” (Guppy 2009: 64)

⁴ See, for instance, the historian-archaeologist turned Mediterranean tour guide in chapter 2 (The Visitors), whose ambition to write a personal history of the world comes to ruins in the face of his own fallibility to evil; a translator literally reproducing in Chapter 3 (The Wars of Religion) a sixteenth-century court debate on the culpability of woodworms for turning the local archbishop into an imbecile and the final ruling that the “detestable vermin” incur malediction, anathema and excommunication; or an environmentalist falling prey to mental disarray either because of being stranded at sea or because she finds herself unable to cope with the devastating impact that nuclear warfare and pollution have on the planet in a post-apocalyptic future envisaged in chapter 4 (The Survivor).

political, ethnic groups may be channelled into foundational historical myths, manipulated to serve power interests or confiscated so as to legitimise the truths of the victors at the cost of obviating the truths of the vanquished.⁵

A relevant case for this active, deliberate process of oblivion, which, as defined by Michel-Rolph Trouillot, amounts to “an active and transitive process whereby somebody silences something or somebody”⁶ rather than simply manifesting itself in the disappearance of traces, is the immortal woodworm’s confession from the opening chapter (*The Stowaway*). A covert passenger on Noah’s ark, the woodworm provides a carnivalesque revision of the Biblical episode from the simultaneously irreverent and ethical standpoint of a reliable – because off-centric and powerless – witness to the massacres of countless species of beasts committed on the patriarch’s fleet:

what the hell do you think Noah and his family ate the Ark? They are *us*, of course. I mean, if you look around the animal kingdom nowadays, you don’t think this is all there ever was, do you? A lot of beasts looking more or less the same, and then a gap and another lot of beasts looking more or less the same? I know you’ve got some theory to make sense of it all - something about relationship to the environment and inherited skills or whatever - but there’s a much simpler explanation for the puzzling leaps in the spectrum of creation. One fifth of the earth’s species went down with Varadi; and as for the rest that are missing, Noah’s crowd are them. They did (Barnes 1984: 13)

In a sense, the woodworm aims to accomplish what Ricoeur calls “history’s project of truth and memory’s aim of faithfulness” (2004: 497). By assuming far greater credibility than the written account of the primordial deluge,⁷ the woodworm’s oral testimony does more than simply account for the extinction of countless animal species (including fabulous creatures like the simurgh, the basilisk, the griffon, the sphinx, the salamander or the hippogriff) at the hands of a “brutal, cannibalistic and deceitful” humanity (Barnes 1984: 10). That it should appear to challenge and contest the accuracy of none other than the Holy Scripture as the foundational Western grand narrative allows the woodworm’s narrative to cancel – in carnivalesque fashion – the hierarchical division between the high and the low, to invert the ‘symbolic extremities of the exalted and the base’ (Stallybrass & White 1986: 3). In other words, the woodworm’s gesture of rhetorical defiance does more

⁵ As Paul Ricoeur defines them, officially acclaimed founding events are oftentimes entrenched in real and symbolic wounds that come to be stored in the collective memory, being, in effect, “violent acts legitimated after the fact by a precarious state of right” (2004: 79).

⁶ Trouillot insists on the manufactured nature of presences and absences in the archive of the past, suggesting that in the production and interpretation of archival documents the mentions and the silences are active rather than passive “dialectical counterparts of which history is the synthesis” (1995: 48).

⁷ “My account you can trust” (Barnes 1984: 4).

than rescue from presumed oblivion all those mythical creatures whose mnemonic traces have remained imprinted in the collective memory anyway, having been willed into existence by the poets' imaginative efforts.⁸ After all, as the woodworm attests, the reason why many such beasts were consigned to the waters of oblivion (as well as thrown overboard by Noah's companions) is that they crossed species boundaries, and had no legitimate place on the Ark according to the divine decree, their impurity reading like the "pollution" abominations that demand abjection and expurgation so as to restore the purity of the system into place.⁹ It unravels the very logic behind the repetitiveness of mankind's genocidal gestures¹⁰: the pattern of dualistic thinking (the separation of the clean from the unclean), which engenders not only divisiveness (the conquerors v. the conquered, victors v. losers, selves v. others), but also power-invested hierarchies between the pairs of such antithetical terms, always valorising one set above the other.

The stowaway's anamnestic discourse aims not to supplant the scriptural record of the Flood but to concurrently destabilise and supplement it with obliterated truths, with acts of violence left untold, with the intentional or inadvertent omissions of uncomfortable sequences from mankind's more distant collective past.¹¹ In other words, the woodworm's testimony, turned into testimonial by the global historiographer that has embarked on retrieving the history of the world, serves as a re-collection of the past, as a presentification of the past to make it relevant for time future: by making mention of the traumatic gestures perpetrated by humans against their defenceless victims, this testimonial makes the past relevant in the present and ensures that such wounds are retrieved from the reservoir of oblivion and reinserted in an exemplary memory that may be a guarantee against their reiteration in the future.

⁸ "And you can't imagine what richness of wildlife Noah deprived you of. Or rather, you can, because that's precisely what you do: you imagine it. All those mythical beasts your poets dreamed up in former centuries" (Barnes 1984: 14).

⁹ See Mary Douglas's analysis of the "idiom of pollution" in *Purity and Danger* (1966: 9).

¹⁰ See Chapter two for the Arab terrorists' execution of passengers aboard a Mediterranean cruise ship, seen as a perpetuation of the cycle of murder and retaliation in twentieth-century international affairs: "European guilt over the Holocaust being paid for by the Arabs. The Jews having learned from their persecution by the Nazis that the only way to survive was to be like Nazis" (Barnes 1984: 55), or Chapter 7 (Three Simple Stories), the third section, recounting the predicament of the Jewish refugees fleeing Nazi extermination aboard the *St Louis* in 1939 only to find themselves refused asylum by the enlightened and progressive western nations, etc.

¹¹ In typical carnivalesque fashion, the woodworm provides a palindomic correction of marginal, insubstantial details (the Ark was a "whole flotilla," the forty-day downpour was a "routine English summer," Noah decided that the dove was a far more appropriate bird than the raven to remain lodged in collective memory as the harbinger of dry land, betraying thus his proneness to engineering forms of manipulated memory, through what the woodworms refers to as "this instant rewriting of history" (1984: 25). Summed up, however, all these micro-details attest to the deleterious effects that hegemonic distortions of public memory may have.

The woodworm's is not an inflationist, unerring and unfaltering memory¹²; oblivion does occur naturally in its case, unlike, however, the voluntary, deliberate practices of silence and forgetting,¹³ bordering on the pathological, which humans engage in both on a private, individual level and on the public, collective level. Hence, the woodworm's repeated injunction to remembrance addressed to its presumably contemporary human listeners, "Remember [...] Remember" (Barnes 1984: 3). Re-memory's ethical imperative enjoins this audience to relinquish its absolutist monopoly on memory and to acknowledge the violence wrought, on the one hand, by its propensity to dichotomous thought (the us v. them stereotype engendering scapegoating practices) and, on the other hand, by its self-serving reorganising of collective memory through either omitting, leaving out, glossing over – forgetting – inconvenient truths or silencing and suppressing alternative memories:

You aren't too good with the truth, either, your species. You keep forgetting things, or you pretend to. [...] I can see there might be a positive side to this wilful averting of the eye: ignoring the bad things makes it easier for you to carry on. But ignoring the bad things makes you end up believing that bad things never happen. You are always surprised by them. It surprises you that guns kill, that money corrupts, that snow falls in winter. Such naïveté can be charming; alas, it can also be perilous (Barnes 1984: 29).

The question that might arise is why the woodworm – obviously positioned and positioning itself on the side of the "less-than-human" victims – bestows the gift of remembrance onto the human perpetrators of horrendous acts of cruelty against animals, or rather their succeeding generations. One might surmise that the woodworm, "the disregarded yet sensible *anobium domesticum*" (Barnes 1984: 19), endowed as it is with eloquence and articulateness, is a stand-in for all the silenced (human) victims of history, the underdogs of time, who have been ousted from the official archives of the past, blotted out of memory, as it were, yet have not succumbed to various forms of psychogenic oblivion (amnesia, repression and suppression as self-defence mechanisms), obstinately following the imperative of remembrance. A more germane explanation, however, consistent with the ethical framework underlying *A History of the World...*, is that the woodworm's revisionary account is both an ethical gesture of reconciliation, of forgiveness awaiting on the horizon of a Ricoeurian happy memory and a cautionary retelling meant to awaken humanity from self-incurred unmemory: "my revelations [...] are intended – you must understand me – in a spirit of friendship" (Barnes 1984: 25). After all, as the subsequent chapters attest,

¹² Witness the woodworm's self-admission of forgetfulness, "I can't remember what they were all called" (Barnes 1984: 3), which is quite acceptable given that its account is given with a hindsight of several millennia.

¹³ What the woodworm limns as "the convenient lapses of memory" (Barnes 1984: 4).

categorical boundaries separating victims from aggressors are easily encroachable,¹⁴ the distribution of the roles may always be reversed, humanity risking engaging in a never-ending cycle of violence.

Awareness of past violence is, to some degree, necessary, both for the victims and for the perpetrators, as Krondorfer maintains (2008: 235). The past needs to be assumed in a self-reflexive, critical manner if healing is to occur. Such awareness is, obviously, unobtainable through indulgence in oblivion (conscious attempts to discard painful memories or subconscious attempts to prevent them from accessing consciousness); yet, at the same time, neither is it achievable through vivid, compulsive reactualisations of past memories that might take over the present of the reminiscing conscience. In Ricoeurian terms, an excess of oblivion and its complementary deficit of memory are as nefarious as an excess of memory and its corresponding deficit of oblivion. The possibility that either of these extreme, polarised strategies will successfully accommodate past traumatic experiences or limit-situations¹⁵ in the present (private or public) conscience is by far surpassed by what Ricoeur calls happy memory (and its correlative, happy forgetting), or by what Todorov designates as exemplary memory.

The half chapter entitled *Parenthesis* seeks a solution out of a conundrum afflicting, as Todorov claims, both the totalitarian regimes of the twentieth century and contemporary liberal societies: the extinction of memory and a corresponding hegemony of forgetting.¹⁶ And if there should be no hindrances to retrieving the past through the work of memory, how does one forestall the abuses of either memory or oblivion? What are the uses of memory and forgetting that may allow the past to impart an ethical imprint upon the present? How does one opt out of passive, disingenuous, complicitous oblivion and embark upon beneficent, happy, ethical oblivion, which foregrounds the therapeutic “horizon of a memory appeased”, with forgiveness as the “final stage in the progress of forgetting” (Ricoeur 2004: 412)?

¹⁴ In chapter 2, *The Visitors*, Franklin Hughes’s self-defilement through collaborationism with the terrorists and his readiness to sacrifice a fellow human being to ensure his own survival is an indication that his command over the mnemonic archive of historical violence is superficial, insufficiently and inadequately semanticised. Hence, the reference to the process of bestialisation he undergoes at the moment of hesitating whether to adopt the position of a survivor (and a perpetrator of violence, for that matter), or maintain his humanity but become a victim in the process.

¹⁵ See the instances of survival situations, cannibalism, persecution, physical and psychological torture, concentration-camp violence, massacres, genocide, which abound in Barnes’s novel.

¹⁶ As Todorov recognises, while totalitarian systems confiscate social memory, prescribing oblivion through the doctoring of evidence, the erasure of traces and the imposition of what Ricoeur calls strategies of “avoidance, of evasion, of flight” (2004: 449), democratic societies are no less liable to embrace forgetting, risking the extinction of memory. As regards the former case, Barnes’s novel abounds in instances of carceral, disciplinary regimes, deploying a complicitous *mélange* between policies of memory and policies of oblivion (the *Ark* itself is a “prison ship”); insofar as the latter case goes, the tenth chapter entitled *The Dream* foregrounds even *Paradise*, our post-historical future, as steeped in the vicious circle of reiteration (meaningless progress replicating itself through even more progress and cancelling out its very meaning as advancement), only this time consumerism is culpable for generalised oblivion.

The answer Todorov offers is in the form of a distinction between “literal memory,” which preserves the past for its own sake, making the present its captive, and “exemplary memory,” which, by means of analogies and generalisations, finds a pattern and liberates the present from the past, providing scope for an ethical use of memory:

A literal use, which ultimately renders the earlier event impossible to dispense with, in the long run makes the present a slave to the past. The pattern or model use, on the other hand, allows the past to be used with the present in mind and serves as an example of experienced injustices that may help to combat those taking place today, a way of abandoning the self in learning to reach out to others (2001: 19-20).

Exemplary memory may orbit thus beyond the restricted confines of self-centered personal or collective experiences, imparting potentially universal meaning to other present or future experiences, preventing injustice and promoting a humanistic embracing of otherness. All in all, it is selfless, exemplary memory that is likely to carry out the ethical imperative of forgiveness, which entails not only the work of memory – a work of coming to terms with a traumatic past – but also the work of oblivion – allowing the scars, the wounds of memory to heal, in order to be able to carry on with the present.¹⁷ In Ricoeur’s view, the work of mourning (acquiring critical distance from the losses or wounds incurred) completes the work of remembering and fosters the work of forgetting against a horizon of understanding and forgiving (2004: 456).

Extrapolated to collective dimensions, Todorov’s distinction between literal and exemplary memory is explored by Julian Barnes in *Shipwreck*, the fifth chapter of *A History...*, which starts by objectively recounting, in the detached manner of an archival document, the fatal course of an 1816 French expedition to Senegal aboard the *Medusa*: an unfortunate series of events escalates into a veritable catastrophe, including shipwreck, floating adrift at sea on a raft, abandonment, mutiny, executions, starvation, madness, cannibalism and murder, and evincing the same propensity of mankind to generate traumatic events that the woodworm was clamouring against in the opening narrative. The second section of the chapter is devoted, however, to examining an artistic representation of this catastrophic event: Theodore Gericault’s 1819 painting entitled *The Raft of the Medusa*, capturing a moment in the aftermath of the wreck, which is indeterminately poised between hope and despair, life and death, the excruciating memory of trauma and liberating oblivion. More than an aesthetic treatise, however, this is an ethical interrogation of the strategies of remembrance and oblivion that may be deployed to impart exemplary meaning to catastrophic events. Is art an appropriate medium for dislodging actual events from literal memory and allowing them to reach universal humanistic significance? The question whereby this subsection opens is a testimony to Barnes’ self-avowed belief in

¹⁷ See Krondorfer’s analysis and extension of Todorov’s distinction (2008).

the capacity of imaginative arts – of literature, ultimately – to carry out the Ricoeurian work of memory/work of oblivion and to foreground the horizon of forgiveness without which the future would remain entrapped in the vicious circle of the past:

How do you turn catastrophe into art?

Nowadays the process is automatic. A nuclear plant explodes? We'll have a play on the London stage within a year. A President is assassinated? You can have the book or the booked film. War? Send in the novelists. A series of gruesome murders? Listen for the tramp of the poets. We have to understand it, of course, this catastrophe; to understand it, we have to imagine it; so we need the imaginative arts. But we also need to justify it and forgive it, this catastrophe, however minimally. Why did it happen, this mad act of Nature, this crazed human moment? Well, at least it produced art. Perhaps, in the end, that's what catastrophe is *for* (Barnes 1984: 125)

The analysis continues by outlining the first stage in the process of memory¹⁸ that Gericault undertakes for translating the catastrophic occurrence into artistic representation: the collection of evidence (written accounts, oral testimonies, building scale replicas and wax models of the original protagonists, to which are added pictorial renditions of carnage “to infiltrate the air with mortality”). The desire for “truth to life” is such that the artist’s imagination even conflates the visages of his interviewees with the protagonists of the catastrophe, betraying an inevitable contamination of the evidence by the subjective stance that any gesture of remembrance and, more so, of vicarious remembrance, involves. How could then such a project successfully render the past in its exemplary relevance to the present? What grants the artistic representation of a particular past event the consistency of a poignant memory that may outlast the passage of time and convey significant and persistent meaning upon entire generations?

Such ascription of universal significance to the particular event undergoing re-presentation requires displacing it from the specifically historical bearings of its occurrence and abstracting it into a timelessly relevant collective memory. It is here that the work of oblivion interferes, both to counteract an excess of memory (overabundant, superfluous details) and to reinforce the vivid quality of remembrance. What is left out, silenced, obscured by the artist’s voluntary oblivion only serves to render the exemplary quality of the memory more poignant¹⁹:

¹⁸ As regards the processual nature of memory, its active production of meaning in the present rather than its passive retrieval of the past, Cattell and Climo state that “collective memory is a process just as individual memory is a process [being] constructed and reconstructed by the dialectics of remembering and forgetting, shaped by semantic and interpretive frames, and subject to a panoply of distortions that make accuracy and truth major issues” (2002: 23).

¹⁹ In support of this comes the remark that the title of the painting itself is denuded of its historical specificities, becoming *Scene of Shipwreck* instead of *The Raft of the Medusa* (Barnes 1984: 129).

Let us start with what he did not paint. He did not paint:

- 1) The *Medusa* striking the reef;
- 2) The moment when the tow-ropes were cast off and the raft abandoned;
- 3) The mutinies in the night;
- 4) The necessary cannibalism;
- 5) The self-protective mass murder;
- 6) The arrival of the butterfly;
- 7) The survivors up to their waists, or calves, or ankles in water;
- 8) The actual moment of rescue.

In other words his first concern was not to be 1) political; 2) symbolic; 3) theatrical; 4) shocking; 5) thrilling; 6) sentimental; 7) documentational; or 8) unambiguous (Barnes 1984: 126-127).

Rather than portray human betrayal, cruelty, violence, the painting casts the murderous, cannibalistic crew members as the heroic survivors of catastrophe. Instead of the actual emaciated, decaying bodies signalling despair, Gericault's are vigorous, muscular torsos, engaged in the struggle for survival. Instead of an unambiguous timeframe for the episode, the ambivalent poise between sunset and sunrise. Rather than having meaning affixed to it (the moment of rescue), the painting perpetually triggers fresh responses on the part of the viewers, consistently conveys exemplary shades of meaning, making the experience of shipwreck relevant for them too:

What has happened? The painting has slipped history's anchor. This is no longer 'Scene of Shipwreck', let alone 'The Raft of the Medusa'. We don't just imagine the ferocious miseries on the fatal machine; we don't just become the sufferers. They become us. And the picture's secret lies in the pattern of its energy. /.../ There is no formal response to the painting's main surge, just as there is no response to most human feelings. /.../ how hopelessly we signal; how dark the sky; how big the waves. We are all lost at sea, washed between hope and despair, hailing something that may never come to rescue us. Catastrophe has become art; but this is no reducing process. It is freeing, enlarging, explaining. Catastrophe has become art: that is, after all, what it is for (Barnes 1984: 137).

However, encrypted in the very canvas – the material trace – of Gericault's work is a warning against the ossification of memory, a caution against forestalling the ongoing production of meaning, for, after all, memory is a pursuit of meaning, a meaning-making and meaning-granting process. The significance that the painting itself conveys, as a mnemonic trace of Gericault's original process of creation, is that the painting – an emblematic image of persistent memory – has, since its very inception, been doomed to decay and to oblivion. An involuntary, unintentional oblivion process is, therefore, always already at work in any mnemonic artefact; in the case of Gericault's painting, a dynamic albeit subtle work of oblivion produces meaning in

the very process of having colour slowly vanish from the canvas or the frame leisurely consumed by the woodworm itself. Having reconciled victims and perpetrators, the sufferers and the agents of pain on the perspective plane of the painting or on the horizon that so ambivalently suggests either hope or despair, either life or death, having performed thus the work of forgetting that forgiveness presupposes, Gericault's work may now imaginatively be consigned to posterity not as an imperishable memory, but as an exemplary site of memory, where meaning is liberated in the very process of wearing away in time and lending itself to oblivion:

And there we have it – the moment of supreme agony on the raft, taken up, transformed, justified by art, turned into a sprung and weighted image, then varnished, framed, glazed, hung in a famous art gallery to illuminate our human condition, fixed, final, always there. Is that what we have? Well, no. People die; rafts rot; and works of art are not exempt. The emotional structure of Gericault's work, the oscillation between hope and despair, is reinforced by the pigment: the raft contains areas of bright illumination violently contrasted with patches of the deepest darkness. To make the shadow as black as possible, Gericault used quantities of bitumen to give him the shimmeringly gloomy black he sought. Bitumen, however, is chemically unstable. And from the moment Louis XVIII examined the work a slow, irreparable decay of the paint surface was inevitable. /.../ the masterpiece, once completed, does not stop: it continues in motion, downhill. Our leading expert on Gericault confirms that the painting is 'now in part a ruin'. And no doubt if they examine the frame they will discover a woodworm living there (Barnes 1984: 139).

By contrast with this sample of exemplary memory, the Marine Peristrepic Panorama of the Wreck of the Medusa French Frigate and the Fatal Raft, complete with "10,000 square feet of mobile canvas," coloured lights and music, displayed in the vicinity of Gericault's painting at a Dublin exhibition in 1821, remains a literal rememory of past trauma, with little to no present relevance to its spectators, who respond to this simulacrum with the applause any spectacular performance demands: "before their eyes an immense picture, or series of pictures, gradually unwound: not just one scene, but the entire history of the shipwreck passed before them" (Barnes 1984: 145). This is a literal re-enactment of the past, evincing a surplus of memory, an abuse of memory – turning past trauma into delighting pastime – an excessive, non-reflexive manipulation of the past in the present, entirely devoid of the ethical project that must underlie the pursuit of meaning and truth. If nothing is left out, if no work of selection and critical distancing from the past is carried out, the past mockingly encroaches the present, preventing it from moving forward into the future.

This ethical dimension of memory and oblivion alike becomes the focus of the Parenthesis, the half chapter in Barnes' imaginative retrieval of history, an impassioned plea for selfless memory, capable of embracing otherness and fostering thus the relinquishment of the binary logic of thought that is indicted for triggering so much suffering in history. This section emphasises memory's ethical imperative as an effort to counterweigh humanity's will to fabulate with the will to truth, which is by necessity lodged in an imaginative sympathy that embraces otherness: "You can't love someone without imaginative sympathy, without beginning to see the world from another point of view" (Barnes 1984: 243). It is only by discarding the logic of divisiveness, of separateness, of disjunction and by supplanting it with a healing logic of conjunction, that the nightmare of history, the endless cycle of violence and retaliation can be overcome:

I can tell you why to love. Because the history of the world becomes brutally self-important without love. Our random mutation is essential because it is unnecessary. Love won't change the history of the world (that nonsense about Cleopatra's nose is strictly for sentimentalists), but it will do something much more important: teach us to stand up to history, to ignore its chin-out strut.... Of course, we don't fall in love to help out with the world's ego problem; yet this is one of love's surer effects.

Love and truth, that's the vital connection, love and truth... Love makes us see the truth, makes it our duty to tell the truth (Barnes 1984: 240).

Such an ethical stance has also guided the author-historiographer himself. *A History of the World in 10 ½ Chapters* amounts to an atomisation of history with a capital H, a breaking down of the grand narrative of history into a multifarious array of competing micro-histories that can no longer be aggregated into a single monolithic totality, into one overarching, teleological historical narrative. Instead of relying exclusively on hegemonic narratives to construct meaningful memory, instead of "a tapestry, a flow of events, a complex narrative, connected, explicable," instead of "a multi-media collage, with paint applied by decorator's roller rather than camel-hair brush" (1984: 242), the narrative configuration of the collective past demands a careful, ethical consideration of what constitutes exemplary memory and what is destined for oblivion.

BIBLIOGRAPHY

1. Augé, Marc. *Oblivion*. Transl. Marjolijn de Jager. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 2004
2. Barnes, Julian. *A History of the World in 10 ½ Chapters*. Jonathan Cape, 1984
3. Cattell, Maria G. & Jacob J. Climo. *Social Memory and History. Anthropological Perspectives*. Oxford: Altamira Press, 2002

4. Grama, Sidonia Nedeianu. "The Other Side of Memory: The Faces of Silence and Oblivion in Oral History." In *Caielete Echinoc*, Issue 15/2008, pp. 18-27
5. Guppy, Shusha. "The Art of Fiction: CLXV, Julian Barnes." In Guignery, Vanessa & Ryan Roberts (eds.), *Conversations with Julian Barnes*. The University Press of Mississippi, 2009, pp. 53-82
6. Douglas, Mary. *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. Routledge, London, 1966
7. Krondorfer, Björn. "Is Forgetting Reprehensible? Holocaust Remembrance and the Task of Oblivion." In *Journal of Religious Ethics*, Vol. 36, No. 2, [June 1, 2008], pp. 233-267
8. Margalit, Avishai. *The Ethics of Memory*. Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press, 2002
9. Norfolk, Lawrence. *In the Shape of a Boar*. London: Weidenfeld & Nicolson, 2000
10. Ricoeur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Transl. by Kathleen Blarney & David Pellauer. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2004
11. Rushdie, Salman. *Shame* (1983). London: Vintage, 1995
12. Stallybrass, Peter & Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*. London: Methuen, 1986
13. Todorov, Tzvetan. "The Uses and Abuses of Memory." In Marchitello, Howard (ed.). *What Happens to History. The Renewal of Ethics in Contemporary Thought*. New York: Routledge, 2001, pp. 11-22
14. Trouillot, Michel-Rolph. *Silencing the Past. Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press, 1995
15. Warner, Marina. *Indigo or, Mapping the Waters*. London: Chatto & Windus, 1992
16. Warner, Marina. *The Leto Bundle*. London: Chatto & Windus, 2001
17. Weinrich, Harald. *Lethe: The Art and Critique of Forgetting*. Transl. by Steven Rendall. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2004

ORHAN PAMUK AND THE FASCINATION OF BOOKS: A CASE OF HAUNTING

ANA-KARINA SCHNEIDER¹

ABSTRACT. *Orhan Pamuk and the Fascination of Books: A Case of Haunting.* A mesmerizing account of a fatherless young man's quest for the woman he loves, *My Name Is Red* is, like many other Pamuk novels, a subtle interrogation of the nature of art and textuality and the imitation-innovation dichotomy. Book illumination in the late sixteenth-century Ottoman Empire emerges as an index of national identity, as artistic tension – in this case between two-dimensional and perspectival representations of the palpable world – acquires civic and historical significance. Orhan Pamuk's novel is not merely a tale of the participation of the individual art-purveyor in historical evolution, but a self-reflexive interrogation of the dilemmas of representation. I investigate these metatextual imbrications of the problematics of authenticity and imitation comparatively in *Red* and several other Pamuk novels.

Keywords: *Orhan Pamuk, My Name Is Red, imitation, representation, textuality*

REZUMAT. *Orhan Pamuk și eterna fascinație a cărții.* Povestea fermecătoare a unui tânăr orfan ce încearcă să o cucerească pe femeia iubită, *Numele meu este Roșu* propune, la fel ca multe alte romane de Pamuk, o analiză subtilă a naturii artei și textualității și a dihotomiei imitație-inovație. Arta miniaturii în Imperiul Otoman al secolului al șaisprezecelea târziu devine un indice al identității naționale, iar tensiunile artistice între reprezentări bidimensionale și perspectivice ale realității dobândesc semnificație civică și istorică. Romanul lui Pamuk nu este doar o relatare a participării artistului ca individ la evoluția istorică a artei, ci o interogare autoreflexivă a dilemelor reprezentării. Prezenta lucrare investighează aceste complicații metatextuale ale problematicii autenticității și imitației în *Roșu* și alte romane de Pamuk.

Cuvinte cheie: *Orhan Pamuk, Numele meu este Roșu, imitație, reprezentare, textualitate*

I begin with a digression about the roundabout ways in which books speak about themselves by focusing for a moment Orhan Pamuk's *The New Life* (1995). A cross between an *ars poetica* and wishful thinking, it begins memorably with a young man exaltedly proclaiming that a book had changed his life for good. Though not as immediately absorbing as *My Name Is Red*, *The White Castle* or *The Black Book*,

¹ Ana-Karina Schneider is Associate Professor at Lucian Blaga University, Sibiu. Her teaching expertise covers mainly English literature and literary criticism from the seventeenth century to the present. She has published, among others, a book titled *Critical Perspectives in the Late Twentieth Century. William Faulkner: A Case Study* (2006) and several articles on English and American prose fiction, literary translation, English studies and reading practices. E-mail: karina.schneider@ulbsibiu.ro

for instance, the novel titters compellingly on the brink of Eliadesque magical realism, following the protagonist's surreal incursions into snow-covered, elusive Istanbul and then a disaster-ridden provincial Turkey, in pursuit of a new life which is and is not his, which is and is not heralded by the mysterious book he has read and re-read obsessively. He learns about the book from Janan, an equally exalted young woman whose name means *beloved*, and his quest for the new life is equally a pursuit of the enigmatic beauty who seduces and lures him into an adventure that his mind simultaneously strives to understand and plunges into unquestioningly. On the surface of things, like many others of Pamuk's novels, *The New Life* could be read as a mystery tale, in which the driving engine is a man's passionate love for a beautiful woman who will test his manliness and capacity to offer her a stable, sheltered life. Also like other Pamuk books, and like the fragment he read as part of his Nobel Prize acceptance speech, this is the tale of a fatherless young man striving to circumscribe his identity within the cultural givens of his upbringing, but also with reference to the fascinating, tantalising world he only dares to explore, vicariously, through books, and which lies in the long ago (or ahead) and far away of imagination. Yet, given Pamuk's antecedents, one suspects that the seductive narrative frame, with its love intrigue and thrilling adventures, is no more than a pretext for a philosophical inquiry into the things that books do to readers and writers alike, into the subtly conflicted relationship between author, narrator and reader, as they each pull the text in a different direction in their separate attempts to attain meaning. For all its flirtation with magical realism, *The New Life* is, thus, not so much an allegory as a metanarrative: not a weaving in and out of different modes of existence, governed respectively by distinct language registers, but a gateway to Pamuk's other novels, to the fascination of books in a culture that both reveres them and reserves them for the privileged few who can read in(to) them God's memories of the world as He created it. It is this fascination with self-referentiality, best instantiated in *My Name Is Red* (2000), that I intend to interrogate in what follows.

Self-referentiality in fiction is a game with mirrors in which the text both claims and resists its nature as an imitation of other texts. In Pamuk's work, self-reflexivity exceeds the boundaries of fiction, taking as its province the entire realm of representational texts, from book illuminations to billboards and from the Koran to contemporary periodicals. It is therefore not metafictional but more broadly metatextual. Its metafictional dimension however encodes much of the significance of self-referentiality. With its origins in the nationalism and materialism of western Enlightenment, the novel as a genre that is disingenuous to the Oriental storytelling tradition raises the stakes of self-representation by slotting in a subjective dimension foreign to the world of Islam. The adoption of this genre in Turkish culture, then, like the adoption of all things western, democracy included, comes at a spiritual cost² that involves challenging the traditional, monolithic vision of the world from the

² Pamuk speaks of this price in an interview conducted by Aida Edemariam and suggestively titled "I Want to Continue the Life I Had Before."

God-like vantage-point of the minaret: not only does it dispute the divine-human hierarchy by locating the interrogating conscience closer to the earth, but it also probes the similar dialectics that informs identity and whose imbrications are particularly susceptible to democratic exercises. Hence the appositeness of the motif of the double that reaches gothic-cum-magical-realistic dimensions in books such as *The White Castle*, *The Black Book* and *The New Life*. Hence, also, the fascination of the intellectual-thriller mode to which Pamuk reverts again and again: the written word's representational adventure epitomises the modern crisis of identity in Turkey and can therefore easily imbue the dilemmas that mar both the private and the public sphere. These quandaries are most palpably instantiated by the murderous self-doubt that plagues the late-sixteenth-century illuminators of *My Name Is Red* who fear that the problematisation of perspective threatens the tradition-honoured certainties and stability inherent in a monotheistic, monocentral worldview.

It is the preservation in art of that pristine quality of the world that the miniaturists in *My Name Is Red* debate to the death. Calligraphers, illuminators, scribes, translators, journalists and readers alike, in Pamuk's novels, unravel the texts set before them from points of view so diverse that they would leave the most skilful of perspectival Frankish painters green with envy.³ The primacy of tradition, the need to absorb the past into the present and acknowledge the claims of things higher than the individual enter into an unappeased conflict with the imperatives of individual personality and the need for self-expression and self-assertion. As culture blurs particularizing distinctions in order to assert its unifying uniqueness, man flees in horror from the blending of identities and strives to safeguard a place in his microcosmic mind where he is who he is. As cultures and styles bleed into each other in the slow forging of nationhood called progress, people draw blood the colour of the purest crimson paint in the name of an idea, and write with it the history of national identity, that all-encompassing universal that circumscribes individuality.

In *My Name Is Red*, on the blank sheet of preternaturally snow-covered late-sixteenth-century Istanbul, several miniaturists, a diplomatic secretary and a peddler-cum-matchmaker draw complex itineraries that map the relations between life, religion and art on the advent of the shift from the two-dimensional, God-centred illuminations of the Oriental masters to the perspectival techniques of the Venetian painters of the Renaissance. While the visionary Enishte Effendi seeks to reconcile these two traditions, the murder of his gilder, Elegant Effendi, is justified by the unidentified murderer as an attempt to quell a conspiracy against the Muslim religion enacted in the uncommon illustrations of a secret book to be presented to the Dodge on the thousandth anniversary of Islam. Not only do all the characters explain their choices and expose their selfish motivations, but the illustrations themselves tell stories in voices they borrow, through the kind offices of a ventriloquistic tavern storyteller, from a long and fine illumination tradition that seeks to survive the encounter with

³ See for instance chapters 12 through 14, where the three miniaturists interpret the same stories.

a variegated popular audience. As drawings make their way out of books and onto the walls of a café, their authors become the targets of the onslaught of religious fundamentalists, and rather than end in the victory of one or the other of the two traditions, the century-long flourishing of the art of illumination in the Ottoman Empire dies out under suspicion of eroding the national character and spiritual purity of its creators and beholders alike.

A critique of religious fundamentalism could easily be read into *My Name Is Red*, validating the controversies bred by Pamuk's novels. More significantly, the self-reflexive dimension of the text invites careful consideration of the relationship between the religion-saturated, politicised reality and its various representations. The Islamic indictment of figurative art, cleverly circumvented by the craft of illumination, which literally remains on the fringes of the written text, originates in a suspicion of imitation that is not entirely dissimilar to the western Platonic tradition. Too narrow a focus on the private, the idiosyncratic and the clandestine blocks out the universals at the foundation of the world and breeds pride and murderous envy. Perspectival painting, which renders the world from a secular, individual point of view, poses a threat to the Oriental tradition, in which the illustrator must strive to imitate not reality but the work of his forerunners, not his own view of the world, but Allah's, as seen from a minaret, in the perpetuity of divine truth rather than the particularity of contingency. In other words, the imperative of self-referentiality amounts to an artistic act of faith, substantiating the miniaturist's human quality as a good Muslim, selflessly and obediently recognising the limitations of his art and implicitly of his intellect. It is with the same kind of modesty that the great master miniaturists accept anonymity and blindness – and often ritual self-mutilation – in their old age, having striven for a lifetime to train the hand to see what the eye cannot behold: the glory of God's creation, and not of their own.

As the artist vanishes into the style of the workshop he belongs to, and the book vanishes into the sealed, jealously guarded Treasury of the Sultan, a culture circumscribes its distinctiveness. To western or twenty-first-century eyes, this culture may seem retrograde, enforcing a gratuitous reverence of ignorance. Unless the reader drops the perspectival grid that has quantified and qualified his/her view of knowledge and the world since the Renaissance, s/he cannot appreciate the depth of the conflict between sight and vision, the correlation of vision and faith, the osmosis of faith and culture in the imperial East. Orhan Pamuk's polyphonal novel at the same time deconstructs the myth of a unified vision of the world from the balcony of the minaret and re-constructs an intensely empathetic understanding of the sheer variety of the world, both repellent in the teeming selfishness of the motivations that set it in motion and endearing in its essential humanity. The horror of being swallowed up in a sameness that forecloses recognition results in the temporary, tentative rejection of national identity. Conversely, the suspicion that the opposite road, leading to synchronisation with western fashions, is no less obliterating and reductive is equally terrifying. The panoptic minaret thus proves to be as productive of identities as the Sultan's Guards, and as idiosyncratically iconic of nationalist ideology.

If in *My Name Is Red* the threat to nationhood is represented by Venetian perspectivism, in *The New Life* it is American corporatism: rather than the coffee of the former book, the new cultural tendencies are metonymically represented in the latter by coca-cola, an equally dangerous, mind-numbing, madness-inducing beverage, according to its conservative detractors. The chromatic association of both liquids with ink is hard to miss, and their respective manufacturing methods are edifying. Whereas the rare and precious home-brewed inks based on secret recipes and imported from exotic lands had a limited availability in the 16th century, in the late 20th a cisternful of typographic black ink spills on the road and then burns with a bright flame. The danger is no longer the hand-written book, which still preserves a residual connection between the spirit that dictated it and the hand that wrote it, but the mass-produced, mass-consumed impersonal progeny of Gutenberg's conspiracy against traditional orality. In *The Black Book* – like, to a lesser extent, in *The New Life* – it is the mass cult of (western) cinematography, the twentieth-century arch-avator of the visual arts, that irons out people's identities to a point where they are no longer useable as models for shop-window mannequins. Elsewhere, badly translated detective stories estrange wives from their husbands and families, while inadequately understood political doctrines, suspected of serving as thin disguises for religious dissidence, corrupt the minds of idealistic students. The enemy is different, yet the conspiracy-theory scenario is equally unsettling and the stakes always involve a chronotopically-circumscribed sense of national authenticity that remains, against all odds, deeply steeped in tradition.

Beyond the political detective mannerism, however, there is always the self-serving, narcissistic fascination with the power of the story on the page. The lush, sensuous imagery and loving descriptions of illuminations in *My Name Is Red*, like the impalpable, engrossing dust-covered steppes of *The New Life* or the fabulatory columns in *The Black Book*, never conceal their appurtenance to the book, to the economy of mind-changing, insinuating cumulative stories. Istanbul itself is the black book in the eponymous novel: the protagonist discerns signs in its configuration, clues in its shop windows, and letters in the faces of its inhabitants; a complex syntax is recuperated from the stories that people tell and encrypted in the ephemeral periodicals they tote along on their daily errands. The hit-and-miss detective investigations are no more than extended opportunities for tall-tales, confessions, anecdotes, essayistic digressions, erudite wild-goose chases and further incursions into the world of books and book-creators. The cumulative impact of ekphrasis in *My Name Is Red*, similar to the sense of claustrophobic saturation induced by being locked up in the Treasury, instantiates an understanding of the novel as agglomeration of divergent, often conflicting narratives, whose significance and truthfulness must be unravelled through techniques not unlike the detective examination of evidence. Ekphrastic prose, like the narratives within narratives, destabilises and marks as suspect the certainties of realistic prose, foregrounding instead the layering of representations that body forth, while they also conceal, the truth. The form of the novel thus grows organically out of the content, without however constituting its final expression, just as in miniatures the form is merely one possible outer shell of the meaning.

Self-reflexivity is, therefore, a metonym for the ultimate untranslatability of some extra-semiotic meaning into the contents of either life or books; it is a form of self-consciousness that lays bare the constructedness of identity and originality as meaning-full concepts. Its transcendent virtues are elliptically synthesised by old Master Osman, Head Illuminator at the court of Sultan Murat III: “Meaning precedes form in the world of our art. As we begin to paint in imitation of the Frankish and Venetian masters...the domain of meaning ends and the domain of form begins” (*My Name Is Red* 387). As long as the true subject of figurative art is not the story that it illustrates but the passion of the artist, meaning remains intact in the intertextual, stylised illuminations that proclaim it; as soon as the meaning is sought in the narrative contents, it evaporates into the thin air of relativity. Self-reflexivity staves off modern antimnemonics such as films, newspapers and magazines; even when, as in *My Name Is Red*, it insists on producing a collective identity, still it both foregrounds and resolves the problematics of unique individuality, personal merit, and self-assertion. Like the Chinese-boxes structure of the novels themselves, it contextualises and lends coherence to the philosophical inquiries undertaken by the protagonists.

The passion for books spills into all aspects of life, enabling the same sense of the permanence of meaning to permeate all personal feelings and experiences. The amateur-detective hero’s quest for the woman he loves acquires a double-faceted, national and cultural dimension mediated by his involvement with the representations of the world committed to either paper or celluloid. The beloved is not merely a beautiful, long-coveted, yet inaccessible woman; however fickle and wily, she is the human embodiment of the idealised quest object and stands for both national identity and cultural integrity. She is not a creature of flesh and blood (indeed, it is remarkable how intangible these heroines are); rather, she is a figment of the protagonist’s book-laden imagination, and any portrait of her, any rendering of emotions excited by her bears the stamp of earlier representations. In *My Name Is Red*, Shekure is not so much the beguiling wife as she is the legendary beauty Shirin⁴ of the old Persian illuminations; in *The New Life*, Janan’s name means *beloved*, hence the ambiguity that allows her to impersonate other young women without having to take their names, and thus remain an abstraction, but also to be equated with the life-changing book; in *The Black Book*, Rūya’s name means *dream*, suggestive of a husband’s dream of normality and marital bliss, while her escapade is said to contravene the entire Ottoman history and all its traditions; etc. Even when, as is the case of Shekure, an effort is made to particularise the heroine by ascribing to her knotty, socially conditioned motivations, to the male protagonist’s mind she remains an almost cartoon-like, opaque pretty image (e.g. 41-42), on which he projects his own warped ideals, derived not from any experiential understanding of women, but from the books of old, with their tradition-enforcing stereotypes and simplifications.

⁴ The name Shirin means *sweet*; Shekure’s name is resonant of the English *sugar*.

Though sympathetically drawn, within the economy of their respective novels these women remain propelling devices rather than protagonists, motivating and often manipulating the hero's quest from the background. As they allow themselves to become assimilated to and symbolic of book culture, they, too, experience their existence in ways that absorb and are framed by consecrated modes of expression. Thus, Rüyâ, the translator of detective stories, mysteriously disappears; Janan, the proponent of life-changing reading, becomes herself the personification of an elusive book and more generically of the love for books; Shekure, the miniature commissioner's daughter, sends an illumination along with her first love letter (47) and describes her feelings occasioned by her first secret assignation with Black in ekphrastic terms (179). The women's acquiescent adherence to and deployment of already existing forms marks their unquestioning acceptance of intrinsic meaning. The heroes' pursuit of these women, hinging on proving one's manliness through a self-assigned quest for truth, amounts to a rite of passage that targets time-honoured values such as sweetness, love, and idealism, but never conceals the need to reaffirm their book-derived provenance. The clash between the men's romantic notions and the women's comparative modernity and manipulateness is another avatar of the conflict between tradition and innovation. The men's indefinite quests, on which they embark so hesitantly and in complete ignorance of where they might take them, can therefore be interpreted as an attempt to retrieve a sense of control and belonging; in other words, a self-narrative. It is this attempt, and the insecurities it implies, that round off the hero, recuperating him, despite his own insensitive abstractisation of the others, to the side of an essential – if also essentialist – humanity.

The cultural dilemmas showcased by Orhan Pamuk's sophisticated intellectual thrillers belong to a symptomatology of modernity whose literary representatives include James Joyce, Jorge Luis Borges, Thomas Mann, Franz Kafka, and, more recently, Umberto Eco, Paul Auster, A.S. Byatt and Peter Ackroyd, all novelists whose primary obsession is the book itself, all of whom he has profitably been compared to. The palimpsest, the antiquarian fervour, the bibliomachia and bibliomania, ekphrasis, the mirror game and Chinese boxes, all formal devices that bare the sensitive texture of our representations of the world, betray a typically postmodern concern with imitation and reproduction as the fountainhead not only of all literature but of progress itself. Their cumulative effect is to interrogate the conceptual permutations whereby we render personal and national history representable, and unpick the cultural and political implications of imitation in art.

BIBLIOGRAPHY

1. Foucault, Michel. "Panopticism." *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books, 1995. 195-228.
2. Pamuk, Orhan. *My Name Is Red*. Trans. Erdağ Gökner. London: Faber & Faber, 2001.

3. Pamuk, Orhan. *Viața cea nouă*. Trans. Luminița Munteanu. București: Curtea Veche, 2006.
4. Pamuk, Orhan. *Cartea Neagră*. Trans. Luminița Munteanu. București: Curtea Veche, 2007.
5. Pamuk, Orhan. *Fortăreața albă*. Trans. Luminița Munteanu. București: Curtea Veche, 2007.
6. Pamuk, Orhan. "Nobel Lecture 2006: My Father's Suitcase." *PMLA* 122:3 (May 2007): 788-796.
7. Pamuk, Orhan. "I Want to Continue the Life I Had Before." Interviewed by Aida Edemariam. *The Guardian*, 3.04.2006. 5.08.2008.
<http://www.guardian.co.uk/books/2006/apr/03/fiction.turkey>.
8. Pamuk, Orhan. *Orhan Pamuk Site*. Iletisim Publishing. 3.08.2008.
<http://www.orhanpamuk.com/>.
9. Parla, Jale. "The Wounded Tongue: Turkey's Language Reform and the Canonicity of the Novel." *PMLA* 123:1 (January 2008): 27-40.
10. Waugh, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London & New York: Methuen, 1984.

L'ÉVOLUTION DU SYSTÈME DU DÉMONSTRATIF DU LATIN CLASSIQUE AU FRANÇAIS MODERNE : UN PROCESSUS DEFLEXIF

LOUIS BEGIONI*

ABSTRACT. *The Evolution of the Demonstrative System from Classical Latin to Modern French.* My study analyses the diachronic evolution of the demonstrative system from Classical Latin to Modern French, highlighting the systemic nature of the successive changes. One of the important phenomena that I observe here regards its gradual loss in the interlocutory relation. In order to explain it and give it a coherent systemic interpretation, I resort to the concept of deflexion first defined by G. Guillaume (2004 [1954-1958]) and R. Lowe (2007), and later coherently demarcated by L. Begioni & A. Rocchetti (2010).

Keywords: *The demonstrative, Classical Latin, Modern French, person, deflexion*

REZUMAT. *Evoluția sistemului demonstrativului din latina clasică în franceza modernă.* În studiul nostru dorim să analizăm evoluția diacronică a sistemului demonstrativului din latina clasică până în franceza modernă, punând în evidență caracterul sistemic al schimbărilor succesive. Unul dintre fenomenele importante pe care l-am observat privește pierderea progresivă în sfera persoanei interlocutive. Pentru a-l explica și a-i da o interpretare coerentă și sistemică, am apelat la conceptul de deflexivitate definit întâi de G. Guillaume (2004 [1954-1958]), apoi de R. Lowe (2007) și apoi coerent delimitat de L. Begioni & A. Rocchetti (2010).

Cuvinte cheie: *demonstrativ, latina clasică, franceză modernă, persoană, deflexivitate*

1. La situation en latin classique

L'implication de la sphère de la personne est déjà présente dans le latin classique. Le système démonstratif du latin ne distinguait pas adjectifs et pronoms démonstratifs. Ceux-ci avaient une valeur déictique extratextuelle et liaient la valeur démonstrative à chacune des trois personnes : *HIC* (première personne), *ISTE* (deuxième personne), *ILLE* (troisième personne). Ils avaient pour fonction de localiser l'objet dont il est parlé par rapport aux interlocuteurs de la phrase.

HIC, *HAEC*, *HOC* précisent des réalités proches du sujet parlant et se traduiront en français par « celui-ci, celle-ci, ceci ».

* CAER EA 854, Université de Provence

La proximité par rapport au locuteur peut être spatiale mais aussi temporelle, comme dans l'exemple :

Hic paucis diebus (Cicéron, *Cato Major, De senectute*, 50) (ces derniers jours).

Plus largement, s'agissant d'une référence à la sphère d'appartenance, elle peut être d'ordre émotif ou affectif et même se référer à un terme de la phrase qui vient d'être cité.

« Très souvent, **HIC** équivaut à notre adjectif possessif de la première personne. Ce qui est proche de nous a chance de nous appartenir ou de nous toucher »¹.

Exemples :

Haec civitas, haec aetas (Cicéron, *De re publica*, I,1) (**Cette/notre** cité, **cette/notre** génération)

Haec tempora (**Cette** époque-**ci**, **notre** époque).

Oves tam glabrae quam haec est manus (Plaute).

(Des brebis aussi lisses [car elles ont été tondues – L.B.] que **cette/ma** main).

- **ISTE** est le résultat d'une agglutination : **IS** + **TE** (**IS**, déictique en indoeuropéen + **TE**, deuxième personne). Il se réfère à la seconde personne et désigne donc des objets proches de la personne qui écoute (l'interlocuteur).

Exemple :

Vos istas res intro auferte (Térence)

(Vous, portez **ces** choses à l'intérieur).

L'adjectif démonstratif **ISTAS** indique ici que les objets sont portés par des personnes à qui l'on est en train de parler. Très souvent, comme **HIC**, il peut être traduit en français par l'adjectif possessif de la deuxième personne.

Exemple :

Non dolere « **istud** » (Cicéron, *De finibus*, II, 9) (ton expression « absence de douleur »).

Dans certains cas, **ISTE** peut prendre une signification péjorative.

Exemples :

Iste centurio (Cicéron, *in L. Catilinam orationes* 2, 14) (**Cet espèce de** centurion)

Ostendit se admodum fatuum, sodalis iste tuus (**Ton** ami s'est comporté de manière stupide).

¹G. Serbat (1986), *Les structures du latin*, p. 96 et 97.

- Comme *ISTE*, *ILLE* est également le résultat du même type d'agglutination *IS* (déictique) + *LE* (troisième personne). Non seulement il situe des objets au-delà de l'espace de l'interlocution (espace du MOI + TOI) qui peuvent être indiqués par le locuteur à son interlocuteur, mais il peut aussi se référer à des personnes et/ou à des objets connus de tous. Il peut alors prendre une valeur laudative et se placera souvent après le mot auquel il se réfère.

Exemples :

Antipater ille Sidonius (Cicéron, *De oratore* 3, 194) (**Le célèbre** Antipater de Sidon)

Hic est ille Demosthenes (Cicéron, *Tusculanae disputationes* 5, 103) (Voilà **le grand**, le célèbre Démosthène)

Illud Solonis (Cicéron) (**Les célèbres** propos de Solon).

Le système des adverbes de lieu est similaire. Ceux-ci se réfèrent également à la personne avec une configuration morphologique analogue ; on a par exemple : *HIC*, *ISTIC*, *ILLIC* (lieu où l'on est, marqué très précisément), *HAC*, *ISTAC*, *ILLAC* (lieu où l'on est, sur une aire plus large mais aussi le lieu par où l'on passe), *HUC*, *ISTUC*, *ILLUC* (lieu où l'on va) et *HINC*, *ISTINC* et *ILLINC* (lieu d'où l'on vient).

Ce système va évoluer, se simplifier et ne s'attacher qu'à deux personnes : la personne présente (allocutive) ou plutôt les personnes de l'espace de l'interlocution et la personne absente. La division dichotomique de l'espace interlocutif montre l'articulation sur deux pôles, celui du MOI (qui inclut la première et la seconde personne) et celui du HORS MOI (tout ce qui est au-delà). Cette évolution est très précoce.

A partir de la fin du premier siècle après Jésus-Christ, *HIC* cède devant *ISTE*. *Iste dies* (Juvénal) se traduit par 'aujourd'hui' et *ISTE* s'applique désormais aux objets proches du locuteur et cesse d'être lié à la deuxième personne. [...] De la même manière, *ILLE*, dès le premier siècle après Jésus-Christ tend à prendre une valeur purement anaphorique liée à la troisième personne.²

Cette évolution va se poursuivre. Peu à peu, *ECCE* (voici) vient renforcer non seulement *ISTE* et *ILLE* mais aussi les adverbes de lieu *HAC* et *HIC*³.

ECCE + *ISTUM* aboutira à *CIST*, *CEST* en ancien français et **ACCUM* + *ISTUM* à *QUESTO* en toscan. De la même manière, *ECCE* + *ILLUM* donnera *CIL*, *CEL* en ancien français et **ACCUM* + *ILLUM* deviendra *QUELLO* en toscan. Ce renforcement apparaît dès le latin classique :

ecceillum video (Plaute, *Mercator* 434) (le voilà, je le vois)

ecceistam video (Plaute, *Curculio* 455) (la voilà, je la vois)⁴.

² G. Serbat (1986), *Ibid.*, p.100-102.

³ J. Picoche (1979), *Précis de morphologie historique du français*, p. 80.

⁴ G. Serbat (1986), *Ibid.*, p. 102.

Ce sont donc les deux formes *ISTE* et *ILLE* qui vont être à l'origine du système démonstratif de l'ancien français. Sur le plan diachronique, elles sont formées en indo-européen sur la particule anaphorique *IS* à laquelle on a ajouté des éléments morphologiques de la personne : *TE* pour la deuxième personne et *LE* pour la troisième. Elles aboutiront à *CIST* et à *CIL* en ancien français.

2. La situation en ancien français

L'ancien français possède un système démonstratif qui se fonde sur les deux formes *CIST* et *CIL* issues du latin *ISTE* et *ILLE*. Comme nous l'avons dit plus haut, les paradigmes latins se sont réduits de trois à deux en relation avec le pôle du MOI et celui du HORS MOI. Il en va de même en ancien français où *CIST* se réfère à l'univers de l'interlocution (locuteur et interlocuteur) et *CIL* à ce que le locuteur place hors de l'univers de l'interlocution ce qui appartient à la personne non présente, la troisième personne. Sur le plan spatio-temporel, *CIST* fera donc allusion à ce qui est proche du locuteur et de l'interlocuteur et *CIL* à ce qui en est éloigné. G. Moignet souligne que :

cist accompagne les notions plus ou moins subjectivées par le locuteur, *cil*, celles qu'il considère objectivement. C'est ainsi que, dans le récit, *cil* se révèle plus fréquent, alors que *cist* est dominant dans le dialogue.⁵

A partir du XII^e siècle apparaît une troisième forme *CE* qui est à l'origine des adjectifs démonstratifs *CE N-ci* et *CE N-là*.

Pour comprendre cette évolution, nous devons considérer qu'il y a eu trois stades progressifs en ancien français :

- Le premier est celui du très ancien français où l'opposition *CIST/CIL* est nettement marquée et est très proche de celle du latin (voir plus haut) ; dans ce système la référence à la sphère personnelle est prédominante (C. Marchello-Nizia 2003, 2004, 2005, 2006 a et b).
- Ensuite, *CIST* signale que le référent doit être apparié par l'intermédiaire du contexte d'énonciation, qui comporte le locuteur, mais aussi le moment et le lieu d'énonciation, et le texte/discours produit ; *CIL* signale que le référent doit être situé hors de ce contexte.
- Enfin, la forme *CIST* tombe progressivement en désuétude à partir du milieu du XIII^e siècle et *CIL* environ deux siècles plus tard, laissant place aux formes indifférenciées *CE* et *CES*, tandis que d'autres formes des paradigmes démonstratifs, comme *CET*, *CETTE*, *CELLE* et *CELUI* perdurent.

Or il ne s'agit pas d'étapes nettement séparées et il n'est pas toujours aisé de savoir par rapport à quelle « règle » il faut expliquer l'emploi de certaines formes.

⁵ G. Moignet (1973), *Grammaire de l'ancien français*, p.112.

Phase 1 : théorie de la sphère personnelle en liaison avec l'article défini.

Nous prenons ici en considération la théorie de la sphère personnelle de C. Marchello-Niziat (2003, 2004, 2005, 2006a et b). Cette phase qui concerne la période du « très ancien français » nous paraît tout à fait dans la ligne du système du latin classique et de sa phase successive. Dans un tel système, l'opposition des démonstratifs ne se fonde pas sur un système d'oppositions spatiales ou temporelles mais sur un espace construit par le locuteur dans son propre discours incluant tout ce qui le concerne de près ou de loin. Dans ce système, on pourra distinguer l'espace du MOI (du locuteur) et celui du HORS MOI. La sphère du MOI comprend les objets qui lui appartiennent, les parties de son corps, les membres de sa famille, tout ce qui a trait à son monde. Pour évoquer les objets de l'espace du MOI, le locuteur utilisera la forme *CIST* ou celles de son paradigme alors qu'il utilisera *CIL* pour tout ce qui sera exclu de cet espace.

« *Se voz de ceste ne voz poez oster,
Je voz ferai celle teste copier* (Ami et Amile, V. 752-753)

'Si vous ne pouvez vous excuser à propos de celle-ci, je vous ferai couper la tête.'

Au contraire, l'utilisation de *CIL* précise que le locuteur « présente le référent comme étant un objet discursif disjoint du *hic et nunc* de l'énonciation et de son auteur. Dans la *Séquence de sainte Eulalie* (vers 881) par exemple, l'expression *celle cose* est également utilisée pour renvoyer au contenu du discours qui précède :

La domnizelle celle cose non contredist (*Séquence de sainte Eulalie*, v. 23)
(La jeune fille ne s'opposa pas à cette chose) ».⁶

On voit bien dans ce système qu'une morphologie interne se distingue. En effet, on peut mettre en évidence les morphèmes suivants :

CI-ST et *CI-L* où l'opposition personnelle se manifeste pratiquement comme en latin par la morphologie personnelle. Cette différenciation repose sur une opposition phonétique *-ST/-L* qui peut être interprétée sur le plan phonosémantique. En effet, les traits articulatoires du son [s] peuvent être interprétés analogiquement comme un mouvement continu qui est brutalement arrêté par l'occlusive [t] ; cette analogie articulatoire délimite un espace proche de celui qui est à l'origine de la locution, c'est-à-dire ce que nous avons appelé l'espace du MOI. Au contraire, le mouvement articulatoire de la consonne [l] n'est pas arrêté et peut se poursuivre indéfiniment jusqu'à l'extinction du souffle pulmonaire : il explicite ainsi un espace ultérieur au

⁶ C. Guillot (2010), « Les démonstratifs de l'ancien français : un système encore personnel ? », dans F. Neveu, V. Muni Toke, J. Durand, T. Klinger, L. Mondada, S. Prévost (éds), *Congrès Mondial de Linguistique Française – CMLF 2010*, p. 238.

précédent c'est-à-dire un espace qui se situe au-delà de celui des interlocuteurs, l'espace du HORS MOI. Cette division de l'espace interlocutif se fondant sur l'opposition phonosémantique que nous venons d'explicitier est identique à celle qui a existé en latin entre *ISTE* et *ILLE*.

Phase 2 : La perte progressive de la référence personnelle.

La phase suivante du système, et ce, à partir du XII^e siècle fait apparaître des situations hétérogènes où certains emplois des démonstratifs respecteraient le principe de la sphère personnelle alors que d'autres seraient le signe d'une évolution notoire. Ainsi, dans l'exemple suivant :

« *Nos avrum dreit, mais **cist glutun** unt tort* » (*Chanson de Roland*, v. 1213)

L'expression *cist glutun* ne peut se justifier par la volonté d'inclure le référent dans la sphère du locuteur puisqu'elle sert à désigner ses ennemis et s'oppose à *nos*.⁷

De nombreux textes, postérieurs à *la Chanson de Roland*, montrent une utilisation indifférenciée entre *CIST* et *CIL* comme déictiques discursifs sans référence précise aux interlocuteurs à l'origine du discours :

« *Et la gens de la terre d'Esquise furent relevé contre Peron de Braieciel, et de cil de marmora, qui suen estoient ; et li orent fait damage et morz de ses homes assez. Et quant **ceste novele** vint en Costantinoble, si furent mult esfrée.* (Villehardouin, *Conquête*, t.2, p. 292)

*et passa al port de Marseille, et quant ele vint a Acre, si n'ot gaires esté que la nouvelle li vint de Costantinople, que li message son seignor li noncierent, que Costantinople ere conquise et ses sires ere empereres : dont grant joie fu a la crestienté. Après **cele novele**, ot la dame en proposement de venir a lui : si li prist une maladie, si fina et mori.* (Villehardouin, *Conquête*, t.2, p.126) ». ⁸

Selon G. Kleiber (1987 et suivants), cette évolution du système se fonderait sur une opposition déséquilibrée entre *CIST* et *CIL*. *CIL* tend à être utilisé comme auparavant avec une valeur opposée à celle de *CIST*, mais aussi avec la même valeur, d'où une alternance non marquée sémantiquement dans de nombreux emplois. G. Moignet (1973) avait déjà observé un emploi plus fréquent de *CIL*, en effet, « Il s'en faut de beaucoup que l'article démonstratif ne serve qu'à signifier une référence spatiale. Le plus souvent, il fonctionne comme mot de rappel pour évoquer une notion précédemment énoncée. »⁹

⁷ C. Guillot (2010), *Ibid.*, p.239.

⁸ Cité in C. Guillot (2010), *Ibid.*, p.239.

⁹ G. Moignet (1973), *Ibid.*, p.112.

On voit bien ici que l'opposition <espace du MOI ~ espace du HORS MOI> reste en place ; cependant elle ne s'articule pratiquement plus sur la référence à la sphère personnelle mais sur la tendance à la prise en compte d'une vision subjectivée ou objectivée de la part du locuteur. C. Marchello-Niziat (2006a et b) considère que l'évolution sémantique va progressivement exclure la référence à la sphère personnelle du locuteur et que la valeur de *CIST* et de *CIL* est réduite au trait *token-réflexif* analysé par G. Kleiber (1987). Pour notre part, nous pensons que l'opposition *CIST/CIL* voit progressivement se déplacer la focalisation du locuteur de la sphère personnelle à une référence contextuelle plus large qui se fonde sur l'opposition <subjectivité (référence à l'espace du MOI) ~ objectivité – parfois généralité – (référence à l'espace du HORS MOI)>.

Phase 3 : De l'ancien français au français moderne : Vers un nouveau système.

La dernière phase de l'évolution de ce système va voir le renforcement d'une nouvelle opposition symétrique *CE N-ci/CE N-là*.

Selon G. Moignet (1973, p.111 et 112) le démonstratif *CE* coexiste à côté de *CIST* et de *CIL* avec une valeur sémantique neutralisée qui, en fonction des situations, correspond à celle de *CIST* ou à celle de *CIL*. C'est le cas de l'exemple suivant cité par G. Moignet (1973, p. 111) :

Renart, 404 Sire Bruns, prenez ceste estole,
Et vos, Sire Bruianz li tors,
Recommandez l'ame dou cors.
La jus an mi cele costure
Me faites une spouture
Entre ce plain et ce jardin.

D'après C. Marchello-Niziat (1995 p.170 et 171), les formes *CE N-ci* et *CE N-là* ont remplacé au XV^e siècle les formes longues du démonstratif, préfixées en *i-* (par exemple *ICIST* ~ *ICIL*). Elle présente cette évolution comme phonétique et morphologique sans en définir la valeur sémantique.

W. De Mulder, C. Guillot et J. Mortelmans (2010, p. 87) montrent que :

en moyen français, on n'avait pas encore affaire à un déterminant discontinu aussi uni qu'en français moderne et que la composante *-CI* / *-LÀ* s'est grammaticalisée au cours des siècles. Ce processus de grammaticalisation s'est opéré par le biais d'une «paradigmatisation» (Lehmann 2002, 120-121) du système, le nombre de formes différentes s'étant réduit à *ce/cet/cette/ces* d'un côté et à *-CI* et *-LÀ* de l'autre. Par ailleurs, cette évolution s'est accompagnée d'une perte d'autonomie des particules adverbiales, qui se sont progressivement transformées en suffixes.

Dans l'étude de la valeur sémantique de ces formes, nous partirons de l'hypothèse que le déterminant démonstratif (*CIST* / *CIL* / *CE*) conserve son fonctionnement *token-réflexif* habituel: il véhicule l'instruction d'identifier le référent du syntagme

nominal par le truchement d'éléments qui sont présents dans le contexte d'énonciation de l'occurrence démonstrative elle-même. Les particules adverbiales -CI et -LÀ apportent alors une précision supplémentaire, que nous définirons de la façon suivante :

(i) -CI signale que le référent du SN doit être identifié à partir d'éléments particuliers de son contexte d'énonciation, à savoir, en plus du lieu d'énonciation, des éléments non spatiaux comme le locuteur et le temps associés à l'énonciation, ainsi que d'autres éléments associés à l'occurrence démonstrative ;

(ii) -LÀ signale que le référent s'identifie à partir d'éléments d'une situation autre que son contexte d'énonciation au sens strict, situation dont fait partie, entre autres, l'interlocuteur.

Ainsi, dans son emploi spatial, -LÀ signale que le lieu où se trouve le référent du SN ne fait pas partie du contexte d'énonciation – ce qui peut impliquer que l'emploi de -LÀ marque la *disjonction* par rapport à ce contexte :

(1) *De quele pays esties vous ? Ou fuistes vous nee ? Mon sire, je su de Henoude. Que dea, vous esties un Englois donques ! Nonil dea, mais nous aymons bien les Engloys a cause que les plus vaillantz seignours de ceste pais la sont de nostre linage.* (Manières de langage 1396, p. 23)

En français moderne, les emplois de *CE N-ci* et *CE N-là* vont respecter les critères suivants : -*CI* permet d'identifier le référent grâce au contexte d'énonciation c'est-à-dire le locuteur, le lieu et le moment de l'énonciation et le discours ; en revanche l'emploi de -*LÀ* ne permet cette identification que grâce aux éléments référentiels qui ne figurent pas dans le contexte d'énonciation.

W. De Mulder, C. Guillot et J. Mortelmans (2010, p. 100) concluent leur étude en soulignant que *CE N-ci* et *CE N-là* remplacent progressivement les formes longues des démonstratifs *ICIST* et *ICIL*, et qu'ils reprennent la valeur de *CIST* et *CIL* en ancien français : « Il s'agit là d'une grammaticalisation qui consiste d'une part en une paradigmatization par la réduction du nombre de formes possibles, et d'autre part en la transformation des adverbes *ci* et *là* en suffixes créant ainsi des formes plus unies ».

L'évolution du démonstratif : un phénomène de déflexivité.

Nous voulons proposer maintenant un autre type d'interprétation pour ces évolutions du démonstratif qui se fondent sur le concept de déflexivité d'abord défini par G. Guillaume, par R. Lowe et L. Begioni & A. Rocchetti¹⁰. Nous reprenons ici une citation longue de notre article paru dans la revue *Langages* 178 (2010, p.68) car elle permet de comprendre de manière plus profonde et explicite les mécanismes de ce processus :

¹⁰ G. Guillaume (2004 [1954-1958]), *Prolégomènes à la linguistique structurale II. Discussion et continuation psychomécanique de la théorie saussurienne de la diachronie et de la synchronie* ;

R. Lowe (2007), *Introduction à la psychomécanique du langage. I : Psychosystématique du nom*, p. 557 ;

L. Begioni et A. Rocchetti (2010), *La déflexivité, du latin aux langues romanes : quels mécanismes sous-tendent cette évolution ?*, dans L. Begioni et D. Bottineau (éds) (2010), *La déflexivité*, *Langages* 178.

Les définitions de la déflexivité

On observe dans l'évolution du latin aux langues romanes un certain nombre de phénomènes linguistiques qu'il nous semble pouvoir regrouper sous le concept de déflexivité. Traditionnellement, dans les langues romanes, ce terme, créé par Gustave Guillaume, s'applique à des déplacements — généralement des antépositions — de marques morphologiques dans le domaine nominal et le domaine verbal. Dans le cadre de la psychomécanique du langage, Ronald Lowe en donne une définition précise : il s'agit d'un "procès diachronique par lequel un signifié, initialement incorporé à la forme d'un mot, acquiert le statut de mot indépendant dans la langue" (2007 : 557).

Pour Gustave Guillaume, ce processus s'accompagne d'une dématérialisation qui aboutit, dans le cas de l'article, à une forme sans matière.

Tout en nous situant dans la même perspective, nous élargirons cette conception de la déflexivité car elle nous semble avoir une portée explicative beaucoup plus générale. Elle devrait en effet prendre en compte l'ensemble des phénomènes liés à ce processus. Si l'on reprend l'exemple de l'article défini, il s'agit certes d'un "mot indépendant dans la langue", mais qui reste syntaxiquement dépendant du substantif qu'il actualise. Par ailleurs, il s'agit bien d'une forme dématérialisée issue du démonstratif latin, mais cette réduction sémantique n'est pas totale : elle conserve les éléments d'actualisation et de détermination présents dans le démonstratif, rendant ainsi le lien entre l'article et le substantif beaucoup plus fort.

Notre conception de la déflexivité est à replacer dans le cadre d'une systémique diachronique des langues où les évolutions successives correspondent au passage d'un système à un autre. La langue est en équilibre systémique à une époque T1 ; elle subit des changements linguistiques surtout au niveau de la morphologie et de la syntaxe qui ne sont, dans un premier temps, que des microvariations qui vont s'insérer dans des processus plus fondamentaux. Les variations importantes vont engendrer un déséquilibre du système qui doit resystématiser l'ensemble de ses règles de fonctionnement afin de retrouver un nouvel équilibre à une époque T2.

La déflexivité concerne le plan morphologique (puisqu'il s'agit d'une redistribution de la morphologie) et le plan sémantique (puisque la construction de l'article défini repose sur une réduction sémantique). Mais nous venons de voir que la syntaxe est aussi impliquée. On est, dès lors, en droit de se demander quelle place revient, dans cette évolution, aux processus syntaxiques qui accompagnent les processus morphologiques et sémantiques ? Un lien doit nécessairement exister entre les trois plans, mais de quel ordre est-il ? Comme il ne paraît pas vraisemblable que ces trois processus soient, tous les trois, conjointement, la cause de la déflexivité, quelle en est la cause première ?

Les mécanismes de la déflexivité

Considérer que la déflexivité se limite à la création d'un morphème indépendant venant se substituer provisoirement d'abord, puis définitivement, à la désinence, est donc bien une vision réductrice des processus de déflexivité.

Par exemple, la déflexivité portant sur la disparition des désinences casuelles latines dans les langues romanes, aboutit, certes, à la création de l'article (exprimant le genre et le nombre), mais aussi à bien d'autres formes linguistiques : entre autres, les prépositions, le partitif, le gérondif français, les auxiliaires, les pronoms personnels sujets français, les diminutifs et les augmentatifs . [...]. Les mécanismes de la déflexivité sont plus complexes : ils passent, le plus souvent, par la constitution d'un mot lié qui, par une opération de saisie anticipée réductrice de sens — désémantisante —, reçoit une partie des éléments exprimés par la forme grammaticale de la langue de départ. Ces nouveaux mots liés ne portent pas toute la signification des anciens morphèmes. Les autres éléments manquants se portent ailleurs, en fonction du nouvel équilibre systémique qui s'est créé dans la langue, en particulier sur l'ordre des mots. Ainsi, les différentes fonctions incluses dans la désinence latine vont être exprimées essentiellement par l'ordre des mots pour le nominatif et l'accusatif, partiellement pour les autres cas qui peuvent avoir recours aux prépositions.

La déflexivité se caractérise donc par l'ensemble des opérations de redistribution d'éléments morphologiques liés dans le cadre de nouvelles priorités hiérarchiques dans le système de la langue.

Dans le cas de l'ancien français, d'abord la neutralisation de l'opposition *CIST/CIL*, puis l'utilisation progressive et généralisée de *CE* « désémantisé » qui va être complété par *-CI* et *-LA* peut être expliquée par la déflexivité. La perte de la référence à la sphère personnelle, liée à l'opposition morphologique interne *-ST/-L*, est sans doute liée à des processus plus généraux de la déflexivité en français, comme c'est le cas pour l'article défini qui perd lui aussi la référence à la personne (L. Begioni, A. Rocchetti, 2010).

Nous sommes ici en présence d'un phénomène de déflexivité qui marque le passage à l'extérieur des marques morphologiques *-CI* et *-LA* avec un ancrage phonosémantique s'appuyant sur l'opposition des voyelles *-I* et *-A*. L'utilisation de l'élément démonstratif neutralisé sémantiquement *CE* qui est celui de *C-IS-T* et de *C-I-L* et du présentatif latin *ECCE* prend ici une signification purement démonstrative. Il reste devant le substantif car dans le mouvement général de déflexivité du français les marques de déterminations s'antéposent. En revanche, comme nous l'avons déjà souligné, l'opposition <espace du MOI/espace du HORS MOI> ne disparaît pas mais répond à d'autres paramètres. Ceux-ci sont caractérisés par la perte de la référence univoque et directe à la sphère d'appartenance (première et deuxième personnes/troisième personne ou personnes présentes/personne absente). La perte de cette référence à la sphère personnelle est la marque d'une déflexivité plus générale qui touche également l'évolution de l'article défini de l'ancien français au français moderne (L. Begioni 2009, L. Begioni & A. Rocchetti 2010). Les nouveaux paramètres constitutifs de l'opposition des deux espaces résident dans la valeur des deux particules

adverbiales désémantisées. La position postposée à deux places souligne la valeur démonstrative ainsi que le rapport avec le contexte énonciatif. Là encore, nous pouvons identifier sur le plan phonosémantique que la distinction des deux démonstratifs s'appuie sur l'opposition vocalique –A/–I et que l'opposition des traits phonétiques d'aperture voyelle ouverte/voyelle fermée montre que l'on retrouve sur ce plan l'opposition espace du MOI caractérisé par la voyelle fermée I qui focalise sur le locuteur et l'interlocuteur et la voyelle ouverte A qui fait référence à l'espace du HORS MOI, c'est-à-dire tout ce qui est au-delà sur tous les plans et qui caractérise l'espace du HORS MOI. On peut également observer que la construction morphologique de ces deux formes nous fournit des interprétations phonosémantiques intéressantes. La séquence C- de *CE* et de *CI* donne une indication sémantique sur la proximité et donc l'espace du MOI, le L- de *LÀ* qui rappelle le L- de *CIL* de l'ancien français, précise une « localisation référentielle » au-delà de l'espace du MOI c'est-à-dire dans celui du HORS MOI. On voit bien qu'en français moderne, la personne n'est plus clairement impliquée. La situation spatiale est indiquée par les particules adverbiales postposées –*CI* et –*LÀ* qui permettent de préciser la référence à l'espace interlocutif.

3. Conclusion

Dans notre étude, nous avons essayé de mettre en évidence les caractéristiques systémiques de l'évolution du système du démonstratif du latin classique à l'ancien français et au français moderne. Les mécanismes de ces évolutions diachroniques permettent de comprendre la perte progressive de la référence à la sphère personnelle qui est petit à petit remplacée par un système référentiel de type énonciatif fondé sur l'opposition des particules adverbiales externes et postposées –*CI* et –*LÀ*. Grâce au concept de déflexivité, il nous a été possible d'analyser avec précisions les causes de ce phénomène en montrant comment on pouvait passer d'une morphologie simple antéposée à une morphologie double explicitée par un morphème antéposé servant de déictique désémantisé et par une particule adverbiale postposée. Ce nouveau système permet de déconcentrer les informations sémantiques en les redistribuant sur le plan morphosyntaxique tout en respectant les processus déflexifs généraux de la langue française.

REPERES BIBLIOGRAPHIQUES

1. Begioni L. (2009), « La traduction de l'article de l'italien vers le français: divergences dans la structuration sémantico-morphologique en synchronie et en diachronie », dans Velez A. (éd), *Actes des Journées Internationales sur la Traduction* (Cefalù, 29, 30 et 31 octobre 2008) vol. 2, Palermo, Herbita Editrice, p. 21-34.
2. Begioni L. et Bottineau D. (éds) (2010), *La déflexivité, Langages* 178, Paris, Armand Colin.

3. Begioni L. et Rocchetti A. (2010), « La déflexivité du latin aux langues romanes : quels mécanismes systémiques sous-tendent cette évolution ? », dans Begioni L. et Bottineau D. (éds), *La déflexivité*, Langages 178, Paris, Armand Colin, p. 53-66.
4. Bottineau D. (2010), « La théorie des cognèmes et les langues romanes : l'alternance i/a, la submorphologie grammaticale en espagnol et en italien », dans Luquet G. et Nowikow W. (éds), *La recherche en langues romanes : théories et applications*, Lodz, Wyzska szkola studiow miedzynarodowych.
5. Conte G.B. et Ferri R. (2005), *Corso di latino, lingua e civiltà : grammatica*, Roma, Le Monnier.
6. Bourciez E. (1946), *Eléments de linguistique romane*, Paris, Klincksieck.
7. Brunot F. et C. Bruneau (1937), *Précis de grammaire historique de la langue française*, Paris, Masson.
8. De Mulder W. (1997), « Les démonstratifs: des indices de changement de contexte », dans Flaux N., Van De Velde D. et De Mulder W. (éds), *Entre général et particulier: les déterminants*, Artois Presses Université, Artois, p. 137-200.
9. De Mulder W., Guillot C. et Mortelmans J. (2010), « Ce N-ci et ce N-là en moyen français », dans Lucia M. Tovena (éd.), *Déterminants en diachronie et synchronie*, Paris, Projet ELICO Publications, p. 86-103, <http://elico.linguist.univ-paris-diderot.fr/livre-elico.html>.
10. Ernout A. et Thomas F. (1959), *Syntaxe latine*, 2^{ème} édition, Paris, Klincksieck.
11. Ernout A. (1953), *Morphologie historique du latin*, 3^{ème} édition, Paris, Klincksieck.
12. Gaffiot F. (1934), *Dictionnaire illustré latin/français*, Paris, Hachette.
13. Guillaume G. (2004 [1954-1958]), *Prolégomènes à la linguistique structurale II. Discussion et continuation psychomécanique de la théorie saussurienne de la diachronie et de la synchronie*, R. Lowe (éd), Québec, Les Presses de l'Université Laval.
14. Guillot C. (2010), « Les démonstratifs de l'ancien français : un système encore personnel ? », dans Neveu F., Muni Toke V., Durand J., Klinger T., Mondada L., Prévost S. (éds), *Congrès Mondial de Linguistique Française – CMLF 2010*, Paris, Institut de Linguistique Française, <http://linguistiquefrancaise.org> ou <http://dx.doi.org/10.1051/cmlf/2010085>.
15. Kleiber G. (1983), « Les démonstratifs (dé)montrent-ils ? Sur le sens référentiel des adjectifs et pronoms démonstratifs », dans *Le Français Moderne* 2, p. 99-117.
16. Kleiber G. (1984), « Sur la sémantique des descriptions démonstratives », *Linguisticae Investigationes VIII/1*, 63-85.
17. Kleiber G. (1985), « Sur la spécialisation grammaticale des démonstratifs du français ancien, *De la plume d'oie à l'ordinateur* », dans *Etudes de linguistique offertes à Hélène Naïs, Verbum numéro spécial*, p. 99-113.
18. Kleiber G. (1986), « Adjectif démonstratif et article défini en anaphore fidèle », dans David J. et Kleiber G. (éds), *Déterminants: Syntaxe et sémantique*, Metz, Recherches Linguistiques Université de Metz, p. 169-185.
19. Kleiber G. (1987), « L'opposition cist / cil en ancien français ou comment analyser les démonstratifs ? », dans *Revue de linguistique romane* 51, p. 5-35.

20. Kleiber G. (1991), « Sur le démonstratif de notoriété en ancien français », dans *Revue québécoise de linguistique 19/1*, p. 11-32.
21. Kleiber G. (1995a), « D'ici et là et vice versa : pour les aborder autrement », dans *Le gré des langues 8*, p. 8-27.
22. Kleiber G. (1995b), « Ici on ne peut pas utiliser là », dans Figueroa A. et Lago J. (éds) *Estudios en homenaxe ás profesoras Françoise Jourdan Pons e Isolina Sánchez Regueira*, Université de Saint-Jacques de Compostelle, Département de Philologie française et italienne, p. 133-146.
23. Kleiber G. (1995c), « Pour une nouvelle approche des adverbes spatiaux ici et là », dans Synnicky J. (éd.), *Les acquis de la linguistique et l'enseignement du français langue étrangère*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, p. 63-75.
24. Lehmann C. (1985/2002), *Thoughts on grammaticalization*, Second, revised edition, Universität Erfurt, Seminar für Sprachwissenschaft, ASSidUE 9.
25. Lowe R. (2007), *Introduction à la psychomécanique du langage. I : Psychosystématique du nom*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
26. Marchello-Nizia C. (1992), « L'évolution du système des démonstratifs en moyen français » dans Van Deyck R. (éd.), *Le moyen français en langue et en discours, Travaux de linguistique 25*, p. 77-91.
27. Marchello-Nizia C. (1995), *L'évolution du français. Ordre des mots, démonstratifs, accent tonique*, Armand Colin, Paris.
28. Marchello-Nizia C. (2003), « 'Se voz de ceste ne voz poez oster, je voz ferai celle teste copier' (*Ami et Amile 753*) : La sphère du locuteur et la deixis en ancien français » dans De Wilde P., Kindt S., Vanneste A., et Vlemings J. (éds), *Mémoire en temps advenir. Hommage à Theo Venckeleer*, Louvain, Peeters, p. 413-427.
29. Marchello-Nizia C. (2004), « La sémantique des démonstratifs en ancien français : une neutralisation en progrès ? », dans *Langue française 141*, p. 69-84.
30. Marchello-Nizia C. (2005), « Deixis and subjectivity : the semantics of demonstratives in Old French (9th-12th century) », dans *Journal of Pragmatics 37*, p. 43-68.
31. Marchello-Nizia C. (2006a), « Du subjectif au spatial : l'évolution des formes et du sens des démonstratifs en français », dans *Langue française 152*, p. 114 -126.
32. Marchello-Nizia C. (2006b), « From personal deixis to spatial deixis : The semantic evolution of demonstratives from Latin to French », dans Hickmann M. et Robert S. (éds), *Space in Languages. Linguistic Systems and Cognitive Categories*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, p. 103-120.
33. Mathews C.E. (1907), *CIST and CIL : a syntactical Study*, Baltimore, J.H. Furst.
34. Moignet G. (1973), *Grammaire de l'ancien français*, Paris, Klincksieck.
35. Pasqualini L. et Traina A. (1978-1985), *Morfologia latina*, Bologna, Cappelli Editore.
36. Picoche J. (1979), *Précis de morphologie historique du français*, Paris, Nathan.
37. Pinchon J. et Wagner R-L. (1969), *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette.
38. Serbat G. (1986), *Les structures du latin*, Paris, Picard.

PRESENTATION COMPARATIVE LATIN/ITALIEN/FRANÇAIS DE LA CONCEPTION DE LA PERSONNE ET DE SON ESPACE

SOPHIE SAFFI¹

ABSTRACT. *A Comparative Approach to the Concepts of Person and Space in Latin, Italian and French.* The comparison of three situations in Latin, Italian and French highlights a common operational process. I distribute the concepts of space, person, gender, number and inter-subjectivity on the operative time of a radical space tensor which is divided into two successive stages of interiority and exteriority. Thus each first step in the process is a design that fuses interiority, feminine, internal plural, and symbiosis. The space location connected with the dialogical process, involving a symbiotic relationship between the speaker and the listener, corresponds from a historic point of view, when undergoing transitions from Latin to Italian, to a marker used during the first step. When no marker is used during the first stage, the process continues with a conception of the external space as in French. The implicit possession is representative of a system where the person has an extended personal sphere, typical of a symbiotic relationship to the environment and representative of language systems where the first step is existent. Thus, the purpose of the article is to demonstrate that a conception based on interiority has affinities with inflexion, whereas the one based on exteriority is similar to the deflection. Therefore, the space criterion is a founder of the psychological and linguistic structures.

Keywords : *person, space, Latin, Italian, French*

REZUMAT. *O prezentare comparativă a conceptului de persoană și a spațiului acesteia în latină, italiană și franceză.* Confruntarea a trei situații din latină, italiană și franceză evidențiază un proces operativ comun. Vom distribui conceptele de spațiu, persoană, gen, număr și intersubiectivitate pe timpul operativ al unui 'tensor' radical spațial incluzând două etape succesive, una de interioritate și alta de exterioritate. Vom arăta că fiecare primă etapă corespunde unei viziuni de tip fuzional: interioritate, feminin, plural intern, simbioză. Poziționarea spațială legată de cuplul dialogal, care presupune o relație simbiotică între locutor și interlocutor, corespunde, în perspectivă istorică, de la latină la italiană, unei mărci reprezentând prima etapă. Când pentru prima etapă nu se reține nicio marcă, se trece direct la o concepție externă a spațiului, precum în franceză. Posesia implicită trimite la un sistem unde persoana are o sferă personală extinsă, tipică pentru relația simbiotică cu mediul și reprezentativă pentru sisteme lingvistice unde prima etapă nu este omisă. Vom arăta că concepția internă are afinități cu flexiunea, cea externă cu deflexiunea, criteriul spațiului fiind prin urmare fundamentul construcțiilor de natură psihologică și lingvistică.

Cuvinte cheie: *persoană, spațiu, latină, italiană, franceză*

¹ Professeur de linguistique italienne, Centre Aixois d'Etudes Romanes (EA 854) de l'Université de Provence Aix-Marseille 1, Co-directrice de l'équipe Plurilinguisme. E-mail : saffisophie@aol.com

Introduction

Les divergences entre les représentations sémiologiques de la personne et de ses rapports avec son environnement, en italien et en français, sont assez nombreuses pour provoquer le questionnement. Ainsi en va-t-il de l'opposition entre, d'une part, la sphère étendue de la personne en italien dont les indices sont : une possession peu marquée² et une préférence pour la relation de symbiose avec le lieu,³ et d'autre part, la sphère réduite de la personne en français standard : marquage obligatoire de la possession,⁴ préférence pour la relation externe avec le lieu.⁵ Parallèlement, on observe en italien un emploi parcimonieux des pronoms personnels sujets, le verbe italien étant à la fois prédicat et sujet. On remarque aussi une distribution de l'emploi de la forme réfléchie ou pronominale en fonction de l'implication d'un sujet animé, pour la possession (it. *Si tolse gli occhiali*⁶ / fr. *Il ôta ses lunettes*) et pour l'indéfini que le français rend par le pronom sujet *on* (fr. *quand on est jeune...* / it. *quando si è giovani...*). Alors qu'en français, l'indépendance de la personne sujet et la création de *on* s'accompagnent d'un emploi réduit des verbes pronominaux ou réfléchis.

ITALIEN standard écrit	FRANÇAIS standard écrit
Sphère étendue de la personne	Sphère restreinte de la personne
Possession implicite (it. <i>prendo la borsa</i>)	Possession explicite (fr. <i>je prends mon sac</i>)
Emploi de la forme réfléchie pour la possession (it. <i>Si tolse gli occhiali</i>) et du pronom datif (it. <i>Mi è caduta la matita</i>)	(fr. <i>Il ôta ses lunettes</i>) (fr. <i>Mon crayon est tombé</i>)
Relation symbiotique (interne) avec le lieu (it. <i>in cucina, in ufficio</i>)	Relation externe avec le lieu (fr. <i>à la cuisine, dans la cuisine, au bureau</i>)
Pronom sujet facultatif	Pronom sujet obligatoire
Emploi de la forme réfléchie pour l'indéfini (it. <i>quando si è giovani...</i> , mais : it. <i>quando sei ministro, hai delle responsabilità</i>)	Emploi de <i>on</i> pour l'indéfini (fr. <i>quand on est jeune...</i> / fr. <i>quand on est ministre on a des responsabilités</i>)

² Ex. it. *al terzo mese di gravidanza, complimenti !, di tutto cuore, non risparmiare né tempo né fatica, pagare di persona* (exemples tirés de Rufin Jean Pratelli, *Dictionnaire grammatical et contrastif de l'italien et du français*, Aix-en-Provence, Martorana, 1993, pp. 56-57.), *prendo la borsa*.

³ Emploi de la préposition *in* associée à une symbiose : ex. it. *in prossimità di..., in mezzo al lago, in fondo al burrone, in capo al mondo, in calce alla pagina, uomo in mare !, andare in chiesa, scendere in giardino, servire in tavola* (exemples tirés de Rufin Jean Pratelli, *Op. Cit.*, pp. 166-168.), *in cucina*.

⁴ Ex. fr. *dans son troisième mois de grossesse ; mes compliments ! ; de tout mon cœur, de tout son cœur, etc. ; n'épargner ni son temps ni sa peine ; je prends mon sac*.

⁵ Emploi de *à* associée au mouvement prospectif jusqu'à un point limite : ex. fr. *à proximité de..., un homme à la mer !, aller à l'église, descendre au jardin, servir à table*, et la préposition *dans* associée au mouvement d'introduction dans un espace délimité : ex. fr. *dans la cuisine*. Celui qui peut être *en cuisine* est le chef cuisinier qui se définit par son métier et donc intrinsèquement dans son rapport à l'espace 'cuisine'.

⁶ Remarque : quand le possesseur est sujet, l'italien utilise la forme verbale réfléchie, quand le possédé est sujet ou attribut du sujet, l'italien emploie un pronom personnel indirect (ou pronom datif) : ex. it. *Gli occhi le ridevano* (pour une femme), *Gli occhi gli ridevano* (pour un homme) / ex. fr. *Ses yeux riaient*. (Jacqueline Brunet, *Grammaire critique de l'italien*, tome 3 *Le possessif*, St Denis, P.U. Vincennes-Paris 8, 1980, pp. 160-161.)

Pluriel interne (it. <i>le mura</i>) et Pluriel d'addition (it. <i>i muri</i>)	(fr. <i>la muraille, les remparts</i>) Uniquement pluriel d'addition (fr. <i>les murs</i>)
Distinction du genre dans les pronoms personnels antéposés COI (it. <i>le / gli</i> , fr. <i>lui</i>)	Distinction du nombre dans les pronoms personnels antéposés COI (it. <i>gli</i> , fr. <i>lui / leur</i>)
Pronom d'adresse de courtoisie en italien : 3 ^{ème} pers. sing. fém. (<i>Lei</i>)	Pronom d'adresse de courtoisie en français : 2 ^{ème} pers. pl. (<i>Vous</i>)
Noms en <i>-ore</i> tous masculins (it. <i>il fiore, il calore, il dottore, l'imperatore</i>)	Distribution des noms en <i>-eur</i> entre le féminin (fr. <i>la fleur, la chaleur</i>) et le masculin (fr. <i>le docteur, l'empereur</i>)

L'accumulation des indices nous a amenée à nous demander si des conceptions psychiques différentes de leur espace qu'auraient les locuteurs italiens et français ne pouvaient pas être à l'origine de ces distinctions sémiologiques. Seule une étude des outils syntaxiques de situation spatiale liés à la personne pouvait éventuellement mener à la réponse.

Parallèlement, une description comparative de l'emploi des catégories du genre et du nombre soulève aussi sa part de remarques et de questions. À noter, la persistance du pluriel interne en italien et sa disparition en français (it. *le mura* / fr. *la muraille, les remparts*). Remarquable aussi la marque du genre dans les pronoms personnels antéposés compléments d'objet indirect en italien correspondant en français à une distinction du nombre (it. *le/gli*, fr. *lui* ; it. *gli*, fr. *lui/leur*).⁷ Le genre est employé pour marquer le décalage entre la personne psychique et la personne sémiologique dans la forme de courtoisie en italien (*Lei*), quand le français utilise le nombre (*Vous*). Enfin, pourquoi la série des substantifs français en *-eur* est distribuée entre le féminin (fr. *la fleur, la chaleur*) et le masculin (fr. *le docteur, l'empereur*) quand la série équivalente italienne en *-ore* est entièrement au masculin (it. *il fiore, il calore, il dottore, l'imperatore*) ?

Afin de trouver des réponses aux questions posées, nous nous sommes intéressée aux différentes stratégies d'antéposition de la morphologie en ancien italien et en ancien français, aux issues en italien et en français de l'accusatif et du nominatif, à l'évolution des catégories du genre et du nombre comme représentation de l'acquisition de l'intersubjectivité.

Quel que soit le point de vue adopté, syntaxique, morphologique, et même phonologique, la conception de la personne et la représentation spatiale étaient, à tous les niveaux de structure, intimement liées, il était cohérent d'étudier la conception de la personne en même temps que la conception de l'espace, les deux systèmes spatial et personnel sont intrinsèquement unis par l'acquisition des compétences langagières.

⁷ A l'oral, *gli* s'emploie désormais couramment pour exprimer le datif pluriel (ex. : *Ho visto Paolo e Maria e gli ho detto di chiamare* plutôt que *Ho visto Paolo e Maria e ho detto loro di chiamare*), mais l'emploi de *gli* en lieu et place de *le* (*Ho visto Maria e gli ho detto...*) est considéré comme relevant d'une variété d'italien standard et est évité dans les situations formelles. (« Fondamenti e didattica della lingua italiana. Quale italiano insegnare ? Appunti sulle varietà della lingua d'oggi » in *Corsi speciali per il conseguimento dell'abilitazione all'insegnamento nella scuola dell'infanzia e nella scuola primaria*, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Scienze della formazione, Sede di Livorno, anno accademico 2006-2007.)

1. La situation latine

1.1. Les démonstratifs

Les trois démonstratifs latins *hic*, *iste*, *ille* situent spatialement les notions par rapport au locuteur, à l'interlocuteur et au couple en dialogue. La proximité se réfère aux deux points limites du couple dialogal, le locuteur avec *hic* et l'interlocuteur avec *iste* ; l'éloignement, avec *ille*, renvoie au couple dialogal pris dans sa globalité. Ainsi, la proximité résulte d'une conception interne du couple dialogal : *hic* situe le point de départ de l'action de communication, *iste* situe le point d'arrivée atteint grâce à une visée prospective. L'éloignement suppose une conception externe du couple dialogal : *ille* vise une limite jamais atteinte qui s'éloigne continuellement du point de départ qu'est le couple pris dans sa totalité. L'évolution du système quadripartite des adverbess de lieu latins dans la langue orale tardive aboutit aux disparitions successives de la distinction formelle entre le « lieu où l'on va » et le « lieu par où l'on passe », puis de la distinction entre le « lieu où l'on est » et le « lieu où l'on va ». Ainsi l'évolution du système des adverbess de lieu en latin parlé tardif correspond à la prédominance de la représentation de la personne humaine sur l'expression de son déplacement.

La distribution du système latin des adverbess de lieu sur la hiérarchie vocalique :

u-----o-----a-----e-----i → sens prospectif de la hiérarchie vocalique⁸
 ← sens rétroversif impulsé par le [n]

<i>hūc</i> là où <u>je</u> vais	<i>hīc</i> là où <u>je</u> suis par où je passe	<i>hīc</i> ici où <u>je</u> suis	<i>hīnc</i> là d'où <u>je</u> viens
<i>īstō(c)/īstūc</i> là où <u>tu</u> vas	<i>īstā</i> là où <u>tu</u> es par où tu passes	<i>īstīc</i> ici où <u>tu</u> es	<i>īstīm/īstīnc</i> de là d'où <u>tu</u> viens
<i>īllō(c)/īllūc</i> là où <u>il</u> va	<i>īllā</i> là où <u>il</u> est par où il passe	<i>īllīc</i> ici où <u>il</u> est	<i>īllīm/īllīnc</i> de là d'où <u>il</u> vient

⁸ Pour une présentation de la hiérarchie vocalique et de la rétroversion des consonnes sonores et nasales en italien en italien, voir Alvaro Rocchetti, *Sens et forme en linguistique italienne : études psychosystématiques dans la perspective romane*, thèse de doctorat d'État, Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 1982, 655 p. ; Sophie Dubail-Saffi, *La place et la fonction de l'accent en italien*, Thèse de Doctorat d'italien, 1991, Sorbonne Nouvelle-Paris3, 655 p. ; Sophie Saffi, *Etudes de linguistique italienne. Approches synchronique et diachronique de la psycho-systématique de l'italien*, Cluj-Napoca (Roumanie), Presa Universitară Clujeană, 2010, pp. 193-241.

1.2. Les pronoms d'adresse

Le locuteur latin a à sa disposition deux solutions pour marquer la distance due par respect. D'une part, dès le III^e siècle, *vos* remplace *tu* dans la langue de bon niveau, pour s'adresser à une personne d'un rang plus élevé. D'autre part, le genre féminin est utilisé pour signifier la déférence envers certains arbres dont le nom appartient à une déclinaison masculine. Le décalage dans la catégorie du genre concerne le domaine nominal, où les substantifs relèvent de la 3^{ème} personne cardinale. Dans le domaine verbal, pour l'adresse, les rangs de la personne ordinale sont respectés. Ce qui ne sera plus le cas en italien, comme nous le verrons plus avant.

1.3. Le genre

Issu du système binaire de l'indoeuropéen qui opposait l'animé à l'inanimé, le système du genre en latin en a conservé de manière sous-jacente le critère d'animation. La flexion latine distingue le masculin, le féminin et le neutre. Leur distribution est liée au sens, ou plus précisément, à l'analyse que l'on fait du sémantème à appréhender. Au sein de l'ancienne catégorie des animés, l'animation interne invisible – mais sensible – est associée au féminin quand le déplacement externe visible est associé au masculin.

2. Du latin aux langues romanes

Du latin aux langues romanes, l'évolution de la syntaxe et l'évolution des éléments morpho-syntaxiques, reflètent un profond changement dans l'orientation des opérations mentales mises en jeu par le fonctionnement du système de la langue. Le fait d'envisager le « lieu où je vais » comme ultérieur à la conception du « lieu où je suis » est une vision moderne soumise à une visée opérative typique des langues romanes et apparue après que le système originel latin des adverbes de lieu a fusionné. Du latin à l'italien, le changement de l'ordre syntaxique⁹ Sujet-Objet-Verbe du latin en SVO des langues romanes s'accompagne du remplacement de l'ordre Déterminant-Déterminé (lat. *Patris manus*) préféré en latin classique, par l'ordre Déterminé-Déterminant (lat. *Manus patris*) en latin tardif.¹⁰ Parallèlement, se développe l'article antéposé (it. *La mano del padre*). Il y a un critère commun au traitement de l'objet et de l'article : la disparition de la flexion et le rôle prédominant de la syntaxe représentent une solution nouvelle au marquage de la direction du mouvement. Puisque la désinence accusative est universalisée par les langues romanes, la position postverbale de l'objet concrétise le sens dans lequel s'exerce l'action. Le déterminant (article, préposition introduisant le complément du nom), comme le prédicat (verbe), précède le sémantème sur lequel leur forme s'applique. Par ailleurs, dans les langues romanes, la redistribution des informations extraites des désinences casuelles latines fait peu à peu passer les critères d'animation et d'agentivité sous des critères de genre et de nombre. Expliquons-nous :

9 Ordre syntaxique par opposition à l'ordre informationnel au sens strict, ne supposant aucune topicalisation, aucune focalisation, aucune mise en relief d'ordre informationnel.

¹⁰ Gérard Genot, *Op. Cit.*, p. 19.

2.1. Les issues en italien et en français de l'accusatif et du nominatif.

La morphologie du substantif italien a une origine composite (nominatif et accusatif) quand le français a généralisé le cas régime (accusatif) pour ensuite antéposer entièrement la morphologie dans le déterminant et donc annuler la morphologie dans le substantif. Du fait de l'antéposition, l'article se retrouve le porteur de la morphologie nominale en français contemporain mais ce n'était pas la réalité de l'ancien français. Observons un exemple au masculin de la 1^{ère} déclinaison :

CS sg : <i>li murs</i>	CS pl : <i>li mur</i>				
CR sg : <i>le mur</i>	CR pl : <i>les murs</i>				
	Article :	CS sg : <i>li</i>	CS pl : <i>li</i>	CS sg : -i	CS pl : -i
		CR sg : <i>le</i>	CR pl : <i>les</i>	CR sg : -e	CR pl : -es
	Désinence :	CS sg : <i>murs</i>	CS pl : <i>mur</i>	CS sg : -s	CS pl : Ø
		CR sg : <i>mur</i>	CR pl : <i>murs</i>	CR sg : Ø	CR pl : -s

Il semble bien qu'il y ait une différenciation entre fonction sujet et rôle d'agent, la fonction (sujet ou objet) étant antéposée dans l'article, le *-i* de l'article est la marque de la fonction sujet opposée au *-e*, marque de la fonction objet. Le *-s* est la marque de la puissance d'activité, selon la distribution suivante : le sujet agent singulier est 100% actif, les sujets agents pluriels se répartissant l'activité, aucun ne peut individuellement se l'approprier à 100%, l'objet singulier étant passif, n'est pas 100% actif, les objets pluriels se répartissant la passivité aucun ne subit le procès à lui seul, donc chacun récupère une part d'activité.

On observe que l'agentivité est partiellement antéposée au cas régime et ne l'est pas au cas sujet. Tant qu'il y a deux cas en français, le cas sujet issu du nominatif marque la fonction sujet. Ce qui ne veut pas dire que le sujet soit toujours l'agent. Quand le cas régime est généralisé, le sujet se distingue par la position syntaxique préverbale. L'évolution historique montre que le français va privilégier la forme active et la syntaxe SVO, le sujet redevenant l'agent, la puissance d'activité passe du côté de la syntaxe.

Il se dégage donc plusieurs stratégies croisées pour l'expression de la puissance d'animation :

- la hiérarchie vocalique (*-i* vs. *-e*) dans l'article qui distingue le cas sujet (animation plus aboutie) ou régime (animation en retrait, saisie anticipée sur le mouvement de pensée de l'animation) ;
- l'ajout du *-s* qui exprime la puissance d'animation résultant de la combinaison 'cas /quantité'.

L'existence de 2 morphèmes (morphème1 + sémantème + morphème2) consent donc quatre possibilités, en italien contemporain comme en ancien français :

- la redondance de morphème1 et morphème2 (ex. : it. contemp. : *il muro*, *i muri* ; anc. fr. *les murs*, *li murs*) ;

- l'absence du morphème1 (non expression du partitif, élision devant voyelle) ;
- l'absence du morphème2 (ex. : it. contemp. : *la città* ; anc. fr. *le mur*, *li mur*) ;
- la complémentarité de morphème1 et morphème2 (ex. : it. contemp. : *le mura* où *-e* = pluriel, *-a* = singulier, l'ensemble exprimant le pluriel interne).

Cette dernière possibilité ne semble pas au premier abord être exploitée en ancien français, mais en examinant de plus près l'article de l'ancien français au CR pluriel, on constate qu'il présente un morphème combiné dont les deux composants sont complémentaires car le second composant est comme un morphème2 anticipé (*les* : *-e-* = animation-, *-s* = animation+). L'opposition de l'ancien français (*le* vs. *les*) est relayée en français contemporain par la hiérarchie vocalique : [l̥] vs. [l̥] (substrat oïl) ou [le] (substrat oc). Comme une reprise à la verticale de la stratégie horizontale.¹¹

Revenons sur le *-s*. Il est la marque du pluriel en latin à quatre cas différents (nominatif, accusatif, datif et ablatif). On remarquera que ce sont les quatre cas qui ont connu des issues dans les langues romanes. La tentative française de dissociation des informations de genre, de nombre et de cas qui sont amalgamées en latin, semble débiter par une distribution du *-s* sur un nombre de cas réduit à deux : cas sujet et cas régime. La distribution combinatoire du *-s* selon le cas et le nombre exprime, dans le discours, la capacité du syntagme ou du mot à préserver son activité. D'où l'emploi du *-s* pour la 2^{ème} personne verbale, l'interlocuteur étant l'autre acteur du dialogue ; d'où le *-s* pour les adverbes (capacité du rapport)¹².

L'italien conserve la symbiose sujet-agent dans ses marques de morphologie plurielle mais la morphologie italienne est marquée deux fois en ancien italien comme en italien contemporain. Au XIII^e siècle, les formes *lo* et *li* dominent pour l'article défini masculin ; au XV^e c'est *el* et *e*, à partir du XVII^e, *il* et *i* s'imposent. Les formes du féminin sont plus stables : *la* au singulier et *le* au pluriel. Parallèlement au pluriel d'addition, l'italien possède un pluriel interne qui se construit avec l'article féminin pluriel et la désinence féminin singulier.

Exemples en italien ancien :

	Forme dominante au masculin singulier	Forme dominante au masculin pluriel
XIII ^e	<i>lo muro</i>	<i>li muri</i>
XV ^e	<i>'l muro</i> <i>el muro</i>	<i>e muri</i>
XVII ^e	<i>il muro</i>	<i>i muri</i>

¹¹ Cette boucle reliant la mécanique d'intégration de la morphologie verticale par le biais des voyelles comme l'illustre abondamment les langues sémitiques, et la morphologie horizontale associant des composants préconstruits (préfixes, suffixes) typique des langues indoeuropéennes, est souvent parcourue dans l'histoire des systèmes. (cf. Sophie Saffi, *La place et la fonction de l'accent en italien*, Cit., § III La construction de la syllabe, pp. 132-142.)

¹² Alvaro Rocchetti, « Une interférence du sens et de la forme : le cas du *-s* latin passant à *-i* en italien et en roumain » in *Chroniques italiennes*, n°11/12, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1987, pp. 203-236 ; Sophie Saffi, « Syntaxe et prosodie en italien et en anglais », Cit., pp. 211-234.

Exemples en italien contemporain :

masc. sg.	fém.sg.	pl. interne	fém. pl.	masc. pl.
<i>il muro</i>	<i>la casa</i>	<i>le mura</i>	<i>le case</i>	<i>i muri</i>

(U → O → A → E → I) Hiérarchie vocalique italienne

On observe une identité d'évolution au singulier pour le français et l'italien (une fois le cas régime généralisé en français, puisque le singulier se construit sur l'accusatif en italien) mais une divergence au pluriel : le français opte pour la consonne *-s* quand l'italien choisit la voyelle *-i*.

L'italien privilégie la régularité syllabique CV. En digne représentant de la Romania orientale, il réduit les finales consonantiques et oppose, par exemple au masculin, les morphèmes *-o/-i* issus respectivement de l'accusatif et du nominatif. Le français qui admet les consonnes finales, conserve l'accusatif pour le pluriel qu'il marque avec l'ajout de *-s*. Ce qui importe ici est le rôle de la consonne dans la construction syllabique et l'intérêt pour une langue de s'attacher, ou pas, à conserver la régularité syllabique. L'acceptation des consonnes finales n'est pas contradictoire avec le développement de la variété vocalique (comme le montre le système vocalique français) mais s'accompagne de l'abandon la régularité syllabique.

Si l'on observe l'évolution historique du latin classique aux langues romanes, on remarque que l'installation de la régularité syllabique a précédé l'antéposition de la morphologie :

En latin (classique)

sémantème			morphème	
	→	→	→	
	→	→	→	→
C	V	C	V	C
m	u	r	u	(s) nominatif singulier
			u	(m) accusatif singulier
			o	(s) accusatif pluriel
			i	∅ nominatif pluriel

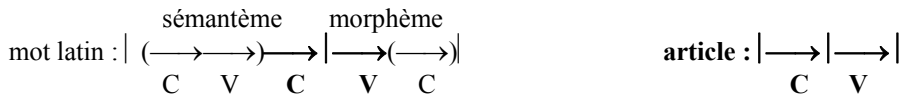
Il y a eu séparation des informations fusionnées dans la désinence casuelle pour aboutir au cas sujet (CS) opposé au cas régime (CR) en ancien français ou à un croisement, une combinatoire accusatif singulier / nominatif pluriel, en italien. Les deux solutions ont extrait les informations qui permettent de distinguer l'agent de l'objet en corrélation avec l'animé et l'inanimé sous le genre et le nombre.

Revenons à l'exemple en ancien français pour voir les informations portées par les voyelles dans l'article :

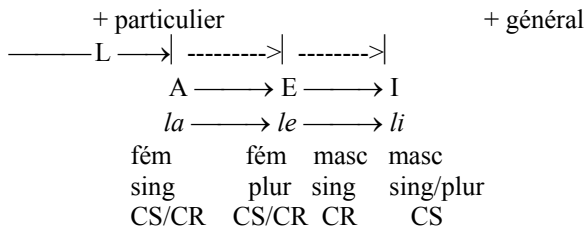
CS masc sing : li	CS masc plur : li	CS fém sing : la	CS fém plur : les
CR masc sing : le	CR masc plur : les	CR fém sing : la	CR fém plur : les

- i → CS masculin, pas de distinction du nombre
- e → CR masculin singulier
- (-es → CR masculin pluriel et féminin pluriel sans distinction de cas)
- a → féminin singulier sans distinction de cas

Cherchons la systématique sous ce désordre apparent : si l'on considère que l'article est un mot et que sa jeunesse fait que sa structure est encore celle d'un stade ancien de l'histoire des langues romanes, nous lui appliquons le schéma du mot latin simplifié, car la sémantèse est ici au service de la mécanique morphologique, et nous obtenons ce qu'illustre le schéma suivant :



La hiérarchie vocalique partielle en français appliquée au mouvement de généralisation de la notion associée à la consonne /- de l'article défini permet d'opérer des saisies plus ou moins anticipées, on obtient la distribution suivante :



On remarque que le genre 100% actif distingue les cas actif (CS) et passif (CR) mais pas le genre qui n'est pas à 100% actif, le féminin (représentant la passivité interne en calque avec les mouvements vitaux internes incontrôlés). Le CR du masculin est intermédiaire en activité entre le féminin et le masculin CS. Ainsi, dans les langues romanes, la redistribution des informations extraites des désinences casuelles latines fait peu à peu passer les critères d'animation et d'agentivité sous des critères de genre et de nombre.

Ce mouvement évolutif n'est que le prolongement d'une évolution déjà entamée dès le passage du mot-phrase de l'indoeuropéen à la flexion latine. Dans les langues romanes, le neutre aurait disparu suite à l'inutilité de la marque de l'inanimé dans la morphologie, quand nominatif et accusatif sont devenus sujet et objet dont la position syntaxique est déterminante. Le neutre disparaît quand les concepts de cette catégorie peuvent se redistribuer entre le féminin et le masculin (selon un critère intérieur/

extérieur). On a donc un glissement du critère d'animation vers un critère spatial (animé/inanimé > intérieur/extérieur), avec une affinité, d'une part, de l'intériorité et du féminin, d'autre part, de l'extériorité et du masculin.

2.2. *Le genre et le nombre : une représentation de l'acquisition de l'intersubjectivité*

En 1990, l'équipe de Giacomo Rizzolatti¹³ a découvert des neurones dans l'aire 5 chez le singe qui déchargent chaque fois que l'animal fait un geste particulier et chaque fois que le singe voit l'expérimentateur faire le même geste. L'« *acte du spectateur* » est un *acte potentiel*, induit par l'activation des neurones miroirs capables de coder l'information sensorielle en termes moteurs et de rendre ainsi possible cette « réciprocité » d'actes et d'intentions qui est à la base de notre reconnaissance immédiate de la signification des gestes d'autrui. Ici donc, la compréhension des intentions d'autrui n'a rien de « théorique », elle s'appuie sur la sélection automatique de ces stratégies d'action qui, sur la base de notre patrimoine moteur, apparaissent chaque fois les plus compatibles avec le scénario observé.¹⁴

Giacomo Rizzolatti distingue deux types de compréhension : la visuelle (voir un chien aboyer) et la visuo-motrice (voir un chien mordre) : l'activation du système moteur des neurones miroirs est modulée non par l'expérience visuelle mais par la pratique motrice (l'homme sait mordre mais il ne sait pas aboyer), ce qui confirme le rôle décisif de la connaissance motrice pour la compréhension de la signification des actes d'autrui. Seulement dans la compréhension visuo-motrice, l'événement moteur observé comporte une implication de l'observateur à la première personne, qui lui permet d'en avoir une expérience immédiate comme s'il l'exécutait lui-même et d'en saisir ainsi d'emblée la signification.¹⁵

Les retombées sur les hypothèses quant à l'acquisition des tout jeunes enfants sont très importantes car elles viennent corroborer des observations chez les bébés (attirait des visages, imitation, babil).¹⁶ Elles confortent aussi les observations sur les enfants autistes. la pédopsychiatre Jacqueline Nadel soutient, d'une part, que l'imitation est une voie privilégiée d'exercice de la distinction entre perceptions externes et perceptions internes, d'autre part, que l'imitation permet de voir ses intentions réalisées dans l'action de l'autre et de ressentir à la première personne les actions de l'autre en les imitant.¹⁷

Les philosophes définissent l'intersubjectivité comme la communication entre les consciences individuelles, plus simplement, le pédopsychiatre Bernard Golse écrit que ce terme désigne « le vécu profond qui nous fait ressentir que soi et l'autre, cela

¹³ Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia, *Les neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, 2008, 236 p.

¹⁴ Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia, *Op. Cit.*, pp. 143-147.

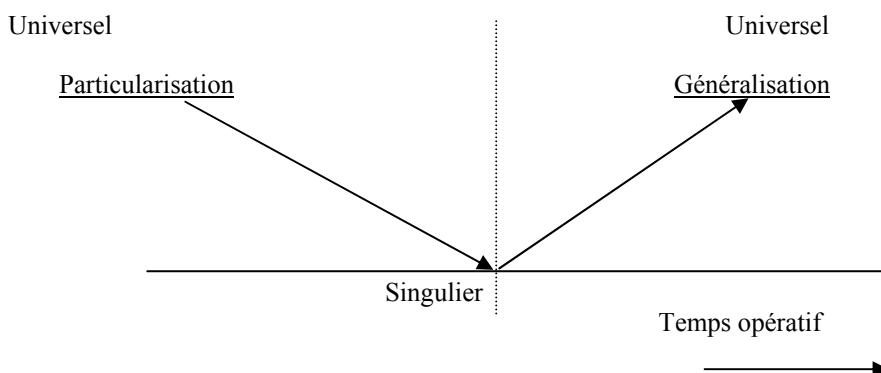
¹⁵ Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia, *Op. Cit.*, pp. 148-149.

¹⁶ Recensés par : Bénédicte de Boysson-Bardies, *Comment la parole vient aux enfants*, Cit., 297 p.

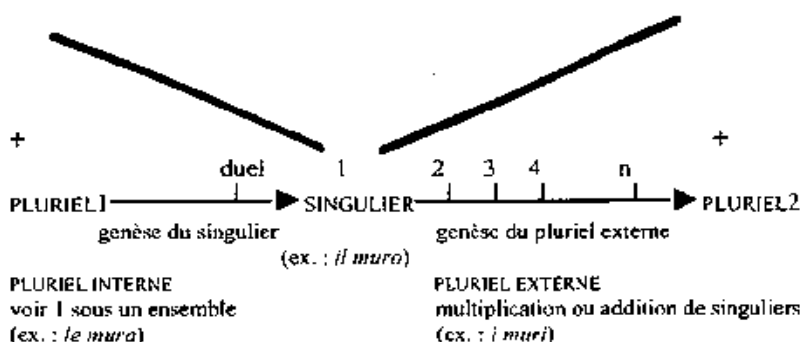
¹⁷ Jacqueline Nadel, « L'imitation : un langage sans mot, son rôle chez l'enfant atteint d'autisme » in *Neuropsychiatrie de l'enfance et de l'adolescence*, Revue de la Société française de psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent et disciplines associées, Paris, Elsevier, vol. 53, n°7, 2005, pp. 378-383.

fait deux. »¹⁸ Bernard Golse s'intéresse aux précurseurs corporels et comportementaux de l'accès au langage verbal, chez l'enfant entre trois et neuf mois, c'est-à-dire pendant la mise en place de l'intersubjectivité (mouvement des mains, suivi des regards et vocalises). La mise en rythmes compatibles des différents flux sensoriels de l'enfant par l'enfant lui-même et par l'adulte qui prend soin de lui semble au cœur de la dynamique d'instauration de l'intersubjectivité sans laquelle il n'y a pas d'avènement possible du langage verbal.¹⁹

Le tenseur binaire radical *en puissance*

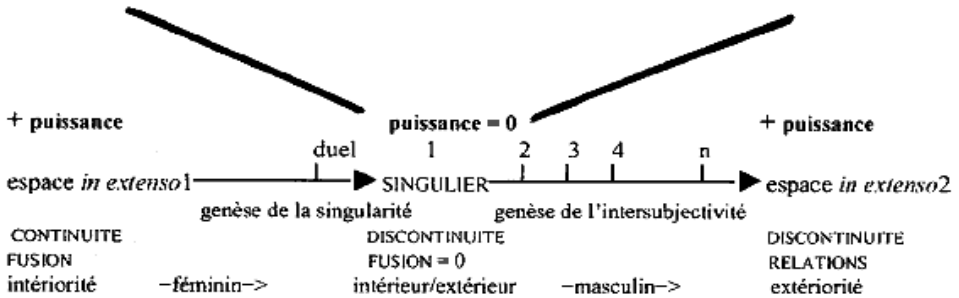


En nous appuyant sur le principe théorique guillaumien du tenseur binaire radical, substrat invariant de l'activité mentale, une structure simple figurant les mouvements de pensée de particularisation et de généralisation, nous proposons un parallèle entre la genèse de la singularité et celle du singulier, et entre la genèse de l'intersubjectivité et celle du pluriel externe. Ce qu'illustrent les schémas suivants :



¹⁸ Bernard Golse, « Les précurseurs corporels et comportementaux de l'accès au langage verbal » in *Neuropsychiatrie de l'enfance et de l'adolescence*, Revue de la Société française de psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent et disciplines associées, Paris, Elsevier, vol. 53, n°7, 2005, p. 341.

¹⁹ Bernard Golse, *Op. Cit.*, pp. 340-348.



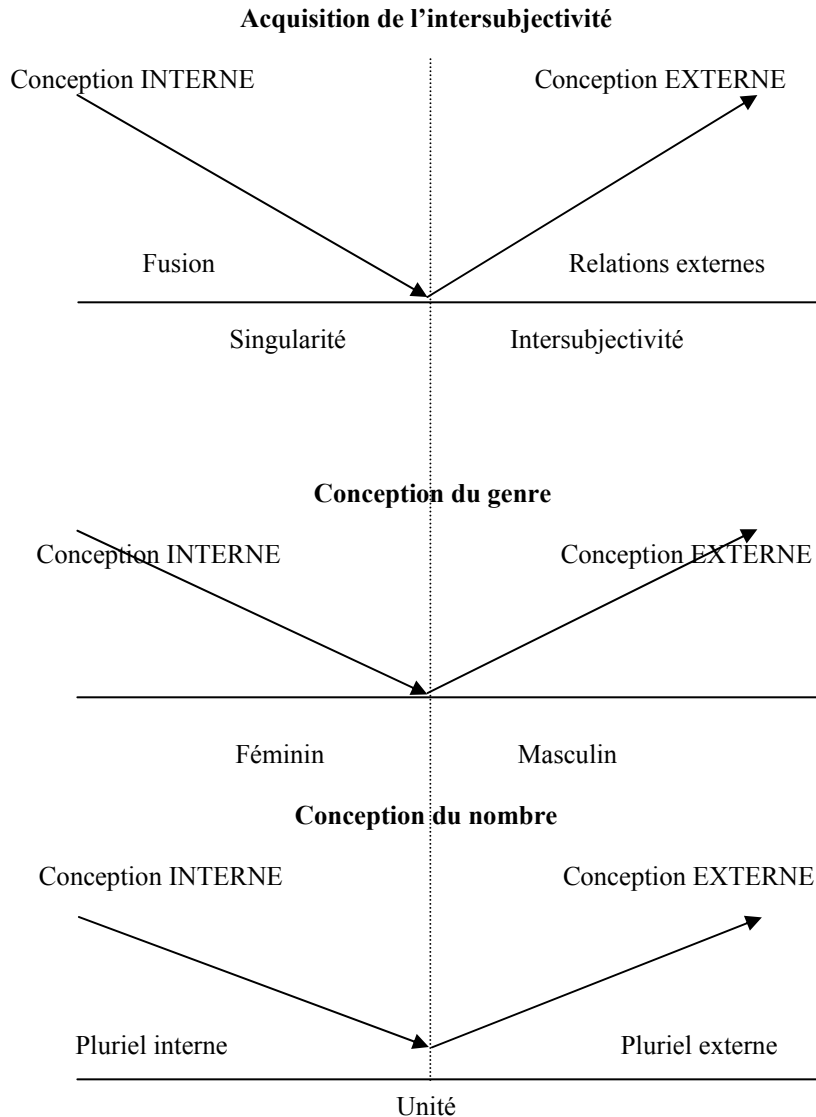
Le mouvement de pensée portant au pluriel interne représente la fusion avec la mère et avec l'espace environnant. Le nouveau-né doit parcourir ce mouvement pour exister en tant que singularité. D'une part, le bébé doit s'extraire de l'espace *in extenso* pour exister comme parcelle d'espace, c'est la relation avec la mère qui l'aide à effectuer ce parcours : lors de la tétée, il prend conscience de sensations intérieures et extérieures qu'il va devoir différencier. D'autre part, la position du duel sur le schéma représente la fusion avec la mère de laquelle il va aussi devoir s'extraire pour devenir un individu singulier, ce que les psychologues appellent « le deuil de l'objet primaire ». Devenant une singularité, le nouveau-né fait connaissance avec la non-puissance : il n'a que peu d'effets sur la mobilité de sa mère et du monde environnant.

Il va récupérer de la puissance en s'engageant sur un nouveau parcours, celui correspondant au mouvement de pensée du pluriel externe qui le mène de nouveau à un espace *in extenso*, mais d'une autre qualité car vu comme réceptacle d'une multiplication d'objets animés et inanimés dont *je* (moi, bébé) fais partie. *Je* suis passé d'un espace *in extenso* fusionnel à un espace entier externe au sein duquel *je* noue des relations affectives externes (qui auront un impact sur mon intériorité, évidemment, mais une intériorité délimitée dans mon image corporelle). Pour effectuer ce second parcours mental, le nouveau-né a besoin d'un tiers (en général, le père) au contact duquel il va acquérir de nouveau de la puissance. Cette étape correspond à ce que les psychologues nomment « l'introduction du tiers ». Ce tiers établit des relations aussi bien avec la mère qu'avec l'enfant, et c'est ce partage qui aide l'enfant à s'extraire du rapport fusionnel entretenu avec sa mère.

La correspondance que nous effectuons avec la conception du genre masculin, n'a rien à voir avec le caractère sexué des parents, dans un couple homosexuel de deux femmes, une femme occupera la place du tiers, ce qui est important c'est que la relation à ce tiers soit externe (d'où le masculin) pour sortir de la fusion qui est une relation interne (d'où le féminin).

Notre hypothèse de tenseur binaire radical fondé sur la construction psychologique du locuteur propose les critères spatiaux comme critères fondamentaux. Les schémas précédents superposent un grand nombre d'informations afin de montrer les capacités de fonctionnements parallèles de la structure simple qu'est le tenseur binaire radical et le mouvement de pensée couplé particularisation/généralisation qu'il figure. Le tenseur

binaire radical existe *en puissance* – tel que représenté précédemment – comme le substrat invariant de l’activité mentale et il se retrouve donc partout, dans la langue. Mais pour engendrer des formes de discours, il faut qu’il s’applique de multiple fois *en effet* – tel que représenté plus bas – ce qui représente une succession d’étapes d’universalisation qui ne sont pas des répétitions à l’identique, mais bien une suite évolutive de résultats différents s’appuyant sur une même structure de fonctionnement. Ce qu’illustrent les schémas suivants :



3. De l'ancien italien à l'italien contemporain

3.1. Les démonstratifs

*(*ǣc*)*cŭ-īllŭ(m)* > *quello*

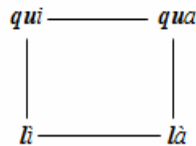
**accu* (= *atque* + *eccum*).²⁰

*(*ǣc*)*cŭ-īstŭ(m)* > *questo*

**ǣccŭ* + le pronom personnel de la 2^{ème} personne *tŭ* ou *tē* de l'accusatif (ou la forme raccourcie *tŭ* du datif *tŭbŭ*) + *īstŭ(m)* : *(*ǣc*)*cŭ-t(i)-īstŭ* > *cotesto*, *codesto*.

À partir du V^e siècle,²¹ le latin du Bas Empire a comme pronoms démonstratifs d'usage *iste* et *ecc(u)ille*. *Ecc(u)iste* ne serait apparu que plus tard, sans doute sous l'influence de *ecc(u)ille*. En ancien italien, les formes composées remplacent les formes simples dans le paradigme des démonstratifs : *questo* remplace *hŭc* démonstratif de la 1^{ère} personne, *quello* reprend *īllē* démonstratif de la 3^{ème} personne, *cotesto*, *codesto* remplacent un temps le démonstratif de la 2^{ème} personne avant de disparaître. Les formes composées sont un indice fort du remaniement de la représentation de la personne et de ses référents spatiaux car la nécessité d'une marque sémiologique explicite indique la perte d'évidence du fait exposé dans le discours. La recomposition italienne à partir des démonstratifs latins illustre la priorité donnée à la personne du locuteur qui devient le référent spatial majeur : *iste* qui représentait l'interlocuteur est associé à la 1^{ère} personne (*questo*), pour exister la 2^{ème} personne doit être redondante (*tŭ* + *iste*) mais elle finit par disparaître quand même. En italien contemporain, le système des démonstratifs est devenu binaire et organisé autour du couple en dialogue que le locuteur a tendance à résoudre à sa propre personne : *questo/quello* ne représente plus qu'une opposition spatiale près/loin, même si la hiérarchie vocalique permet encore de nuancer cette dichotomie entre les deux membres du couple dans les adverbess de lieu (*qui/qua*, *lŭ/là*). De l'ancien italien à l'italien contemporain, on observe le passage d'une tripartition de l'espace à une bipartition.

Les adverbess de lieu afférents aux démonstratifs en italien :



Qui : proche, ponctuel.

Qua : proche, étendu.

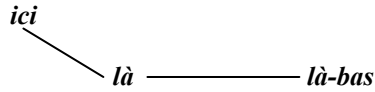
Lŭ : éloigné, ponctuel.

Là : éloigné, étendu.

²⁰ Greta Brodin, *Termini dimostrativi toscani* : studio storico di morfologia sintassi e semantica, Lund, C.W.K. Gleerup, 1970, pp. 3, 9.

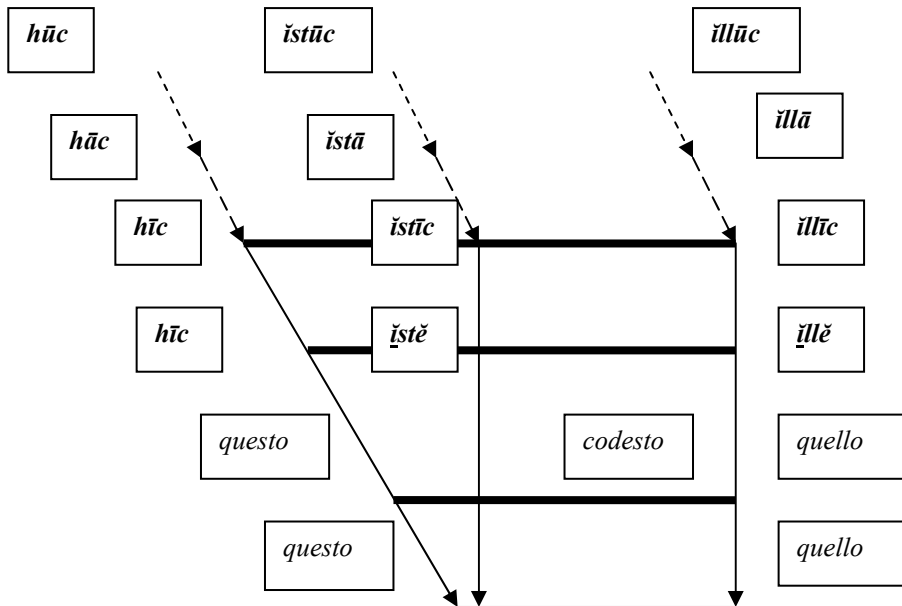
²¹ Walther Von Wartburg, *Problèmes et méthode de la linguistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, pp. 3, 154.

Les adverbes de lieu afférents aux démonstratifs en français :



Ici : proche, ponctuel.
Là : proche, étendu.
Là-bas : éloigné.

Du latin à l'italien : vers une suprématie de la personne du locuteur



3.2. Les pronoms d'adresse

L'italien est la seule, parmi les langues romanes, à maintenir une nette séparation entre les numéraux ordinaux et les numéraux cardinaux. La distribution des emplois des adjectifs ordinaux et cardinaux n'est pas la même en italien et en français contemporains avec, dans les cas de divergence, une préférence pour l'ordinal en italien et le cardinal en français :

- Ex. : it. *Napoleone terzo* vs. fr. *Napoléon trois*
- Ex. : it. *Giovanni Paolo secondo* vs. fr. *Jean-Paul deux*
- Ex. : it. *atto secondo, scena terza* vs. fr. *acte deux, scène trois*
- Ex. : it. *Divina Commedia, Inferno, canto ventitreesimo* vs. fr. *Divine Comédie, Enfer, chant vingt-trois*.²²

²² Exemples pris dans Odette et George Ulysse, *Précis de grammaire italienne*, Paris, Hachette, 1988, p. 58.

Les ordinaux sont initialement des dérivés d'appartenance indoeuropéens (**dekm-o-* signifie « appartenant à un groupe de dix »).²³ L'origine indoeuropéenne des ordinaux est une des raisons expliquant l'aisance avec laquelle, dans certaines langues romanes du XVI^e siècle, des syntagmes nominaux incluant un possessif (it. *Vostra Magnificenza*, esp. *Vuesa Merced*) sont passés à des pronoms personnels de même rang (it. *Lei*, esp. *Usted*), ou encore expliquant le passage en portugais de ce même type de syntagme avec possessif à un pronom de 2^{ème} rang conservant le radical du possessif (*vossa mercê* > *você*). Au contraire, cette origine intimement liée à la personne a défavorisé l'emploi des ordinaux en français où ils sont en concurrence avec les cardinaux à valeur ordinale.

On note un recul des ordinaux par rapport à l'usage du latin, de l'ancien français ou même du français classique. Actuellement on utilise le cardinal pour indiquer le rang – ce qui est le rôle de l'ordinal – dans les datations : le « 3 avril » (au XVII^{ème} siècle on écrivait encore « le 3^{ème} avril », ou « le 3^{ème} d'avril » – « en l'an quinze cent quinze » ; dans les numérotations : « Louis *Quatorze* » (on rencontre encore « Louis Quatorzième » au XVII^{ème} siècle), « chapitre *trois* », « page *trois* ». Dans ces emplois, le cardinal indique le chiffre atteint ; il joue le même rôle que le nom *numéro* dans les tours du type : « chapitre *numéro* trois ».²⁴

À partir du XV^e siècle, apparaît en italien une liaison entre la 3^{ème} personne cardinale des substantifs et la 3^{ème} personne ordinale support du sémantème verbal : le pronom personnel de 3^{ème} personne ordinale *Lei* vient relayer le titre honorifique, syntagme nominal relevant de la personne cardinale, dans la marque de courtoisie. L'emploi de la 3^{ème} personne comme personne d'adresse, correspond à la présence, dans le discours, d'une forme dont le contenu comprime psychiquement l'absence et l'interlocuteur. L'absent obtient le statut de personne de dialogue par sa représentation en discours dans un pronom personnel d'adresse. Avec le *Lei* de politesse, la personne délocutée devient une représentation de discours de l'interlocuteur. Cet état de fait, suppose une conscience aigüe de la différence entre l'univers sémiologique de mon discours et la réalité d'univers, ainsi qu'une conscience de la différence entre les représentations objective et subjective au sein du discours. Le pronom d'adresse *Lei* en concrétisant la 3^{ème} personne dans la représentation en discours de l'interlocuteur, a permis une généralisation de la 3^{ème} personne italienne.

Comme le système des démonstratifs, le pronom d'adresse italien suppose une importance accordée à l'appartenance à la sphère du locuteur, et par voie de conséquence une sphère individuelle étendue. Ce que révèle aussi l'emploi parcimonieux des adjectifs possessifs : tout objet entrant dans la sphère du locuteur lui appartient implicitement.

²³ Jean Haudry, *L'indoeuropéen*, Paris, PUF Que sais-je ?, 1979 (1^{ère} éd.), p. 69.

²⁴ Frédéric Deloffre, Jacqueline Hellegouarc'h, *Éléments de linguistique française*, Paris, Sedes, 1983, p. 197.

En français, la personne entretient des relations externes avec son espace. Ainsi, avec le démonstratif *ce*, la personne en tant que référent est exclue de l'espace dans lequel se développe la dynamique de pointage ; alors qu'en italien, l'opposition *questo/quello* se construit sur le rapport entretenu entre la personne et son espace d'interaction.

4. De l'ancien français au français moderne

De l'ancien français au français moderne, on observe pour les démonstratifs la disparition de la bipartition spatiale (*cist, cil*) au profit de la référence au seul locuteur (*ce* ou *cet*). Cette neutralisation spatiale s'accompagne, en morphologie, d'une neutralisation du genre au pluriel, et en phonologie, d'un abandon de la régularité syllabique. La régularité syllabique est cependant maintenue dans le français régional du Sud-Est, de substrat oc, qui présente des ressemblances avec l'italien, par exemple, l'emploi de la forme réfléchie pour la possession (ex. : fr. oïl *J'enlève mon maillot* / fr. oc *Je me lève le maillot* / it. *Mi tolgo il costume*) et notamment, le maintien de la régularité syllabique au moyen d'un /ə/ en syllabe fermée et d'un /ə/ ou d'un /ã/ en syllabe ouverte (ex. : fr. *pneu* oïl /'pnø/ vs. oc /pə'nø/ ; fr. *la fille* ! oïl /la'fij/ vs. oc /la'fijə/, /la'fijã/). Ces caractéristiques sont symptomatiques d'une sphère moins réduite de la personne en français d'oc qu'en français standard. La situation du français de substrat oc est intermédiaire entre celle du français standard et celle de l'italien standard.

Conclusion

La confrontation des trois situations latine, italienne et française, a mis en lumière un processus opératif commun. Nous avons distribué les conceptions de l'espace, de la personne, du genre, du nombre et de l'intersubjectivité sur le temps opératif d'un tenseur radical spatial divisé en deux étapes successives d'intériorité et d'extériorité. Chaque première étape est une conception de type fusionnel : l'intériorité, le féminin, le pluriel interne, la symbiose. Tant que le repérage spatial se fait par rapport au couple dialogal, ce qui suppose une relation symbiotique entre le locuteur et l'interlocuteur, puisque, d'une part, la proximité est conçue comme interne au couple dialogal, et d'autre part, l'éloignement est compris comme externe au couple dialogal, nous sommes historiquement dans un schéma qui correspond à une marque retenue pour la première étape. Dans ce cas de figure, qui est celui du latin à l'italien, le pluriel interne existe dans le système, ainsi que la différenciation du genre à la 3^{ème} personne objet (ex. : it. *Le parlo* vs. *Gli parlo*). Dès que l'on passe à une conception externe, quand aucune marque n'est retenue pour la première étape, le pluriel interne est exclu du système, la différenciation de genre à la 3^{ème} personne objet est abandonnée (ex. : fr. *Je lui parle*). Par contre, l'appartenance implicite est représentative d'un système où la personne a une

sphère personnelle étendue typique d'une relation symbiotique à son environnement, et représentative des systèmes de langue où la première étape n'est pas shuntée. Une conception interne a des affinités avec la flexion, la conception externe avec la déflexion. Le critère spatial est ainsi fondateur de la construction psychologique et linguistique.

Dans l'introduction, nous avons relevé des différences entre ces deux langues sœurs que sont l'italien et le français – dans l'emploi du genre par exemple – que nous pouvons maintenant expliquer à la lumière de nos conclusions. Le remaniement de la catégorie du genre au fil de l'évolution menant de l'indoeuropéen aux langues romanes, voit se superposer au critère d'animation, des critères spatiaux et d'agentivité. La répartition des catégories du genre selon un critère d'agentivité-en-puissance est la systématique qui explique la distribution différente des noms en *-ore* italiens (ex. : *il fiore, il direttore*) et de leurs correspondants français en *-eur* (ex. : *la fleur, le directeur*), les premiers étant tous de genre masculin, les seconds se répartissant sur les deux genres. En italien, le morphème *-re* de l'infinitif indique la potentialité d'acte contenu dans le verbe, en attente d'actualisation. Dans le domaine nominal, le même morphème indique un potentiel d'action contenu dans le radical. Ainsi, *il fiore* est potentiellement capable de fleurir, *il calore* de chauffer, *il colore* de colorer, *il direttore* de diriger, *il professore* d'enseigner (professer) etc. Enfin, *il dottore* a acquis tant de connaissances (*è dotto*) qu'il est potentiellement capable de les traduire en actes, ce qui signifie « soigner » s'il est docteur en médecine. Le français distribue, pour les mots en *-eur*, le genre selon la puissance d'activité ou l'impuissante passivité par rapport au potentiel d'action contenu dans le radical. *La fleur, la couleur, la chaleur* subissent leur état d'existence, alors que *le directeur, le docteur, le professeur* sont des agents. Le français protège les limites distinguant la personne animée du reste de l'univers. L'italien dans une relation plus symbiotique avec l'univers, a une conception anthropomorphique des inanimés potentiels d'action : il ne les exclut pas du masculin. D'autant plus que l'italien distribue le genre en rapport avec le sexe réel de la personne et emploie donc régulièrement – contrairement au français – le féminin avec d'autres suffixes spécifiques²⁵. Ainsi, la différence de distribution entre genre masculin et genre féminin en italien et en français répond à des critères de division du monde différents dans les deux langues. En français, le masculin et le féminin sont devenus des catégories indépendantes, au niveau sémiologique, de la fonction (cf. nominatif et accusatif) et, au

²⁵ Certains noms latins masculins appartenant à la troisième déclinaison pouvaient s'employer au féminin sans changer de terminaison. En italien une diversification s'est imposée :

- la désinence *-e* du masculin est remplacée par la désinence *-a* du féminin, l'infixe *-sor-* ne change pas : *il predecessore, la predecessora* ; *l'incisore, l'incisora* (Serianni), *il difensore, la difensora* ; *l'offensore, l'offensora* ; *il possessore, la possessora* (Sensini) ; mais ce résultat est plutôt rare dans la langue contemporaine ;
- ou bien l'infixe *-sor-* est complété par le suffixe *-essa* : *il professore, la professoressa* ;
- il peut y avoir aussi un changement de suffixe : le suffixe masculin *-sore* est remplacé par le suffixe masculin *-tore*, dont le féminin est *-trice* : *il difenditore, la difenditrice* ; *l'offenditore, l'offenditrice* (Serianni) ; mais cet usage, très littéraire, est réservé à la langue ancienne.

niveau psychique, indépendantes de l'animation et du sexe. Cette généralisation a été facilitée par l'extraction et l'antéposition de la marque du genre par rapport au sémantème, cet éloignement du sémantème a permis à la marque morphologique de se généraliser car elle n'était plus dans une relation symbiotique au sein du mot avec le sémantème. La féminisation récente des noms de métiers en français (ex. : *l'auteure, la proviseure, la docteure, la chercheure*) fonctionne car l'information de genre est entièrement antéposée dans l'article et donc complètement séparée du sémantème, contrairement à ce que pourrait laisser croire la transcription écrite. La preuve en est le peu de succès que rencontre les solutions phonétiquement marquées (ex. : *la chercheuse*) et, à l'inverse, la facilité à féminiser l'article devant des mots abrégés (ex. : *la prof*). Le mot italien ayant conservé en désinence une part des informations morphologiques que le mot français a rejeté dans les déterminants, la séparation du sémantème et du morphème n'est pas consommée. La marque du genre est encore intimement liée au radical d'où l'échec des propositions d'Alma Sabatini²⁶ de création de mots féminins pour certaines professions.

BIBLIOGRAPHIE

1. BERTHOZ Alain, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997.
2. BOONE Annie et JOLY André, *Dictionnaire terminologique de la systématique du langage*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1996.
3. BOYSSON-BARDIES Bénédicte de, *Comment la parole vient aux enfants*, Paris, Poche Odile Jacob, 2005.
4. BRES Jacques, ARABYAN Marc, et alii, *Psychomécanique du langage et linguistiques cognitives, Actes du XI^e Colloque international de l'AIPL, Montpellier, 8-10 juin 2006*, Limoges, Lambert-Lucas, 2007.
5. BRUNET Jacqueline, *Grammaire critique de l'italien*, tome 3 *Le possessif*, St Denis, P.U. Vincennes-Paris 8, 1980.
6. CHEVALIER Jean-Claude, « Du latin au roman » in *Mélanges Ch.V. Aubrun*, Paris, Ed. Hispaniques, 1975, pp. 178-180.
7. CRESTI Emanuela, *Corpus di italiano parlato. Con CD*, Accademia della Crusca, 2000, 2 vol.
8. DELOFFRE Frédéric, HELLEGOUARC'H Jacqueline, *Éléments de linguistique française*, Paris, Sedes, 1983.
9. DETEY Sylvain, DURAND Jacques, LAKS Bernard et LYCHE Chantal, *Les variétés du français parlé dans l'espace francophone. Ressources pour l'enseignement*, Paris, Ophrys, 2010.

²⁶ Alma Sabatini, *Il Sessismo nella lingua italiana*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'Informazione e l'Editoria, Roma, 1993, 125 p.

10. ERNOUT Alfred, *Morphologie historique du latin*, Paris, Klincksieck, 1953.
11. ERNOUT Alfred et THOMAS François, *Syntaxe latine*, Paris, Klincksieck, 2002 (1^{ère} éd. 1951).
12. GENOT Gérard, *Manuel de linguistique de l'italien, approche diachronique*, Paris, Ellipses, 1998.
13. GOLSE Bernard, « Les précurseurs corporels et comportementaux de l'accès au langage verbal » in *Neuropsychiatrie de l'enfance et de l'adolescence*, Revue de la Société française de psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent et disciplines associées, Paris, Elsevier, vol. 53, n°7, 2005, pp. 340-348.
14. GUILLAUME Gustave, *Le problème de l'article*, Paris/Québec, Librairie A.-G. Nizet/P.U. Laval, 1975 (1^{ère} éd. 1919).
15. GUILLAUME Gustave, *Temps et verbe*, suivi de *L'architectonique du temps dans les langues classiques*, Paris, Champion, 1970 (1^{ères} éd. 1929 et 1945).
16. GUILLAUME Gustave, *Langage et science du langage*, Paris/Québec, Librairie A.-G. Nizet/P.U. Laval, 1984 (1^{ère} éd. 1964).
17. GUILLAUME Gustave, *Leçons de linguistique*, 12 vol., Paris/Québec, Klincksieck/ Les Presses de l'Université Laval, 1971-1992.
18. GUILLAUME Gustave, *Principes de linguistique théorique*, Paris/Québec, Klincksieck/ Les Presses de l'Université Laval, 1973.
19. HAUDRY Jean, *L'indoeuropéen*, Paris, PUF Que sais-je ?, 1979 (1^{ère} éd.).
20. MARCHELLO-NIZIA Christiane, « La sémantique des démonstratifs en ancien français : une neutralisation en progrès ? » in *Langue française*, n°141, mars 2004, pp. 69-84.
21. MEILLET Antoine, *Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes*, préface de BUCK George C., University of Alabama Press, Coll. Alabama Linguistic And Philological Series, 1964.
22. MEILLET Antoine, *Linguistique historique et linguistique générale*, Paris / Genève, Champion / Slatkine, 1982.
23. MEILLET Antoine et VENDRYES Jacques, *Traité de Grammaire comparée des langues classiques*, Paris, Champion, 5^e édition, 1979.
24. MEYER-LÜBKE Wilhelm, *Grammaire des langues romanes. I Phonétique, II Morphologie, III. Syntaxe, IV. Tables générales*, Paris, Welter, 1890-1895-1900-1906.
25. MOIGNET Gérard, *Etudes de psycho-systématique française*, Paris, Klincksieck, 1974, 275 p.
26. MOIGNET Gérard, *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981, 346 p.
27. NADEL Jacqueline, « L'imitation : un langage sans mot, son rôle chez l'enfant atteint d'autisme » in *Neuropsychiatrie de l'enfance et de l'adolescence*, Revue de la Société française de psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent et disciplines associées, Paris, Elsevier, vol. 53, n°7, 2005, pp. 378-383.
28. PRATELLI Rufin Jean, *Dictionnaire grammatical et contrastif de l'italien et du français*, Aix-en-Provence, Martorana, 1993.

29. RIZZOLATTI Giacomo, SINIGAGLIA Corrado, *Les neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, 2008.
30. ROCCHETTI Alvaro, *Sens et Forme en linguistique italienne : étude de psychosystématique dans la perspective romane*, thèse de Doctorat d'État, Sorbonne-Nouvelle Paris 3, 1980.
31. ROCCHETTI Alvaro (dir.), *Chroniques italiennes*, n°11-12, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3, 1987.
32. ROHLFS Gerhard, *La grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, I. Fonetica, Morfologia, II. Morfologia, III. Sintassi e formazione delle parole, Torino, Einaudi, 1966-1969.
33. SABATINI Alma, *Il Sessismo nella lingua italiana*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'Informazione e l'Editoria, Roma, 1993.
34. SAFFI Sophie, *La personne et son espace en italien*, Limoges, Lambert&Lucas, 2010.
35. SAFFI Sophie, *Etudes de linguistique italienne. Approches synchronique et diachronique de la psycho-systématique de l'italien*, Cluj-Napoca (Roumanie), Presa Universitară Clujeană, 2010.
36. SENSINI Marcello, *La grammatica della lingua italiana*, Milano, Mondadori, 1990.
37. SERIANNI Luca, *Grammatica italiana: italiano comune e lingua letteraria*, Torino, UTET, 1991, (1^{ère} éd. 1988).
38. TAVONASIS Mirko, *Linguistica italiana*, 6 dicembre 2006 et 27 novembre 2007. Textes accessibles en ligne : <http://www.humnet.unipi.it/ital/tavosanis/6dicembre.pdf> et [http://www.humnet.unipi.it/ital/tavosanis/linguistica 2007/27 novembre.pdf](http://www.humnet.unipi.it/ital/tavosanis/linguistica%2007/27%20novembre.pdf).
39. VALETTE Mathieu, *Linguistiques énonciatives et cognitives françaises, Gustave Guillaume, Bernard Pottier, Maurice Toussaint, Antoine Culioli*, Paris, Champion, 2006.

FROM TEXT TO HYPERTEXT. THE CONSTRUCTEDNESS OF THE NOVEL BETWEEN ARTISTIC CONFIGURATION AND TECHNOLOGICAL RECONFIGURATION.

ALINA PREDA*

ABSTRACT. *From Text to Hypertext. The Constructedness of the Novel between Artistic Configuration and Technological Reconfiguration.* The meaning of a literary text cannot be transmitted directly by simply following the regular coding-decoding process involved in everyday life communication; its particular nature requires a more complex articulatory procedure, one based on the constructedness of narrative. And now, at the turn of a new century, we might be the witnesses of outstanding transformations in the art of contemporary literary writing. The comparison drawn in this paper between print and electronic literature clearly shows that, in the decades to come, the literary canon will have to take into account the significant interactions of language with programming codes which are likely to transform what 'reading' means. However, only the future holds the answer to the question: is 'the civilisation of **the book**' eventually going to be *replaced* by 'the civilisation of **the hyperbook**'?

Keywords: *print literature, electronic literature, text, hypertext, hypernovel, hyperfiction.*

REZUMAT. *De la text la hipertext. Arhitectura romanului la intersecția configurării artistice cu reconfigurarea tehnologizată.* Mesajul unui text literar nu poate fi transmis pur și simplu în mod direct, pe baza normelor care guvernează procesul de codare, respectiv decodare, utilizat în comunicarea de zi cu zi. Este nevoie, datorită particularităților comunicării narative, să se utilizeze o procedură structurală complexă, ce conferă textului românesc o arhitectură specifică. Iar acum, la începutul unui nou secol, am putea fi martorii unei transformări complexe al cărei rezultat va fi modificarea semnificației cuvântului "a citi". Este însă greu de apreciat dacă la sfârșitul acestei perioade de tranziție literatura își va fi schimbat forma pentru a acomoda noile tehnologii sau dacă noul mediu al informaticii va reuși să marginalizeze complet orice materiale care nu pot fi ușor transferate în limbaj computerizat.

Cuvinte cheie: *carte tipărită, carte electronică, text, hiper-text, hiper-romanul, hiperficțiunea.*

* PhD. Senior Lecturer at The School of Letters, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca, Romania. Dr. Preda finished her doctoral studies in 2006 with a thesis in Philology, namely English Literature. An active member of *The Centre for Research of the Contemporary British Novel*, she currently teaches B.A.-level courses in *English Syntax, Discourse Analysis, Gender and Discourse, Stylistics, Formal Semantics* and *Translation Studies*, as well as M.A.-level courses in *Psycholinguistics* and *Gender Studies*. E-mail: alinapreda74@gmail.com.

Almost all human discourse is clearly marked by the presence of narrative: as soon as we succeed in placing a subject together with a verb in early infancy, we begin to create stories that shape our journey through life¹. If we take into account the essential role that narrative has played in identity-formation², as well as the seemingly natural impulse of storytelling, the universality of the narrative capacity and its all-pervasiveness, “there is little wonder that there are theorists who place it next to language itself as *the* distinctive human trait”³. Thus, we cannot but conclude that narrative is, like grammar, an innate *deep structure*, something humans are genetically programmed to acquire, rather than something that is learned⁴. As Roland Barthes pointed out,

“Narrative is first and foremost a prodigious variety of genres, themselves distributed amongst different substances – as though any material were fit to receive man’s stories. Able to be carried by articulated language, spoken or written, fixed or moving images, gestures, and the ordered mixture of all these substances, narrative is present in myth, legend, fable, tale, novella, epic, history, tragedy, drama, comedy, mime, painting (think of Carpaccio’s *Saint Ursula*), stained-glass windows, cinema, comics, news items, conversation.”⁵

From the **spoken word** to the *handwritten text* and from the **printed text** to *hypertext*, the history of literary production and consumption has come a long way, its gradual development marked by three fundamental inventions: *the alphabet*, **print technology** and *the electronic text*. These three major breakthroughs in technology have had a decisive influence on literary production and reception. Literature as performance through recitation, singing, dancing and acting was widely replaced, after *the alphabet* was invented, by performance through writing, reading and copying the manuscripts of renowned scholars; thus, the art of reciting and acting gave way to the art of writing and copying. Later, the wide-spread use of **the printing press** caused literary performance to enjoy an ever larger audience, further increased by the invention of the radio, the cinema and the television, which allow for recorded performance to reach the public as well. The novel becomes the most popular literary form, its impressive evolution threatened only by the broadcast media. However, following the advent of *the Internet*, which offers almost unlimited access to electronic texts, as an alternative to libraries proper and printed material, literary traditions are bound to undergo significant changes brought about by the newest developments in technology.

¹ Abbott, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 1-2.

² Cobley, Paul. *Narrative*. London and New York: Routledge, 2001. 1-3.

³ Abbott, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 1-2.

⁴ Preda, Alina. “The Role of First Person Narrative in *Oranges Are Not the Only Fruit* and *Written on the Body*”. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Philologia* Vol. 3/2003. 113 – 118. P. 113.

⁵ Barthes, Roland. “Introduction to the Structural Analysis of Narratives”. *A Barthes Reader*. Ed. Susan Sontag. New York: Hill and Wang, 1982. 251-295: 251-2.

The meaning of a literary text cannot be transmitted directly by simply following the regular coding-decoding process involved in everyday life communication; its particular nature requires a more complex articulatory procedure, one based on the constructedness of narrative. The message of any literary work is mere potentiality until it becomes actualised in the process of reading. The writer's experience, shaped by the language, becomes literary discourse as a result of both reality and creativity, the narrative being then filtered through the reader's own blend of expertise and imagination. Moreover, all literary texts are bound to be more or less prominently marked by intertextuality, given that, as Sanda Berce and Monika Varga point out, "the text not only points to a plurality of meanings, but it is itself woven out of discourses and spins from already existent meanings"⁶. The very notion of intertextuality is viewed by Berce and Varga as "a form of virtual reality"⁷, and writing as "a process of significance rather than a medium within which meaning is secure and stabilised"⁸. Therefore, the contemporary novel, being inevitably marked by intertextuality, and prone to exploring any instance of "omission, absence and lack of coherence in its attempt to shape the realm of human psychology"⁹ mirrors the transition from notions such as 'surface', 'boundary' and 'delimitation' to their technological counterparts, namely 'interface', 'commutation' and 'intermittence' or 'breakdown'¹⁰. And if, at the beginning of the twentieth century, the English novel changed while seeking to "dispense with any technique which imposed a *particular interpretation* on events, or which *organised the events* in such a way as to endow them with a determinate meaning"¹¹, now, at the turn of a new century, we might be the witnesses of further outstanding transformations in the art of contemporary literary writing.

The fascination that hypertext exercises upon present-day readers springs from the human need of freedom, of being the agent, the subject, not the object, of having the power to shape one's own destiny. Hypertext, in its organisation, mirrors life, in that, like life, it is an undifferentiated woven texture, a network whose nodes allow for choosing a path and shaping one's own itinerary, not knowing, however, what each trajectory holds in store for one's future. The term 'diegesis' is, thus, in no contradiction with the notion of hypertext, since a diegesis is the following of a trajectory already present. Representation means the choice of the line to follow at one particular moment. And if Henry James claimed that the novelist embroiders figures on a surface similar to a canvas, a featureless canvas which, nevertheless, contains a set of possibilities, an indefinite number of slightly different variations of the original story, we can also state that, nowadays, so does hypertext literature, as it allows for intrinsically

⁶ Berce, Sanda and Monika Varga. *Intertextuality as a Form of Virtual Reality*. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2002. P. 10.

⁷ Ibid. P. 7.

⁸ Ibid. P. 21.

⁹ Berce, Sanda. *Interfață. Însemnări critice*. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2002. P. 61.

¹⁰ Ibid. P. 65.

¹¹ Berce, Sanda. *Modernity in Contemporary English Fiction*. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2002. P. 258.

present latent combinations. As Hillis J. Miller (1980) argues in his analysis of ‘The Figure in the Carpet’, “[t]hey are in fact not only possibilities but necessities”, since “the initial requirement was for total completeness in the retracing of all possible relations” (1950: 175). This retracing is possible in hypertext literature, by making an inventory of all possible combinations and outcomes. Thus, completeness can be achieved in hypertext more easily than in the printed text, if James’s statement regarding those ‘infinite possibilities’ is to be taken literally. Anyway, as Miller points out, “James’s figure is at once single and multiple. It is the figure of the whole and, at the same time, the figure of the repeated configuration of the detail” (1950: 176).

Realism demanded total continuity, completeness and finite form. According to James, the artist is “in the perpetual predicament that the continuity of things is the whole matter, for him, of comedy and tragedy; that this continuity is never, by the space of an instant or an inch, broken, and that, to do anything at all, he has at once intensely to consult and intensely to ignore it” (1950: 174). Since continuity is everything for the novelist, “every possible relation must be retraced within the circle, every figure drawn on its surface.” And because each entity, be it a ‘figure’ or a ‘thing’, exists, for James, as its relations, this ultimately means that “to represent the figure or thing completely is to represent all its relations” (1950: 174). In hypertext this completion is a potentiality: it does exist, but passively, and the readers are the catalysts that can give it life, in one form or another. Of course, there can never be more than *one* such complete version actualised at one particular time. The fictional universe consists of a set of worlds, and for each reader there is only one actual world at one particular time, all the others lurk in the shadow, to be actualised at a new reading. Any additional reading turns a possible world into the actual world, so there is not **one** leading variant, **one** central story. There is no hierarchy and the reader is the one who plays the role of the author with each new reading. All the author has done is provide the pieces of the puzzle with which readers can play and juggle almost at will – *almost*, because the type and number of possible combinations is, nevertheless, fixed. The multiplicity of these combinations would, at times, be stunning, if we were to bring them all to life and to store them for future reference. But the hypertextual universe is not boundless, since the author has already set *the frames* and *the accessibility relations* the readers have to conform to, just as the novelist has drawn the circle of narrative by using “a geometry of his own”. As James (1950: 174) argued,

“[t]he figure, by a cunning equivocation, is the figure made by the lines which may be drawn between it and other things, other figures. The multiplicity of these lines would be paralyzing if the writer consulted it directly. He has to know it and not to know it in order to focus on one relation without being distracted by all the others. Here is another way in which the narrative line may be described as spun out of its own impossibility”.

In hypertext literature the web of narrative lines spins out of its own potentiality, out of its lack of form and lack of concreteness. The new fictional frame, hypertext fiction, consists of systematised information in a subsystem within a panoramic design¹². In hypertext literature there is no longer a clear boundary line but only a grey area, extending indefinitely: an infinite web of connections that seem never to reach a dead end. The fundamental act of form giving has now turned into the establishment of a fixed number of events and a varied range of ways in which they can be combined. This universe of stories is, thus, finite but unbounded. In this newly designed universe the readers can go anywhere, in any direction, and, although seemingly free, they are still enclosed in an invisible way by the ‘walls’ of the labyrinth of connections.

But, as Henry James (1948: 419) stated in *The Great Form*, “an ounce of example is worth a ton of generality”; therefore, here is an example of a hypertext novel entitled *253* and written by Geoff Ryman¹³. On Ryman’s home-page it is mentioned that *253* is a novel for the Internet about London Underground, in seven cars and a crash. Before, after, or even while reading the novel, you can click on *About this Site* to find out more about *253* and about the author. There is a chapter entitled *253? Why 253?* which describes the ground rules of the novel and a *Journey Planner*, providing links to the seven cars and individual passengers.

“Journey Planner

Car 1 passengers Car 2 passengers Car 3 passengers Car 4 passengers

Car 5 passengers Car 6 passengers Car 7 passengers The End of the Line

Another One Along in a Minute Home Page”

The End of the Line allows you to read about the end of each carriage’s voyage so, if you want, you can start at the end, not at the beginning. And the last ‘section’, *Another One along in a Minute*, describes the sequel you are invited to help write. Ryman (1997) also mentions that “[o]n each car section, advertisements appear. These are deeply serious and should be read with great attention”. Ryman instructs the readers to simply click on the option of their choice: “Relax! It’s so easy, travelling with *253*. In cyberspace, people become places”. Then, there comes the introduction, which also explains the title:

¹² Keep, McLaughlin and Parmar (2000) explain that “Hypertext is the presentation of information as a linked network of nodes which readers are free to navigate in a non-linear fashion. It allows for multiple authors, a blurring of the author and reader functions, extended works with diffuse boundaries, and multiple reading paths.” To provide a short history of the term, these authors mention that it was coined by Theodor Holm Nelson (1937 -), who defined the term “hypertext” in his self-published *Literary Machines* as “non-sequential writing”. Ted Nelson’s dream has been to create a software framework that he decided to call Xanadu, after Coleridge’s *Kubla Khan*. Although in his book, *Dream Machine*, published in 1974, he had announced that Xanadu would be ready by 1976, the well-known but little understood project is not finished yet. However, the term he coined has been very widely used, and it would be interesting to mention that *Dream Machine*, which sold a total of 50,000 copies, was given a “modular layout” which is meant to “impart the interconnectedness of knowledge which hypertext can convey”.

Available at: <http://www.iath.virginia.edu/> Retrieved on 6 July 2010.

¹³ <http://www.ryman-novel.com/> Retrieved on 10 April 2002.

“This novel happens in London, England, on an underground train. There are seven carriages on a Bakerloo Line train, each with 36 seats. A train in which every passenger has a seat will carry 252 people. With the driver, that makes 253.

This novel describes an epic journey from Embankment station, to the Elephant and Castle, named after the Infanta de Castile who stayed there, once. This is an example of the verbal imprecision that costs British industry millions of pounds a year.

Numbers, however, are reliable. So that the illusion of an orderly universe can be maintained, all text in this novel, less headings, will number 253 words.”

Each passenger is described in three ways:

- Outward appearance: does this seem to be someone you would like to read about?
- Inside information: sadly, people are not always what they seem.
- What they are doing or thinking: many passengers are doing or thinking interesting things. Many are not.

“Nothing much happens in this novel. It is ideal fare for invalids. Those seeking sensation are advised to select the End of the Line option.”

“Do you sometimes wonder who the strangers around you are? This novel will give you the illusion that you can know. Indeed, it can make you feel omniscient, Godlike. This is a pleasurable sensation. But please remember that once you leave 253, you are no longer Godlike. The author, of course, is.” (Ryman, 1997)

Before you begin, there is just one more piece of information, probably just to get you in the mood: “253 happens on January 11th 1995, which is the day I learned my best friend was dying of AIDS”, writes Ryman (1997), who also explains: “That changed the novel so that it was also about death. You sit on the train, trundling along, and either you get off before the end of the line or you don’t ... that day.” It is worth mentioning that HarperCollins released the site as a printed book, a ‘print remix’, as Ryman prefers to call it. As Wendy Grossman¹⁴ pointed out in her 1998 review of Ryman’s hypernovel, it is “possibly the first-ever Web-site-to-book deal” and, upon reviewing the material for print publication, Ryman made “a startling discovery about the power of the links and hypertext on which the Web is based: They change the meaning of the work” (Grossman, 1998). This is the very conclusion reached by Landow (1997: 307) as well:

¹⁴ Available at: <http://archive.salon.com/march97/21st/london970320.html> Retrieved on 2 September 2010.

“[Hypertext] permits another glance, a re-vision of aspects of our past and present, because even a brief experience of reading and writing in a hypertext environment denaturalizes and demystifies the culture of the printed book. The strangeness, the newness, the difference of hypertext permits us, however transiently and however ineffectively, to decenter many of our culture’s assumptions about reading, writing, authorship and creativity.”

Seen by many as a potential medium for a more liberated and empowering reading experience than the traditional print fiction, electronic hyperfiction, shows John Miller (2006), might, nevertheless, fail to live up to these expectations. On the one hand, the fact that readers are granted the opportunity to actively participate in the creation of the literary work poses problems for literary critics, who may find it difficult, if not impossible, to assess, analyse and review a piece of writing that always reads differently. On the other hand, the relationships between author-work, reader-work, and even the one between author and reader will undergo drastic changes, since, as Bolter (2001: 173) argues, the new technology claims to “realize the metaphor of reader response”. Miller’s outline of literary theories focused on reader-response criticism draws attention to the fact that the role of the reader in the reception of a literary work has been regarded as extremely significant ever since the 1960s. Starting with the distinction made by Roland Barthes in *S/Z* between “work” – the author’s wording, and “text” – the outcome of the reading process, “where meaning, effect and value are created”, continuing with Wolfgang Iser’s theory that gap-filling in the act of reading is a necessary process of ‘consistency-building’, Miller (2006) pertinently argues that, although both Barthes and Iser grant the reader “the status of a co-creator of the text, which ultimately exists not on the page but in the reader’s mind or experience”, the work itself does not change, as different from a hypertext work, whose technological nature allows for a different hierarchy in the author-work-reader triad:

“Readers might work – or play – with “works” of literature to create “texts”, but the works themselves remain stubbornly unchanged. Readers may play with books, but the books don’t really play with them. The very physical fixity of the written, and especially of the printed, word continues to embody the work’s assertions of autonomy, authority, and resistance to the reader’s manipulation. But, as Walter Ong has pointed out, this peculiar power of the written word is a function of technology, and as technology evolves so, perhaps, might the balance of power between reader, author, and the written word” (Miller, 2006).

That this balance has changed is impossible to deny, but Miller shows it to weigh, now, less in favour of the readers than we might expect. Pointing out that actually identifying the gaps in the narrative before filling them in is “the province of the reader himself” (Iser, 1979: 111) and that hyperfiction clearly points out where these gaps are, Miller (2006) states that “[h]ypertext authors thus appropriate an activity – in fact, a freedom – that is part of the process of reading print fiction and perform it for the reader”. Consequently, the readers have not really escaped the tyranny of the author:

“As Ong and Bolter both note, the very physical stability of a printed novel, its text fixed securely between its covers, becomes a figure of conventional narrative closure. This convention underlies Iser’s theory, for gaps can only exist within a structure that is presumed to be otherwise coherent: gaps have to be gaps-in-something. Iser’s reading process must begin with a presumption of – or willing suspension of disbelief in – the potential coherence of the text. In noting and filling those gaps, therefore, the reader of print fiction is actively resisting the work’s presumption of closure and authority” (Miller, 2006).

Robert Coover (1992) observes that the concept of closure “was a major theme of the Epic of Gilgamesh as it was chopped out in clay at the dawn of literacy, and of the Homeric rhapsodies as they were committed to papyrus by technologically innovative Greek literati some 26 centuries ago. There is continuity, after all, across the ages riven by shifting technologies.” Advocates of hypertext fiction praise its challenge of the notion of closure in the traditional sense and enjoy their freedom of choice between the two possible types of closure offered by this new technological medium: either follow the advice Michael Joyce gives his readers in the *Afternoon* section entitled “work in progress”: “[w]hen the story no longer progresses, or when it cycles, or when you tire of the paths, the experience of reading it ends”, or embrace Landow’s view, that “having assigned particular sections to particular sequences or reading paths – many, though not all, of which one can retrace at will – one reaches a point at which one’s initial cognitive dissonance or puzzlement disappears, and one seems satisfied. One has reached – or created – closure!” (Landow, 1997: 193). However, as Miller (2006) notes, “the experience of narrative closure is not simply an intellectual or analytical activity. The promise of closure is part of our motivation for reading” and this promise is offered by another feature of print literature abandoned by hyper narratives: “that linear form articulated over time” which, ever since Aristotle, has been regarded as “central to the meaning and enjoyment of narrative” (Miller, 2006). Coover (1992) states that “Much of the novel’s alleged power is embedded in the line, that compulsory author-directed movement from the beginning of a sentence to its period, from the top of the page to the bottom, from the first page to the last”¹⁵. Indeed, when reading a printed novel it is easy to tell where it begins and where it ends. But hypertext is decentred¹⁶, less coherent, so the boundaries of the hypernovel are not so easy to determine. In addition, Coover (1992) points out, as different from print literature,

¹⁵ Coover, R. (1992). *The End of Books*. Available at: <http://partners.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html> Retrieved on 2 September 2010.

¹⁶ Keep, McLaughlin and Parmar (2000) give a detailed analysis of the process of decentring specific to hypertext. Thus, footnotes and other secondary comments “are read as nodes visually equivalent to the body text”. References and quoted text “are implemented (in a docuverse)” and linked to the original, “where they can be read as part of that different context”. The readers’ contributions “appear alongside those of the original author(s) instead of being scribbled in the margin”. As different from its printed counterpart, the hyperbook offers its readers “a degree of navigational control unknown in linear texts”. As Landow and Delany (1991) have argued in *Hypertext, Hypermedia and Literary Studies: The State of the Art*, this means that “anyone who uses hypertext makes his or her own interests the de facto organizing principle (or centre) for the investigation at the moment”. Available at: <http://www.iath.virginia.edu/>

“hypertext provides multiple paths between text segments, now often called “lexias” in a borrowing from the pre-hypertextual but prescient Roland Barthes. With its webs of linked lexias, its networks of alternate routes (as opposed to print’s fixed unidirectional page-turning) hypertext presents a radically divergent technology, interactive and polyvocal, favoring a plurality of discourses over definitive utterance and freeing the reader from domination by the author. Hypertext reader and writer are said to become co-learners or co-writers, as it were, fellow-travelers in the mapping and remapping of textual (and visual, kinetic and aural) components, not all of which are provided by what used to be called the author.”

The conclusions we can draw from Miller’s analysis are threefold. First of all, although readers may play with books, the books do not really “play with them”, so hypertexts are none the better, as they do not break down: “they are broken to begin with”. Thus, both “consistency-building” and deconstruction appear equally pointless to the hyperfiction reader. It is hard to play with a text that “yields”, that does not “fight back” (Miller, 2006). Secondly, while hyperfiction may promise freedom of choice and more power to the readers, these promises often fail to materialise and, ultimately, cause frustration, confusion, or even what Espen J. Aarseth (1997: 79) calls “textual claustrophobia”. And, finally, although by abandoning the linear in favour of the “topographic” organisation hyperfiction seems to actualise not only Iser’s notion of reading as “the experience of a ‘wandering viewpoint’, but the earliest structuring metaphor for narrative, the journey”, the reading experience is maimed because “[b]y relinquishing control over the unfolding of the narrative over time, hyperfictions abandon one of the most fundamental methods by which narratives create their effects” (Miller, 2006).

Although hypertext technology allows for the easiest reshaping of the Book, even in its printed form the novel exhibited some of the characteristics of the hypernovel, be they in the form of footnotes and marginalia, or in the shape of more creative innovations: Lawrence Sterne’s *Tristram Shandy* (1759-1767), Raymond Queneau’s collection of 99 retellings of the same story entitled *Exercises in Style* (1947), Jorge Luis Borges’s story *The Garden of Forking Paths* (1962), Vladimir Nabokov’s *Pale Fire* (1962), Julio Cortázar’s open-ended novel *Hopscotch* (1963), Robert Coover’s short story *The Babysitter* (1969), Italo Calvino’s complex novel on reading novels *If On a Winter’s Night a Traveler* (1979) and Milorad Pavic’s multi-version alphabetically arranged novel, *The Dictionary of the Khazars* (1988) are just some better-known examples. Alina Reyes’s *Behind Closed Doors* (1995) is also worth mentioning, although it might be qualified as erotic fiction. Its pioneering structure gives it the characteristics of a printed hypernovel. First of all, you can choose, from the start, whether to be the **hero**, or the **heroine**. By opening the book at “the beginning/end”, or, I should better say at “one end” you become the **hero**. Flip the book over and, at the other “end”, you will turn into the **heroine**. You are being offered two books in one but more than two stories, more than two outcomes are contained between the hard covers, the first two doors for you to

open. From the very beginning you have a choice. Many more doors expect you to choose to open them. At the end of each (short) chapter you are given at least two choices of action and sent to the respective doors, depending on your choice. With each door that opens a new adventure begins but you can never follow more than one trajectory at a time. The same rules that readers of hypertext literature are forced to obey regulate the reading of this book. It is, indeed, hypertext in print¹⁷. Consequently, even if a novel is not hypertext proper, its structure can be adapted, by using certain structural components, to create a presentation almost as effective as the one available in the hypernovel on the computer screen.

Moreover, in spite of Coover's partially justified opinion that "[p]rint documents may be read in hyperspace, but hypertext does not translate into print" (1992), attempts at this seemingly impossible task have been and are being made. In her lecture on the interconnections between print texts and electronic texts Katherine Hayles (2006) gives three other examples of contemporary novels that experiment with digital technology by imitating electronic text, but in a challenging manner, so as to actually "[intensify] the traditional techniques of print"¹⁸. Mark Danielewski's hypertext novel *House of Leaves*, Jonathan Safran Foer's *Extremely Noisy and Incredibly Close* and Salvador Plascencia's *The People of Paper* all "seem to be positioning print as the competitor rather than the imitator of digital text". Hayles also discusses two examples of literary works created for the three-dimensional CAVE environment¹⁹: Noah Wardrip-Fruin's *Screen*, which, by allowing words to "detach and re-attach to a narrative displayed on a planar surface and then float around in three-dimensional space" creates "multiple narrative conjunctions and disjunctions" that invite the user to interact with their syntax and order" and John Cayley's *Overboard*, which "explores the idea that words themselves have three-dimensional properties" by trying to create "complex interplay between the word as a two-dimensional display and the word as an object in environmental space" (Hayles, 2006).

In light of this comparison between print and electronic literature, Hayles (2006) concludes that, in the decades to come, the literary canon will have to take into account the significant interactions of language with programming codes which are likely to "expand what 'reading' means". In conclusion, we will have to wait and see whether or not we are heading towards another type of civilisation: is 'the civilisation of **the book**' eventually going to be *replaced* by 'the civilisation of *the hyperbook*'?

¹⁷ The similarity becomes even more obvious when we consider Landow's work "The Rhetoric of Hypermedia", in which, as Keep, McLaughlin and Parmar point out, "[u]sing the analogy of reader as traveller, he divides concerns into three parts: navigation, departure and arrival." Landow's first rule referring to navigation in cyberspace sounds as follows: "the very existence of links in hypermedia conditions the reader to expect purposeful, important relationships between linked materials." Available at: <http://www.iath.virginia.edu/> Retrieved on 6 July 2002.

¹⁸ Hayles, K. N. (2006). *Literature as Computational Practice*. Lecture delivered at RIT on May 4th, 2006. Available at: http://honors.rit.edu/~wiki/index.php/Literature_and_Technology Retrieved on 14 July 2006.

¹⁹ The CAVE is a projection-based virtual reality system created by Carolina Cruz-Neira, Dan Sandin and Tom DeFanti, along with other students and staff at the Electronic Visualization Lab.

REFERENCES

1. Aarseth, E. (1997). *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
2. Abbott, H. P. (2002). *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
3. Barthes, R. (1975). *S/Z*. Translated by R. Miller. New York: Hill & Wang.
4. Barthes, R. (1982). "Introduction to the Structural Analysis of Narratives". In S. Sontag (ed.) *A Barthes Reader*. New York: Hill and Wang. 251-295.
5. Berce, S. and M. Varga. (2002). *Intertextuality as a Form of Virtual Reality*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
6. Berce, S. (2002). *Interfață. Însemnări critice*. Cluj-Napoca: BNR.
7. Berce, S. (2002). *Modernity in Contemporary English Fiction*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
8. Bolter, J. D. (2001). *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associated Publishers.
9. Copley, P. (2001). *Narrative*. London and New York: Routledge.
10. Coover, R. (1992). *The End of Books*. Available at: <http://partners.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html> Retrieved on 2 September 2010.
11. Grossman, W. (1998). "Review of Ryman's 253". Available at: <http://archive.salon.com/march97/21st/london970320.html> Retrieved on 2 September 2010.
12. Hayles, K. N. (2006). *Literature as Computational Practice*. Lecture delivered at RIT on May 4th, 2006. Available at: http://honors.rit.edu/~wiki/index.php/Literature_and_Technology Retrieved on 14 July 2010.
13. Iser, W. (1979). "The Reading Process: A Phenomenological Approach". In J.P. Tompkins (ed.) *Reader Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press.
14. James, H. (1948). *The Great Form*. In H. James (1948). In M. Roberts (ed.) *The Art of Fiction and Other Essays*. New York: Ballantine.
15. James, H. (1950 [1896]). "The Figure in the Carpet". In *Selected Short Stories by Henry James* (edited with an introduction by Quentin Anderson). New York: Rinehart, 1950.
16. Joyce, M. (1990). *Afternoon. A Story*. Cambridge, MA: Eastgate Systems.
17. Keep, C., T. McLaughlin and R. Parmar (2000). *Hyperfiction*. Available at: <http://www.iath.virginia.edu/> Retrieved on 6 July 2010.
18. Landow, G. P. and P. Delany (1991). "Hypertext, Hypermedia and Literary Studies: The State of the Art." In G. P. Landow and P. Delany. (eds.) (1991). *Hypermedia and Literary Studies*. Cambridge MA: MIT Press.
19. Landow, G. P. (1997). *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore&London: The Johns Hopkins University Press.

20. Landow, G. P. (2003). *Literature, Science, and Technology*. Available at: <http://www.victorianweb.org/technology/litastech.html>. Consulted on 19 July 2006.
21. Miller, J. (2006). "Role Playing Games as Interactive Fiction". In C.J. Smith and R. Froemke (Guest Editors) *Reconstruction: Studies in Contemporary Culture*. Winter 2006: Vol. 6, No 1.
22. Miller, J. H. (1980). 'The Figure in the Carpet' [*Poetics Today*, vol 1; 3, 1980, pp. 107-118] In Ph. Rice and P. Waugh (eds.) (1989). *Modern Literary Theory. A Reader*. London: Routledge. Pp. 172 – 184.
23. Ong, W. J. (1982). *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Methuen.
24. Preda, A. (2003). "The Role of First Person Narrative in *Oranges Are Not the Only Fruit* and *Written on the Body*". *Studia UBB Philologia* Vol. 3/2003. 113 – 118.
25. Ryman, G. (1997). 253. Available at: <http://www.ryman-novel.com/> Retrieved on 10 April 2010.
26. Smith, C. J. and R. Froemke (Guest Editors). *Reconstruction: Studies in Contemporary Culture*. Available at: <http://reconstruction.eserver.org/> Last consulted on 12 March 2011.

METAPHOR, POLITENESS AND ARGUMENTATION IN THE FIRST 1992 AMERICAN PRESIDENTIAL DEBATE

MARIA-IONELA NEAGU*, MIHAI MIRCEA ZDRENGHEA**

ABSTRACT. *Metaphor, Politeness and Argumentation in the First 1992 American Presidential Debate.* This paper starts from the claim that there must be a close relationship between conceptual metaphors, argumentation fallacies and politeness strategies that accounts for the mental image created in the audience's mind, which influences their decisions during elections. Therefore, the analysis aims to uncover those linguistic devices that help the protagonists shape their face, while threatening their opponents'.

Key words: face, politeness maxims, argumentation, fallacy, metaphor

REZUMAT. *Metaforă, politețe și argumentare în prima dezbateră prezidențială din S.U.A. în 1992.* Acest articol pornește de la premisa că trebuie să existe o relație strânsă între metaforele conceptuale, erorile de argumentare și strategiile de politețe care justifică imaginea mentală creată în mintea auditoriului și care influențează deciziile acestora în timpul alegerilor. Analiza urmărește să descopere mijloacele lingvistice care îi ajută pe protagoniști să își creeze o imagine favorabilă, reușind, în același timp, să discrediteze imaginea adversarilor.

Cuvinte cheie: imagine, maxime de politețe, argumentare, argument, eroare, metaforă

Analytical Framework

The linguistic devices and argumentation schemes that a candidate chooses to use in order to negotiate diverging views reveal his effort to attend to his "face" and increase the audience's emotions that can either stimulate or inhibit their wish to vote for him.

* Maria-Ionela Neagu holds a PhD in Sciences of Education and currently she is a doctoral student in Philology at Babes-Bolyai University. She has been teaching English Linguistics and ELT Methodology for more than ten years now. She is the author of *Language Education Policies in Romania. European Instruments Employed in the Assessment of the English Curriculum* (2008) and *English Syntax – Basic Concepts. The Syntax of the Simple Sentence* (2009). Foreign Languages and Literatures Department, Letters and Sciences Faculty, Petroleum-Gas University of Ploiesti, 39 Bucharest Avenue; E-mail: ionela.neagu06@yahoo.com

** Mihai M. Zdrenghea is Professor in English Language and Linguistics at the Babes-Bolyai University of Cluj-Napoca. He is a frequent contributor to international and national journals in the fields of English language and Applied Linguistics. Dr. Zdrenghea has lectured widely overseas and held several attachments as Visiting Fellow both in the United States and in Great Britain. He is a largely experienced and respected educator, teacher trainer, and researcher in his specialist areas. Department of English Language and Literature, Faculty of Letters, Babes-Bolyai University, 31 Horea St., 400202 Cluj-Napoca; E-mail: mihai.zdrenghea@softwaredesign.ro

The aim of this paper is to develop a study on the candidates' politeness strategies in the first 1992 American presidential debate, to analyse the extent to which they threaten the political face of their opponents and defend their own. We have not chosen the usual political discourse of a politician, because our main purpose is to focus on the candidates' politeness principles when they face each other, in an open dialogue. We claim that there must be a close relationship between conceptual metaphors, argumentation fallacies and politeness strategies that accounts for the mental image created in the audience's mind, which influences their final decision during elections. As regards the theoretical background, we have drawn upon Brown and Levinson's theory on politeness (1978), G. Leech's Maxims of politeness (1983) and van Eemeren's pragma-dialectical approach to argumentation and its fallacies (1992/2010).

1992 American Presidential Debates

The 1992 debates are considered remarkable in the American history of presidential debates as it was for the first time when three candidates shared a single stage in a televised debate. It was a political dispute between incumbent President, Republican George H. W. Bush, Democrat Bill Clinton, the governor of Arkansas, and independent candidate Ross Perot, a Texas businessman. There were four debates that were held during a nine-day period, and the major themes included trustworthiness and character, the nation's economic problems and the need for change. Ross Perot was viewed as the clear winner of the first presidential debate by political pundits. His down – home style and appearance of straight talk was judged to be a hit. Governor Bill Clinton was said to be too programmed, and President Bush too passive in their respective initial debate performances.

Dayley, Hinck and Hinck (2007: 8) claim that debates can be considered as contests over political face. The ways in which the argumentative content of the debate is received by the audience sustain the reason of using politeness as a means of understanding debate performance. They also argue that in a debate the members of the audience have the opportunity to examine how the candidates respond to the challenge of disagreement.

Candidates' Self

The first topic of this debate concerns the feature that each candidate believes that distinguishes him from the others. Perot answers this question by a succession of negations that implicitly ascribes the opposite view to his antagonists.

“I was not put on the ballot by either of the 2 parties; I was not put on the ballot by any PAC money, by any foreign lobbyist money, by any special interest money.”

This type of the “straw man” fallacy has the secondary effect of threatening the positive face of the opponents. In line with Leech's Approbation Maxim, Perot tries to create a connection with the electors by highlighting that his participation in

the elections is the result of people's wants and thus, he is just an Experiencer subjected to people's acts. Representing himself as "their servant", he minimizes his willingness to take part in the contest and on the other hand, he increases the sense of duty that the future President should have when working to the people's benefit.

Clinton threatens the positive face of Mr. Bush when he expresses his disapproval speaking about Mr. Bush's incapacity of making things right. Clinton claims change and thus he produces a face threatening act for the hearers' (electors) negative face; but this is the kind of threat that gives a good impression to the electorate because they find this as a sign of the candidate's good determination. He dissociates himself from the other two opponents by activating the Path Schema which contributes to the creation of the conceptual metaphor ELECTIONS ARE JOURNEYS:

"I represent real hope for *change*, a *departure* from trickle-down economics, a *departure* from tax and spend economics, to invest in growth. But before I can do that, I must *challenge* the American people to *change*, and they must *decide*."

In this way, Clinton maximizes the benefit of the hearer, expressing an illocution that would lead to a positive outcome by restricting the hearer's opportunity to reject this proposal: "It is time to change. I want to bring that change to the American people". This directive speech act, performed baldly, without redress, is a positively polite way of making an offer of change.

It seems that lack of modesty is the key to success. Flouting Leech's Modesty Maxim, Clinton focuses only upon the deictic center representing himself as the main Agent who is definitely in control of what he claims and what he is able to do. His statement "I represent real hope for change" helps the American people to mentally represent him as the Stimulus for a better future. The deontic meaning of the modal verbs he uses (*I can do*, *I must challenge*, *I have to say*, *they must decide*, *we must decide*) emphasizes both his ability and his obligation to take over the leadership of this country if he cares about its future.

In his turn, President Bush brings into discussion the issue of experience as the main difference between him and the other candidates. From the beginning he uses the discourse marker '*well*' appealing to the hearer's solidarity, followed by the hedge '*I think*', which helps him to avoid giving an answer that could sound insincere. He claims common ground with his electors as a positive politeness redressive action to the hearers' positive face, by passing from the singular form of pronoun 'I' to the inclusive form 'we'.

Bush uses two non-argumentative means of persuasion – *argumentum ad populum* and *argumentum ad verecundiam* – that would emphasize his ability to achieve group cohesion:

"Well, I think one thing that distinguishes is experience. I think we've dramatically changed the world. I'll talk about that a little bit later, but the changes are mind-boggling for world peace. Kids go to bed at night without the same fear of nuclear war."

His appeal to people's emotions is twofold: on the one hand, he aims to point out their need for safety (which ranks second up Maslow's pyramid following

right after the physiological needs) and on the other, to outline his personal competences and experience that authorize him to suggest further change to the benefit of the country.

Moreover, he breaks the Agreement Maxim by maximizing his disagreement with Senator Clinton. President Bush is not so enthusiastic about making a change in Clinton's way and he sustains his argument by analogy with the late 70s. His proposal of change ("*But my economic program is the kind of change we want*") has the illocutionary force of a directive speech act that threatens the audience's negative face, hardly softened by the use of the pronoun 'we' which allows him to assume cooperation rather than obedience.

Experience

Argumentum ad populum and *argumentum ad verecundiam* are still at work in Clinton's speech as well. Deliberate intertwining of ethos and pathos together boosts people's confidence in the speaker and increases the communion between them.

"I've worked hard to create good jobs and to educate people. My state now ranks first in the country in job growth this year, fourth in income growth, fourth in reduction of poverty, third in overall economic performance, according to a major news magazine.[...] Experience is important, yes. I've gotten a lot of good experience in dealing with ordinary people over the last year and month. I've touched more people's lives and seen more heartbreak and hope, more pain and more promise, than anybody else who's run for president this year. I think the American people deserve better than they're getting."

Clinton's assertions describing America's decline have the illocutionary force of expressive speech acts that throw the blame at the former Republican administration. His inclusive "we" integrates the American people, the country, and emphasizes reciprocal rights and obligations. In contrast, Bush's "we" more often includes the government, the administration and highlights "I" as the deictic centre.

In the utterance "And you can have the right kind of experience and the wrong kind of experience" Clinton claims common ground with his opponents with positive politeness redress by using the familiar modal form 'can'. At the same time, according to Chilton's rightness-wrongness scale (2004: 60), by dividing the concept of experience into two options, Clinton manages to gather under the two extremes the self as the right kind of experience and the other as the wrong kind of experience, as illustrated below:

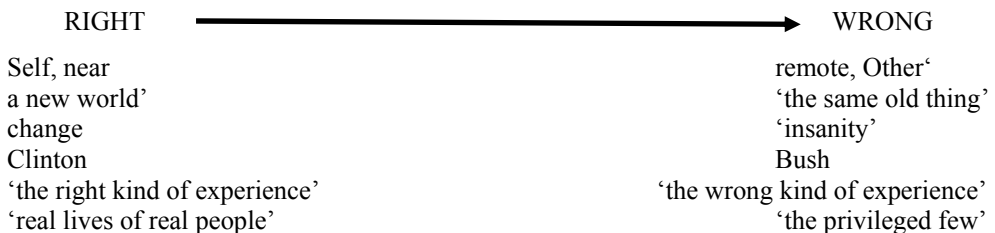


Fig. 1. The rightness-wrongness scale

Clinton also uses Balance Schema and Verticality Schema in order to represent the bad effects of Bush administration and the good effects of the change he can possibly make. From the very beginning, his answer is based on accountability: “experience counts” becomes part of a Balance Schema by which Clinton draws a quantifying analysis of the current economic situation as a result of former Republican administrations.

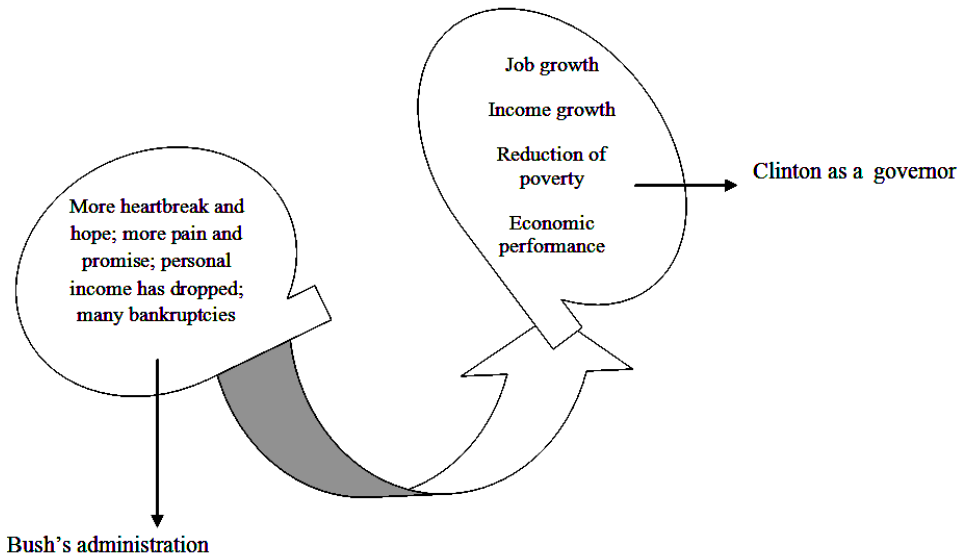


Fig. 2. *BALANCE* Schema

It seems that bad economic effects increased during Bush administration, thus on a Vertical Schema, what is represented as old and bad is quantitatively UP but qualitatively DOWN, while the good change Clinton promotes is represented DOWN, as “*rooted* in the real lives of real people” and at the same time UP, supported by his great results as governor.

Bush mocks at Clinton’s approach and urges the audience to treat it as an exaggeration meant to distort the former administration and to earn votes.

“He [Clinton] thinks, I think he said, that the country is coming apart at the seams. Now, I know that the only way he can win is to make everybody believe the economy’s worse than it is. But this country is not coming apart at the seams, for heaven’s sakes. We’re the United States of America.”

Bush adopts denial as a mechanism of threatening Clinton’s positive face wants by holding him up to ridicule due to his mistrust in America’s force to keep its head above water. He thus distorts Clinton’s standpoint, trying to represent him weaker than he really is. This is another non-argumentative strategy of the “straw man” fallacy, by which Bush prevents the real resolution of the dispute.

Since dispraise of the Other is impolite, Perot chooses to understate his experience as a device employed to mitigate criticism:

“I don't have any experience in running up a \$4 trillion debt. (Laughter.) I don't have any experience in gridlock government where nobody takes responsibility for anything and everybody blames everybody else. I don't have any experience in creating the worst public school system in the industrialized world, but I do have a lot of experience in getting things done.”

Perot threatens the positive face of his opponents because his statements represent an indirect form of criticism. All his negations become positive utterances by which he claims that he has a lot of experience in getting things done, in figuring out how to solve problems.

On future plans as President: US jobs

When talking about his future plans as President, Perot projects a conflictual image of the relationship between government and the other actors that contribute to the American economy. His choice of lexical items such as “task force”, “clean up”, “(to) nail”, “an adversarial relationship” makes the transfer of features from the Source domain of WAR to the target domain of POLITICS. The stages of his future reformation introduced under the form of verbs in the imperative mood sound more like a means of imposition that threatens the negative face of all the other participants.

Perot's impulsive approach (“my orientation is let's go do it”) to make use of the current plans already present at Washington and to create jobs “in a hurry” comes in sharp contrast with Clinton's prescriptive argumentation that calls for the gradual process of getting health care costs under control. He flouts Leech's Modesty Maxim by highlighting his ability to create more jobs in Arkansas than there have been created all over America during Bush administration.

Bush is the only one who specifies concrete ways of action that would meet the Americans' needs:

I've already put forward things that'll get this country working fast, some of which have been echoed here tonight--investment tax allowance, capital gains reduction, more on research and development, tax credit for first-time home buyers.

He therefore maximizes the benefit to the electors and requests their support without which it is implied that their wants will not be fulfilled.

Federal Reserve Board and Interest Rates

Clinton's positive politeness utterances bring together the president, the Congress, and the American people as cooperators willing to follow the same path to attain common goals. His choice of lexical items such as “discipline” or “commitment” outline POLITICS IS ETHICS metaphor as opposed to Bush's lack of ethics when rejecting bills concerning an investment tax credit, middle class tax relief or research and development tax credits.

Assuming his role as an antagonist, Bush threatens Clinton's positive face, identifying him in an offensive manner with one of "the pessimists we have up here tonight" who believed that the market would go down. At first, he becomes ironical ("There was a momentary fear that he [Clinton] might win"), but he ends up maximizing dispraise for Clinton and even for his ethics ("So Governor Clinton can label it tax for the rich or anything he wants"). Moreover, he depicts the Congress as a threat, as an obstacle on the Path to economic stability:

"I am going to protect the American taxpayer against the spend and tax Congress. [...] So Governor Clinton can label it tax for the rich or anything he wants. I'm going to protect the working man by continuing to veto, and to threaten to veto until we get this new Congress, and then we're going to move forward on our plan."

Furthermore, in an attempt to distort Clinton's arguments, Bush claims to protect "the working man" which *is* the moral thing to do. His statement sounds as if pointing to an unexpressed premise of his reasoning: *If you work, you will be rich* or *All those who work are rich*. However, the universal value of the proposition easily contributes to putting to effect hidden interests when necessary.

Perot's answer is opened by a request that obeys the Tact Maxim, because maximizes the electors benefit ('...let's live in a world of reality.'). Using the inclusive 'we' and calling up for the cooperative assumptions, Perot warns the Americans that the country is mismanaged (indirect threat for Bush's positive face). This warning is completed by another one ('We are sitting on a ticking time bomb folks, (...) and we had better get it back under control.'). That threatens both negative and positive face. The inclusive 'we' and the group identity marker 'folks' are strategies that provide some redress to the threat. The final utterance, 'Just think in your own business, if you had all of your long term problems financed short them' expresses advice and impinges upon the electors' negative face. The use of 'just', which conveys the literal meaning of 'only', minimizes the imposition that is suggested by the sentence. This strategy minimizes the face threatening act, indicating that the intrinsic seriousness of the imposition is not to commit infringement on the hearers' negative face wants, but to perform an action to their benefit.

Conclusions

The analysis even of a small corpus like this has shown the role of the conceptual metaphor and of the argumentative strategies to shape the political face of the speakers. POLITICS IS ETHICS metaphor, for instance, when invoked, minimizes the threat to the hearer's negative face and it mainly aims to convey that the actors involved are cooperators.

On the whole, in the first 1992 American presidential debate, the acts that threaten the positive face wants were mostly acts that showed a negative evaluation of the opponent's positive face. There were expressions of disapproval, criticism, contradictions and disagreements. The obvious disagreement was between Bush and Clinton, with both direct and indirect attacks.

With a view to observe the Maxims of Politeness and have a decent discussion, the arguers may supply incorrect, that is invalid arguments or they may just violate the rules at certain discussion moves. The “straw man” fallacy functions as an indirect means of blaming the other. Most of the times, it implies unfair, alleged accusations and hence, it saves the protagonist from performing a direct attack, but it also prevents the opponent from the direct refutation of the argument in sudden outbursts.

In the end, people vote for the image that one of the candidates has managed to best project on their minds.

BIBLIOGRAPHY

1. BROWN, P. and LEVINSON S. (1978) *Politeness. Some Universals in Language Usage*, Cambridge: CUP
2. CHILTON, Paul (2004) *Analysing Political Discourse*, London and New York: Routledge
3. DAILEY, W. O., HINCK, E. A., HINCK, S. S. (2008) *Politeness in Presidential Debates: Shaping Political Face in Campaign Debates from 1960 to 2004*, London: Rowman & Littlefield
4. EEMEREN, FRANS H. van, GROOTENDORST, Rob (2010) *Argumentare, comunicare și sofisme. O perspectivă pragma-dialectică*, Translated from the English version by Corina Andone and Anca Gâță, Galati: Galati University Press
5. LEECH, Geoffrey (1983) *Principles of Pragmatics*, London: Longman

Web References <http://www.debates.org/index.php?page=1992-debates> 1992

Debates retrieved November 2008

LE CIRCONSTANT DE SECONDE PREDICATION EN RUSSE

CHRISTINE BRACQUENIER*

ABSTRACT. *The “Circumstants” in a Second-Level Predication in Russian.* “Circumstants” or “adverbials”, however they are called, have always been defined negatively: all studies show what they are **not**. In this paper another definition of “circumstants” is given as a spatio-temporal and causal framework in which the utterance will be correct, and the author considers that the “circumstant” is not a complement. When the “circumstant” is at the beginning of the utterance, it is its Theme, whether known or not by the addressee, but it is given as a spatio-temporal frame; when it is at the end of a clause, it is not very easy to know whether the prepositional phrase is a verb complement or a “circumstant”. Anyway, there are a lot of sentences which are said only to give the spatial or temporal “circumstances” of an event and the “circumstant” is the exclusive Rheme of such clauses. This paper also shows that prepositional phrases which seem to be noun complements are in fact “circumstants” in a second-level predication.

Keywords: *Russian language, “circumstant”, Theme and Rheme, noun complements, verb complements, second-level predication.*

REZUMAT. *Complementele circumstanțiale din cadrul predicăției secundare implicite în limba rusă.* «Circumstanțialele» sau «expresiile adverbiale», indiferent cum au fost denumite, au beneficiat întotdeauna de definiții negative: toate studiile explică ce **nu** sunt acestea. Acest studiu avansează o altă definiție a «expresiilor adverbiale», bazată pe cadrul spațio-temporal și cauzal care conferă corectitudine gramaticală enunțurilor, diferențiind anumite expresii adverbiale de complementele circumstanțiale. Atunci când se află în poziție inițială, expresia adverbială constituie **tema**, indiferent dacă aceasta este cunoscută receptorului sau nu, și precizează cadrul spațio-temporal. Atunci când expresia adverbială se află în poziție finală, este mai dificil de apreciat dacă structura respectivă, ce are forma unei expresii prepoziționale, are funcția sintactică de «complement circumstanțial» sau se constituie ca parte esențială a predicăției. Există numeroase cazuri în care circumstanțialele reprezintă doar **rema** enunțurilor respective, dar acest studiu scoate în evidență faptul că și anumite expresii prepoziționale cu conținut adverbial care par a fi apozitii, sunt, de fapt, complemente circumstanțiale în cadrul unei predicății secundare implicite.

Cuvinte cheie: *limba rusă, expresii adverbiale, complemente circumstanțiale, temă și remă, apozitii, predicăție secundară implicite.*

Dans son ouvrage *1001 circumstants*, Claude Guimier, s'appuyant sur les travaux de Ludo Melis, pose pour l'étude des circumstants le principe théorique suivant : « un circumstant ne peut pas être un terme d'un terme de la phrase ; le verbe

* Professeur de grammaire et linguistique russes, MoDyCo, UMR 7114, Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, CNRS - Université Paris Ouest Nanterre La Défense, christine.bracquenier@univ-lille3.fr

constructeur de phrase doit être directement impliqué¹ ». Je voudrais proposer ici une autre approche du circonstant et montrer qu'il peut être légitime de considérer comme circonstant un syntagme qui ne porte pas « directement » sur le verbe constructeur.

1. Problèmes de définition

1.1. La grammaire française

Qu'il soit appelé « complément circonstanciel » par la grammaire française ou « circonstant » par la linguistique, ce terme de la phrase est généralement défini au niveau de la sémantique, alors même que son appellation traditionnelle fait également référence à la syntaxe. Il suffit, pour s'en convaincre, de citer les définitions qu'en donnent, par exemple, deux ouvrages grammaticaux français :

Le complément circonstanciel précise l'idée du verbe en marquant la connexion de l'action avec un repère (temps, lieu, etc.) situé *autour* d'elle dans le monde des phénomènes².
[Le complément circonstanciel] exprime dans la phrase les 'circonstances' les plus diverses. On peut, logiquement, classer celles-ci en quelques catégories, mais ces catégories n'ont comme telles aucune existence syntaxique³.

Il est édifiant de consulter la liste des « compléments circonstanciels » donnée par ces deux ouvrages pour percevoir le grand flou qui entoure cette notion ; M. Grevisse en propose 32⁴, alors que W. von Wartburg & P. Zumthor se contentent de 11 rubriques, dont certaines sont des poupées russes⁵.

Le circonstanciel de l'abbé Gabriel Girard⁶, ou quel que soit le nom qu'on lui attribue, est, comme l'adverbe auquel il est étroitement associé au fil des siècles dans toute la littérature grammaticale et linguistique française, une catégorie résiduelle où l'on place tout ce que l'on ne réussit pas à ranger de manière sûre ailleurs. En outre, les définitions négatives sont les plus fréquentes pour le circonstant. On peut citer par exemple celle que propose Cl. Guimier pour son étude sur le circonstant :

¹ L. Melis, 1983, p. 15, cité par Cl. Guimier, 1993, p. 14.

² M. Grevisse, 1969, § 199, p. 148. L'italique est de M. Grevisse.

³ W. von Wartburg & P. Zumthor, 1958, § 757, p. 357.

⁴ M. Grevisse, 1969, p. 148-149.

⁵ W. von Wartburg & P. Zumthor, 1958, § 757, p. 357.

⁶ C'est l'abbé Gabriel Girard, d'ailleurs premier russisant francophone, qui est l'inventeur du terme « circonstanciel » : « Ce qu'on emploie à exposer la manière, le temps, le lieu, & les diverses circonstances dont on assaisonne l'attribution gardera le nom de CIRCONSTANCIEL, puisque toutes ces choses y paroissent d'un air de Circonstance » (1747, I, p. 60). C'est Nicolas Beauzée qui en fait un « complément circonstanciel » qu'il définit sémantiquement, reprenant « le vers technique dont se servent les rhéteurs pour caractériser les différentes circonstances d'un fait : *quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando*. Le premier mot *quis* est le seul qui ne marque aucun complément, parce qu'il indique au contraire le sujet ; mais tous les autres indiquent autant de compléments différents ». (N. Beauzée, 1767, tome 2, chap. II, livre 3, p. 58). Merci à Jean Breuillard qui m'a rappelé cette citation de N. Beauzée et a relu attentivement mon texte.

Un circonstant est un constituant satellite du verbe qui ne remplit aucune des fonctions sujet, attribut, complément essentiel, direct ou indirect⁷.

Si l'on reprend les critères que G. Lazard dégage pour déterminer le type d'actant/circonstant auquel on a affaire dans une phrase donnée, on obtient une liste très réduite des critères qui le caractérisent, ou plutôt qui ne le caractérisent pas : le circonstant n'est ni requis (sa présence est facultative), ni régi (sa forme est libre) ; il n'entre pas en corrélation avec un indice actanciel, du moins en russe (en français, les indices *y* et *en*, tantôt actanciels, tantôt circonstanciels, peuvent être en distribution complémentaire avec les nominaux) ; les relateurs qu'il met en œuvre (prépositions et / ou marques casuelles) sont des plus divers ; sa place n'est pas fixée grammaticalement⁸.

Au niveau syntaxique, le circonstant est en effet toujours considéré comme un élément facultatif, accessoire, secondaire ou encore non essentiel de la phrase et l'on avance pour preuve le fait que l'on peut aisément le déplacer dans le cadre de la phrase, et même le supprimer sans que celle-ci ne subisse de dommage. Ceci est à peu près acceptable, en effet, si l'on parle de la phrase. Mais dès que l'on passe au niveau de l'énoncé⁹, on s'aperçoit que les possibilités de déplacement ou de suppression innocentes du circonstant sont extrêmement réduites¹⁰. La notion de complément « essentiel » vs « non essentiel » est introduite par A. Goosse dans la 12^e édition du *Bon usage* (1986), mais elle est également présente chez plusieurs auteurs, sous des vocables différents. P. Guiraud faisait une distinction semblable beaucoup plus tôt : dans la *Syntaxe du français* (1967 : 54), il parle de compléments « conjoints » vs « disjoints » ; B. Pottier voit dans les circonstants des groupes prépositionnels « non-liés », « marginaux », « toujours facultatifs », dont la place n'est pas fixe (1966 : § 5.1). P. Le Goffic (1993 : 161 & 357) distingue les « compléments essentiels » et les « compléments accessoires ». M. Riegel *et al.* précisent que le verbe « est généralement accompagné d'adverbes modificateurs directs obligatoires ou, plus souvent, facultatifs » (2001 : 216), que la grammaire traditionnelle confond complément circonstanciel et complément d'objet (direct ou indirect) alors que ce dernier est appelé par la valence du verbe (*id.* : 145), et ils indiquent « trois propriétés formelles [du circonstant – C.B.] : il est facultatif, se démultiplie librement et est mobile dans les limites de la phrase entière » (*id.* : 140). M. Arrivé *et al.* parlent de compléments obligatoires, « qui entretiennent avec le verbe d'étroites relations de solidarité », et d'autres qui ne dépendent pas du verbe, mais de l'ensemble de la phrase (1986 : 102). Cette dernière remarque est en opposition avec ce qui est affirmé par Cl. Guimier pour qui le circonstant reste relié au verbe de la phrase.

⁷ Cl. Guimier, 1993, p. 15.

⁸ G. Lazard, 1994, p. 81 sqq.

⁹ J'appelle « énoncé » une phrase produite en situation d'énonciation.

¹⁰ J'ai montré en effet que le circonstant joue un rôle important dans la cohérence du texte (Bracquenier 2009) et qu'il est des cas où on ne peut pas le supprimer sans que la phrase devienne agrammaticale (Bracquenier 2011b).

Lorsque paraît la 13^e édition du *Bon usage* (1993), la distinction entre « compléments essentiels » et « compléments non essentiels » a déjà conquis le monde des grammairiens et tend à entrer dans la grammaire scolaire. Selon A. Goosse, il est nécessaire d'établir plusieurs distinctions dès lors que l'on s'intéresse aux « compléments du verbe » : essentiel *vs* non essentiel ; adverbial *vs* non adverbial ; direct *vs* indirect¹¹. Il en résulte que le « complément circonstanciel » est non essentiel adverbial, direct ou indirect. Il est intéressant de noter qu'il reste, malgré tout, un complément du verbe. Cependant, la notion de « non essentiel » qui caractérise à partir des années 1990 le complément circonstanciel va peu à peu l'éloigner du verbe et pour la plupart des grammairiens il va devenir un « complément de phrase ». En effet, P. Guiraud dès 1961, R. L. Wagner & J. Pinchon (1962 & 1991) et M. Riegel (1994) ne considèrent pas le complément circonstanciel comme un complément du verbe. F. Dubois-Charlier pousse plus avant l'analyse et montre que certains compléments peuvent être rattachés au verbe (*Marie a posé le livre sur la table*), mais que d'autres sont des compléments du syntagme verbal (*Il a lu le poème très rapidement*), de proposition (*Marie a dansé une gigue sur la table*), de « super P » (*Before the summer she had always been in the bedroom when he arrived*), d'énoncé (*En toute sincérité, tu as tort*)¹². Je considérerai comme circonstant les seuls « compléments de proposition et de 'super P' », bien qu'ils ne soient pas, selon moi, des « compléments », mais j'y reviens ci-dessous.

1.2. La grammaire russe

Depuis Mixail Lomonosov qui a distingué des parties du discours principales (*glavnye časti čelovečeskogo slova*) et accessoires ou auxiliaires (*vspomogatel'nye ili služebnye časti čelovečeskogo slova*)¹³, les grammairiens russes divisent les termes de la proposition en deux catégories : les termes principaux (*glavnye členy predloženiâ*) et secondaires (*vtorostepennye členy predloženiâ*) que la *Grammaire de l'Académie* de 1980 préfère nommer « expansions » (*rasprostranâušie členy predloženiâ*). La *Grammaire de l'Académie* de 1960 explique que les termes secondaires « servent à expliciter les termes principaux de la proposition »¹⁴. Il existe trois types de termes secondaires, les termes principaux étant le sujet (*podležašee*) et le prédicat (*skazuemoe*) : le complément (*dopolnenie*), le déterminant (*opredelenie*) et la circonstance (*obstoâtel'stvo*) qui est définie comme l'élément « qui se rapporte à un terme de la proposition exprimé par un verbe, un substantif verbal, un adjectif ou un adverbe et qui sert à caractériser l'action ou l'attribution par rapport à sa qualité ou son intensité, à indiquer la manière dont se réalise l'action, le temps, le lieu, la cause, le but, la condition avec lesquels sont liées l'action ou la manifestation de l'attribution »¹⁵.

¹¹ M. Grevisse & A. Goosse, 1993, § 272-273, p. 388-391.

¹² Les exemples sont ceux de F. Dubois-Charlier (2001).

¹³ M. V. Lomonosov, 1755, § 45 & 47. L'adverbe (« pour une représentation concise des circonstances ») et la préposition (« pour montrer l'appartenance des circonstances aux choses et aux actions ») (§ 46) relèvent des parties du discours accessoires.

¹⁴ *Grammatika russkogo âzyka* (1960), II, 1, § 718, p. 520.

¹⁵ *Grammatika russkogo âzyka* (1960), II, 1, § 719, p. 521.

D. È. Rozental' & M. A. Telenkova proposent la collocation *obstoâtel'stvennoe dopolnenie* (complément circonstanciel) qu'ils définissent ainsi :

Vtorostepennyj člen predloženiâ, v kotorom sovmešaûtsâ značeniâ ob'ektnoe i obstoâtel' stvennoe (časë vsego prostranstvennoe). *Xranit' dokumenty v portfele* (v čem ? gde?)¹⁶ [Terme secondaire de la proposition qui associe les valeurs objectale et circonstancielle (le plus souvent de lieu). *Conserver des documents dans le cartable* (dans quoi ? où ?)]¹⁷.

Cette approche du « complément circonstanciel », différent de la « circonstance », permet de distinguer, comme le montre l'exemple cité ici, entre complément essentiel (à valeur locale) et complément non essentiel, dit circonstanciel dans la terminologie grammaticale française. On peut regretter que ce terme de Rozental' & Telenkova ne soit pas usité. Son emploi, mais surtout la notion qu'il met en évidence, aurait sans doute permis d'apporter une réponse à la *Grammaire de l'Académie* de 1980 qui se demandait s'il fallait considérer *iz okna* dans *strelât' iz okna* comme un complément ou une circonstance. La notion de complément essentiel avait déjà été évoquée dans la *Grammaire de l'Académie* de 1960 :

Značitel'naâ gruppâ slovosočetanij s ob'ektnym značeniem dlâ polnoty vyraženiâ smysla nuždaetsâ v prisoedinenii vtorogo imeni sušestvitel'nogo, s predlogom ili bez predloga, oboznačâûšego kosvennyj ob'ekt togo že dejstviâ. Èto otnositsâ prežde vsego k tem slovosočetaniâm, v kotoryx glagol ne oboznačâet dejstviâ, vzyvaûšego izmeneniâ v ob'ekte. Soxranââ svoe osnovnoe značenie, slovosočetanie osložnâetsâ ukazaniem na mesto, na adresata dejstviâ, orudie dejstviâ i dr., napr. : *davat' knigu bratu, predložit' rabotu tovarišu, otнести pis'mo sosedu, nakryt' rebenka odeâlom, vbit' gvozd' v stenu, nalit' moloko v stakan, vynut' tetrad' iz portfelâ*¹⁸. [De nombreux groupes de mots à signification objectale ont besoin, pour que le sens soit complet, de l'ajout d'un autre substantif, avec ou sans préposition, qui désigne l'objet indirect de la même action. Cela concerne essentiellement les groupes de mots dans lesquels le verbe n'exprime pas une action qui modifie l'objet. Tout en conservant son sens de base, le groupe de mots est compliqué par l'indication du lieu, du destinataire de l'action, de l'instrument, etc., par exemple : *donner un livre à son frère, proposer un travail à un camarade, porter une lettre au voisin, couvrir un enfant d'une couverture, enfoncer un clou dans le mur, verser du lait dans un verre, sortir le cahier du cartable*].

Si l'on considère les exemples *vbit' gvozd' v stenu, nalit' moloko v stakan, vynut' tetrad' iz portfelâ*, ces « ajouts nécessaires » sont exactement ce que Rozental' & Telenkova appellent des « compléments circonstanciels »¹⁹. Ce type de complémentation (*dans le mur, dans un verre, du cartable*) est considéré par la grammaire traditionnelle française

¹⁶ D. È. Rozental', M. A. Telenkova, 1972, p. 208.

¹⁷ Les traductions des citations et des exemples sont faites par mes soins.

¹⁸ *Grammatika russkogo âzyka* (1960), II, 1, § 8, p. 118.

¹⁹ D. È. Rozental' & M. A. Telenkova, 1972, p. 208. Je regrette qu'ils ne soient pas allés plus avant dans leur analyse et qu'ils n'aient pas constaté le caractère obligatoire (essentiel) de ce type de complémentation.

comme complément circonstanciel (voir les listes proposées par Grevisse ou von Wartburg & Zumthor évoquées ci-dessus), mais c'est ce qu'elles appellent dorénavant des « compléments essentiels ».

La *Grammaire de l'Académie* de 1960 avait également déjà évoqué le fait que certains syntagmes prépositionnels ou substantivaux, ou certains adverbes concernaient toute la proposition et non seulement le prédicat :

Formami kosvennyx padežej s predlogami i bez predlogov, a takže narečiami často vyražajúť sa vtorstepennye členy, odnosášiesâ ko vsemu predloženiû v celom. Takie členy predloženiâ ne âvlâúť sa komponentom kakogo-libo vošedšego v predloženie slovosočetaniâ. Naprimer, v predloženií *V gorode emu ne udalos' uznat' ničego utešitel'nogo* vtorstepennyj člen *v gorode*, ne vxodâ ni v kakoe slovosočetaenie, odnositsâ ko vsemu predloženiû v celom ; v predloženií *U nas segodnâ celyj večer prosideli gosti* vtorstepennye členy *u nas* i *segodnâ* takže odnosâtsâ ko vsemu predloženiû v celom²⁰. [Des formes casuelles avec ou sans préposition et des adverbes peuvent être l'expression de termes secondaires qui se rapportent à la proposition dans son ensemble. Ces termes de la proposition ne sont pas des éléments de groupes de mots de la proposition. Par exemple, dans la phrase *En ville il n'a pas réussi à apprendre quoi que ce soit de consolant* le terme secondaire *en ville* n'entre dans aucun groupe de mots et se rapporte à la proposition tout entière ; dans la phrase *Aujourd'hui des invités ont passé toute la soirée chez nous* les termes secondaires *chez nous* et *aujourd'hui* se rapportent également à toute la proposition].

Grâce à ce petit paragraphe et même si le terme de circonstance n'y est pas employé, il devient évident que les auteurs opèrent une distinction entre la « circonstance de verbe » et la « circonstance de proposition ». C'est cette distinction de portée qui permet d'apprécier la différence de fonction entre différents syntagmes prépositionnels ; c'est elle qui éloigne la circonstance du verbe et en fait une fonction à analyser non plus au niveau du prédicat, mais au niveau de la phrase. Cela rappelle les distinctions établies par F. Dubois-Charlier.

Malgré cela, c'est le terme choisi par Lomonosov qui est resté le seul en usage dans la grammaire et la linguistique russes. Le *determinant* inventé par Natal'ja Švedova en 1964 pourrait concurrencer, dans certains de ses emplois, le terme de Lomonosov, mais tout comme l'emprunt *sirkonstant*, il n'a pas encore droit de cité dans la terminologie russe d'aujourd'hui.

2. Proposition de définition

Ainsi, à partir du dernier tiers du XX^e siècle, et de manière plus appuyée pendant sa dernière décennie, l'idée selon laquelle certains compléments que la grammaire traditionnelle rangeait parmi les circonstanciels n'en étaient peut-être pas s'est développée et affinée. Il apparaît qu'il convient de diviser les « ex-compléments circonstanciels » en au moins deux grandes catégories : ceux qui restent des

²⁰ *Grammatika russkogo âzyka* (1960), II,1, § 720, p. 522-523.

« compléments circonstanciels », accessoires, facultatifs, etc., et ceux qui ne peuvent plus prétendre à cette appellation parce qu'ils sont des compléments du verbe obligatoires, essentiels, requis et / ou régis.

Dans la mesure où le statut d'un complément est déterminé en fonction du degré de son attachement au verbe, il m'a semblé qu'il fallait s'intéresser avant tout au verbe lui-même. La langue russe a cependant la capacité de construire des propositions autour d'une partie du discours autre que le verbe. Pour cette raison, je substitue au « verbe » le terme de *nexus*²¹ que j'emprunte à J.-P. Sémon et qu'il définit comme l'« organisateur morpho- et sémiosyntaxique de la phrase ». Cette notion permet d'édifier une nouvelle typologie des phrases russes²², fondée sur le *nexus*. Le *nexus* prédétermine au niveau sémantique et / ou syntaxique la présence possible ou obligatoire d'un certain nombre d'éléments qui dépendent de lui²³ et que j'appellerai ses « dépendants ». Ces éléments sont des actants régis et requis ou non requis, des adjectifs²⁴ requis mais non régis, et des *spécifiants*²⁵, pour lesquels les notions de rection et de réquisition ne sont pas pertinentes, mais qui sont, en tout état de cause, sélectionnés par le *nexus* : ou bien le spécifiant actualise le procès de manière interne et les sèmes du spécifiant sont déjà entièrement compris dans la sémantique du *nexus* ; ou bien il indique la manière dont se déroule le procès – durée, itération, manière, moyen. Le *nexus* et ses dépendants forment le noyau. Le circonstant, comme son nom l'indique, est *autour* du noyau. Mais il faut bien se garder d'interpréter « autour » comme un espace extérieur, périphérique et de là accessoire, comme cela a été fait jusqu'à présent. « Autour » désigne ici un espace qui entoure et englobe le noyau. Je propose la définition suivante du circonstant :

Le circonstant est un élément sémantique et morpho-syntaxique de la phrase et de l'énoncé, il n'est sélectionné ni sémantiquement ni syntaxiquement par le nexus, il constitue le cadre spatio-temporel et causal²⁶ du noyau.

Le circonstant n'est donc en aucun cas un « complément », ni du verbe, ni de la proposition. C'est lui qui pose, qui circonscrit le cadre à l'intérieur duquel l'énoncé est vrai. En ce sens, en effet, le « verbe constructeur de la phrase », selon la terminologie de Cl. Guimier, ou plutôt, le *nexus*, est « directement impliqué », mais non pas parce qu'il sélectionnerait une quelconque circonstance. C'est, à mon avis, l'inverse : c'est le circonstant qui « sélectionne », d'une certaine manière, le *nexus* et ses dépendants.

²¹ J.-P. Sémon, 2004, p. 113.

²² Voir C. Meunier-Bracquenier, 2005, p. 424-431.

²³ C'est la théorie de la valence de L. Tesnière, mais qui nécessite une révision.

²⁴ Le terme créé dans cette acception par J. Feuillet (1980, p. 26) est repris par G. Lazard (1994, p. 17) et par moi-même.

²⁵ Ce terme est le mien. Cf. C. Meunier-Bracquenier, 2005, p. 423 et 439-452.

²⁶ Le circonstant causal comprend la cause efficiente (c'est-à-dire, la cause à proprement parler), la conséquence, le but, la condition, la concession. Dans le présent travail je m'intéresserai aux circonstants de lieu et de temps.

3. Circonstant thématique

Le circonstant qui pose le cadre spatio-temporel du noyau et en circonscrit le domaine de validité est souvent thématique, il est connu de l'énonciataire²⁷ parce qu'il a déjà été énoncé dans le cotexte gauche ou bien parce qu'il fait partie de l'ensemble des connaissances partagées entre l'énonciateur et l'énonciataire²⁸ (1). Il peut être aussi thématisé : l'énonciateur postule que l'énonciataire ne connaît pas le circonstant et qu'il ne peut l'inférer ni du cotexte, ni du contexte, ni de la situation d'énonciation. Il est donc en quelque sorte nouveau pour l'énonciataire, mais il ne constitue pas l'information délivrée par le message. C'est le cas, évidemment, dans les *incipit*, mais aussi dans tout début de narration, ou lorsque la ligne narrative est modifiée et prend une nouvelle orientation (2). Que le circonstant soit thématique ou thématisé, il est placé en tête de phrase.

(1) **V samolete stanovilos' vse xolodnee**²⁹. (I. Grekova, *Na ispytaniâx*) [Dans l'avion il faisait de plus en plus froid].

(2) **Letom odinnadcatogo goda** Lara v poslednij raz pobyvala c Kologrivovymi v Duplânke. (B. Pasternak, *Doktor Živago*) [L'été 1911 Lara séjourna pour la dernière fois à Douplianka avec les Kologrivov].

Si l'on observe attentivement les textes, on constate que les circonstants thématiques et thématisés sont rarement « facultatifs », soit que leur suppression priverait l'énonciataire d'une information nécessaire à la bonne intelligence de l'ensemble du texte, les circonstants jouent en effet un rôle non négligeable dans la construction et la cohérence du texte, soit qu'elle rendrait la phrase agrammaticale ; c'est le cas notamment lorsque le circonstant entre dans un paradigme dont un premier élément est donné ou inférable, le second, en revanche, est nécessairement exprimé :

(3) – Nu i kak tam v Lixarevke – ničego ? – sprosil Džaparidze.

– Vpolne ničego, – otvetil Skvorcov. – Vpročem, vru. **Letom** ničego, a **zimoj** trudnovato. (I. Grekova, *Na ispytaniâx*) [– Et comment c'est là-bas, à Likhariovka ? Ce n'est pas trop mal ? demanda Djaparidze. – Oui, c'est plutôt bien, répondit Skvortsov. D'ailleurs, qu'est-ce que je raconte. L'été ça va, mais l'hiver c'est plutôt dur].

4. Circonstant rhématique

Le circonstant peut aussi être rhématique ; dans ce cas, il est une partie de l'information nouvelle (ou considérée comme telle) délivrée par l'énonciateur à l'énonciataire (4) ; il est placé à la fin de la phrase.

²⁷ J'entends par énonciataire l'image que l'énonciateur (le producteur du message) se fait des connaissances préalables du destinataire de son message.

²⁸ J'ai montré dans Bracquenier (2011a) pourquoi l'énonciateur éprouve le besoin d'exprimer le circonstant alors même qu'il sait que l'énonciataire le connaît.

²⁹ Le lecteur (énonciataire) sait que les personnages sont à bord d'un avion depuis le début du chapitre dont voici la première phrase : *Samolet, otorvâvšis' ot zemli, s natugoj nabiral vysotu.* [L'avion, qui s'était arraché du sol, prenait difficilement de l'altitude].

- (4) – [...] Znaete, byl u menâ priâtel', Goša Markov. Posadili ego eše **do vojny**. (I. Grekova, *Na ispytaniâx*) [– [...] Vous savez, j'avais un ami, Gocha Markov. Il a été arrêté dès avant la guerre].

Le circonstant peut être focalisé par *ëto* et il est alors placé en tête de phrase :

- (5) Vsë kak vezde. Katerinu zametili, glâdeli na nee. Ženšina figuristaâ da eše — pri mexax. **Ëto v Sibiri** pescami ne idiviš', a zdes'— redkost'. (B. Ekimov, *Pinočet*)³⁰ [C'était ici comme partout. On avait remarqué Catherine, on la regardait. Une femme à la silhouette parfaite et en plus, avec de la fourrure. C'est en Sibérie qu'on ne s'étonne pas de voir du renard bleu, mais ici, c'est rare].

Ou bien il est seul informatif et il fait en général l'objet d'une énonciation *ad hoc* et l'énoncé est construit à l'aide de verbes génériques (comme *faire*, *être*) ou de verbes d'occurrence désémantisés (*avoir lieu*, *se passer*, *slučit'sâ*, *sostoât'sâ*, *imet' mesto*, etc.) :

- (6) (Zdes' dolžna zaigrat' očën' krasivaâ i toržestvennaâ muzyka, i pod ëtu muzyku nado pomyt' pol, to est' scenu, tak, kak *ëto delalos' na flote*, to est' xorošo, bystro, no tšatel'no. [...]) (E. Griškovec, *Kak â s'el sobaku*)* [Là il faut mettre une belle musique, majestueuse, et accompagné par cette musique, il faut laver le sol, c'est-à-dire la scène, comme cela se faisait dans la marine, c'est-à-dire bien, vite, mais soigneusement].

- (7) Zdes', na èkskursii v Nikitskij botaničeskij sad, na nee snizošla blagodat' : ona vlûbilas' v botaniku, kak devuški vlûblâutsâ v princev. **Proizošlo ëto v samom konce ix prebyvaniâ v Krymu, za dva dnâ do ot'ezda**. (L. Ulickaâ, *Putešestvie v sed'muû storonu sveta*)* [Et là, pendant l'excursion au jardin botanique Nikitski, la grâce descendit sur elle : elle s'éprit de la botanique comme les jeunes filles s'éprennent des princes. Cela arriva tout à la fin de leur séjour en Crimée, deux jours avant leur départ].

Dans ce cas, on peut se demander si l'on a affaire à un circonstant tel que défini ci-dessus et non à un complément du verbe ou à un spécifiant, selon ma terminologie. En effet, il peut sembler à première vue que les sèmes « temps » et « lieu » soient inclus dans des verbes comme *avoir lieu*, *slučit'sâ*, etc. Cependant, les occurrences de ces verbes sans dépendants ne sont pas si rares, et l'on peut en déduire que leur sémantique ne comporte pas obligatoirement les sèmes de temps et lieu³¹, mais seulement celui d'*être*. Lorsqu'ils sont utilisés dans des énoncés qui ne servent qu'à informer sur le lieu ou le temps, alors ils perdent une partie de leur sémantisme et ne sont plus que le support syntaxique qui permet l'expression du circonstant. Dans ce type de phrases, il va de soi que l'expression du circonstant devient syntaxiquement obligatoire.

³⁰ Cet exemple et tous ceux qui sont suivis d'un astérisque sont tirés de ruscorpora.

³¹ Il faut bien sûr être conscient que rien ne se fait en dehors du lieu et du temps. Tout procès (action, événement, état) est dans un lieu et un temps.

5. Circonstant de seconde prédication

Un certain nombre de phrases présente une localisation exprimée sous la forme d'un « complément de lieu » qui porte non sur l'ensemble de l'énoncé, mais sur l'un de ses termes. J'ai ici en vue des phrases du type *Je l'ai vu sur le balcon*. Si je m'en tiens à la définition que j'ai donnée du circonstant, je ne peux pas *a priori* considérer ce type de syntagme comme un circonstant puisqu'il n'exprime pas le cadre spatio-temporel dans lequel le noyau (le *nexus* et ses dépendants) est valide. En effet, dans un tel énoncé, l'actant sujet et le *nexus* verbal ne sont pas valides dans le cadre spatial constitué par le balcon ; seul l'actant objet est concerné par le balcon. Dans ce cas, le « complément de lieu » semble être « un terme d'un terme de la phrase », pour reprendre la formulation de L. Melis et Cl. Guimier, et il ne peut être considéré comme un circonstant. Le « complément » se trouve alors être un constituant d'un syntagme et peut être considéré en première lecture comme un complément de nom, d'adjectif ou autre. On peut relever différents cas de figure. Le « complément » de lieu « porte » sur :

- un nom :

(8) S godami â perestala ispolnât' rol' Poliny na scene i podgotovila partiû Grafini. Èto bylo poslednej moej partij v « Pikovoj dame » i voobše v Bol'shom teatre. Posle ee *ispolneniâ* v **Moskve** â polučila predloženie ot diržera Valeriâ Gergieva vystupit' v ètoj roli u nix v Mariinskom teatre v Peterburge. (I. A. Arxipova, *Muzyka žizni*)* [Avec les années j'ai cessé de jouer le rôle de Pauline et je me suis préparée à celui de la Comtesse. Cela a été mon dernier rôle dans la *Dame de Pique* et au théâtre Bolchoï. Après l'avoir interprété à Moscou, j'ai reçu une proposition du metteur en scène Valery Guerguiev pour jouer ce rôle chez eux, au théâtre Marie à Saint-Pétersbourg].

(9) My pomnim, što vlasti oxotno soglasilis' s predloženiem soorudit' pamâtnik Puškinu v Moskve, a ne v Peterburge. Deskat', v stolice, i tak bogatoj pamâtnikami carâm i polkovodcam, ne ostalos' dostojnogo mesta dlâ monumenta velikomu poëtu. No puškinskie triumfal'nye *toržestva* v **Moskve**, vskolyxnuvšie vsû čitaûšuû Rossiû, zadeli samolûbie stoličnoj obšestvennosti. (E. Bolotin, « Kakoj-to krest'ânin Opekušin »)* [Nous nous rappelons que les autorités avaient volontiers accepté la proposition d'élever un monument à Pouchkine à Moscou et non à Saint-Pétersbourg. Soi-disant que dans la capitale, déjà bien riche en monuments dédiés aux tsars et aux généraux, il n'y avait plus de place digne du grand poète. Mais les majestueuses célébrations pouchkiniennes à Moscou, qui avaient ému tous les lecteurs de Russie, avaient blessé l'amour-propre de l'opinion publique de la capitale].

(10) S 1864 po 1876 g. Terner vxodil v Statističeskij sovet pri MVD v kačestve sovešatel'nogo člana. On postoaño učastvoval v Meždunarodnyx statističeskix kongressax, a na kongresse v **Florencii** v **1865 g.** byl izbran ego sekretarem. (N. G. Bespalov & A. L. Dmitriev, « Iz istorii Peterburgskoj statistiki : k organizacii statističeskogo komiteta »)* [De 1864 à 1876 Terner avait fait partie du conseil des Statistiques près le Ministère de l'Intérieur en qualité de membre consultatif. Il avait participé à tous les congrès internationaux de statistique et au congrès de Florence, en 1865, il en avait été élu secrétaire].

- un adjectif, qui se trouve être le plus souvent un superlatif :

(11) Staršij iz nix dvoix, Džan-Karlo Del' Monako, nedavno postavil v Peterburge, na scene Mariinskogo teatra operu Verdi « Otello », v kotoroj tak blistatel'no vystupal ego otec, priznannyj v svoe vremâ *lučšim v mire* ispolnitelem *glavnoj partii v ètoj opere*. (I. A. Arxipova, *Muzyka žizni*)* [L'ainé des deux, Gian Carlo del Monaco, avait récemment mis en scène à Saint-Pétersbourg sur la scène du théâtre Marie l'opéra de Verdi *Othello*, dans lequel avait brillé son père, reconnu en son temps comme le meilleur interprète au monde du rôle principal de cet opéra].

- ou un pronom déictique ou anaphorique :

(12) « [...] No *â v Peterburge* soveršennyj čužestranec, vo vremâ šestiletneho otsutstviâ â vovse pozabyl zdešnie obyknoveniâ, požalujsta bud' moim Mentorom, zaezžaj za mnoj i predstav' menâ ». (A. S. Puškin, *Arap Petra Velikogo*)* [« Mais moi à Saint-Pétersbourg je suis un parfait étranger ; après six ans d'absence j'ai oublié les habitudes d'ici ; s'il te plaît, sois mon mentor, viens me chercher et présente-moi »].

(13) – Vy rabotali vmeste s Putinym v Peterburge, on sil'no izmenilsâ za god prezidentstva ? – On prosto očen' ustal, nagruzka u nego kolossal'naâ, i my staraemsâ sdelat' tak, čtoby *on v Peterburge* eše i nemnogo otdoxnul. (I. Artciševskij, « Prezidenty – tože lûdi »)* [- Vous avez travaillé avec Poutine à Saint-Pétersbourg, il a beaucoup changé en une année de présidence? – Il est simplement très fatigué, sa charge de travail est énorme, et nous faisons en sorte qu'il se repose aussi lors de son séjour à Saint-Pétersbourg].

(14) Poslednij raz â *tebâ na balkone* videl, a Lenka skazala, čto tebâ doma net. (A. Gelasimov, *Ty možeš'*)* [La dernière fois, je t'ai vu sur le balcon, alors que Lena avait dit que tu n'étais pas à la maison]*³².

L'observation de ces exemples m'amène à formuler quelques remarques.

- Le « complément » est toujours placé après le terme de la phrase sur lequel il « porte », quelle que soit la nature et la fonction de celui-ci. On peut considérer qu'à l'intérieur du syntagme ainsi constitué le « complément » qui m'intéresse est rhématique.

- Le « complément » en question est le plus souvent l'expression d'un lieu. En (10) on trouve une date, mais elle-même détermine une indication spatiale.

- Malgré des similitudes en surface, on a affaire à des structures sémantico-syntaxiques un peu différentes selon que le « complément » porte sur un substantif ou un superlatif, ou sur un pronom. Le « complément de lieu » des exemples (12) à (14) exprime évidemment une localisation spatiale du référent du pronom, mais le situe également dans le temps, ce qui n'est pas vraiment le cas dans les autres exemples où le « complément de lieu » exprime uniquement le lieu. Ainsi, *â v Peterburge* (litt. je à Saint-Pétersbourg), *on v Peterburge* (litt. il à Saint-Pétersbourg), *tebâ na balkone* (toi sur le balcon) signifient certes que *ja* (je) et *on* (il) sont à Saint-Pétersbourg, que *ty* (tu) était sur le balcon, mais cela signifie aussi que l'on parle du moment où ils sont/étaient à Saint-Pétersbourg ou sur le balcon. Le syntagme de lieu permet une double localisation, et spatiale et temporelle.

³² Cet exemple m'a été fourni par T. Ruchot (2012, à paraître).

- En (9), (10) et (11) le syntagme prépositionnel peut commuter avec un adjectif (*moskovskie puškinskie triumfal'nye toržestva ; na florenckom kongresse ; priznannyj lučšim mirovym ispolnitelem*) et on pourrait penser que l'on a affaire à ce que les grammairres russes appellent *opredelenie* (détermination) ; cette « adjektivation » n'est cependant plus possible dès que le syntagme prépositionnel comporte un substantif accompagné d'un déterminant : **Éto bylo poslednej moej pikovodamskoj partiej* ; la transformation est également impossible pour *ispolnitel' glavnoj partii v ètoj opere*. Pour la même raison, le syntagme *v 1865 g.* ne peut se transformer en adjectif (le numéral ordinal est un déterminant du substantif). Il est intéressant d'observer que (8) ne permet que difficilement l'adjektivation du syntagme prépositionnel : ?*Posle ee [partii] moskovskogo ispolneniâ*. Cela est dû au fait que le substantif *ispolnenie* est un substantif verbal qui ne désigne pas un objet concret ou abstrait, mais une action. Celle-ci ne peut pas être déterminée par un adjectif de relation. C'est le cas également des pronoms déictiques et anaphoriques des exemples (12) à (14). Les adjectifs ne sont pas substituables, dans ces énoncés, au syntagme prépositionnel. Ces syntagmes prépositionnels sont l'expression du circonstant d'une prédication seconde :

(12^o) â, buduči v Peterburge, soveršennyj čužezranec [étant à Saint-Pétersbourg, je suis un parfait étranger] ;

(13^o) čtoby on, buduči v Peterburge, eše i nemnogo otdoxnul [pour que, étant à Saint-Pétersbourg, il se repose aussi un peu] ;

(14^o) poslednij raz â videl tebâ, korga ty byl na balkone [la dernière fois je t'ai vu alors que tu étais sur le balcon].

Ces syntagmes prépositionnels assument les mêmes fonction syntaxique et rôle sémantique que les circonstants thématiques vus au § 3, ils créent le cadre spatio-temporel dans lequel cette prédication est valide. Si l'on reprend les exemples (8) à (11), on s'aperçoit que les « compléments » de lieu et de temps qui semblaient être des « déterminations » sont eux aussi des circonstants de prédication seconde ; pour s'en convaincre il suffit d'explicitier la relation à l'aide d'une proposition relative :

(10^o) [...] na kongresse, kotoryj sostoâlsâ vo Florencii v 1865 g., [au congrès qui s'est tenu à Florence, en 1865] ;

(11^o) [...] v kotoroj tak blistatel'no vystupal ego otec, priznannyj v svoe vremâ lučšim iz tex, kto est' v mire, ispolnitelem glavnoj partii, kotoraâ est' imeetsâ v ètoj opere [litt. dans lequel avait brillé son père, reconnu en son temps comme le meilleur parmi ceux qui existent au monde interprète du rôle principal qui est dans cet opéra].

On appréciera la maladresse des phrases ainsi obtenues et l'on ne s'étonnera guère que le circonstant soit directement rattaché au terme dont il constitue le cadre spatio-temporel de validité.

Conclusion

Nicolas Beauzée a fait du circonstanciel de l'abbé Girard un « complément » et la grammaire française, même si elle en a réduit la liste depuis la dernière décennie du XX^e siècle après l'avoir allongée vers le milieu du siècle, continue à le considérer comme un complément, sinon du verbe, du moins de la phrase, soulignant sans relâche son côté accessoire et facultatif. La définition du circonstant que je propose le place au contraire comme cadre spatio-temporel et causal du noyau de la phrase et je ne le tiens pas comme un « complément » ; pour reprendre les termes de la définition donnée par M. Grevisse (cf. § 1.1), je dirais que ce n'est pas le repère qui est situé autour de l'action, mais l'action qui est située dans le repère. Je montre ici que les syntagmes prépositionnels de lieu, temps et cause qui semblent être « des termes de termes de la phrase » peuvent légitimement être considérés comme des circonstants à part entière, mais des circonstants d'une prédication seconde implicite.

BIBLIOGRAPHIE

1. ARRIVE M., GADET F., GALMICHE M., 1986, *La grammaire d'aujourd'hui : Guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion.
2. BEAUZEE N., 1767, *Grammaire générale, ou Exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage, Pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues*, Paris, J. Barbou.
3. BRACQUENIER C., 2009, « Le rôle des circonstants dans la cohérence du discours en russe contemporain », in BREUILLARD J., THOMAS P.-L., WLODARCZYK H., éd., *La cohérence du discours dans les langues slaves, Linguistique théorique et textuelle, Revue des Études slaves*, tome LXXX, fascicule 1-2, Paris, Institut d'études slaves, p. 59-71.
4. BRACQUENIER C., 2011a, « Interlocution et circonstant dans l'énoncé russe », in DOUAY C., éd., *L'interlocution comme paramètre : nouvelles données / nouveaux modèles*, Rennes, PUR, à paraître.
5. BRACQUENIER C., 2011b, « Le circonstant est-il un terme facultatif de la phrase russe », *Revue des Études slaves*, Paris, Institut d'Études slaves (à paraître).
6. BREUILLARD J., (2006), « Deux procédés de focalisation en russe contemporain : le marqueur *èto* et la dislocation des locutions conjonctives », in WLODARCZYK H. et A. (éds), *La focalisation dans les langues*, Paris, L'Harmattan, p. 123-134.
7. DUBOIS-CHARLIER F., 2001, « Compléments de Verbe, de Proposition, de Phrase, d'Énoncé » in Cercle linguistique d'Aix-en-Provence, *Adverbe et circonstant*, Travaux 17, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, p. 33-50.
8. FEUILLET J., 1980, « Les fonctions sémantiques profondes » in *Bulletin de la Société de Linguistique*, tome 75, fasc. 1, Paris, Klincksieck, p. 1-37.
9. GIRARD G. (abbé), 1747, *Les Vrais principes de la langue française : ou La parole réduite en méthode, conformément aux loix de l'usage : en seize discours*, tomes I et II, Paris, Le Breton.
10. *GRAMMATIKA RUSSKOGO AZYKA, v dvux tomax*, 1960, [Grammaire de la langue russe], V. V. Vinogradov (red.), Moscou, AN SSSR
11. GREVISSE M., 1969, *Le Bon Usage. Grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui*, Gembloux-Paris, Duculot-Hatier.

12. GREVISSE M., GOOSSE A., 2001¹³, *Le Bon Usage. Grammaire française*, Gembloux, De Boeck-Duculot.
13. GUIMIER Cl., 1993, « L'établissement d'un corpus de circonstants », in Cl. GUIMIER et al., *1001 circonstants*, Caen, Presses Universitaires de Caen, p. 11-45.
14. GUIMIER Cl. et al., 1993, *1001 circonstants*, Caen, Presses Universitaires de Caen.
15. GUIRAUD P., 1961, *La Grammaire*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? » n° 788.
16. GUIRAUD P., 1967³, *La Syntaxe du français*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? » n° 984.
17. LAZARD G., 1994, *L'actance*, Paris, Presses Universitaires de France.
18. LE GOFFIC P., 1993, *Grammaire de la Phrase Française*, Paris, Hachette.
19. LOMONOSOV M.V., 1755, *Rossijskaâ grammatika* [Grammaire russe], Saint-Pétersbourg, Académie Impériale des Sciences.
20. MELIS L., 1983, *Les circonstants et la phrase, étude sur la classification et la systématique des compléments circonstanciels en français moderne*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain.
21. MEUNIER-BRACQUENIER C., 2005, *Contribution à l'étude du circonstant en russe contemporain*, Lille, ouvrage original d'HDR.
22. NACIONAL'NYJ KORPUS RUSSKOGO AZYKA, ruscorpora.ru
23. POTTIER B., 1966³ (1962), *Introduction à l'étude des structures grammaticales fondamentales*, Nancy, Publications Linguistiques de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Nancy.
24. RIEGEL M., PELLAT J.-C., RIOUL R., 2001 (1994), *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige ».
25. ROZENTAL' D.È., TELENKOVA M.A., 1972, *Spravočnik lingvističeskix terminov* [Mémento des termes linguistiques], Moscou, Prosveščenie.
26. RUCHOT T., 2012, « Actance et aspectualité dans les verbes de perception visuelle passive en russe contemporain », in BELIAKOV V. & BRACQUENIER C. (éds), *La linguistique russe : approches syntaxiques, sémantiques et pragmatiques, Slavica occitania* N°34, Toulouse, Université Toulouse – Le Mirail, (à paraître).
27. *RUSSKAA GRAMMATIKA*, v dvux tomax, 1980, [Grammaire russe], N. Ju. Švedova (red.), Moscou, AN SSSR
28. SEMON J.-P. (2004), « Ordre des mots et syntaxe dépendantelle (l'adjectif russe) », in COTTE P., DALMAS M., WŁODARCZYK H. (éds), *Énoncer. L'ordre informatif dans les langues*, Paris, L'Harmattan, p. 111-131.
29. ŠVEDOVA N. Ju., 1964, « Determiniruûšij ob'ekt i determiniruûšee obstoâtel'stvo kak samostoâtel'nye rasprostraniteli predloženiâ » [« L'objet déterminant et la circonstance déterminante comme expansions autonomes de la proposition »], *Voprosy âzykoznanîâ*, N°6.
30. TESNIERE L., 1976² (1959), *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck.
31. WAGNER R. L., PINCHON J., 1962, *Grammaire du Français classique et moderne*, Paris, Hachette.
32. WAGNER R.L., PINCHON J., 1991, *Grammaire du Français classique et moderne*, Paris, Hachette, édition revue et corrigée.
33. WARTBURG W. von, ZUMTHOR P., 1958² (1947), *Précis de syntaxe du français contemporain*, Berne, Éditions A. Francke.

MARGUERITE DURAS AND THE TIME-IMAGE OF VISUAL NARRATIVES

AURORA TEUDAN*

ABSTRACT. *Marguerite Duras and the Time-Image of Visual Narratives.*

This text focuses on the intercutting of narrative techniques in the movie-making and non-narrative-writings of Marguerite Duras. A central operative concept is the visual narrative and the key role of the Deleuzian time-image in its configuration. Against this theoretical and conceptual background the text focuses on a few symptomatic examples of Marguerite Duras' fiction (in *Moderato Cantabile*) and cinema (*India Song*) in order to illustrate the underlying intersections, mutual contaminations and reconfigurations between the two types of narrative forms (cinematic and literary). In this respect the text differentiates between the non-narrative fictions and what will be referred to as false non-narratives (narratives, which might be wrongly labelled as non-narratives because of the narrative techniques they employ, but which are nevertheless narrative as they ultimately privilege the plot, the unfolding of events). With visual narratives the content is organically created (recalled) by its form, which makes the imprint of auteurism. The text focuses largely on the occurrence of two-sided images (the Deleuzian actual and virtual sides) and the effect and function of opsigns and sonsigns with Duras' non-narratives (be it cinematic or literary) in their relation with time.

Keywords: *visual narrative, time-image, non-narrative, crystals of time, Marguerite Duras, Moderato Cantabile, India Song, Gilles Deleuze.*

REZUMAT. *Marguerite Duras și imaginea-timp în vizualitatea narativă.* Acest text se concentrează asupra întrepătrunderii tehnicilor narative în spațiul cinematografului și literaturii non-narative la Marguerite Duras. Conceptul operațional central este cel de vizualitate narativă, o atenție deosebită fiind acordată rolului-cheie pe care îl joacă imaginea-timp, teoretizată de Gilles Deleuze, în configurarea acestui concept. În acest context teoretic și conceptual textul se oprește asupra câtorva exemple simptomatice ale creației durasiene literare (*Moderato Cantabile*) și cinematografice (*India Song*), cu scopul de a ilustra intersecții ce stau la baza unei contaminări reciproce și reconfigurări care se activează între cele două tipuri de forme narative (cinematografică și literară). În acest sens, textul operează o distincție între non-narativ și ceea ce vom numi falsul non-narativ (care conține narațiuni ce ar putea fi în mod greșit etichetate ca non-narative din cauza tehnicilor narative pe care le folosesc, dar care, în constituirea lor, privilegiază povestea, linia narativă, desfășurarea evenimentelor). În cazul vizualității narative conținutul este creat și modificat în mod organic în strânsă coeziune cu forma, într-o interdependență osmotică ce configurează amprenta auctorială. Textul se concentrează în mare măsură pe incidența imaginilor duale (ce antrenează o dublă mișcare între actual și virtual) și efectul și funcția acestora în relația cu timpul.

Cuvinte cheie: *vizualitate narativă, imagine-timp, non-narațiune, cristal temporal, Marguerite Duras, Moderato Cantabile, India Song, Gilles Deleuze.*

* Ph.D. Student, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, E-mail: aurapoe@gmail.com

Marguerite Duras writes as a filmmaker and makes films as a writer. It is why both her writing and her filmmaking have triggered such strong reactions both of revelatory acceptance and of angry rejection. Her work, be it literary or cinematic, expresses a different perception of the surrounding world, where images and words can no longer function separately. Marguerite Duras' non-narratives unfold within the intersection ground between cinematic and literary narrative techniques. The mutual contamination between these two mediums means that techniques specific to each of the two mediums are constantly shifting in a metamorphic reconfiguration of their original function. It is as if they were constantly subjected to a movement of deterritorialization through which they become an imprint in the formation of two-sided images (which retain the Deleuzian actual and virtual sides in a perpetual mutual reconfiguring interplay). The paper will discuss these aspects of the visual narrative as a crystal concept with reference to Marguerite Duras' non-narratives, insisting particularly on *Moderato Cantabile* and constantly relating to examples from her cinematic works. The crystal image does more than overlapping different time dimensions, it contains them equally. It is not simply an actualization of one through the other (of past through present for example like in a sort of recollection), but it is a simultaneous fusion in which these dimensions of time coexist all the time, in a time that is not chronological. If one is more accessible than the other at some point it is because we are closer to or more in touch with a certain facet. In it the actual and virtual are osmotic, indiscernible but not in a state of confusion. The crystal-image filters time which becomes thus prismatic, reflected and refracted in this mirrored opaque and translucent space. It is simultaneously directed at and moving towards past and future. According to Deleuze time consists of this split, and it is this splitting time that we see in the crystal. Therefore the relations and disjunctions established between visual and sound create the premises for the emergence and manifestation of time within the image. The pure optical and sound situations – triggered by a schizoid post-war world where the two complementary dimensions of the action-image (situation that is followed by action) – are severed, disjointed, becoming the source that enables the emergence of the time-image. In the classical perspective an image would operate solely on the grounds of a world that is always external and in relation to a subject that is self-aware, while in the modern appreciation of the concept the image enters the realm of *incommensurability*. A very important aspect is the role of the set and its objects in the economy of this new type of narrative. Robbe Grillet insists that in the *nouveau roman* the objects employed by the narrative are at last stripped of any mysterious, hidden, supplementary meanings, losing their dubious symbolic semantics. The set and its elements are no longer reduced to the function of holding up a mirror to the human self or inner landscape, being merely a materialized projection. The tyranny of signification that often controlled all the constitutive elements of a set¹ dissolves as we witness a

¹ This is normally the case of detective stories or as it happens with Hitchcock e.g. where each object is included in the set with a certain purpose, having a precise role or a certain signification

change in the regime of the image and as a result while these external accessorizing supplementary meanings and symbols that accompany an image can still be indicated, identified, speculated, projected and interpreted as such (even if there is no implied suggestion that the author had actually invested the images with these external semantic supplements), there will always be a caesura, a sense of distancing, of detachment, an obvious implicit evidence that these supplementary significations are first and foremost located in the eye of the reader/viewer. The 60's were already aware of the fact that we not only *see* an image, but at the same time we also *read* it, which means that we constantly re-cut, re-frame and supplement it according to our expectations, conceptual formation and language. Expanding on Žižek's term we speak of a *virtual supplement* which we employ in order to better read and interpret the world around us, which is thus invested with a facet or a layer we can relate to, and which we can envisage and invest with a specific purpose and coherence.² Commenting on the mechanisms involved in our communicative practices, which involve the act of interpreting and deciphering the messages we receive, he insists on how we automatically invest with a certain meaning, dubbing the received messages, constantly supplementing the original language. Because, he concludes, "the "wall of language" which forever separates me from the abyss of another subject is simultaneously that which opens up and sustains this abyss – the very obstacle that separates me from the Beyond is what creates its mirage."³

In *Moderato Cantabile*, the narrative is visually punctuated by the intrusion of small details that come to the foreplan for a moment and then are replaced by other details. Very similarly her films are also moving around the static sets, objects and even characters they employ. Instinctively the viewer's eye will search for symbols,

² "*Humoresque*, arguably Robert Schumann's piano masterpiece, is to be read against the background of the gradual loss of the voice in his songs: it is not a simple piano piece, but a song without the vocal line, with the vocal line reduced to silence, so that all we effectively hear is the piano accompaniment. This is how one should read the famous "inner voice - *innere Stimme* -" added by Schumann (in the written score) as a third line between the two piano lines, higher and lower: as the vocal melodic line which remains a non-vocalized "inner voice", a series of variations without the theme, accompaniment without the main melodic line (which exists only as *Augenmusik*, music for the eyes only, in the guise of written notes). (...) This absent melody is to be reconstructed on the basis of the fact that the first and third levels (the right and the left hand piano lines) do not relate to each other directly, i.e. their relationship is not that of an immediate mirroring: in order to account for their interconnection, one is thus compelled to (re)construct a third, "virtual" intermediate level (melodic line) which, for structural reasons, cannot be played. Its status is that of an impossible-real which can exist only in the guise of a writing, i.e. physical presence would annihilate the two melodic lines we effectively hear in reality (...). Schumann brings this procedure of absent melody to an apparently absurd self-reference when, later in the same fragment of *Humoresque*, he repeats the same two effectively played melodic lines, yet this time the score contains no third absent melodic line, no inner voice - what is absent here is the absent melody, i.e. absence itself. How are we to play these notes when, at the level of what is effectively to be played, they exactly repeat the previous notes? The effectively played notes are deprived only of what is not there, of their constitutive lack, or, to refer to the Bible, they lose even that what they never had. The true pianist should thus have the *savoir-faire* to play the existing, positive, notes in such a way that one would be able to discern the echo of the accompanying non-played "silent" virtual notes or their absence. (S. Žižek, *Violence*, p. 169)

³ S. Žižek, *Op. cit.*, p. 73.

supplementary meanings, hidden messages, whereas their function or intentional purpose are not essential for this type of non-narrative. Its stake lies elsewhere, in the style which becomes the imprint of the visual narrative. The classic or realist narrative subordinates the narrative act to a metaphysics of the content, of an external meaning, indicating towards a universe of significations (psychological, historical, social, etc.). The visual narrative is concerned with an immediacy of the text and its objects. Therefore the text (the textual form that is inseparable from its content) imposes a presence of objects which is self-implied, blocking any attempt of transcending them in order to search for a certain system of reference (be it psychoanalytical, metaphysical, sociological, etc.). With the *nouveau roman* the text will no longer hint at and open towards hidden meanings. Everything is already present in sight and at sight. The text and implicitly the objects and gestures it contains are no longer reduced to the role of mere instruments which act solely as prime material for a deeper, superior understanding, accessorizing an inefable dimension of the narrative. For Walter Benjamin the interference of the signs which asked to be read entering our visual field at the beginning of 20th century ended up fracturing our perception which eventually integrated this fragmentation naturally. Therefore the concept of non-narrative does not function outside the idea of narrative, it is not an anti-narrative, a negation of the very concept of narration, but it indicates a mutation within the possibilities of narrative itself. The emphasis is no longer on the story/plot, but rather on the constitutive act of narrating which cannot be severed from its inherent and haunting images.

Marguerite Duras is first of all a writer. Her involvement in the cinema takes place in a time when her own writing enters upon a different path, discovers and employs new narrative possibilities. *Moderato Cantabile* marks an obvious rupture at the level of her narrative style and techniques from her previous writings. Her subsequent involvement in cinema is partly a reaction to rather disappointing cinematic interpretations of her novels, but ultimately it translates a different perception and sensibility of the image and narrative. It is not a matter of importing styles and techniques from literature to cinema or vice versa, but rather a more complex process of mutual contamination where the resulting sensibility and perception encompasses and works from within these two creative possibilities (literary and cinematic). Hence the easiness with which Marguerite Duras moves naturally between literature and cinema enriching each with the new possibilities and dimensions to which she opens the image, but at the same time, without altering the very core of the two. We will therefore differentiate between a classical narrative (with Duras it integrates her first novels) and the non-narrative, which strays from the classical rules of building a story. The development of the story is no longer orchestrated by a privileged plot in a hierarchy in which all narrative means and techniques employed are merely tools serving a higher purpose – that of the story. The non-narrative frees itself from the constraints of the plot and experiments with the possibilities of expression and form which are inseparable from the act of writing. But within this very category of narrative there

are huge distances. Between the non-narratives of James Joyce or Virginia Woolf for example and those of Marguerite Duras there are differences of both technique and vision. We will therefore differentiate within the very space of the non-narrative between the non-linear narratives of the first and what we will call the visual narratives of Marguerite Duras. The differences originate in a different awareness and perception at the level of the visual. There is with Duras an obvious rupture (both in literary and cinematic tradition) with the customary or standardized rules of movie-making and writing. Marguerite Duras' new vision and approach produces a shock at the level of poetic vision, creative technique and image, which reshape the entire space of both her literature and cinema. There is no coincidence that the script for *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) which she writes one year after *Moderato Cantabile* works within a different approach to cinema, within a visual coherence which originates in the ways of the literature. The narrative movement, the movement of the characters, the dialogues, the narrative technique mirror at cinematic level a similar movement and atmosphere which are already visible and at work in *Moderato Cantabile*. Marguerite Duras' visual narrative functions as an organic form that molds its content accordingly. With this type of visual narrative the eye will bring together spare elements of the narrative flow in a way sometimes similar to a stream of consciousness, which is in fact rendering the fleeting rapidity of thoughts, experienced feelings and impressions in a type of perception which is inherently at work at the very core of the cinema. With visual narratives there is a depth-of-time which appears as a succession of both parallel and superimposed temporal planes in the image, with a shifting emphasis between the background and the foreground, where we no longer deal with a temporal or even a spatial chronology. In *India Song* the image is always counterpointed by its mirrored double. Entire scenes are filmed in the mirror, while the temporal and spatial coordinates are continuously altered, distorted, pushed back and forth as required by the rhythm of the flowing narrative. With Duras' non-narratives time is out of joint. As a consequence the apparent stillness/non-movement of images emphasizes precisely the movement in itself, the movement contained within the image, the movement of resurfacing spectres haunting the image.

In *Moderato Cantabile* the setting is vague. There is no mentioning of a mappable place and no coordinates (of either place or time) are given except for the fact that the small town (where everybody knows everybody and everything about everybody) borders the sea. It is a cinematic *any-space-whatever* where it is not the surroundings, the scenery affected by desolation, but rather the human inner dimension. Deleuze refers to Alain Robbe-Grillet's theory of description as he signals the shift in our perception and experience of time which is contained and rendered by the new narratives:

“(...) a traditional *realist* description: it is that which presupposes the independence of its object, and hence proposes a discernibility of the real and the imaginary (they can become confused, but nonetheless by right they remain distinct). Neorealist description in the *nouveau roman* is completely different: since it *replaces* its own

object, on the one hand it erases or *destroys* its reality which passes into the imaginary, but on the other hand it powerfully brings out all the reality which the imaginary or the mental *create* through speech and vision. The imaginary and the real become indiscernible.”⁴

An idea which could be further extended in relation to Gilles Deleuze’s conceptualization of the osmosis employed by the mechanisms of time and memory between an *actual image* and the *virtual image* which is simultaneously both past and present. Following a Bergsonian reasoning and appropriating it, Deleuze invests the cinematic image with two overlapping, simultaneous dimensions, of being both present and past, still present and yet past, already past while still present. A vital duality in order to ensure the fluidity of past-present succession. For Deleuze there is no linear succession where present is preceded by past as the present that no longer is. In other words, the past is already at work (occurring) in the here and now, superimposing the layer of the already has been. With Duras the preference for these descriptions without place, or, in Deleuzian terms, the any-spaces-whatever, becomes a definitory mark both in her literature and her cinema. Her works perceive a new form of reality that is no longer cohesive but prismatic, dispersive, elliptical, and which works with deviated blocks of reality, atemporal chunks of reality, with deliberate weak connections and with mobile events which are organically in a continuous prismatic movement or which float without being anchored in the slice of world pinned down by narrative coordinates. As the auteur filters reality⁵ the given, ambiguous reality is recorded as such, photographed as it appears, while the eye which performs this activity no longer seeks to interpret it. The montage will become of secondary importance, its function being only that of ensuring the continuity of the story whose fractured segmentation is reduced as much as possible. Montage is replaced by sequence-shots, or *long shots*, in which the action takes place simultaneously on several levels, but these levels are no longer independent as they interrelate and communicate, being crossed by a depth-of-field vector. With Duras there is often a contradiction between the powerful depth of image effect and the actual lack of this depth while montage is no longer exterior but to be found within an image:

“(…) an element of a plane refers directly to an element of a different plane, when characters address each other directly from one plane to another, in an organization of the picture along the diagonal, or through a gap which thus privileges the background and brings it into immediate touch with the foreground. The picture “is internally hollowed out”. At this moment, depth becomes depth *of* field, whilst dimensions of the foreground take on an abnormal size, and those of the background are reduced, in a violent perspective which does even more to unite the near and the faraway.”⁶

⁴ G. Deleuze, *Cinema 2*, *Op. cit.*, p. 7.

⁵ A. Bazin, *Op. cit.*, p. 98.

⁶ G. Deleuze, *Cinema 2*, *Op. cit.*, p. 107.

Marguerite Duras' narrative tends to become minimalistic, the descriptions and dialogues become elliptical, stripped of any redundant accessories, of any spatial or temporal connections. This reticence towards language and a new narrative approach and experience of the surrounding world filtered through images is to be found similarly with the first period of Wim Wenders' cinema. As Philip Winter⁷ eventually accepts (as he grows aware of the gap between language and image and gradually adapts to it), language, words and descriptions are deceiving. They never manage to contain, comprise and express entirely or comprehensively their visual underlying content. Therefore Phil Winter's Polaroid photos never get to duplicate and render the image previously perceived by the photographing eye, and the large number of photographs he gathers wandering through America with the purpose of writing an article about this experience never manages to materialize in an actual definitive discourse. It is as if the discourse already contains in it a deconstruction of the perceived object which can only be appropriated, reterritorialized as a spectre. In *Moderato Cantabile* the entire dialogue that vertebrates the novel is in fact a non-dialogue. The two characters try (just like Philip Winter did with his Polaroid photos) to re-enact a reality (the past relationship of an unknown couple which ends tragically in murder) through a discourse, and at the same time to activate their own reality. The outcome is similar as their dialogue is doomed to fail just the same way the result of Winter's photographic attempts do not match what he had seen or believed to see when taking the pictures. His impressions never get to materialize in writing, to be assimilated or embodied cohesively by the written word. The article he must write on his experience visiting America cannot find its way through descriptive language. Similarly, Duras' characters seem to be trapped in a silenced bewilderment like in a cobweb where they learn to live by the controlled and limited routine of a life mainly consisting of and re-enacted by completely void and paralysed gestures. As with Marguerite Duras' script *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) the non-dialogue is static, yet restless, and therefore it becomes self-devouring, feeding on itself. In *Hiroshima mon amour* this static dialogue moves around in circles, with reiterated cycles punctuated by the ritualistic gestures of the characters involved (the way the two main characters – a failed couple – re-enact each time their movements and gestures and apparent unawareness of each other, presumably oblivious of the first day they met, as if this were an attempt of erasing the previous failed experiment while making the preparations for a new start). We see these ritualistic gestures replicated by the very space that contains them. The café in *Moderato Cantabile* is subjected to a kind of tidal movement of deterritorialization. The trembling of Anne's hands, the ever increasing number of glasses of wine poured as well as the immediate emptying of the glasses, the owner of the café and the knitting of her red sweater (the only one that is actually seen evolving, growing, moving towards a

⁷ Philip Winter is the main character in *Alice in den Städten/Alice in the Cities* (Wim Wenders, 1974).

closure), the radio which is either turned on or off, turned up or down, the light which becomes brighter or dimmer, the game that Anne's child plays around the café and which follows its own ritual, the way home, always reiterating the same course, the sound of the siren announcing the end of the working day, the life of the workers that reels off the same dull and dreary patterns, and their always entering the café for a drink as if that were the last leg of their job routine, etc.

Marguerite Duras' images are rendered here through a technique of the *chiaroscuro*, where a mastered contrast between light and darkness, with bold accents, affect the entire composition, the overall tone of the novel. The effects she employs by this interplay of milder contrasts of light through which the visual achieves a sense of volume dwells on this technique of using subtle highlights and shading. The movements and the obsessive recurrence of gestures and dialogues follow a fluctuating, alluvial rhythm, a movement resembling that of the concentric circles on the surface of a still water stirred by a cast stone, with extreme low-key lighting to create distinct areas of light and darkness in the novel. *Moderato Cantabile* is precisely this unfolding of concentric circles stirred by the crime of passion we witness at the very beginning of the novel. The stirred circles are impeccably followed and charted to the very end, when this movement triggered all of a sudden will cease to exist just the same way, being absorbed back in the wide stillness of an undisturbed surface which follows its inertial, mechanical monotonous rhythmic of life and time flow.

The non-dialogue of Anne and Chauvin visually haunts Anne Debaresdes' life in a house belonging to the string of all the (now) dead women that had once lived in her room, where she is reduced to a specter haunting the corridors of the house during her hours of insomnia, with always the same ritualistic gestures closing around her son. There is no – so to say – shot-countershot movement of the dialogue. The dialogue does not move to and fro between the two, but rather superposes two monologues drifting on the same vector simultaneously. All these passages of the non-dialogue render a direct time-image where the circuits established between the actual and the virtual image engage upon a similar movement to that of the concentric circles. The entire world of the novel is rendered through this alternation of irregular facets of a crystal. We are introduced directly into a time dimension where movement and action become secondary and subordinate to time. What the crystal reveals or makes visible is the hidden ground of time, that is, its differentiation into two flows, that of presents which pass and that of pasts which are preserved. Time simultaneously makes the present pass and preserves the past in itself. There are, therefore, already, two possible time-images, one grounded in the past, the other in the present.⁸ The movement of this non-dialogue is neither incoherent nor artificial, as it is justified and triggered by the *coexistence of all the sheets of past*. At first sight their dialogue might seem to be lacking any pragmatic

⁸ G. Deleuze, *Cinema 2, Op. cit.*, p. 98.

outcome. The two meet at the café for a week, drink wine together and then eventually she leaves one evening never to return again. Nothing in their behaviour becomes actualized in an adulterous relationship, and yet it's as if the act has been consummated, the future, present and past being already contained in the present of their conversations and meetings in the café. There is a continuous dialogical lagging between the two characters. They create the impression of autistic monoliths, which happen to intersect but do not manage to actually interact. They both seem to be in a hypnotic trance and yet their communication is not at all syncopated or fragmented although to the reader it might appear like that. Their dialogue moves in an alluvial, enveloping wave between sheets of past, a movement which is punctuated by jumps from one bloc of present to another, thus closing in the gap between simultaneous points of present. The time-image contained in Marguerite Duras' images lies precisely in this simultaneity of presents (present of past, present of present, present of future). Her time-image functions precisely through the simultaneous overlapping of such points of present rather than through a succession of static passing presents. As these implied presents are constantly revived, contradicted, obliterated, substituted, re-created, forking and returning, the narrative unfolding in the dialogue of Anne and Chauvin will act similarly to that of *L'année dernière à Marienbad/Last Year at Marienbad* (Alain Resnais, 1961), distributing different presents to the characters involved (the two absent – involved in the murder – and the two present – Anne and Chauvin), up to the point where the two couples (the virtual and the actual one) overlap and the present past of the two unknown lovers from the beginning of the novel becomes the present future, present and already past of the already and not yet adulterous couple of Anne and Chauvin. Regardless if they are olfactory images (the scent of the magnolias), auditive (the child's piano sonata, the woman's scream, the sound of the siren announcing the end of the workday), tactile (textures), visual (Anne's trembling hands, her breasts bordered by a magnolia pinned to her party dress, the other women's naked arms and shoulders, their studied, mechanical, restrained gestures at the cocktail party where Anne will break all the social taboos through her shocking behaviour), these sensations follow the same movement of oscillation between remoteness and nearness, furthering away and drawing closer and then once again engaging upon this drifting flow of the narrative ritual, once again recalling the image of the concentric circles on a still water surface. The waving movement of a classical stream of consciousness narrative becomes an external one with Marguerite Duras. It eludes conscience and subjectivity as it originates now in an external objectivity, belonging to the objects of the external world, yet in no way being realistic. The world is now objectified, and it exerts this pressure on its characters, consuming them (not necessarily physically, but psychologically, ontologically), emptying them of content (in many cases just a prefabricated one), turning them into objectified existences in an inertial reiteration as such. The affair of the two protagonists for example will always be doomed to fail. The entire narrative seems to be the transcript of a hypnotic trance or of deep

sleepwalking. The gestures and the decisions of the characters are dictated by the movements and the rhythm of the narrative in which they are contained as in an external memory, of a world to which they become easily manipulated as if they were no more than void objects. The feelings they experience are potentially strong enough to manage to awaken them from their illusory, repetitive, inertial matrix of the surrounding world, and yet not strong enough to actually drive them to tear off and evade the concentricity of the constrictive movements they are trapped in. All their oscillatory and ritualistic recurring gestures emerge from here as their own existence is trapped in an intermediary space, which is inexistent, spectral. The time-image that Marguerite Duras employs here is visible at the level of these circuits established between the virtual dimension of the couple that ends in murder, of their own projections and speculations and of Anne's present-past, present-present and present-future which the narrative blends together to the extent of overlapping and (not bringing to confusion, but to) indiscernibility. The visual narrative functions as a crystalline image in Marguerite Duras' non-narratives, as a crystal image does more than overlapping different time dimensions, it contains them equally. It is not simply an actualization of one through the other (of past through present for example like in a sort of recollection), but it is a simultaneous fusion in which these dimensions of time coexist at all time, in a time that is not chronological, but achronological.

In *India Song* the viewer does not communicate with a narrator strictly, but rather (like in the Renaissance paintings) there is a commentator chorus placed in the intermediary space where the image and the perception meet and interpenetrate. The characters are highlighted through a mellowing of their outlines (the colours are brightly intense, there is always an interplay of lights and shadows). The image is permanently shifting, either postponed or already consummated, haunted by a crystal spectre of both past and present exactly as with *Moderato Cantabile*. We could talk here again about a visceral rhythmic of the world of the characters. There is a dialectics of presence and absence, of life and non-life, of language and non-language, of space and non-space. The set becomes gradually eliminated, minimalistic, stylized, the scenery (the set) is internalised becoming osmotic with the characters as if they all were the abandoned organs of a missing body (not body without organs, but organs without body). The spaces seem to be emptied, void of air. The deserted spaces that became the favourite and most expressive set of the postwar cinema are to be found with Marguerite Duras as well. Deserted spaces, yet inhabited, the any-spaces-whatever where, according to Deleuze a new race of characters was stirring, a sort of mutant characters who rather saw than acted. These characters that do not change their place and do not cross any space rather fill a temporal dimension, occupying a place in time, a time which is no longer dependent on and derived from movement, but which is now appearing in itself and in its turn, creating, triggering the movement (which is a false movement). The body is no longer the instrument of action, being subjected to movement, but finds itself in direct relation with time, being its developer, it both reveals and enacts it,

at the same time denouncing it through its weariness and waiting. There is a shifting fluid perspective alternating both a convergent and a divergent point of view and thus creating a divided space at the very core of the narrative. There are always several points of view making up a sort of triptych⁹ in which the colours keep repeating just like a sort of chromatic refrain. Many portions of the film become translucent, while we follow the rather fixed eye of the camera and the characters stepping in and out of the frame of the mirror. There are several points of view suggested by the composition of the image, from where the eye of the viewer can see the depicted space. This use of several points of view is doubled by the impression of prominence achieved through the use of recurrent colours which create the impression of a colourful background plane that draws near to us. Through the distribution of light, the static images evolve, they are imbued with dynamism. This method relies not on distinct lines and outlines, but on colours, nuances, the empty spaces being thus harmoniously integrated in the whole.

With Marguerite Duras' style there is a preference for this expressivity of the chiaroscuro, both in her literature and in her films. The drawing of her characters is imperceptible, so that their contours become immaterial. The colours are totally subordinated to the employment of the chiaroscuro, and the composition of her depicted worlds give the impression of monochromatic spaces, dominated by a single colour. In *Moderato Cantabile* there is the red light of the sunset veiling everything that the eye perceives, while when surrounded by the darkness of the night or of a room's obscurity it is difficult to define the source of light which is cast on the characters, and thus fragments them, highlighting only certain details at a time. The feeling we get is that her characters have just emerged out of the darkness, that their body and presence depends totally on the interplay of lights and shadows decided by the narrator (e.g. the semi obscurity of the café, of the room etc). We are practically offered simultaneous images (information) in a single frame due to the fragmented and minimalistic style of the narrative. The narrative no longer unfolds statically (through juxtapositions) and movement is not added to images subsequently as they already contain it within their own dynamics. Marguerite Duras' narrative manages (precisely by making use of leaps, gaps, inconstancies, returns, broken lines) to achieve and employ the very time-image which Deleuze had assigned exclusively as a feature of the postwar cinematic space. In conclusion Duras' narrative sets out to show something not to explain it. The narrative is reduced to silence, and we only retain a limited access to bits of dialogue while the impact of the visual is vital in the communication with the reader/viewer. Just like Godard's experimentation with the relationship between word and image, Duras' narrative manages to restore the dissociation of word and image reshaping the literary and the cinematic medium. Susan Sontag speaks in terms of an infiltration of cinema into literature, having as

⁹ (between the superimposed planes of an actual image, of the virtual image in the mirror, and of the passage where one intercuts the other, shifting into and taking the place of the other)

an outcome a type of filmic narrative, where images and words enter a relationship of simultaneity rather than successive alternation. In her non-narrative novels, as in her films, Marguerite Duras places images before words, and most of the time instead of words.

REFERENCES

1. Barthes R. (1973). *Le Plaisir du texte*, Paris: Seuil.
2. Barthes R. (1980). *La Chambre claire: Note sur la photographie*, Paris: Gallimard – Le Seuil.
3. Bazin A. (1971/2005). *What is cinema?*, vol. II, (trans. H. Gray), Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
4. Benjamin W. (1939/2009). *Paris, capital du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris: Éditions du Cerf.
5. Deleuze G. (1983/1986). *Cinema 1: The Movement-Image* (trans. H. Tomlinson and B. Habberjam), Minneapolis: University of Minnesota Press.
6. Deleuze G. (1985/1989). *Cinema 2: The Time-Image* (trans. H. Tomlinson and R. Galeta), London: Athlone Press.
7. Derrida J. (1981). *Les morts de Roland Barthes*. In *Poétique*, 47, Seuil.
8. Duras M. (1958). *Moderato Cantabile*, Paris: Les Editions de Minuit.
9. Duras M. (1961). *Hiroshima Mon Amour*, New York: Grove Press Inc.
10. Duras M. (1984). *L'Amant*, Paris: Les Editions de Minuit.
11. Duras M. (1986). *Les yeux bleus, cheveux noirs*, Paris: Les Editions de Minuit.
12. Flaxman G. (ed.) (2000). *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
13. Glassman D.N. (1991). *Marguerite Duras: Fascinating Vision and Narrative Cure*, USA: Associated University Press Inc.
14. Graf A. (2002). *Wim Wenders. The Celluloid Highway*, London: Wallflower Press.
15. Marrati P. (2003). *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*, (trans. A. Hartz), Baltimore: Johns Hopkins University Press.
16. Robbe-Grillet A. (1963). *Pour un nouveau roman*, Paris: Les Éditions de Minuit.
17. Rodowick D.N. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham and London: Duke University Press.
18. Žižek S. (2008). *Violence. Six Sideways Reflections*, New York: Picador.

STAGING HISTORY AND METAPHOR. THE HAUNTING RED DEATH

CRISTINA VIDRUȚIU*

ABSTRACT. *Staging History and Metaphor. The Haunting Red Death.* The article investigates *The Masque of the Red Death* from a medical and literary point of view. We argue that the transition from the medical perspective (present in the first part of the novel) to the metaphorical embodiment of the Red Death (present in the second part of the novel) is achieved with the help of the masque, which acts either as an accessory, either as a fake double. The profile of the Red Death embodying the constant threat of plagues is built in relation to two of the most deadly plagues in human history: tuberculosis (also called the White Death) and the plague (also called the Black Death). The metaphorical profiles of these two historical plagues are used by Poe also in the spatial plan through the chromatic, so that the succession of Prospero's rooms in the abbey can be seen as an inverted chronology of the plagues. On the stage of history, the carnival as a prescription of life against the plague, acts as an invitation for the Red Death because of the annulment of stability it implies. The plague, the great leveller, conforms to the rules of the celebration of life and turns his own face into a masque. By the end of the representation, the Red Death replaces the ephemeral masques of Prospero's guests with his masque. In this way, the victims become replicas of the Red Death.

Keywords: *masque; history; metaphor; Black Death; Red Death; White Death.*

REZUMAT. *Punerea în scenă a istoriei și a metaforei. Bântuitoria Moarte Roșie.* Articolul investighează *Masca Morții Roșii* din punct de vedere medical și literar. Susținem că trecerea de la perspectiva medicală (prezentă în prima parte a nuvelei) la întruparea metaforică a Morții Roșii (prezentă în a doua parte a nuvelei) este realizată cu ajutorul măștii care acționează fie ca un accesoriu, fie ca un fals dublu. Profilul Morții Roșii întrupând amenințarea constantă a epidemiilor este construit în relație cu două dintre cele mai letale epidemii din istoria umană: tuberculoza (numită și Moartea Albă) și ciuma (numită și Moartea Neagră). Profilurile metaforice ale acestor două epidemii istorice sunt folosite de Poe și în planul spațial prin intermediul cromaticii, astfel încât succesiunea camerelor lui Prospero din stăreție poate fi înțeleasă ca o cronologie inversată a epidemiilor. Pe scena istoriei, carnavalul ca o prescripție de viață împotriva ciumei, acționează ca o invitație pentru Moartea Roșie din cauza anulării stabilității pe care acesta o implică. Ciuma, marele nivelator, se supune regulilor celebrării vieții și își transformă propria față într-o mască. Până la sfârșitul reprezentației, Moartea Roșie înlocuiește măștile efemere ale invitaților lui Prospero cu propria mască. În acest fel, victimele devin replici ale Morții Roșii.

Cuvinte cheie: *mască; istorie; metaforă; Moartea Neagră; Moartea Roșie; Moartea Albă.*

* Ph.D. Student at Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania, E-mail: vidrutiucristina@yahoo.com

The Masque of the Red Death is an interesting case study for both medicine and literature. The bivalence of Poe's novel is reflected in its structure: while the first part focuses on a medical view of the disease called Red Death and the specific social reactions to it, the second part is dedicated to the metaphorical embodiment of the Red Death. Poe uses the figure of the Red Death in order to "explore the depth of fear and societal indifference in the face of a plague"¹.

The medical profile of the disease described by Poe under the name of Red Death is ambiguous. The symptomatology including "sharp pains, and sudden dizziness, and then the profuse bleeding at the pores, with dissolution"² and "the scarlet stains upon the body and especially upon the face of the victim"³ can refer to several types of diseases. Biographical studies suggest that the source of inspiration for the novel is either the tuberculosis from which Poe's wife was suffering⁴ or the constant threat of the plague.

Our opinion is that Poe's decision in naming the disease Red Death is done in order to connect medicine and metaphor once more. The structure of the Red Death is in fact related to the popular ways of naming two of the most deadly plagues in history: tuberculosis and plague. Because of their strong impact on people's lives, the medical profile of this two diseases was doubled along the way by a metaphorical profile: tuberculosis was also called the White Death because of the pale look of the diseased, while the plague was called the Black Death because of a misunderstanding of the Latin structure "mors atra" (where "atra" meant both "black" and "terrible"⁵). In an effort to name the omnipresent threat of the plagues (may they be of a medical nature or of a metaphorical nature) on the history of humankind, Poe decides to melt down in the structure of the Red Death the Black Death (representing the plague of the past) and the White Death (as representing the plague of the present). In doing so, Poe turns the Red Death into a metaphor for all the plagues past, present or future.

The metaphorical profile of the two historical plagues (tuberculosis and plague) is reused by Poe in the spatial plan. The chromatic of Prospero's rooms in the abbey can be seen as an inverted chronology of the plagues. The abbey as a space of the carnival defined by the suppression of all rules, allows the white room representing the White Plague to be fifth, while the room representing the Black Death is seventh.

In his description of the Red Death, Poe borrows classical terms used in both literary and medical descriptions of plagues. These terms insisting on the epidemical status of the disease are reconditioned so that they can relate to a medical

¹ Joseph P. Byrne (ed.), (2008) *Encyclopedia of pestilence, pandemics, and plagues*, volume 1, A-M, Foreword by Anthony S. Fauci, Westport/Connecticut/London: Greenwood Press, p. 370.

² Edgar Allan Poe, (1992) "The Masque of the Red Death" In: *The complete stories*, Introduction by John Seelye, London: The Millennium Library, p. 604.

³ *Ibidem*.

⁴ Marie Bonaparte, (1949) *The life and works of Edgar Allan Poe : a psycho-analytic interpretation*, Foreword by Sigmund Freud, Translated by John Rodker, London: Imago Publishing, p. 514.

⁵ Louise Chipley Slavicek, (2008) *The black death*, New York: Chelsea House, p. 9.

view on the one hand and to a metaphorical view on the other hand. The epidemic “raging”⁶ outside the walls of the abbey, the “defiance to contagion”⁷ and the gay quarantine inside the abbey – are all mentioned in the novel in this dual perspective. These terms act as a connection between the medical view and the metaphorical view.

The shift from a set of medical terms or symptoms of the Red Death to the actual embodiment and identity of the disease is done through the novel in a progressive way. The transition from the medical view to the metaphorical view is done with the help of the masque, which has two different functions in relation to the two parts: while in the first part of the novel the masque is an accessory worn by Prospero’s friends in their reenactment of the carnival, in the second part of the novel the masque worn by the Red Death stands as a fake double because Death is representing itself.

Poe’s novel is a game of life and death in which these two entities act as the main actors on the stage of time and history. In this theatrical context, life and death are reduced to masques: on one side we have the carnival masques and the joyful atmosphere, on the other side we have the masque of the Red Death and the macabre atmosphere. As soon as the Red Death makes its appearance on stage, the carnival as a game of life turns into a Celebration of Death and the ephemeral masques of life are replaced by the eternal masque of the Red Death.

When Prospero proposes to his guests a carnival in a time of plague, he plans to fight against death by installing in the middle of it an island of life and laughter with the help of “all the appliances of pleasure”⁸. For him, remembering every second the pleasures of life is ignoring death. The danger of this game of life, as we can call the carnival, lies in the transgression, in the breaking of the rules, because this atmosphere acts as an invitation for the exiled plague. Without knowing, when Prospero dictates the carnival, he recreates the conditions of instability, annulment of all rules and equality present in the Celebration of Death or under the Red Death dominion installed outside of the abbey.

Instead of organizing a small scale society as a resurrective structure for the world ridden by plague, Prospero decides to cancel all the structures with the help of the carnival and turn the circular protective space of the abbey into a center of negation. This physical treatment against plague (by assuming another identity and enjoying the pleasures of life) addresses the symptomatology of plague, the strictly medical view of the Red Death. But in this physical prescription of life, Prospero underestimates the nature of the disease because he does not consider the metaphorical identity of the plague.

The big leveller⁹, the plague, considers itself invited to the carnival seen as the annulment of stability. In an act of conforming to the rules of the event, the Red

⁶ Edgar Allan Poe, *Op. cit.*, p. 604.

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ René Girard, (2006) “La peste nella letteratura e nel mito” In: *La voce inascolta della realtà*, A cura di Giuseppe Fornari, Milano: Adelphi Edizioni, p. 192.

Death chooses to wear a masque. Usually the masque means hiding the real identity and assuming, or borrowing the identity of another for a determined period of time and in a designated space, in a game of dissimulation. The masque covers and allows the individual to redefine himself. But in this case, when the Red Death turns his face into a masque, the masque, which typically is seen as the double, is neutralized and the dissimulation is replaced by the true identity. For once, the masque does not serve to hide, but rather to reveal.

The metaphorical identity and appearance of the plague is an illustration of the medical profile of the plague, of its symptomatology¹⁰. In this context, the embodiment of the disease should act for Prospero and his guests as a sign of warning, a “symptom” of the situation. But this is not happening, because for all, the masque means dissimulation. The true theatrical identity of the Red Death (even though she stops pretending and acting) is visible when she turns the masque into destiny: she makes everyone wear the masque of the Red Death at the end of the novel and become one with it. Through this all the victims of the plague turn into replicas of the Red Death.

The theatricality of the Red Death recalls the vision of Artaud who sees “theatre as plague”¹¹ and also the theatre ceremonies acting as a protective practice in the time of plague. The “assembly of phantasmas”¹², as how Prospero’s guests are called, are trying through the carnival to exorcise the plagued atmosphere with a little bit of “terrible”¹³, of “bizarre”¹⁴ and of “grotesque”¹⁵. But as soon as the Red Death as a “spectral image”¹⁶ appears, everything turns into a show “of terror, of horror, and of disgust”¹⁷. The two antagonistic plays enacted in the abbey reflect on the transformation of dreams into nightmares.

When the guests agree to embrace everything that pretends to be something else, they forget that pretending is only a step away from being, is rehearsing to be the other. Prospero’s rehearsal for forgetting the plague through the carnival of life turns into a rehearsal of death as soon as the unexpected guest of Red Death pays them a visit. The plague once described as a “fatal”¹⁸ and “hideous”¹⁹ affection which “devastated”²⁰ the country and imposed the “horror of blood”²¹ is now anthropomorphised

¹⁰ Marie Bonaparte, *Op. cit.*, p. 646.

¹¹ Antonin Artaud, (1997) “Teatrul și Ciurma” In: *Teatrul și dublul său urmat de Teatrul lui Séraphim și de alte texte despre teatru*, Traducere Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, Postfața și selecția textelor de Ion Vartic, Ediție îngrijită de Marian Papahagi, Cluj-Napoca: Editura Echinoc, p. 15-28.

¹² Edgar Allan Poe, *Op. cit.*, p. 607.

¹³ *Ibidem*, p. 606.

¹⁴ Edgar Allan Poe, *Op. cit.*, p. 606.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, p. 608.

¹⁷ *Ibidem*, p. 607.

¹⁸ *Ibidem*, p. 604.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

with the help of the masque. The feared outsider inspiring the “deadly terror”²² makes a grande entrance on the stage of the carnival. He is “shrouded from head to foot in the habiliments of the grave”²³, he looks like “a stiffened corpse”²⁴ and he is “besprinkled with the scarlet horror”²⁵. In this game of life and death, Prospero tries to kill the stranger – the last proof of the Red Death existence in the isolated and gay abbey. But the dagger falls helplessly from his hands in front of the masque, who “stood erect and motionless within the shadow of the ebony clock”²⁶. Protected by time, his ally and the only one able to recognise her, The Red Death initiates the final act so that the black and red room turns into a common grave for all the guests, thus reminding us of the plague pits. This way, the Red Death who was haunting outside turns into a “thief”²⁷ of lives inside the walls of the abbey. The heartbeats of the last man standing are synchronized with “the ebony clock”²⁸ and the “flames of the tripods”²⁹. Lastly, when everybody and everything is reduced to silence and darkness “the Red Death” pulls the curtains over the stage of life once more so that it can prepare itself for the next representation.

BIBLIOGRAPHY

- ARTAUD, Antonin (1997) “Teatrul și Ciurma” In: *Teatrul și dublul său urmat de Teatrul lui S raphim  i de alte texte despre teatru*, Traducere Voichița Sasu  i Diana Tihu-Suciu, Postfața  i selecția textelor de Ion Vartic, Ediție  ngrijit  de Marian Papahagi, Cluj-Napoca: Editura Echinoc, pp. 15-28.
- BONAPARTE, Marie (1949) *The life and works of Edgar Allan Poe : a psycho-analytic interpretation*, Foreword by Sigmund Freud, Translated by John Rodker, London: Imago Publishing.
- BYRNE, Joseph P. (ed.) (2008) *Encyclopedia of pestilence, pandemics, and plagues*, volume 1, A-M, Foreword by Anthony S. Fauci, Westport/Conneticut/London: Greenwood Press.
- GIRARD, Girard (2006) “La peste nella letteratura e nel mito” In: *La voce inascolta della realtà*, A cura di Giuseppe Fornari, Milano: Adelphi Edizioni, pp. 191-218.
- POE, Edgar Allan (1992) “The Masque of the Red Death” In: *The complete stories*, Introduction by John Seelye, London: The Millennium Library.
- SLAVICEK, Louise Chipley (2008) *The black death*, New York: Chelsea House.

²² *Ibidem*, p. 609.

²³ *Ibidem*, p. 608.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*, p. 609.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

POSTMODERN VOICES AND DISCOURSES (AN UNCONVENTIONAL ANALYSIS OF THE NARRATIVE JOURNEY OF THE SELF)

ELENA BUTUȘINĂ¹

ABSTRACT. *Postmodern Voices and Discourses (An Unconventional Analysis of the Narrative Journey of the Self).* This article debates multiple perspectives on the postmodern narrative voice, having as a starting point a story written by ex-neurologist Oliver Sacks. It claims that there is a strong dialectics between dysfunction and creativity, even when the two are only subtly manifesting themselves in an attempt to organize experience by means of a narrative. After briefly analyzing the issue at the crossroads of linguistics, philosophy, anthropology and psychology, the article concludes that the act of transgressing conventional discourse limits has a tremendous artistic and hermeneutic potential.

Keywords: *discourse, postmodern, Sacks, narrative, voice, identity, subjectivity*

REZUMAT. *Voci și discursuri postmoderne (o analiză neconvențională a călătoriei narative a sinelui).* Acest articol dezbate perspective multiple asupra vocii narative postmoderne, pornind de la o povestire scrisă de ex-neurologul Oliver Sacks. Articolul aduce în discuție dialectica dintre disfuncție și creativitate, chiar dacă aceste două elemente se manifestă subtil în procesul de organizare narativă a experienței. Analizând acest subiect cu argumente din domenii precum lingvistica, filosofia, antropologia și psihologia, articolul concludă prin afirmarea potențialului artistic și hermeneutic al transgresării limitelor convenționale ale discursului.

Cuvinte-cheie: *discurs, postmodern, Sacks, narațiune, voce, identitate, subiectivitate*

Following the changes occurred in the manner narrative identity and reality burst nowadays, this article aims to reveal those aspects that define the transition from the modern “hero” of the novel to the contemporary one. Of course, postmodern narrative emerges from a total, almost imploding, saturated act of assuming the past. I believe innovation comes from a strong respiration of the present, as well as from an unconscious, inevitable communication with the past. Therefore, this paper debates certain theoretical contours of different types of literary subject – a fluctuating narrative identity, partially analyzed from a phenomenological point of view. Individual perception defines the unfolding literary trajectory, while the acute perception of reality begets the internal or external reality. Somehow, it is a *mise-en-abyme* of the *autopoiesis* principle, a strong reaction to a series of hypotheses and contaminations that our civilization throws towards the individual. Today, individual poetics becomes

¹ PhD student, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca. E-mail: elena.butusina@gmail.com

a reaction similar to Sisyphus' answer to an Existentialist destiny. The shift from the modern subjectivity to the postmodern one is characterized by the loss of the referential connection to a meta-discourse and by a crescent distrust towards meta-narratives. As a result, the fragmentation of authority and of language provokes the subject to a violent return towards inner world.

In a time of globalization, when space and time coalesce, the performative component of a direct, emotional approach causes changes of chronotope, making the premonitions of the Post-industrial theoreticians, dating back to some decades ago, come true. Paradoxically enough, everything that is local, personal, fragmented, reveals its dependence on context and on a series of relations that, together, create a hybrid, multiform system; yet, at a global imaginary level, this system functions.² The new relation between figure and discourse could be connected to the "figural movement" of the subject seeking to "*appropriate a real* that cannot be named, going deeper and exceeding the immediate". Without the linguistic protection, depending on the trajectory of the figure, the subject witnesses his or her own subjectivity exhibited and suspended, while the tension of a formal realization involves the existence of the interlocutor. From within the formal convention, only the act of unveiling the individual sense could be a fortunate response for the subject whose certitudes had been broken by the "figural epiphany".

Though a neurologist, Oliver Sacks moves away from the cognitive hypothesis, reaching a poetic level of the experiences his patients have, when confronted to the illness or to the therapist. The discourse of the individual whose brain hemispheres and knowledge of the world have been affected is one where language becomes a salvation in front of oneself and in front of the others – a salvation by means of legitimizing a present otherwise unsure. The illness, the trauma, the desperate moments, confront the patient with the need to accept otherness, from a condition of solitude where alienation is an imminent risk. Given this case, one fact becomes obvious: the real neither belongs to the subject, nor to the object, but to the tension between the two, standing for the "inter-subjective realization of any individual experience". Oliver Sacks' characters represent this phenomenon of discourse losing centre; echoing "the man whose world has fallen to pieces" (to cite the theme of one of Oliver Sacks' mentor books, those of Alexandr Lurjia), Sacks' characters have a permanently suffering perception of the world, and their literary trajectory is defined in relation to the anamnesis process. Brain damage, caused by trauma or by information flux, leads to an exacerbation of the emotional and the concrete, against abstraction. Normal associations of face and look, of world and perception are being cancelled, so that Oliver Sacks writes about one of his patients: "Without some obvious *signs*, he was definitely lost, but that was not because of the knowledge, the *gnosis*; there was something totally wrong in his way of

² Marvin Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, Ed. Routledge, New York&London, 2004, p. 156: *This [cultural theorizing] involves a more complex and nuanced view of such matters as relations of power, whose regulations of bodies, institutions and communities, almost invariably regarded negatively in postmodern thought, are seen as both repressive and productive, and the replacement of the „view from no-where” so typical of postmodern cultural theorizing with a view from „now-here,” which is inescapably local, partial and fragmentary, and yet contextual, interconnected and globalizing.*

acting. That was because he approached all these faces – even those of the beloved ones – as if they had been puzzles or texts. He did not relate to them, they did not belong to him. No face was familiar for him, seen as *somebody*, but identified instead with a set of features, with *something*. Therefore, it was a formal knowledge, with no track of personal knowledge. And this is where indifference or blindness towards expression came from.”³

In his option for a pulse-measuring language and for a fiction that does not invent, Oliver Sacks reintegrates the subject into the world, by means of language, narrating an experience that would otherwise be strange and impossible to communicate. Sacks became famous in the literary world due to his success in turning his direct neurological experience with the patients into literature. He believes that cognitive sciences suffer from *agnosia*, ignoring particular features in favour of computer abstraction. Given these circumstances, literature makes possible the transition from *case* to *study* and then to story, offering the subject and its history a central place (that *something* of the clinical cases becomes *somebody*), and the *realms impossible to represent* or the *no-lands* that the characters inhabit become possible. “Society lacks the words for such conditions”, says Sacks, one of the pioneers of the so-called “neurology of identity”.

The story “A Matter of Identity”⁴ begins with a “cascade of identities” projected by a patient towards his neurologist. What starts the confusion is the moment when the grocer William Thompson begins to utter strange sentences, lacking any connection to the place he was in – that of a medical consultation, while being hospitalized. All of a sudden, he addresses the neurologist as he would address a salesman, and afterwards, visibly moved by the confusion he had committed, finds another substitute identity to cover his apparent amnesia. The way Thompson looks for references to clarify his situation not in his immediate exterior circumstances, but inside his inner world (in his own past of images, habits, familiarities) is representative for the way selection is produced, simultaneously, both cognitively and linguistically. Even the moment when Sacks (himself the neurologist of the story) shows Thompson the medical instruments, cannot make the patient acknowledge the necessary connection for realizing his actual situation; this confusion deepens and, in a desperate attempt to fix the references, Thompson identifies Sacks with his general practitioner. Anyway, this temporary decision does not allow him to leave the “imaginary shop” that he goes on running even after having left it. It actually represents the only space that mentally comforts him. As the doctor himself would later confess, the patient’s incapacity to recognize or remember people he once knew constitutes an occasion for linguistic improvisation, both hilarious and tragic. Thompson’s Korsakoff syndrome causes both the verbosity that permanently takes him back into the void he is in, and his liberating unconsciousness. His linguistic energy is not, says Oliver Sacks, but the reaction to the “amnesia abysses” that open beneath him, a bridge meant to gap these intervals. Many patients suffering from this syndrome show similar reactions;

³ Oliver Sacks, *The Lost Mariner*, in *The Man Who Mistook His Wife for A Hat and Other Clinical Tales*, Ed. Touchstone Publishing House, Austin, 1998

⁴ in Oliver Sacks, *op.cit.*, Ed. Touchstone Publishing House, Austin, 1998

integrated in the society, they seem to fascinate everybody at first, due to a fabulous verve (many times, they are simply associated to a modern Scheherazade), but they end up unveiling their inadequacy, sometimes by a small bizarre detail. Their world is one in permanent construction, always alive, with figures and situations moving at an incredible speed, producing kaleidoscopic hybrid shapes. Those that get to meet this kind of personalities feel that they have met somebody who has lived more than is humanly possible and, stranger than that, who can remember and reproduce, at a great speed, each element of a fictitious past (when seen from the outside) doubled, at the same time, by a troubling reality (for the ones inside it). In order to replace what one forgets or loses, the patient reaches a great inventiveness, with a world in perpetual construction, paralleled by a construction of the self – by reconstructing a story of identity and personal narrative. Endowed with a sense of otherness, the speaker uses *Energieia* in order to signify, and the dialogue it thus opens does not have to do with communicating something, but with communicating to somebody, in a Heideggerian sense. Dialogism is the essential coordinate of this process of communication, while the real becomes that which only the ego can constitute linguistically. Deprived of the continuous flux of a defining inner narrative, the patient with Korsakoff syndrome turns into the victim of a frenetic story. This story degenerated into a hybrid form populated by “pseudo-characters, pseudo-worlds, pseudo-continuities, pseudo-stories”. Somehow related to a Joycean or Borgesian dimension, this patient’s world unfolds, either comic or terrible, “always disappearing, always losing its sense”; nevertheless, it reacts to this loss by creating “bridges of significance” above the chaos of the unexplained.

That is why, as a reaction, individual perception gives birth to the subjective conception of a world, proving an indissoluble connection between interiority and shape, between the subjective content that is to be communicated and poetics – the technique by means of which this message hypostatizes.⁵ Entering Jenny’s logic, that of a meeting when one of the two does not arrive in time, provoking “the unbinding of the world” because of a circumstantial, but essential misunderstanding, the postmodern narrative identity can be shed light upon through the following process: the violence towards the speech context provokes a crisis of the subject – his “failure” within the figural proposition -, as well as a crisis of the receiver. The lack of dialogue between the worlds that collide this way, inter-subjectively and formally (generating forms), throws the world into darkness. Meanwhile, acknowledging the consubstantial connection between speech and the “epiphany” of the real, offers a new dimension to the “discourse gesture”, making universal that “now-here” of the relation self-world.⁶ The tension of the meeting between self, speech and event conduct the relation self – other, and the poetics can correlate the chaos of these meetings, assuming a preliminary orientation of the signs towards them.⁷ This transformation explains the preeminence of the eventness in the postmodern narrative,

⁵ Laurent Jenny, *Rostirea singulară*, translated by Ioana Bot, Ed. Univers, Bucharest, 1999, p. 103

⁶ *Ibidem*

⁷ *Idem*, p. 109

instead of excessive psychology and retrospective biographical construction during the reading act. The situation determines the reaction, and the actor finds himself alone on the bare stage, seeking for inner energetic resources that can help him construct the coherence of an existential journey. This attitude happens in a world where the spectacular, bearing many resemblances to the substance of the specular, dominates the relation subject-object, character-reader, watching-being watched. The work of art Jenny writes about, comprised by its own process, with signifying effects that “are consummated in the immediate”, refuses to accept any work’s natural route towards degradation. “Comprised inside its own process, in its combinatory formula”, it undergoes the danger of “intrinsic exhaustion” of the language, but this passage opens the way for real innovation, through the chaos of losing its own structure. “The novelty of the events and of the discourse use” saves the narrative identity from an “apocalypse of the sense”. Continuing his demonstration, Jenny approaches the menace experienced by the rhetoric consciousness, revived by the belief that, in an experimental age, the utopia of extreme discursivity has been reached; now, total openness is equivalent to “lack of horizon”.⁸

The transgressions that take place, having dialogism as an ideal, emphasize the same explication of narrative discourse by its own content. From this perspective, the analysis of the testimonies of the so-called “mentally ill” or of Oliver Sacks’ patients precede or confirm a theorization of the bond between the perceptive disorder and the genesis of a form that is different through its own strangeness. Interpretative participation is asked for in order to reduce the risk of soliloquy, and the discourse mechanisms of thinking beget multiple, transitory forms.⁹ “Starting with this transitivity (dis-coursivity)”¹⁰, one has to reconsider the contemporary destiny of speech. Living inside such a discourse, building a destiny in the discourse, all by ourselves or sheltered by the narratives we talk to, we witness, both as victims and heroes, the dispersion of the poetic in the least expected places. In addition, by analyzing the strange juxtapositions of narratives and the emblems of the heroic in the contemporary novel, “we deepen a time in speech (necessarily implied by it), a time of interruption and contemplation, of turnaround and development”.¹¹ The rhetoric consciousness is doubled by a reflexive consciousness having to do with dialogue and specularity. Creation is preceded by discovery, undermined by a permanent self-projection that makes the importance of the exterior object seem relative. The expressive being is an energetic force, and the poetics reveals things in their enactment, processes of a continuous trajectory. The sense of belonging (“of man to discourse and of discourse to being”¹²) is the main experience of the postmodern subject in his journey towards narrative identity, gathering poetic tensions at all levels of creation.

⁸ Idem, pp. 142-143

⁹ Idem, p. 163

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ Idem, p. 164

¹² Paul Ricoeur, *Metafora vie*, translated by Irina Mavrodin, Ed. Univers, Bucharest, 1984, p. 471

Art has always experienced similar evolutions, based on a polycentric and dispersive attention, assimilating contradictions, clichés and intersecting them in search of a unified sense. Being an exacerbated expression of individual will, liminal experiences coexist in the contemporary imaginary next to the experiences of an apparently ordinary reality. Excesses of any kind, involving the physiological and provoking the neuronal, are actually seeking to reveal a vitalism in extinction – the rediscovery of an inner life of the self and of the things, unexplainable, but out of which most of the artists' statements and researches find a justification. The desperate attempt to find a reference, sometimes leading to extreme gestures, supports this movement to the outside, paradoxically generated by a profound inner movement. The anxieties of the artists, either expressed through a morbid introversion, or by a pathological propensity to the outside, populate the poetic imaginary of the last three decades. The strangeness of the situation comes from the fact that the maximum alienation becomes the synonym of the maximum re-appropriation; the being is, in a Heideggerian sense, extremely far and extremely close to the self.¹³ On the one hand divided by multiple voices of the self, on the other hand estranged from the world, rather looking for a disintegration of the conventionally accepted identity, the artist provokes time and space; he creates thus a lateral time, un-moving, free from rules, accomplished in a moment that cannot be defined or crossed. This double-faced act of assuming the chronotope is visible in the contemporary novel, as contrasted to the dramatic schizophrenia of the modern novel. Memory has an involuntary mechanism that functions, sending sublimated poetic formulae; activating the memory of the past is often the central point of a denatured initiating journey, and its activation is a heroic act (that includes postmodern irony, adding to the referential and auto-referential component).

The voice is the central element of a fluctuating identity, dispersed and unified in a dialectics between the part and the whole. Strong, turned inwards, “obsessed by their own echo”, the voices of Oliver Sacks' patients are difficult to conceptualize because of the scission persona – body.¹⁴ Not finding a unique, strong, centralizing voice in or above the world, the author's and the narrative voice are set free, claiming incompatibility and dissonance, turning these final elements into a poetic manifesto. Unlike the liberation from the tyranny of language that happens in schizophrenia, the interest for the content is proportional, an output of a reciprocal genesis. The comparison to psychopathological examples is neither occasional, nor totalizing; it rather has to do with acknowledging the impossibility of an objective perception of reality and of the countless subtle distortions that appear in our society. The unconfessed suffering, present in each sequence, in the hidden attempts to dialogue and in the attention given to minor, daily facts, to the bizarre communicational manias in whose chaotic system we are all caught, has many things in common with the symptomatology of a subject suffering in his system of representation of the world and of himself.¹⁵

¹³ Lea Vergine, *Art on The Cutting Edge. A Guide to Contemporary Movements*, Ed. Skira, Milano, 1996, pp. 258-260

¹⁴ Corrado Bologna, *Flatus vocis. Metafizica și antropologia vocii*, translated by Gabriela Lungu, Ed. Clusium, Cluj, 2004, pp. 134-136

The border between normality and abnormality, between madness and misinterpreted prophesy is extremely fragile. The mystical value of the voice, concretized in sound, written word or visual creation, is a reminiscence of the action of demiurgic powers; therefore, for a long time, the handicap associated to voice dysfunction had been stigmatized and marginalized. If nowadays this isolation continues, there is a change in the attention given to linguistic disorders, their analysis ranging from medical to sociological and cultural perspectives, without a sufficient aesthetical approach. The secularization of western society constraints the demiurgic force of the voice to the conventions of common sense, as observed by anthropologist Corrado Bologna; meanwhile, only psychoanalysis and, partially, psychology manage to emphasize the energetic space circumscribed by the individual voice. The voice is also “a bridge between patient and the psychoanalyst who is not a simple doctor, but a *listener* and an *interpreter* of the voice that resounds always in the hospital room. The patient does not even see the face of the interpreter; only the echo of his voice reaches him, offering him the desired interpretation.”¹⁶ The relationship between the “character” and the reader bears many resemblances to the one described above, while the hospital room is an equivalent of the narrative space where the polyphony of the voices leaves space for the gradual hypostasis of each identity sequence. The symbolic resented in the voice slips into the poetic and legitimizes the chaos of these hard-to-classify constructions. Bologna argues with examples taken from classic psychology, emphasizing the cognitive and erotic function of the voice – two dimensions that are traceable in the contemporary character’s journey, in spite of his factual violence. Eroticism defines thus not only the instinctual propensity of one being to another, but also a cognitive, interpretative openness between two distinct subjectivities.¹⁷ Essentially, “word and discourse are but one of the facets belonging to the defensive strategy of a personality”.¹⁸ Today, writing becomes an acute confession, while the ancestral culture of the voice transfers its force into the written culture, pertaining thus to another sort of temporality; this way, the voice is returned a space for manifestation, for the labile recomposition of an identity sought and confirmed by writing and reading.

Both the external and internal impulses reach the character via the author and create the emotional, speculating a moment of aperture and vulnerability, when the “hero” looks for his public in order to complete the acknowledgement, to recompose a trajectory from disparate signs. Nevertheless, this construction is powerless without the self that breathes and vitalizes the insignificant actions.¹⁹ The mainstream

¹⁶ Idem, p. 142

¹⁷ A good example would be that of Chuck Palahniuk’s „counter-heroes”

¹⁸ Corrado Bologna, *op.cit.*, pp. 143-144

¹⁹ William H. Gass, *Fiction and the Figures of Life*, Ed. David R. Godine, Boston, 1989, p. 270: *Impulses from without or from within must use some strength to reach us, we do not go out to them. Machines are made this way. Alert as light and aimed like guns, they only see the circle of their barrels. How round the world is; how like a well arranged. Thus when desire is at ebb and will is weak, we trail the entertainer like a child his mother; restless, bored and whining: what can I do? what will amuse me? how shall I live? (...) The enjoyment of sensation as sensation, a fully free awareness, is very rare. We keep our noses down like dogs to sniff our signs. Experience must mean. The content of an aimless consciousness is weak and colourless; we may be filled up by ourselves instead – even flooded basements, some days, leak the other way – and then it’s dread we feel, anxiety.*

productions show a strong reticence towards opening the subjective interiority and, when this happens, the receiver becomes a voyeur caught inside the commercial mechanisms of a society of the spectacle. Of course, there is a strong social dimension of the manner in which narrative identity is assumed today, in spite of the contradiction with the society the work of art claims to come from. The public is attracted into an autonomous, powerful, different reality, obliged to confront its own otherness. The narrative reality is not a state of facts, but the accomplishment of a search, the experience of a being that does not hide. It is obvious that the level of reality this experience belongs to is hard to define without the confirmation of another self. The movement of the interpretation from the clinic case to the literary one supports the risk of dehumanization of the subject and of excluding the unexplainable. To conclude, the aim of such an exploration is the identity in itself, and not its secondary significance or a knowledge that would transcend identity.²⁰

BIBLIOGRAPHY

1. Bologna, Corrado, *Flatus vocis. Metafizica și antropologia vocii*, translated by Gabriela Lungu, Ed. Clusium, Cluj, 2004
2. Carlson, Marvin, *Performance. A Critical Introduction*, Ed. Routledge, New York & London, 2004
3. Gass, William H., *Fiction and the Figures of Life*, Ed. David R. Godine, Boston, 1989
4. Jenny, Laurent, *Rostirea singulară*, translated by Ioana Bot, Ed. Univers, Bucharest, 1999
5. Ricoeur, Paul, *Metafora vie*, translated by Irina Mavrodin, Ed. Univers, Bucharest, 1984
6. Sacks, Oliver, *The Man Who Mistook His Wife for A Hat and Other Clinical Tales*, Ed. Touchstone Publishing House, Austin, 1998
7. Vergine, Lea, *Art on The Cutting Edge. A Guide to Contemporary Movements*, Ed. Skira, Milano, 1996

²⁰ Idem, p. 283: *Nonpersons unperson persons. They kill. For them no one is human. Like cash registers, everyone's the same, shouldn't be addressed, approached, the same: all will go ding and their cash drawers slide out when you strike the right key. So I don't think that it's the message of a work of art that gives it any lasting social value. On the contrary, insisting on this replaces the work with its representation, another way of robbing it of its reality. How would you like to be replaced by your medical dossier, your analyst's notes?*

ACTES DE PAROLE DANS UNE MÉTHODE D'APPRENTISSAGE DU FRANÇAIS LANGUE ÉTRANGÈRE

CRISTINA MĂLUȚAN¹

ABSTRACT. *Speech Acts in a School Book of Learning French as a Foreign Language.* The field of research of this article is centred on the approach of speech acts that we have met in a school book of learning french as a foreign language. We aim to present a classification of speech acts meet in the school book *Reflets 2* (Hachette Edition). This one is used in the teaching of french in the bilingual education of high schools. The classification of speech acts is accomplished according to reaserch work of the language philosophers Austin et Searle.

Keywords: *pragmatics, speech acts, school book, didactics of french as foreign language, learning/teaching french*

REZUMAT. *Acte de limbaj într-un manual de predare a francezei ca limba străină.* Domeniul de cercetare al acestui articol este centrat pe abordarea actelor de limbaj dintr-un manual de predare a francezei ca limbă străină. Scopul nostru este de a prezenta o clasificare a actelor de limbaj întâlnite în manualul *Reflets 2* (Editura Hachette). Acest manual este folosit în predarea limbii franceze în învățământul liceal bilingv – francez. Clasificarea actelor de limbaj este realizată conform cercetărilor întreprinse Austin și Searle în domeniul filozofiei limbajului.

Cuvinte cheie: *pragmatică, acte de limbaj, didactica francezei ca limbă străină, predarea/învățarea limbii franceze*

Introduction

Le courant pragmatique a connu un vif succès dans l'enseignement des langues. Plus utilisée dans le manuel de français langue étrangère, la notion d'*acte de parole* est de plus en plus présente dans les méthodes d'enseignement/apprentissage du français. C'est dans l'enseignement des langues étrangères que les travaux du *Conseil de l'Europe* ont contribué à les diffuser, avec les niveaux-seuils et les conceptions pragmatiques de la communication. Depuis, les approches communicatives sont devenues un parcours obligé de l'apprentissage d'une langue étrangère malgré les réticences, les doutes, les questions qu'elles suscitent.

L'influence du courant pragmatique dans la didactique du français langue étrangère donne naissance à plusieurs remarques. La première remarque fait référence à l'enseignement de la l'oral de la communication à des débutants :

¹ Cristina Măluțan, Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, membre CLRAD.
E-mail: cristina_buturca@yahoo.com

Quand la notion d'acte de parole s'est – très rapidement – répandue dans les milieux intéressés par l'enseignement des langues, elle a surtout été introduite à l'aide de cas (demander l'heure, demander son chemin), (s'identifier, se présenter) dont les réalisations étaient d'abord proposées et diversifiées à l'oral. [...] L'échange face à face entre deux interlocuteurs y est largement privilégié. De plus, l'accent est généralement mis sur la production de l'acte (de l'intention de communication vers les formes linguistiques), dans une perspective onomasiologique. [...] »²

La deuxième remarque qui concerne l'utilisation de la notion d'acte de langage renvoie au fait que celui-ci est une unité minimale de communication qui a une fonction essentiellement descriptive, mais la didactique le transforme en unité d'enseignement. On s'en sert pour découper la matière à enseigner et « on dresse des inventaires de formulation dans lesquels un acte, souvent déterminé empiriquement, donne lieu à un éventail des réalisations potentielles. Mais on s'en sert aussi pour définir les contenus des leçons et écrire les dialogues des méthodes de langue. »³

Dans les lignes qui suivent nous allons traiter les actes de parole comme une unité minimale de communication dans une méthode (manuel) très souvent utilisé dans l'enseignement/apprentissage du français langue étrangère. Le manuel scolaire qui a retenu notre attention dans la classification des actes de langage est une méthode française *Reflets 2* qui est utilisée dans le lycée bilingue « Mihai Eminescu » par quelques élèves de la XI^{ème}.

1.1. Classification des actes de parole du manuel (J. L. Austin)

Partant de travaux entrepris par les chercheurs nous créerons une classification des actes de parole rencontrés dans le manuel *Reflets 2*.

J. L. Austin construit sa théorie des actes de parole après avoir rejeté la distinction constatif/performatif sur les notions : acte locutoire, acte illocutoire, acte perlocutoire. Ces concepts seront repris par Searle et analysés, mais le statut de l'acte illocutoire changera. Pour cela, avant de montrer quels ont été les développements de la théorie des actes de langage et ses implications pédagogiques, il faut préciser leurs traits fondamentaux.

L'acte locutoire ou acte de *dire quelque chose* comporte trois composantes : *l'acte phonétique* (la production des sons), *l'acte phatique* (concerne la combinaison des mots en phrases), *l'acte rhétique* (consiste à employer les vocables dans un sens et avec une référence)⁴. On va prendre un exemple de notre manuel :

Qu'as-tu mangé aujourd'hui ? - en disant cette phrase on effectue un acte locutoire dans la mesure où on combine des sons et des mots auxquels vient s'associer un certain contenu sémantique.

² Coste, D., 1980 : « Analyse de discours et pragmatique de la parole dans quelques usages d'une didactique des langues », *Applied Linguistics* 1-3, p. 245.

³ Peytard, J., Moirand, S., 1992, *Discours et enseignement du français*, Hachette FLE, p. 48.

⁴ Austin, J. L., 2005, *Cum să faci lucruri cu vorbe*, Paralela 45, p. 96.

Le résultat de l'acte locutoire est un produit linguistique, une phrase. Pour J. L. Austin l'objet à étudier n'est pas la phrase, mais la production d'une énonciation dans une situation de discours, pour cela il va s'occuper de la dimension illocutoire.

L'acte illocutoire ou acte effectué en *disant quelque chose* est le noyau de cet article. Il est doté d'une force illocutoire d'une émission verbale grâce à laquelle cette émission verbale est reçue par le destinataire comme un acte de promesse, d'affirmation, de requête, etc. Pour Austin la force illocutoire d'un énoncé est donnée par les systèmes de conventions qui régissent une société. L'acte illocutoire est conventionnel et réglé par des institutions. Si la convention n'est pas respectée, Austin parle dans ce cas de „l'infélicité” de l'acte.

Le philosophe de langue a essayé de trouver des moyens de classifier les actes illocutoires. L'étude des forces illocutoire a amené J. L. Austin à distinguer cinq classes d'actes illocutoires, classification selon laquelle nous allons ordonner les actes de parole du manuel de FLE cité.

1) Les actes *verdictifs* caractérisés par le fait qu'un verdict est rendu par un jury, un arbitre ou un juge, peuvent être regroupés sous le nom général de „porter un jugement”. Il n'est pas nécessaire que le verdict soit définitif, il peut être une appréciation, une estimation, une évaluation. Les actes cités par Austin sont : « acquitter, considérer, juger, noter, évaluer, caractériser, estimer »⁵ etc. Les verdictifs rencontrés dans le manuel de FLE analysé peuvent être utilisés dans la situation où un collègue de travail a été convoqué pour un entretien d'embauche, mais il n'a pas obtenu le poste espéré et maintenant on doit faire des suppositions, des estimations sur les raisons de son échec :

Faire une supposition (estimer quelque chose), acte rendu dans le manuel par les phrases : 1. *Ils ont dû trouver que chez nous c'était plus sympa.* 2. *Ils ont dû préférer venir chez nous.* 3. *Ils ont probablement pensé qu'il valait mieux être chez nous.* 4. *Ils ont sûrement pensé qu'on était mieux chez nous.*⁶

2) Les actes *exercitifs* expriment une décision en faveur ou contre une action. C'est une décision qui dit que les choses doivent être d'une seule manière. Cette classe renvoie à l'exercice de pouvoir, de droits ou d'influence et est assez nombreuse : « déclarer ouvert/fermé, avertir, prier, indiquer, choisir, ordonner, désigner, sommer »⁷ etc. L'exemple pris du manuel peut être considéré une variante adoucie des exercitifs, car il s'agit de l'acte de parole de *mettre fin à une conversation et partir*, rendu par : 1. *Je vais vous laisser travailler.* 2. *Je vous laisse. Vous avez du travail.* 3. *Il faut que j'y aille, le devoir m'appelle !*⁸

3) Les actes *promissifs* comme *promettre, proposer de, avoir l'intention de..., faire des projets*, etc engagent l'énonciateur à une action, mais ils comportent aussi des déclarations ou manifestations d'intention (« se dire d'accord, soutenir une cause »⁹

⁵ Austin, J. L., 2005, *Cum să faci lucruri cu vorba*, Paralela 45, p. 141.

⁶ Capelle, G., Gidon, N., 2000, *Reflets 2 – méthode de français*, Hachette FLE, Paris, p. 84.

⁷ Austin, J. L., 2005, *Cum să faci lucruri cu vorba*, Paralela 45, p. 143.

⁸ Capelle, G., Gidon, N., 2000, *Reflets 2 – méthode de français*, Hachette FLE, Paris, p. 56.

⁹ Austin, J. L., 2005, *Cum să faci lucruri cu vorba*, Paralela 45, p. 144.

etc.). Dans la méthode française *Reflets 2*, il y a plusieurs promissifs, parmi lesquels l'acte de parole : *faire des projets*. Le livre présente les phrases possibles à énoncer pour accomplir cet acte dans les contextes imposés par la leçon :

1. *Quand Laura aura terminé ses études, on pourra voyager pendant l'hiver, on fermera quelques jours.* 2. *Quand on aura moins de travail, on pourra prendre des vacances.* 3. *Dès qu'on pourra, on partira en voyage.* 4. *Quand les affaires marcheront bien, on fermera quelques jours.*¹⁰

4) Les actes *comportatifs* incluent l'idée d'une réaction au comportement et au sort d'autrui, l'idée d'attitude à l'égard de la conduite imminente de quelqu'un : « s'excuser, remercier, déplorer, compatir, complimenter, se plaindre de, bénir, (se)féliciter, maudire, braver »¹¹ C'est une classe très disparate qui a trait au comportement social.

La situation proposée dans le manuel engage l'acte de *se féliciter* au moment où : « Vous avez fait un voyage en voiture dans de bonnes conditions. À l'arrivée, vos ami(e)s vous demandent comment ça s'est passé. Vous vous félicitez que tout se soit si bien passé. » Les énoncés employés dans ce cas peuvent être : „1. *Ça a bien marché, ce soir.* 2. *On n'a pas à se plaindre, ce soir.* 3. *On pouvait pas faire mieux, ce soir.* 4. *Si ça pouvait toujours marcher comme ça...*”¹²

5) Les actes *expositifs* sont réalisés dans l'explication d'une façon de voir les choses, dans une conduite d'argumentation, dans une clarification de l'emploi et de la référence des mots : « affirmer, nier, remarquer, informer, demander, accepter, illustrer, interpréter, approuver, accepter »¹³ etc. Pour l'acte parole *approuver* (*l'opinion de quelqu'un*), le manuel offre plusieurs énoncés (1. *C'est ça, c'est tout à fait ça.* 2. *Vous m'avez très bien compris.* 3. *C'est exactement ce que j'ai voulu dire.* 4. *On ne peut pas mieux exprimer ma pensée.*¹⁴) qui peuvent être utilisés dans la situation où un personnage commente le tableau d'un peintre et son interlocuteur approuve les opinions favorables.

L'acte perlocutoire ou acte effectué par le fait de dire quelque chose se rapporte à l'effet produit par l'acte illocutoire sur son destinataire. Un énoncé peut, dans des certaines situations, effrayer, impressionner ou irriter tout comme une promesse peut encourager ou amuser son interlocuteur. Cet acte n'est pas régi par une institution et il n'est pas lié au contenu propre de l'énoncé ou à sa forme linguistique, il relève du domaine de la psychologie. L'exemple pris du manuel est le même que celui donné pour l'acte locutoire, mais une remarque intervient : l'énoncé - *Qu'as-tu mangé aujourd'hui ?* est considéré un acte perlocutoire si cette énonciation sert (par exemple) à apprendre des choses cachées comme embarrasser l'interlocuteur ou manifester de l'intérêt et ne pas d'obtenir une certaine information de son destinataire.

¹⁰ Capelle, G., Gidon, N., 2000, *Reflets 2 – méthode de français*, Hachette FLE, Paris, p. 98.

¹¹ Austin, J. L., 2005, *Cum să faci lucruri cu vorbe*, Paralela 45, p. 146-147.

¹² Capelle, G., Gidon, N., 2000, *Reflets 2 – méthode de français*, Hachette FLE, Paris, p. 70.

¹³ Austin, J. L., 2005, *Cum să faci lucruri cu vorbe*, Paralela 45, p. 148.

¹⁴ Capelle, G., Gidon, N., 2000, *Reflets 2 – méthode de français*, Hachette FLE, Paris, p. 154.

L'acte perlocutoire garde son statut non-conventionnel dans la théorie des actes de langage élaborée par J. Searle et que nous nous proposons d'analyser dans les lignes qui suivent.

1.2. Classification des actes de parole du manuel (J. Searle)

La théorie des actes de langage élaborée par J. Searle prend en compte les intentions du sujet parlant : « Dire qu'un locuteur L a voulu signifier quelque chose par X, c'est dire que L a eu l'intention, en énonçant X, de produire un effet sur l'auditeur A, grâce à la reconnaissance par A de cette intention ».¹⁵

Selon Searle, lorsqu'un locuteur énonce une phrase il accomplit trois types d'actes :

- a) actes d'énonciation (énoncer des mots, phrases)
- b) actes propositionnels (référer, prédiquer)
- c) actes illocutoires (affirmer, interroger, ordonner, etc.)

Les actes d'énonciation pourraient être considérés des actes phonétiques, actes morphématiques, etc., mais, dans ce cas, le linguiste parle des phonèmes, morphèmes. Les actes propositionnels impliquent l'accomplissement d'un acte d'énonciation et n'apparaît jamais seul. On ne peut pas référer et prédiquer sans accomplir un acte illocutoire. Donc, l'acte illocutoire aura la forme F(R/P) où R/P constitue le contenu propositionnel (R=la référence, P= la prédication et F= la force illocutoire). Quand même dans les situations données du discours, c'est le contexte qui permet de fixer la force illocutoire d'un énoncé.

Le linguiste philosophe Searle propose une classification des actes illocutoires qui sont très nombreux. Les critères sont très difficiles, il y en a 12, mais nous allons évoquer seulement les traits importants :

1) l'intention illocutionnaire ; 2) „the direction of fit between words and world”(la direction d'ajustement entre les mots et le monde) qui est, selon Searle une conséquence de l'intention illocutoire ; 3) l'état psychique de l'énonciateur ; 4) le degré d'engagement contracté par l'énonciateur ; 5) les rapports entre les interlocuteurs ; 6) les rapports entre les intérêts des deux participants à la communication ; 7) les relations qui existent entre l'acte et le discours dans lequel il s'insère ; 8) le contenu propositionnel.¹⁶

Le rôle principal est accordé dans cette classification aux conditions essentielles qui forment la base de cette taxinomie et se ramènent au *but illocutoire* et à la *direction d'ajustement entre les mots et le monde* : « Il appartient au but illocutoire de certaines illocutions de rendre les mots (plus exactement, leur contenu propositionnel) conformes au monde, tandis que d'autres ont pour but illocutoire de rendre le monde conforme aux mots.»¹⁷

¹⁵ Searle, J., 1969, *Speech Acts*, Cambridge University Press, p. 20.

¹⁶ Searle, J., 1969, *Speech Acts*, Cambridge University Press, p. 131.

¹⁷ Searle, J., 1982, *Sens et expression*, Paris, Minuit, p. 41.

Mais une place est également accordée aux conditions préparatoires, par exemple à la différence de statut ou de condition entre les interlocuteurs :

Si le général demande au soldat de deuxième classe de nettoyer la pièce, c'est selon toute vraisemblance une injonction ou un ordre. Si le deuxième classe demande au général de nettoyer la pièce, c'est vraisemblablement une suggestion, une proposition ou une requête, mais ce n'est ni un ordre, ni une injonction.¹⁸

Sur la base de ces axes classificatoires, Searle distingue cinq catégories générales d'actes illocutoires : « Nous disons à autrui comment sont les choses (assertifs), nous essayons de faire faire des choses à autrui (directifs), nous nous engageons à faire des choses (promissifs), nous exprimons nos sentiments et nos attitudes (expressifs) et nous provoquons des changements dans le monde par nos énonciations (déclarations). »¹⁹

Nous prendrons à tour de rôle chaque type d'acte proposé par Searle et nous allons essayer de tirer des exemples du manuel en question.

Les *assertifs* ont pour but *d'engager la responsabilité du locuteur (à des degrés divers) sur l'existence d'un état de choses sur la vérité de la proposition exprimée*, et leur direction d'ajustement va des mots au monde. L'exemple pris du manuel montre la vérité des actes de parole d'un énonciateur au moment où il *quitte un restaurant*. La situation est simple. Les auteurs offrent des énoncés qui peuvent être produits quand on prend congé après avoir passé une soirée magnifique dans un restaurant :

1. - J'espère que nous aurons le plaisir de vous revoir. – Certainement. *J'aime beaucoup cet endroit.* ; 2. - J'espère que ça vous a plu et que nous vous reverrons. – *Oui, ça m'a beaucoup plu.* ; 3. - Nous serons toujours heureux de vous revoir. – *Je reviendrai avec plaisir.* ; 4. - Vous serez toujours le bienvenu. *Et moi, je serai toujours ravi(e) de revenir.*²⁰

Le but illocutoire des *directifs* consiste *dans le fait qu'ils constituent des tentatives de la part du locuteur de faire faire quelque chose par l'auditeur*. Ces tentatives peuvent être « très modestes » (« inviter à », « suggérer » « demander », etc.) ou au contraire « ardentes » (« ordonner », « réclamer », « insister »), selon l'axe du degré d'intensité de la présentation du but. L'acte de parole choisi du manuel porte sur : demander de l'aide ou un service. Les énoncés proposés sont : « 1. - *Est-ce que tu peux rendre un petit service à X ?* – Mais avec plaisir. Qu'est-ce que je peux faire ? ; 2. - *Je peux te demander quelque chose ? C'est pour X...* - Mais oui, je t'écoute. ; 3. - *Ça t'ennuierait de rendre service à X ?* – Mais non. Bien au contraire. »²¹

En ce qui concerne la catégorie des *promissifs*, Searle reprend à son compte la définition d'Austin : ce sont des actes dont le but est d'obliger le locuteur (à des degrés variés) à adopter une certaine conduite future. Dans *Reflets 2* nous avons identifié comme promissif l'acte de parole : faire des projets d'avenir. Le contexte

¹⁸ *Ibidem*, p. 44.

¹⁹ Searle, J., 1982, *Sens et expression*, Paris, Minuit, p. 32.

²⁰ Capelle, G., Gidon, N., 2000, *Reflets 2 – méthode de français*, Hachette FLE, Paris, p. 42.

²¹ *Ibidem*, p. 28.

rencontré dans le manuel offre plusieurs phrases qu'on peut énoncer dans la situation où on vient de recevoir une importante somme d'argent : 1. *Comme ça, on pourra agrandir la terrasse...* 2. *Maintenant, on peut penser à agrandir la terrasse.* 3. *Il y a longtemps qu'on voulait agrandir la terrasse...* 4. *Enfin, on va pouvoir agrandir la terrasse !*²²

Les *expressifs* (comme « remercier », « féliciter », « s'excuser », « déplorer », « s'indigner ») sont définis comme ayant pour but d'exprimer l'état psychologique spécifié dans la condition de sincérité, vis-à-vis d'un état de choses spécifié dans le contenu propositionnel. La situation proposée par le manuel renvoie à l'état psychologique éprouvé par une personne au moment où on vous montre un article de journal dans lequel on vous met en cause pour quelque chose que vous n'avez pas fait. Alors, l'acte de parole s'indigner peut être exprimé par : 1. *Mais qu'est-ce que c'est ça !*; 2. *Non, mais c'est pas vrai !*; 3. *Qu'est-ce que c'est que ces histoires !*; 4. *Ah, bien ça, c'est trop fort !*²³

La classe des *déclarations* a pour caractéristique définitionnelle :

[...] l'accomplissement réussi de l'un de ses membres garantit que le contenu propositionnel correspond au monde : si j'accomplis avec succès l'acte de vous désigner président, vous êtes président ; si j'accomplis avec succès l'acte de vous proposer candidat, vous êtes candidat ; si j'accomplis avec succès l'acte de déclarer la guerre, c'est la guerre ; si j'accomplis avec succès l'acte de me marier avec vous, nous sommes mariés.²⁴

Pour trouver un exemple d'acte déclaratif dans la méthode française c'est très difficile. Nous avons choisi une situation semblable qui comprend l'acte de parole déclaratif *d'empêcher quelqu'un de parler* dans la situation où on a des invités au dîner et l'un de ces amis commence à parler politique. On sait que les autres invités ne partagent pas ses opinions, pour cela on doit essayer de l'arrêter. Les phrases proposées sont : 1. *Ne commence pas à parler de ça !*; 2. *Ah ! non, je t'arrête tout de suite !*; 3. *Je t'en prie, ça suffit comme ça !*; 4. *Tu n'as pas autre chose à nous raconter ?*²⁵

Nous ne nous sommes pas proposés des classifications exhaustives des actes de langage dans ce chapitre. Bien sûr qu'il y en a d'autres chercheurs qui ont fait sentir leur présence dans la problématique des actes de paroles (Fr. Récanati, B. Fraser). Nous nous sommes arrêtés aux philosophes linguistes Austin et Searle parce que nous pensons qu'ils offrent deux taxinomies importantes des actes de parole, typologie qui a influencé beaucoup la didactique du français langue étrangère.

Conclusion

La pragmatique et surtout les actes de langage comprennent des difficultés théoriques surtout à cause de leur double statut, celui philosophique et celui linguistique.

²² Capelle, G., Gidon, N., 2000, *Reflets 2 – méthode de français*, Hachette FLE, Paris, p. 168.

²³ *Ibidem*, p. 98.

²⁴ *Ibidem*, p. 42.

²⁵ Capelle, G., Gidon, N., 2000, *Reflets 2 – méthode de français*, Hachette FLE, Paris, p. 140.

Le présent travail a essayé surtout d'aborder l'appareil conceptuel de la théorie des actes de langage et les taxinomies des deux pères pragmalinguistes (J. L. Austin et J. R. Searle) identifiables dans un manuel scolaire utilisé dans des classes bilingues de français langue étrangère. Sans reprendre les grands enjeux de la pragmatique et des actes de langage avec leurs implications infinies, nous avons essayé de montrer des différentes implications que la pragmatique a apportées dans le domaine de la didactique des langues. Non seulement que les actes de langage sont constamment utilisés, mais leur classification et leur interprétation à partir d'un manuel nous offrent des points de départ dans la structuration de nos leçons, de nos projets et planifications didactiques.

Nous ne nous sommes pas proposés un inventaire exhaustif des actes de langage (car il en reste beaucoup de choses à ajouter ou à combattre), mais une classification que nous avons pu constater au cours de nos lectures en qualité de professeur et „linguiste”. Nous avons montré un modèle de description et de classification qui renvoie aux attitudes du sujet énonciateur au moment de l'énonciation qui ne néglige pas son interlocuteur.

Avec l'introduction, dans les années soixante-dix de l'approche communicative en didactique des langues étrangères, les actes de langage font une entrée en force dans les manuels et les méthodes de français langue étrangère. Le but de cette approche vise à donner à tout apprenant les moyens d'être doté d'une compétence communicative dans la langue qu'il est en train d'apprendre. Cette influence pragmatique est marquée dans la didactique par la publication, en 1976, d'*Un Niveau-Seuil*, ouvrage dans lequel la troisième section est consacrée aux Actes de paroles. Dans la présentation générale, nous pouvons lire :

Le langage ne sert pas seulement à raconter et à décrire, même si ces opérations sont de celles qu'un locuteur peut faire quand il prend la parole. Il sert aussi à faire des demandes, à donner des ordres, à démontrer, à porter un jugement, à féliciter quelqu'un, etc. Toutes ces opérations peuvent être appelées **actes de parole**. Pour les effectuer, le locuteur a recours au langage mais, ce faisant, il s'agit moins pour lui de parler ou d'écrire que de réaliser un acte précis (annoncer un fait, prendre congé, refuser une permission) en parlant et en écrivant.

Même si la catégorisation et le classement des actes de parole présentent bien des difficultés, il paraît intéressant, dans la perspective qui est la nôtre, de faire appel à ce concept pour rendre compte de l'utilisation d'une langue par les locuteurs et pour caractériser des objectifs d'apprentissage, si on fixe à ce dernier des finalités fonctionnelles. L'important pour l'apprenant est d'être apte à effectuer dans la langue étrangère un certain nombre d'opérations qu'il est à même de réaliser à l'aide de sa langue maternelle en présence d'autres interlocuteurs. À cet égard, les formes linguistiques valent moins en elles-mêmes que par rapport aux actes de parole qu'elles permettent d'accomplir.²⁶

Ce principe est transparent dans les manuels de FLE qui admettent la nécessité d'une nouvelle approche de la matière à enseigner et s'organisent autour des unités dites « actes de parole ». Ces différents actes sont envisagés dans le cadre des situations

²⁶ COSTE, D. et alii.; (1976) : *Un Niveau-Seuil*, Crédif, Strasbourg, p. 18-19.

de communication plus ou moins stéréotypées, leurs différentes possibilités de réalisation linguistiques étant mises en relation avec les particularités du contexte et la nature des rôles sociaux tenus par les locuteurs.

L'introduction des actes de parole dans la didactique des langues étrangère à suscité beaucoup des reproches : « hétérogénéité des catégories retenues et des savoir-faire ainsi découpés, confusion entre micro-actes et macro-actes, caractère artificiel des situations, [...] problème dont peut venir se greffer, sur ces entrées fonctionnelles, etc. »²⁷ Quelle que soit la pertinence de ces reproches, il semble difficile aujourd'hui de constater son efficacité pour faire des apprenants de véritables praticiens d'une langue étrangère.

BIBLIOGRAPHIE

1. ARJOCA, IEREMIA, E. ; (1982) : « La dimension pragmatique de la langue et l'acquisition du français langue étrangère » in vol. *Metodică, limbă și literatură franceză*, TUT, Timișoara.
2. AUSTIN, J.L. ; (2005) : *Cum să faci lucruri cu vorbe*, Editura Paralela 45.
3. BESSE, H., PORQUIER R. ; (1991) : *Grammaires et didactique des langues*, CREDIF, Hatier/Didier.
4. BENVENISTE, E ; (tome I, 1966 ; tome II, 1974): *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris.
5. BIGOT, V. ; (2005) : « A propos de l'écriture des dialogues dans les manuels de langue entretien avec Guy Capelle » in *Le Français dans le monde – Recherches et application*, no. spécial, CLÉ International, p. 142-146.
6. BOCH F., GROSSMANN, F. ; (2007) : « L'énonciation dans les manuels scolaires de troisième » in *Lidil*, no. 35. p. 25-40.
7. CAPELLE, G.; GIDON, N.; (2000): *Reflets 2 – méthode française*, Hachette.
8. CHARAUDEAU, P., MAINGUENEAU, D. ; (2002) : *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris.
9. COSTE, D. et alii. ; (1976) : *Un Niveau-Seuil*, Crédif, Strasbourg.
10. COSTE, D. ; (1980) : « Analyse de discours et pragmatique de la parole dans quelques usages d'une didactique des langues » in *Applied Linguistics*. No. 1-3.
11. CRISTEA T ; (1984) : *Linguistique et techniques d'enseignement*, București.
12. DOSPINESCU, V. ; (2002) : *Didactique des langues – tradition et modernité, analyse critique des manuels*, Conex, Junimea, Iași.
13. DUCROT, O. ; (1972) : *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris.
14. FLAMENT-BOISTRANCOURT, D. ; (2001) : « Pragmatique et approche communicative » in *Le Français dans le monde* (numéro spécial), Recherches et applications – Théories linguistiques et enseignement du français aux nonfrancophones, CLE International, p. 143-167.

²⁷ Kerbrat-Orecchioni, C., 2008, *Les actes de langage dans le discours*, Armand Colin, Paris, p. 162.

15. GALISSON, R., (1980) : *D'hier à aujourd'hui la didactique des langues étrangères. Du structuralisme au fonctionnalisme*, CLE International.
16. GĂLĂȚANU, O. ; (1984) : *Actes de langage et didactique des langues étrangères*, Universitatea din București, Facultatea de Limbi și Literaturi Străine, Secția Franceză.
17. GENOUVRIER, E., PEYTARD, J. ; (1970) : *Linguistique et enseignement du français*, Paris, Larousse.
18. KERBRAT-ORECCHIONI, C.; (1986): *L'implicite*, Paris, Armand Colin.
19. KERBRAT-ORECCHIONI, C. ; (2008) : *Les actes de langage dans le discours*, Armand Colin.
20. MAINGUENEAU, D. ; (1979) : *Les livres d'école de la République (discours et idéologie)*, Editions Le Sycomore, Paris.
21. MAINGUENEAU, D. ; (1987) : *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Hachette.
22. MAINGUENEAU, D. ; (1996) : « L'analyse du discours en France aujourd'hui » in *Le Français dans le monde – Le discours enjeux et perspectives* (no. spécial coordonné par S. Moirand), EDICEF, p. 8-15.
23. MARTINET, J.; (1972): *De la théorie linguistique à l'enseignement des langues*, Paris, PUF.
24. MOESCHLER, J. ; REBOUL, A. ; (1999) : *Dicționar Enciclopedic de Pragmatică* (coord. C. Vlad, L. Pop), Ed. Echinox, Cluj-Napoca.
25. MOIRAND, S.; (1989) : « La mise en texte – Une approche communicative dans la formation des enseignants », in *Le Français dans le monde* (no. spécial – Et la grammaire...), février-mars, Paris, p. 147-159.
26. MOIRAND, S.; (1990): *Enseigner à communiquer en langue étrangère*, Paris, Hatier.
27. PAMFIL, A.; (2003): *Limba și literatura română în gimnaziu*, Editura Paralela 45.
28. PAMFIL, A. ; TĂMĂIAN, I. ; (2005) : *Studiul limbii și literaturii române în secolul XX. Paradigme didactice*, Casa Cărții de Știință, CLuj-Napoca.
29. PETIT, A., J. ; (1994) : « Maîtrise de l'écrit 6^e : un manuel pour apprendre à écrire au collège » in *Pratiques des manuels*, no. 82.
30. PEYTARD, J. ; MOIRAND, S. ; (1992) : *Discours et enseignement du français*, Hachette.
31. POP, L. ; (1986) : *Le texte de manuel avec application au français* (thèse de doctorat), coordonator științific Paul Miclău, Facultatea de Limbi străine, Universitatea din București.
32. PORTINE, H. ; (2001) : « Des actes de langage à l'activité langagière et cognitive » in *Le Français dans le monde* (numéro spécial), Recherches et applications – Théories linguistiques et enseignement du français au nonfrancophones, CLE International, p. 91-103.
33. PUREN, C. ; (1988) : *Histoire des méthodologies de l'enseignement des langues*, CLE International.
34. RÉCANATI, F. ; (1981) : *Les énoncés performatifs*, Paris, Editions de Minuit.
35. ROVENȚA-FRUMUȘANI, D. ; (2004) : *Analiza discursului*, Ed. Tritonic, București.
36. SEARLE, J. ; (1969) : *Speech acts*, Cambridge University Press.

LE SURREALISME MIS EN DEBAT – PERSPECTIVES LETTRISTES ET SITUATIONNISTES

IOANA-ELIZA DEAC¹

ABSTRACT. *Surrealism under Scrutiny – Letterist and Situationist Perspectives.*

The aim of the present article is to outline the major points of the severe criticism launched by the Letterist International and subsequently by the Situationist International against the attempts to revive the surrealist movement in the post-war years. The situationists criticised the surrealists' overestimation of the unconscious, the poverty of their imagery, the encouragement of passivity, the submission to chance alone and, on a general scale, the reification of the artistic object, the atomisation of the arts, the insufficiency of the aesthetic perspective and the communicative failure. In return, the situationists proposed: the replacement of the artistic object with consciously and constructively designed poetic situations, the integration of the arts into the context of the urban life, a changed view on the means of entertainment and of organising the free time and the distortion of received ideas.

Keywords: *surrealism, the Letterist International, the Situationist International*

REZUMAT. *Suprarealismul în dezbatere – perspective letriste și situaționiste.*

Scopul acestui articol este de a analiza principalele critici lansate de Internaționala Letristă și ulterior de Internaționala Situaționistă la adresa eforturilor de a resuscita curentul suprarealist în perioada postbelică. Între aspectele doctrinei suprarealiste supuse criticii se numără: supraestimarea inconștientului, imaginarul sărac, privilegierea pasivității și a hazardului și, la modul general, reificarea obiectului artistic, atomizarea artelor, insuficiența perspectivei estetice, precum și eșecul comunicativ. Situaționiștii propun în schimb: înlocuirea producerii de obiecte artistice cu crearea de situații poetice, integrarea artelor în contextul urban, o nouă abordare a formelor de divertisment și de organizare a timpului liber și deturnarea locurilor comune.

Cuvinte cheie: *suprarealism, Internaționala Letristă, Internaționala Situaționistă*

Fondée en 1952 par Guy Debord, Gil J. Wolman, Jean-Louis Brau et Serge Berna, l'*Internationale lettriste*, qui groupait la tendance extrémiste – c'est-à-dire gauchiste – du lettrisme, rejoint le 28 juillet 1957, à la suite de la conférence de Cosio d'Arroscia, le *Mouvement international pour un Bauhaus Imaginiste*, créé à l'initiative d'Asger Jorn et Giuseppe Gallizio, et le *Comité psychogéographique de Londres*, fondé par Ralph Rumney, afin de former l'*Internationale situationniste*. À partir de la même date, le bulletin d'information de l'*Internationale lettriste* –

¹ Doctorante, Faculté des Lettres, Université « Babeș-Bolyai », Cluj-Napoca. E-mail: deac_eliza@yahoo.com.

Potlatch, dont 29 numéros ont été publiés entre juin 1954 et novembre 1957, est mis à la disposition de l'*Internationale situationniste*, mais sa publication cesse très tôt et sa place est prise par la revue *Internationale Situationniste*, dont les 12 numéros paraissent entre 1958 et 1969. La dernière parution de *Potlatch* – le numéro 30 (15 juillet 1959) – est en même temps le premier et le seul numéro d'une nouvelle série en tant que bulletin de l'*Internationale situationniste*. Il synthétise les idées avancées par l'*Internationale lettriste* jusqu'à cette date et souligne la continuité entre ces idées et les projets de développement d'une recherche expérimentale « dans une période de transition entre les tentatives avant-gardistes insuffisantes et manquées de l'après-guerre et l'organisation de la révolution culturelle que commencent maintenant systématiquement les situationnistes »². Parmi les tentatives avant-gardistes manquées, le surréalisme est la tendance la plus visible juste à cause de sa généralisation et donc de son succès et c'est lui qui fait l'objet principal de la critique situationniste. Cette critique se déroule en trois étapes: premièrement, comme critique générale du contexte culturel de l'après-guerre, dans le cadre duquel le surréalisme joue un rôle majeur, deuxièmement, comme critique appliquée du programme surréaliste et, troisièmement, comme proposition des concepts nouveaux à partir ou à l'encontre des notions surréalistes.

La perspective situationniste sur la culture de l'après-guerre

Du point de vue des situationnistes, les produits culturels de l'après-guerre reflètent « un état de *décomposition*³ parvenu à son stade historique extrême »⁴. L'effort de leur réalisation n'est qu'un « exercice du néant »⁵, le résultat n'est qu'un « vide signé »⁶ et l'impression globale est que la culture subit une détérioration qui se manifeste comme une « réduction à rien des formes artistiques »⁷, ce qui produit un « trou apparent au milieu des années 50 »⁸. En suivant quelques hypothèses d'Henri Lefebvre, les situationnistes interprètent cet état des choses comme l'étape finale d'un processus consistant dans la découverte progressive de la négativité qui se trouve au cœur de chaque domaine, qui « s'effondre en s'explicitant lorsqu'il est allé au bout de ses virtualités et de son impérialisme »⁹. L'art moderne suit aussi ce modèle,

² Debord, « Le rôle de *Potlatch*, autrefois et maintenant », *Potlatch*, n° 30, 15 juillet 1959, Nouvelle série, n° 1, in *Potlatch (1954-1957)* présenté par Guy Debord, édition augmentée, Paris, Gallimard, 1996, p. 282.

³ Dans toutes les citations qui suivent, la mise en italiques appartient au texte original et la mise en gras est le nôtre (I.E.D.).

⁴ G.-E. Debord, « Encore un effort si vous voulez être situationnistes », *Potlatch*, n° 29, 5 novembre 1957, *op. cit.*, p. 270.

⁵ « Notes éditoriales: L'absence et ses habilleurs », *Internationale Situationniste*, n° 1, juin 1958, in *Internationale Situationniste*, édition augmentée, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1997, p. 39.

⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁷ « Notes éditoriales: Le sens du dépérissement de l'art », *Internationale Situationniste*, n° 3, décembre 1959, *op. cit.*, p. 71.

⁸ « Le rôle de *Potlatch*, autrefois et maintenant », *art. cit.*, p. 282.

⁹ « Notes éditoriales: Le sens du dépérissement de l'art », *art. cit.*, p. 73.

comme il est très facile de le vérifier en étudiant une tendance extrême: par exemple, la poésie, de Mallarmé au surréalisme. Ces conditions, déjà dominantes à partir de Baudelaire, constituent ce que Paulhan appelle la Terreur, considérée par lui comme une crise accidentelle du langage, sans tenir compte du fait qu'elle concernent parallèlement tous les autres moyens d'expression artistiques¹⁰.

Par conséquent, les situationnistes considèrent que, dans ce contexte, l'attitude avant-gardiste adoptée par les courants contemporains et notamment par le surréalisme ne représente plus un moyen de renouvellement artistique, mais simplement une répétition dégradée des gestes autrefois provocateurs des avant-gardes du début du XXe siècle ou une dramatisation incessante de la fin de l'art, que ces prédécesseurs ont déjà proclamée:

Le surréalisme a un caractère indépassable, dans les conditions de vie qu'il a rencontrées et qui se sont prolongées scandaleusement jusqu'à nos jours, parce qu'il est déjà, dans son ensemble, un *supplément* à la poésie ou à l'art liquidés par le dadaïsme, parce que toutes ses ouvertures sont au-delà de la post-face surréaliste à l'histoire de l'art, sur les problèmes d'une vraie vie à construire. De sorte que tout ce qui veut se situer, techniquement, *après* le surréalisme retrouve des problèmes d'*avant* (poésie ou théâtre dadaïste, recherches formelles dans le style du recueil « Mont-de-Piété »)¹¹.

À la négativité contemporaine et à l'impasse artistique qu'elle entraîne, les situationnistes opposent deux principes essentiels du programme qu'ils sont en train de développer, réunis par le syntagme « une vraie vie à construire »: la nécessité d'un effort constructif et le fait que cet effort doit dépasser l'isolationnisme de l'art vers un encadrement de la vie même. Ce que la crise culturelle dévoile, c'est l'insuffisance de l'expression artistique en tant que moyen de communiquer les sensations de la vie. Le dépérissement de l'art doit être suivi par son dépassement. Sur ce point, ils adoptent la perspective de Lucien Goldmann, qui anticipe qu'« [i]l n'y aura probablement plus d'art séparé de la vie parce que la vie aura elle-même un style, une forme dans laquelle elle trouvera son expression adéquate »¹².

Une deuxième question de la critique générale de l'espace culturel vise « l'actuelle **atomisation** des arts traditionnels usés »¹³, sous laquelle il est possible d'entendre une attaque contre le principe moderniste qui proclamait l'autonomie de chaque art et la nécessité d'en trouver le domaine spécifique. C'était précisément ce postulat qui a amené la poésie et la musique au silence, les romans à l'élimination de l'histoire et la peinture à l'abstractionnisme, à la non-figurativité et à la monochromie, en un mot à la décomposition généralisée dans les années 50.

La critique du fragmentarisme des arts vise particulièrement les deux domaines dans lesquels les surréalistes ont appliqué leurs théories: la littérature – principalement la poésie – et la peinture. La superfluité contemporaine de ces deux

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ « Notes éditoriales: Amère victoire du surréalisme », *Internationale Situationniste*, n° 1, juin 1958, *op. cit.*, p. 3.

¹² « Notes éditoriales: Le sens du dépérissement de l'art », *art. cit.*, p. 73.

¹³ « Encore un effort si vous voulez être situationnistes », *art. cit.*, p. 270.

arts est un leitmotiv des articles situationnistes: « Il est inutile d'attendre une invention esthétique importante (...) les productions littéraires ou plastiques ne sont plus les signes que d'un commerce abstrait »¹⁴; « Aucune peinture n'est défendable du point de vue des situationnistes. Ce genre de problème ne se pose plus (...) Nous devons chercher au-delà des expressions divisées »,¹⁵ « Visiblement, le principal domaine que nous allons remplacer et *accomplir* est la poésie, qui s'est brûlée elle-même à l'avant-garde de notre temps, qui a complètement disparu »¹⁶. Cette fatigue créative est un phénomène mondial, identifiable, par exemple, dans les productions des deux groupements contemporains influents – les « angry young men » et la « beat generation » – auxquels les situationnistes reprochent l'adoption d'un « point de vue platement littéraire », l'aveuglement qui les empêche de remarquer « le *changement de terrain* de toute l'activité culturelle, que l'on observe manifestement dans chaque tendance avant-gardiste du siècle »¹⁷ et l'épuisement qu'ils masquent sous des prétentions révolutionnaires – « la résignation est le fond sonore de ce négativisme »¹⁸ – fautes qui sont explicables par le fait que « ces sursauts de la jeunesse sont grossièrement contemporains de l'état d'esprit surréaliste »¹⁹.

Le projet situationniste substitue à cette attitude ségrégationniste une visée unificatrice: « La vraie question oppose un moyen artistique isolé à l'emploi unitaire de plusieurs de ces moyens »²⁰, visée qui a représenté une des constantes essentielles des courants avant-gardistes précédents: Dada, le surréalisme (du début du siècle), « de Stijl », le constructivisme, Cobra et l'Internationale lettriste:

L'idée de remplacer les arts traditionnels par une activité plus large et plus libre a marqué tous les mouvements artistiques de ce siècle (...) [qui] ont cherché des techniques qui surpassent l'œuvre d'art (...) Et voilà le vrai développement de la culture présente, étouffée par le bruit des quasi-réussites dans les domaines de la peinture et de la littérature, qui traînent leur agonie jusque dans nos jours²¹.

Les situationnistes prennent soin de se distinguer clairement des tendances contemporaines et de souligner que leur programme n'est pas limité à un but uniquement esthétique: « Seule, une hostilité de mauvaise foi conduit une part de l'opinion à nous confondre avec une phase de l'expression poétique – ou de sa négation »²²; « Il est aussi maladroit de nous limiter au rôle de partisans d'une quelconque esthétique »²³. La motivation

¹⁴ Michèle Bernstein, Dahou, Debord, J. Fillon, Véra, Gil J Wolman, « Les distances à garder », *Potlatch*, n° 19, 29 avril 1955, *op. cit.*, p. 144.

¹⁵ Constant, « Sur nos moyens et nos perspectives », *Internationale Situationniste*, n° 2, décembre 1958, *op. cit.*, p.56.

¹⁶ « Notes éditoriales: Problèmes préliminaires à la construction d'une situation », *Internationale Situationniste*, n° 1, juin 1958, *op. cit.*, p. 12.

¹⁷ « Notes éditoriales: Le bruit et la fureur », *Internationale Situationniste*, n° 1, juin 1958, *op. cit.*, p. 5.

¹⁸ *Ibid.*, p. 4.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ « Notes éditoriales: L'absence et ses habilleurs », *art. cit.*, p.39.

²¹ « Sur nos moyens et nos perspectives », *art. cit.*, p. 58.

²² Michèle-I. Bernstein, André-Frank Conord, Mohamed Dahou, G-E. Debord, Jacques Fillon, Véra, Gil J Wolman, « Le bruit et la fureur », *Potlatch*, n° 6, 27 juillet, 1954, *op. cit.*, p. 44.

²³ *Ibid.*

du rejet se trouve non seulement dans la forme usée des arts, mais aussi dans la nature rétrograde – « mystique » et « individualiste » – des idées qui les soutiennent: « le caractère choquant qu'exige la construction d'ambiances exclut les arts traditionnels tels que la peinture et la littérature, usées à fond, et devenues incapables d'aucune révélation. Ces arts liés à une attitude **mystique** et **individualiste** sont inutilisables pour nous »²⁴. En fait, selon les règles qui gouvernent l'activité du groupe, la perspective artistique représente une des raisons d'exclusion. La deuxième tendance déviationniste qui se manifeste parmi les adhérents est l'occultisme²⁵. Ces deux critères majeurs d'élimination résument d'ailleurs deux autres reproches que les situationnistes adressent aux surréalistes: d'une part, l'oubli d'un de leurs buts initiaux, qui résidait dans la recherche d'une technique de dépassement de l'art, et de l'autre, le retour en arrière par une ressuscitation des courants d'idées révolus.

Le dépassement de l'individualisme des arts modernes entraîne en même temps la dissolution d'un autre principe moderniste – la poursuite de la nouveauté – principe qui ne quitte pas la démarche surréaliste. Selon les situationnistes, la période contemporaine témoigne de « l'usure totale d'un état d'esprit qui a pu s'appeler, vers 1920, "l'esprit nouveau" »²⁶ et de la désuétude de « cette idée de la beauté annoncée par une célèbre formule d'Apollinaire (...) "La surprise est le plus grand ressort nouveau" »²⁷. Toutes les prétentions actuelles de nouveauté ne sont que les signes d'un « fétichisme de l'insolite »²⁸. L'explication de la popularité de longue durée de cette idée est attribuée à la manière habituelle d'enchaînement des courants artistiques, qui légitiment leur fondation par deux gestes: premièrement, en contestant le courant précédent et en déclarant son vieillissement et, deuxièmement, en proclamant leur propre nouveauté. À la différence de ces mouvements, les situationnistes ne se conforment pas à ce modèle. Ils n'adoptent pas une attitude nihiliste, mais ils envisagent une coexistence intégrative des expériences différentes, « une inflation multidimensionnelle de tendances » simultanées, qui rendrait obsolète le postulat de la nouveauté: « Tout le monde devenant artiste à un stade supérieur, c'est-à-dire inséparablement producteur-consommateur d'une création culturelle totale, on assistera à la dissolution rapide du critère linéaire de nouveauté »²⁹.

La critique de la rhétorique moderniste de la nouveauté resurgit à l'occasion d'une dispute contextuelle avec les surréalistes. Dans le premier numéro du bulletin surréaliste *Bief*, Péret publie un article – *La poésie au-dessus de tout* – qui attaque les positions théoriques des situationnistes et auquel ceux-ci répondent dans le deuxième numéro de leur revue:

²⁴ « Sur nos moyens et nos perspectives », *art. cit.*, p. 57.

²⁵ « Contradictions de l'activité lettriste-internationaliste », *Potlatch*, n° 25, 26 janvier 1956, *op. cit.*, pp. 226-227.

²⁶ « L'insolite, comme d'habitude », *Potlatch*, n° 22, 9 septembre 1955, *op. cit.*, p. 190.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 191.

²⁹ « Manifeste », *Internationale Situationniste*, n° 4, juin 1960, *op. cit.*, p. 145.

« Le [sic] fission nucléaire et ses conséquences, dit-il, ne provoqueront jamais un **nouveau mode** de sentir pas plus qu'elles n'engendreront une **poésie originale**. » C'est bien vrai. Mais que veut-on encore « sentir » **passivement**? Et qu'attendre d'« une poésie **originale** », avec ou sans prétexte nucléaire? Cette rhétorique de la prééminence d'un scientisme sur une sensibilité poétique, ou de l'inverse, ces polémiques qui devaient retentir autour de Sully-Prudhomme font sourire. Nous ne voulons pas **renouveler** l'expression en elle-même, et surtout pas l'expression de la science: nous voulons passionner la vie quotidienne³⁰.

Cette confrontation permet aux situationnistes de préciser encore une fois quelques points sur lesquels leurs opinions divergent par rapport aux surréalistes: outre la prise de distance avec le postulat de l'originalité et la prétention de renouvellement expressive³¹, ils condamnent aussi la passivité du sujet devant le monde encouragée par la perspective surréaliste et insistent sur la nécessité de la transition de l'art à l'organisation directe de la vie³².

Selon cette optique, le renouvellement du domaine poétique, qui semble réellement indispensable étant donné que « [t]oute révolution a pris naissance dans la poésie »³³, prendra nécessairement la forme du renversement de la procédure surréaliste:

Il ne s'agit pas de mettre la poésie au service de la révolution, mais bien de mettre la révolution au service de la poésie. C'est seulement ainsi que la révolution ne trahit pas son propre projet. Nous ne rééditerons pas l'erreur des surréalistes se plaçant à son service quand précisément il n'y en avait plus³⁴.

Plus précisément, la démarche situationniste implique l'abandon de la production des objets poétiques, c'est-à-dire des poèmes, en faveur de la construction des situations poétiques, qui faciliteront l'expérimentation des sensations en temps réel:

alors que le surréalisme, au temps de son assaut contre l'ordre oppressif de la culture et du quotidien, pouvait justement définir son armement dans une « poésie au besoin sans poèmes », il s'agit aujourd'hui pour l'I.S. d'une poésie *nécessairement* sans poèmes (...) Le programme de la poésie réalisée n'est rien de moins que créer à la fois des événements et leur langage, inséparablement³⁵.

Au long de ce parcours, la poésie a changé en fait sa signification:

³⁰ « Notes éditoriales: Les souvenirs au-dessous de tout », *Internationale Situationniste*, n° 2, décembre 1958, *op. cit.*, p. 35.

³¹ « notre affaire n'était pas une école littéraire, un renouveau de l'expression, un modernisme. Il s'agit d'une manière de vivre qui passera par bien des explorations et des formulations provisoires » (Guy-Ernest Debord, Gil J Wolman, « Pourquoi le lettrisme? », *Potlatch*, n° 22, 9 septembre 1955, *op. cit.*, p. 186).

³² « le programme de notre époque est plutôt de dissoudre l'art dans le temps vécu » (« Notes éditoriales: L'avant-garde de la présence », *Internationale Situationniste*, n° 8, janvier 1963, *op. cit.*, p. 312).

³³ « Notes éditoriales: All the king's men », *Internationale Situationniste*, n° 8, janvier 1963, *op. cit.*, p. 328.

³⁴ *Ibid.*, 327.

³⁵ *Ibid.*

La poésie a épuisé ses derniers prestiges formels. Au-delà de l'esthétique, elle est toute dans le pouvoir des hommes sur leurs aventures (...) La poésie est dans la forme des villes. Nous allons donc en construire de bouleversantes. La beauté nouvelle sera DE SITUATION, c'est-à-dire *provisoire* et *vécue*. (...) La poésie pour nous ne signifie rien d'autre que l'élaboration de conduites absolument neuves, et les moyens de s'y passionner³⁶.

Finalement, la différence sur ce point entre les surréalistes et les situationnistes se résume à la « fuite devant la poésie de l'histoire » des premiers, qui tout au long de leur parcours ont éprouvé des difficultés à assumer un rôle actif dans les événements sociaux et politiques contemporains, malgré ce que leur programme laisse entendre, et l'identification situationniste de plus en plus explicite de la « nouvelle poésie » avec « de nouvelles formes de grève »³⁷, qui les amènera aux événements de mai 1968.

En même temps, les situationnistes rejettent aussi les autres propos de rénovation poétique qui se manifestent après la guerre: « Et tout ce que nous disons de la poésie ne concerne en rien les attardés réactionnaires d'une néo-versification, même alignée sur les moins anciens des modernismes formels »³⁸. Ils affirment qu'une nouvelle formalisation ne peut s'exercer que dans le cadre du vécu: « Les "formes fixes" – au sens de cadres répondant aux besoins d'un travail donné – qu'il convient maintenant de pratiquer, pourront être *momentanément*: le procès-verbal de dérive, le compte rendu d'ambiance, le plan de situation »³⁹.

L'explication de la critique de l'art réside dans la réification que le traitement artistique impose aux sensations qu'il est censé d'exprimer: « chaque œuvre est une fête funèbre et commémorative d'un moment disparu de sa vie. Les créations de l'avenir devront modeler directement la vie »⁴⁰. Cette procédure donne l'illusion de la pérennité de l'œuvre et installe une distance difficile à surmonter entre le moment vécu et ensuite conservé par le créateur et le moment de sa réanimation par le récepteur: « Le but traditionnel de l'esthétique est de faire sentir, dans la privation et l'absence, certains éléments passés de la vie qui, par une médiation artistique, échapperaient à la confusion des apparences »⁴¹. La réification a comme résultat la transformation des objets d'art en « expression unilatérale en conserve »⁴², c'est-à-dire en simple marchandise. Ainsi, l'art contemporain se donne la « vaine tâche de conservation des émotions dans des expressions artistiques, qui deviennent des objets que d'autres collectionnent »⁴³. Ce que les situationnistes proposent, à l'encontre de cette vision traditionnelle, est de sauter l'étape de la conservation et de s'immerger

³⁶ « Réponse à une enquête du groupe surréaliste belge », *Potlatch*, n° 5, 20 juillet 1954, *op. cit.*, pp. 41-42.

³⁷ « Notes éditoriales: All the king's men », *art. cit.*, p. 328.

³⁸ *Ibid.*, 327.

³⁹ « Panorama intelligent de l'avant-garde à la fin de 1955 », *Potlatch*, n° 24, 24 novembre 1955, *op. cit.*, p. 210.

⁴⁰ « Notes éditoriales: Le sens du dépérissement de l'art », *art. cit.*, p. 74.

⁴¹ G.-E. Debord, « Thèses sur la révolution culturelle », *Internationale Situationniste*, n° 1, juin 1958, *op. cit.*, p. 20.

⁴² « Notes éditoriales: Le sens du dépérissement de l'art », *art. cit.*, p. 72.

⁴³ « Notes éditoriales: Les souvenirs au-dessous de tout », *art. cit.*, p. 35.

dans des contextes changeants, mais qui favorisent les expériences intenses et non médiées: « Le but des situationnistes est la participation immédiate à une abondance passionnelle de la vie, à travers le changement de moments périssables délibérément aménagés »⁴⁴. Pour les situationnistes, l'art devient « une organisation directe de sensations supérieures »⁴⁵ et une « création directe des ambiances de la vie »⁴⁶. Par conséquent, le procédé principal du programme de recherche situationniste – la situation – « est conçue comme le contraire de l'œuvre d'art, qui est un essai de valorisation absolue, et de conservation, de l'instant présent »⁴⁷, tandis que le premier est une méthode d'y accéder directement. La construction des situations répond aussi à l'autre problème moderniste – le fragmentarisme. Par rapport à l'atomisation des arts, elle représente une solution intégrative:

Nous devons nous diriger vers un *au-delà* de la culture actuelle, par une *critique désabusée des domaines existants*, et par leur *intégration* dans une construction spatio-temporelle unitaire (la situation: système dynamique d'un milieu et d'un comportement ludique) qui réalisera un *accord supérieur de la forme et du contenu*⁴⁸.

Le domaine qui se prête le mieux au mobile constructif des situationnistes est l'architecture, qui facilite l'action directe sur ce qui représente l'objet primaire de leur intervention – la vie: « une certaine pratique de l'architecture, par exemple, ou de l'agitation sociale, ne représentait pour nous que des moyens d'approche d'une forme de vie à construire »⁴⁹. En conséquence, leurs réflexions théoriques proclament

la position centrale de **l'urbanisme** parmi les problèmes actuels de la culture. Nous allons même jusqu'à considérer tout développement dans cette culture comme impossible sans de nouvelles conditions de notre entourage quotidien. L'urbanisme doit envisager de telles conditions. (...) Le manque total de solutions ludiques dans l'organisation de la vie sociale empêche l'urbanisme de s'élever au niveau de la création⁵⁰.

Par ailleurs, les situationnistes évitent de proposer un programme définitif dès le début de leur activité de peur que celui-ci tombe dans la même erreur qu'ils reprochent aux courants contemporains. Cette attitude exige

la reconnaissance du caractère pré-situationniste, au sens strict du mot, de tout ce que nous pouvons entreprendre, et la rupture sans esprit de retour avec *la division du travail artistique*. Le principal danger est une composante de ces deux erreurs: la poursuite **d'œuvres fragmentaires** assortie de simples proclamations sur un **prétendu nouveau stade**⁵¹.

⁴⁴ « Thèses sur la révolution culturelle », *art. cit.*, p. 20.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁶ « Notes éditoriales: L'absence et ses habilleurs », *art. cit.*, p. 38.

⁴⁷ « Notes éditoriales: Le sens du dépérissement de l'art », *art. cit.*, p. 75.

⁴⁸ « Encore un effort si vous voulez être situationnistes », *art. cit.*, p. 274.

⁴⁹ « Le bruit et la fureur », *Potlatch*, *art. cit.*, p. 43.

⁵⁰ Constant, « Le grand jeu à venir », *Potlatch*, n° 30, 15 juillet 1959, Nouvelle série n° 1, *op. cit.*, p. 289.

⁵¹ « Encore un effort si vous voulez être situationnistes », *art. cit.*, p. 271.

Ils précisent à plusieurs occasions qu'« il n'y a pas de "situationnisme" comme doctrine »⁵² et que leur démarche est avant tout une recherche expérimentale:

Nous devons apprendre beaucoup, et expérimenter, dans la mesure du possible, des formes d'architecture aussi bien que des règles de conduite. **Rien ne nous presse moins que d'élaborer une doctrine quelconque**: nous sommes loin de nous être expliqué assez de choses pour soutenir un système cohérent qui s'édifierait intégralement sur les nouveautés qui nous paraissent mériter que l'on s'y passionne⁵³.

En somme, la critique de la culture contemporaine et implicitement de sa doctrine la plus populaire – le surréalisme – regroupe quatre oppositions majeures: « [c]ontre le spectacle », la culture situationniste propose « la participation totale », « [c]ontre l'art conservé » – « une organisation du moment vécu, directement », « [c]ontre l'art parcellaire » – « une pratique globale » et « [c]ontre l'art unilatéral » – « un art du dialogue, un art de l'interaction »⁵⁴.

La critique du programme surréaliste et le développement dialectique des concepts situationnistes

En ce qui concerne directement le surréalisme, la perspective des situationnistes est double: d'une part, ils critiquent: sa « réussite⁵⁵ artistique bourgeoise (...) déformante »⁵⁶, de l'autre, ils admettent qu'il y a des aspects du surréalisme originaire qui sont restés dans un état de potentialité ou qui ont été insuffisamment exploités et qu'ils se proposent de reprendre:

Un mouvement plus libérateur que le surréalisme de 1924 – auquel Breton promettait de se rallier s'il venait à paraître – ne peut se constituer facilement, parce que son caractère libérateur dépend maintenant de sa mainmise sur les moyens matériels supérieurs du monde moderne. Mais les surréalistes de 1958 sont devenus incapables de s'y rallier, et sont même résolus à le combattre. Ce qui n'enlève rien à la nécessité, pour un mouvement révolutionnaire dans la culture, de reprendre à son compte, avec plus d'efficacité, la liberté d'esprit, la liberté concrète des mœurs, revendiquées par le surréalisme⁵⁷.

⁵² *Ibid.*, p. 275.

⁵³ « Pourquoi le lettrisme? », *art. cit.*, p. 187.

⁵⁴ « Manifeste », *art. cit.*, p. 145.

⁵⁵ La fausse réussite du surréalisme s'est manifestée entre autres dans le fait que ses procédés ont été usés dans des contextes assez divers jusqu'à leur vulgarisation et jusqu'à la banalisation des produits qu'ils ont engendrés: « Le monde a rattrapé l'avance formelle que le surréalisme avait sur lui. Les manifestations de la nouveauté dans les disciplines qui progressent effectivement (toutes les techniques scientifiques) prennent une *apparence* surréaliste: on a fait écrire, en 1955, par un robot de l'Université de Manchester, une lettre d'amour qui pouvait passer pour un essai d'écriture automatique d'un surréaliste peu doué (...) tout ce qui a constitué pour le surréalisme une marge de liberté s'est trouvé recouvert et *utilisé* par le monde répressif que les surréalistes avaient combattu » (« Notes éditoriales: Amère victoire du surréalisme », *art. cit.*, p. 3).

⁵⁶ « Notes éditoriales: Le bruit et la fureur », *Internationale Situationniste*, *art. cit.*, p. 5.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 5.

Le faux succès est la cause de la contradiction majeure qui est intervenue au long de l'évolution du mouvement surréaliste, celle entre « l'exigence profonde du surréalisme » – entre son côté progressif consistant dans « sa revendication d'une liberté totale » et dans « quelques essais d'intervention dans la vie quotidienne »⁵⁸ – et l'« immobilité d'une pseudo-réussite » imputable principalement aux « côtés réactionnaires que le surréalisme portait en lui dès sa formation (magie, croyance à un âge d'or qui pourrait être ailleurs qu'en avant dans l'histoire) »⁵⁹. La description de ce côté rétrograde résume en fait l'essence des objections situationnistes:

la surestimation de l'inconscient, et sa monotone exploitation artistique; l'idéalisme dualiste qui tend à comprendre l'histoire comme une simple opposition entre les précurseurs de l'irrationnel surréaliste et la tyrannie des conceptions logiques gréco-latines; la participation à cette propagande bourgeoise qui présente l'amour comme la seule aventure possible dans les conditions modernes d'existence...

Le surréalisme aujourd'hui est parfaitement ennuyeux et réactionnaire...⁶⁰.

C'est à partir de l'analyse de ces contradictions que la théorie situationniste commence à se développer, en faisant du projet d'intervention dans la vie quotidienne, qui reste secondaire pour les surréalistes, un thème central de leur programme et en élaborant des techniques qui font appel aux capacités rationalistes de l'esprit et qui réduisent l'importance de l'apport de l'inconscient sans nier pourtant son rôle dans la construction des situations.

Le premier thème repris par les situationnistes est donc celui de l'intervention plus systématique dans la vie quotidienne: « L'Internationale lettriste se propose d'établir une structure passionnante de la vie. Nous expérimentons des comportements, des formes de décoration, d'architecture, d'urbanisme et de communication propres à provoquer des *situations* attirantes »⁶¹. Le projet d'un nouvel urbanisme commence avec l'analyse critique du traitement que le surréalisme a accordé à cette question. L'épuisement de l'imagination urbaine surréaliste et des procédures avant-gardistes en général font l'objet d'une véritable parodie:

Nous nous ennuyons dans la ville, il n'y a plus de temple du soleil. Entre les jambes des passantes les dadaïstes auraient voulu trouver une clef à molette, et les surréalistes une coupe de cristal, c'est perdu (...) Nous nous ennuyons dans la ville, il faut se fatiguer salement pour découvrir encore des mystères sur les pancartes de la voie publique, dernier état de l'humour et de la poésie:

⁵⁸ « Nouvelles de l'Internationale: Suprême levée des défenseurs du surréalisme à Paris et révélation de leur valeur effective », *Internationale Situationniste*, n° 2, décembre 1958, *op. cit.*, p. 65.

⁵⁹ « Notes éditoriales: Le bruit et la fureur », *Internationale Situationniste*, *art. cit.*, p. 5.

⁶⁰ « Nouvelles de l'Internationale: Suprême levée des défenseurs du surréalisme à Paris et révélation de leur valeur effective », *art. cit.*, pp.65-66.

⁶¹ Michèle Bernstein, M. Dahou, Véra, Gil J Wolman, « La ligne générale », *Potlatch*, n° 14, 30 novembre 1954, *op. cit.*, p. 86.

Bain Douches des Patriarches
Machines à trancher les viandes
*Zoo Notre Dame (...)*⁶².

Même si le pouvoir révélateur des images surréalistes⁶³ est assez réduit, les situationnistes ne se proposent pas de les abandonner totalement, mais plutôt de les récupérer sous une nouvelle forme:

Ces images périmées conservent un petit pouvoir de catalyse, mais il est presque impossible de les employer dans un *urbanisme symbolique* sans les rajeunir, en les chargeant d'un sens nouveau. Notre mental hanté par de vieilles images-clefs est resté très en arrière des machines perfectionnées⁶⁴.

En fait, c'est le caractère répétitif de la méthode automatique des surréalistes et l'accent mis sur le rôle de l'inconscient dans la génération des images qui sont responsables de pauvres résultats de l'entreprise surréaliste:

L'erreur qui est à la racine du surréalisme est **l'idée de la richesse infinie de l'imagination inconsciente**. La cause de l'échec idéologique du surréalisme, c'est d'avoir parié que l'inconscient était la grande force, enfin découverte, de la vie. C'est d'avoir révisé l'histoire des idées en conséquence, et de l'avoir arrêtée là. Nous savons finalement que **l'imagination inconsciente est pauvre**, que **l'écriture automatique est monotone**, et que **tout un genre d'« insolite »** qui affiche de loin l'immuable allure surréaliste **est extrêmement peu surprenant**. La fidélité formelle à ce style d'imagination finit par ramener aux antipodes des conditions modernes de l'imaginaire: à l'occultisme traditionnel⁶⁵.

Ce qui découle de cette constatation, c'est la nécessité d'accorder préséance au pouvoir constructif de la conscience:

La génération de Freud et du mouvement Dada a contribué à l'effondrement d'une psychologie et d'une morale que les contradictions du moment condamnaient (...) le prochain bouleversement ne peut plus se concevoir sur le plan d'une expression inédite de faits connus, mais sur le plan de la **construction consciente de nouveaux états affectifs**⁶⁶.

La critique de la perspective surréaliste sur l'imagination est nécessairement accompagnée par la mise en débat de son traitement du rêve. Le surréalisme perçoit les rêves comme des messages envoyés par le subconscient, ce qui implique l'adoption d'une attitude expectante et passive; par contre, la technique situationniste est fondée sur la modulation

⁶² Gilles Ivain, « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *Internationale Situationniste*, n° 1, juin 1958, *op. cit.*, p. 15.

⁶³ « Il faut la chercher [la vision] sur les lieux magiques des contes du folklore et des écrits surréalistes: châteaux, murs interminables, petits bars oubliés, caverne du mammouth, glace des casinos » (*Ibid.*).

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ G. Debord, « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale », conférence de Cosio d'Arroscia, juillet 1957, in *Internationale Situationniste*, *op. cit.*, p. 691.

⁶⁶ G.-E. Debord, « Le grand sommeil et ses clients », *Potlatch*, n° 16, 26 janvier 1955, *op. cit.*, p. 106.

consciente et volontaire des rêves: « L'architecture est le plus simple moyen d'*articuler* le temps et l'espace, de *moduler* la réalité, de **faire** rêver ». Au lieu d'attendre le jaillissement des rêves, les situationnistes se proposent de les produire en organisant des expérimentations dans des villes

où seraient réunis systématiquement (...) des bâtiments chargés d'un grand pouvoir évocateur et influentiel, des édifices symboliques figurant les désirs, les forces, les événements passés, présents et à venir. Un élargissement rationnel des anciens systèmes religieux, des vieux contes et surtout de la psychanalyse au bénéfice de l'architecture se fait plus urgent chaque jour⁶⁷

et où « [i]l y aura des pièces qui feront rêver mieux que des drogues »⁶⁸. Tandis que les surréalistes vouent leur existence aux manifestations aléatoires du hasard, les situationnistes préfèrent agir d'une manière systématique, selon des critères préétablis: « Les quartiers de cette ville pourraient correspondre aux divers sentiments catalogués que l'on rencontre *par hasard* dans la vie courante »⁶⁹. Les situationnistes renoncent au laisser-aller supposé par l'assujettissement surréaliste au hasard et procèdent selon les règles offertes par la science de la psychogéographie – l'« étude des lois et des effets précis d'un milieu géographique consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif »⁷⁰.

L'antinomie inconscient-conscient entraîne donc une deuxième opposition – entre passivité et action ou volonté constructive⁷¹. Cette antithèse est plus visible dans la description d'un procédé situationniste – la dérive – qui a comme point de départ la pratique surréaliste de la déambulation. La dérive « se présente comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées », « lié[e] à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif »⁷². En réalité, la dérive récupère la soumission de type surréaliste au hasard comme première étape de son déroulement et c'est seulement dans un deuxième temps qu'elle procède à l'analyse des lois précises qui organisent l'espace traversé et à la prise de conscience de leurs effets sur l'individu: « Mais **la dérive, dans son unité, comprend à la fois ce laisser-aller et sa contradiction nécessaire**: la domination des variations psychogéographiques par **la connaissance et le calcul** de leurs possibilités »⁷³. Cependant, même s'il est vrai qu'« [u]ne ou plusieurs personnes se livrant à la dérive **renoncent (...) aux raisons de se déplacer et d'agir (...) pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent** »,

⁶⁷ « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *art. cit.*, pp. 18-19.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Abdelhafid Khatib, « Essai de description psychogéographique des Halles », *Internationale Situationniste*, n° 2, décembre 1958, *op. cit.*, p. 45.

⁷¹ La contradiction entre l'attitude passive et les démarches actives, de nature révolutionnaire, ne représente pas seulement une opposition entre la doctrine surréaliste et le programme situationniste, mais aussi une contradiction interne du projet surréaliste, comme Laurent Jenny l'a montré dans *Je suis la révolution: histoire d'une métaphore (1830-1975)*, Paris, Belin, 2008, pp. 66-70.

⁷² G.-E. Debord, « Théorie de la dérive », *Internationale Situationniste*, n° 2, décembre 1958, *op. cit.*, p. 51.

⁷³ *Ibid.*

les situationnistes insistent sur le fait que « [l]a **part de l'aléatoire est ici moins déterminante qu'on ne croit**: du point de vue de la dérive, il existe un relief psychogéographique des villes, avec des courants constants, des points fixes, et des tourbillons...⁷⁴. En fin de compte, l'impression que la succession des événements est sous la direction du hasard représente le résultat de la méconnaissance des lois qui les gèrent:

Les événements n'appartiennent au hasard que tant que l'on ne connaît pas les lois générales de leur catégorie. Il faut travailler à la prise de conscience la plus étendue des éléments qui déterminent une situation, en dehors des impératifs utilitaires dont le pouvoir diminuera toujours⁷⁵.

En conclusion, c'était l'accent mis seulement sur la composante aléatoire du processus exploratoire qui a transformé les expériences surréalistes en expériences ratées, puisque le hasard, toute comme l'automatisme, court le risque de la pauvreté: « Le hasard joue dans la dérive un rôle (...) important. Mais l'action du hasard est naturellement conservatrice et tend, dans un nouveau cadre, à tout ramener à l'alternance d'un nombre limité de variantes et à l'habitude »⁷⁶. Ainsi,

Une insuffisante défiance à l'égard du hasard, et de son emploi idéologique toujours réactionnaire, condamnait à un échec morne la célèbre déambulation sans but tentée en 1923 par quatre surréalistes à partir d'une ville tirée au sort: l'errance en rase campagne est évidemment déprimante, et **les interventions du hasard y sont plus pauvres que jamais**⁷⁷.

La découverte des lois se produit par la répétition lucide des expériences. Si au début « [l]'expérience apparaît non-dirigée, inconscience, privée de sens, spontanée », elle « devient conscience avec sa première répétition, quand elle peut être décrite et analysée »⁷⁸. Une fois que cette aventure est validée consciemment, elle « sera érigée en règle du jeu, l'expérience en jeu »⁷⁹. Par suite, les situations peuvent être classées en deux catégories. La première forme est la situation qui « peut *advenir* (quand les facteurs de sa construction ne sont pas entre nos mains). Ceci est le jeu de la répétition d'une donnée ». La deuxième est la situation « *créée expérimentalement* (quand les facteurs de sa construction sont à notre disposition). Ceci est le jeu de la répétition d'une expérience »⁸⁰. Ces deux catégories recourent les types des expériences favorisées par les situationnistes par rapport aux surréalistes. Les premiers préfèrent manifestement les situations créées expérimentalement, alors que les surréalistes se sont bornés aux expériences non dirigées:

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Guy-Ernest Débord, « L'architecture et le jeu », *Potlatch*, n° 20, 30 mai 1955, *op. cit.*, p. 156.

⁷⁶ « Théorie de la dérive », *art. cit.*, p. 52.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 51-52.

⁷⁸ Uwe Lausen, « Répétition et nouveauté dans la situation construite », *Internationale Situationniste*, n° 8, janvier 1963, *op. cit.*, p. 353.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

L'aventurier est celui qui **fait arriver les aventures**, plus que celui à **qui les aventures arrivent**.

La *construction de situations* sera la réalisation continue d'un grand jeu **délibérément choisi** (...)

À cette synthèse devront concourir une critique du comportement, un urbanisme influentiel, une technique des ambiances et des rapports⁸¹.

L'antithèse entre « reconnaître » et « faire », autrement dit entre « attendre » et « agir » ou « construire », qui structure la définition la plus claire du programme situationniste, toujours en opposition au projet surréaliste, résume la différence essentielle entre les deux courants. Ainsi, les situationnistes se proposent de développer

une activité qui entend **faire** les situations, non les **reconnaître**, comme valeur explicative ou autre. Ceci à tous les niveaux de la pratique sociale, de l'histoire individuelle. **Nous remplaçons la passivité existentielle par la construction des moments de la vie**, le doute par l'affirmation ludique. (...) Puisque l'homme est le produit des situations qu'il traverse, il importe de créer des situations humaines. Puisque l'individu est défini par sa situation, il veut le pouvoir de créer des situations dignes de son désir⁸².

La classification des situations introduit un nouveau point de divergence entre les deux courants – la notion de « jeu ». L'expérience inconsciente est associée aux jeux de type répétitif, qui ne font que suivre les impulsions extérieures, tandis que l'expérience construite correspond aux jeux de type créatif, qui subordonnent ces impulsions aux buts établis par avance: « Les situationnistes, explorateurs spécialisés du **jeu** et des **loisirs**, comprennent que l'aspect visuel des villes ne compte qu'en rapport avec les effets psychologiques qu'il pourra produire, et qui devront être **calculés** dans le total des fonctions à prévoir »⁸³.

La perspective des situationnistes sur le jeu et sur les loisirs est rendue encore plus distincte par la gravité avec laquelle ils abordent ces questions. Le problème du statut des loisirs dans la société bourgeoise est étroitement lié à la place qu'elle donne aux productions culturelles. Le rôle d'assurer la qualité du temps libre revient aux créations artistiques. Mais, en réalité, ni les arts ni d'autres moyens de divertissement disponibles dans le contexte contemporain ne sont en mesure de satisfaire les besoins ou d'élever le niveau spirituel de l'individu auquel ils sont destinés. Leur pauvreté⁸⁴ ne favorise que l'attitude passive, l'abrutissement et la réduction des capacités réflexives:

⁸¹ Michèle I. Bernstein, André-Frank Conord, Mohamed Dahou, Guy-Ernest Debord, Jacques Fillon, Véra, Gil J Wolman, « ... Une idée neuve en Europe », *Potlatch*, n° 7, 3 août 1954, *op. cit.*, p. 51.

⁸² « Le Questionnaire », *Internationale Situationniste*, n° 9, août 1964, *op. cit.*, p. 388.

⁸³ « Le grand jeu à venir », *art. cit.*, pp. 289-290.

⁸⁴ « Dans le "statut économique du manœuvre léger" défini l'année dernière par la Commission des conventions collectives (...) la part des loisirs – et de la culture – est fixée à un roman policier de la Série Noire par mois. Pas d'autre évasion » (Michèle I. Bernstein, André-Frank Conord, Mohamed Dahou, G.-E. Debord, Jacques Fillon, Gil J Wolman, « Le minimum de la vie », *Potlatch*, n° 4, 13 juillet 1954, *op. cit.*, pp. 29-30).

Le monde bourgeois n'offre qu'« une infinité d'aspects d'un spectacle dégradé (...) les jeux télévisés, la quasi-totalité du cinéma et du roman, la publicité, l'automobile en tant que signe de prestige social » (« Notes éditoriales: Sur l'emploi du temps libre », *Internationale Situationniste*, n° 4, juin 1960, *op. cit.*, p. 111).

Partout on s'est borné à l'**abrutissement** obligatoire des stades ou des programmes télévisés.

C'est surtout à ce propos que nous devons dénoncer la condition immorale que l'on nous impose, l'état de misère⁸⁵, l'abus quotidien qu'il [l'individu] en fait **ne le conduit pas à un élargissement de sa conscience de la réalité, mais à un dangereux rétrécissement de cette conscience**, à une sorte de processus mental qui a plus de points communs avec les salivations des chiens de Pavlov qu'avec les subtilités de l'intelligence humaine⁸⁶.

En conséquence, le propos révolutionnaire des situationnistes ne vise plus la satisfaction des besoins élémentaires de la vie, mais l'amélioration des conditions actuelles afin de créer un contexte propice à l'assouvissement des nécessités supérieures: « Il ne faut pas demander que l'on assure ou que l'on élève le "minimum vital", mais que l'on renonce à maintenir les foules au minimum de la vie. Il ne faut pas demander du pain, mais des jeux »⁸⁷. Ce programme implique un nouveau renversement, cette fois entre vie et jeu:

L'élément de compétition devra disparaître au profit d'une conception plus réellement collective du jeu: la création commune des ambiances ludiques choisies. La distinction centrale qu'il faut dépasser, c'est celle que l'on établit entre le jeu et la vie courante, le jeu étant tenu pour une exception isolée et provisoire⁸⁸

ou bien entre travail et jeu:

Le jeu est ressenti comme fictif du fait de son existence marginale par rapport à l'accablante réalité du travail, mais le travail des situationnistes est précisément la préparation de possibilités ludiques à venir⁸⁹.

Le jeu n'est plus perçu comme une activité gratuite, secondaire et facultative, mais comme une activité fondamentale et essentiellement morale, parce qu'elle est étroitement liée à la question du bonheur: « Une seule entreprise nous paraît digne de considération: c'est la mise au point d'un divertissement intégral »⁹⁰; « le jeu – l'expérimentation permanente de nouveautés ludiques – n'apparaît aucunement en dehors de l'éthique, de la question du sens de la vie »⁹¹. En conclusion, le domaine superficiellement exploré par les surréalistes, que les situationnistes se proposent d'approfondir, est:

Le provisoire, domaine libre de l'activité ludique, que Huizinga croit pouvoir opposer en tant que tel à la « vie courante » caractérisée par le sens du devoir [et qui] est le seul champ, frauduleusement restreint par les tabous à prétention durable, de la vie véritable. Les comportements que nous aimons tendent à établir toutes les conditions favorables à leur complet développement. Il s'agit maintenant de faire passer les règles

⁸⁵ « ... Une idée neuve en Europe », *art. cit.*, p. 50.

⁸⁶ Alexander Trocchi, « Technique du coup du monde », *Internationale Situationniste*, n° 8, janvier 1963, *op. cit.*, p. 346.

⁸⁷ « Le minimum de la vie », *art. cit.*, p. 29.

⁸⁸ « Notes éditoriales: Contribution à une définition situationniste du jeu », *Internationale Situationniste*, n° 1, juin 1958, *op. cit.*, p. 10.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ « ... Une idée neuve en Europe », *art. cit.*, p. 51.

⁹¹ « Notes éditoriales: Contribution à une définition situationniste du jeu », *art. cit.*, p. 10.

du jeu d'une convention arbitraire à un fondement moral⁹².

Il est évident à ce point que la technique qui organise la prise de position situationniste est le renversement des opinions qu'ils critiquent ou, selon leur propre terminologie, le détournement. La théorie révolutionnaire situationniste est en fait le produit d'une lecture à l'inverse du système marxiste – parce que « Marx a besoin d'être détourné par ceux qui continuent cette route historique et non pas d'être imbécilement cité par les mille variétés de récupérateurs »⁹³ – consistant dans le changement du rapport entre les valeurs matérielles et les valeurs immatérielles représentées par le capital artistique. En partant de la prémisse, qu'ils attribuent à Marx, que la propriété privée d'une vie humaine est son espace-temps et que cette propriété doit devenir une valeur, les situationnistes critiquent l'usage que le socialisme a fait de cette propriété, en augmentant son caractère privé et en la rendant en conséquence inutile. Selon les situationnistes, « la valeur artistique, contraire de la valeur utilitaire (appelée ordinairement matérielle) est la valeur progressive parce qu'elle est la valorisation de l'homme lui-même »⁹⁴, donc

Le but du développement artistique, c'est la libération des valeurs humaines, par la transformation des qualités humaines en valeurs réelles. Et c'est là que commence la révolution artistique contre le développement socialiste, la révolution artistique qui est liée au projet communiste...

La valeur de l'art est ainsi une contre-valeur par rapport aux valeurs pratiques, et se mesure en sens inverse de celle-ci⁹⁵.

Un autre aspect critiquable du système socialiste est le fait que celui-ci « est fondé sur la mise en dépôt de toute la production sans exception »⁹⁶ afin de la contrôler et que ce traitement des valeurs est repris dans le domaine des arts: « La monnaie est l'œuvre d'art transformée en chiffres. Le communisme réalisé sera l'œuvre d'art transformée en totalité de la vie quotidienne »⁹⁷. Ce que les situationnistes envisagent est en conséquence un dépassement de la perspective politique contemporaine: « La politique économique a montré, depuis Marx, ses impuissances et ses retournements. Une hyper-politique devra tendre à la réalisation directe de l'homme »⁹⁸.

La théorie sociale des situationnistes modèle aussi leur perspective sur le langage. Toute comme les ouvriers,

les mots ne jouent pas. Il ne font pas l'amour, comme le croyait Breton, sauf en rêve. Les mots *travaillent*, pour le compte de l'organisation dominante de la vie (...) Les mots coexistent avec le pouvoir dans un rapport analogue à celui que les prolétaires

⁹² « L'architecture et le jeu », *art. cit.*, p. 158.

⁹³ Mustapha Khayati, « Les mots captifs (préface à un dictionnaire situationniste) », *Internationale Situationniste*, n° 10, mars 1966, *op. cit.*, p. 463.

⁹⁴ Asger Jorn, « La fin de l'économie et la réalisation de l'art », *Internationale Situationniste*, n° 4, juin 1960, *op. cit.*, pp. 129-130.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 127.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 129.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*, p. 130.

(...) peuvent entretenir avec le pouvoir. Employés presque tout le temps, utilisés à plein temps, à plein sens et à plein non-sens, ils restent par quelque côté radicalement étrangers⁹⁹.

Cet état des choses est attribué aux visées absolutistes du pouvoir, qui veut que l'association entre mots et idées reste interchangeable dans le but de la maintenir sous un contrôle strict. La volonté absolutiste est identifiable premièrement dans l'usage que la société industrielle fait des moyens techniques de communication. Le destinataire est en fait réduit au statut passif de récepteur ou de simple consommateur de communication, de la part duquel aucune réponse n'est attendue. C'est contre ce climat de contrôle absolu que la plupart des courants artistiques contemporains prennent position. Mais, du point de vue des situationnistes, la simple opposition à cet état de choses ne suffit plus: « [I]a simple anti-communication empruntée aujourd'hui au dadaïsme par les plus réactionnaires défenseurs des mensonges établis, est sans valeur »¹⁰⁰. La manière de formulation indique clairement que ceux qui sont visés en premier lieu par cette critique sont les surréalistes. Les situationnistes envisagent une forme de communication qui ne se limite plus à une attitude antagoniste, mais qui a des effets concrets sur le réel, autrement dit, qui « fait route avec l'intervention sur les événements, la transformation du monde »¹⁰¹. Les alternatives qu'ils développent en réponse aux problèmes courants du système communicatif consistent, d'une part, dans le recours à d'autres moyens de transmission que les canaux existants et, de l'autre, dans l'emploi de la technologie moderne à des fins critiques. Ainsi, le bulletin *Potlatch* est, non seulement du point de vue de son contenu, mais surtout en raison de la manière particulière de sa distribution, un moyen de contourner le réseau communicatif institutionnalisé et en même temps un outil pour provoquer des réponses de la part de ses récepteurs. La deuxième situation est illustrée éloquemment par l'intervention enregistrée sur magnétophone et accompagnée à la guitare que Guy Debord a préparée pour le débat sur l'actualité du surréalisme, organisé par le « Cercle ouvert » le 18 novembre 1958. Cette mise en scène était une stratégie ironique visant à exemplifier l'impasse communicative dont les surréalistes étaient tenus directement responsables et à laquelle ils ne savaient pas comment réagir. Un autre exposé de Debord, lui aussi fait par un magnétophone trois ans plus tard, résume très clairement le but de ces spectacles:

une diffusion de ces paroles par un magnétophone ne veut pas précisément illustrer l'intégration des techniques dans cette vie quotidienne marginale au monde technique, mais saisir la plus simple occasion de rompre avec les apparences de la pseudo-collaboration, du dialogue factice, qui se trouvent institués entre le conférencier « présent en personne » et ses spectateurs. Cette légère rupture d'un confort peut servir à entraîner d'emblée dans le champ de la mise en question de la vie quotidienne (mise en question autrement tout abstraite) la conférence elle-même, comme tant

⁹⁹ « Notes éditoriales: All the king's men », *art. cit.*, p. 325.

¹⁰⁰ « Notes éditoriales: Communication prioritaire », *Internationale Situationniste*, n° 7, avril 1962, *op. cit.*, p. 263.

¹⁰¹ *Ibid.*

d'autres dispositions de l'emploi du temps, ou des objets, dispositions qui sont réputées « normales », que l'on ne voit même pas; et qui finalement nous conditionnent¹⁰².

Que les visées totalitaires du pouvoir enveloppent tout l'art moderne, on le voit dans la rhétorique de la réification et du mutisme que le discours artistique emprunte au discours autoritaire: « les spécialistes du langage concluent au "langage-objet", aux "mots-choses" et font leur délectation de l'éloge de leur propre réification. Le modèle de la chose devient dominant, et la marchandise, encore une fois, trouve sa réalisation, ses poètes »¹⁰³. Par contre, les situationnistes se situent dans le sillage des mouvements qui ont démontré l'impossibilité de fixer le sens une fois pour toutes:

Avec Dada, c'est devenu une absurdité de croire qu'un mot est pour toujours enchaîné à une idée: Dada a réalisé tous les possibles du *dire*, et fermé à jamais la port de l'art comme spécialité. (...) Le surréalisme n'a de valeur qu'en tant que prolongement de cette exigence; c'est une *réaction* dans ses réalisations littéraires. Or, la réalisation de l'art, la poésie (au sens situationniste) signifie qu'on ne peut se réaliser dans une « œuvre », mais au contraire se réaliser tout court. Le « tout dire » inauguré par Sade impliquait déjà l'abolition du domaine de la littérature séparée¹⁰⁴.

C'est dans le cadre de ce débat que la contribution surréaliste la plus relevante, du point de vue des situationnistes, est mise en évidence, même si son champ d'action est limité au domaine littéraire, ce qui marque en même temps sa réussite et son échec. Elle implique le développement d'une technique de défaire les liens établis entre les mots et leur contenu. Cette perspective est déjà en germe dans la définition que le premier manifeste du surréalisme donne à l'image, qui n'est plus conçue comme une association des éléments selon des critères logiques préalables, mais comme la convergence non régie et aléatoire des notions totalement éloignées¹⁰⁵. Bien qu'ils aient critiqué la pauvreté des produits imaginaires surréalistes, attribuable à l'automatisme de la procédure, et l'incapacité de sortir d'un cadre qui vit de sa propre autodestruction, les situationnistes souscrivent à sa démarche contestataire des perspectives autoritaires sur le langage et se proposent à réaliser à un niveau global ce que les surréalistes ont accompli sur le plan littéraire. Compte tenant du fait que « tout sens nouveau est appelé *contresens* par les *autorités*, les situationnistes vont instaurer la légitimité du contresens, et dénoncer l'imposture du sens garanti et donné par le pouvoir »¹⁰⁶. Cette critique « trouvera son expression adéquate dans le noyautage révolutionnaire du langage, dans le *détournement*, largement pratiqué

¹⁰² G.-E. Debord, « Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne », *Internationale Situationniste*, n° 6, août 1961, *op. cit.*, p. 218.

¹⁰³ « Les mots captifs (préface à un dictionnaire situationniste) », *art. cit.*, pp. 464-465.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 463.

¹⁰⁵ Même si Breton reproche à Reverdy que sa définition de l'image comme « une création pure de l'esprit (...) [qui] ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées » « [lui] faisait prendre les effets pour les causes » (André Breton, *Ceuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1988, p. 324), ce qui change, en fait, ce n'est pas l'idée de distance entre les notions, mais l'ordre des opérations psychiques: selon Breton, le rapprochement involontaire précède l'acte conscient de la comparaison.

¹⁰⁶ « Les mots captifs (préface à un dictionnaire situationniste) », *art. cit.*, p. 462.

par Marx, systématisé par Lautréamont et que l'I.S. met à la portée de tout le monde »¹⁰⁷. La technique du détournement, qui descend du plagiat de Lautréamont, employé comme moyen de corriger les idées vieilles, représente un des liens les plus importants entre le surréalisme et les buts situationnistes. Le détournement est un type de communication contenant sa propre critique et impliquant « le réemploi dans une nouvelle unité d'éléments artistiques préexistants », ce qui génère « la perte d'importance (...) de chaque élément autonome (...) et (...) l'organisation d'un autre ensemble signifiant, qui confère à chaque élément sa nouvelle portée »¹⁰⁸, autrement dit la coexistence du sens ancien avec un sens immédiat. Il s'applique non seulement aux productions écrites¹⁰⁹, mais aussi aux arts plastiques, de préférence à la peinture¹¹⁰, ou aux autres produits de la civilisation contemporaine, comme la bande dessinée, et même aux théories sociales (la doctrine de Marx, des phrases de Lénine, etc.). Le « nouvel irréalisme » envisagé par l'emploi de ce procédé – « Il semble que ce soit par l'apparence d'un *nouvel irréalisme* que doit commencer toujours un nouveau départ de la transformation du monde »¹¹¹ – présuppose une attitude critique par rapport à la réalité courante, similaire à la démarche surréaliste, mais qui est épurée des tendances mystiques de celle-ci. La figure rhétorique qui correspond à ce procédé et qui organise le discours situationniste est le chiasme. Très souvent, les situationnistes définissent leur démarche en empruntant les phrases-clés de ceux qu'ils critiquent et en inversant leurs termes. L'essence du propos situationniste est résumée par des phrases comme les suivantes:

L'I.S. refuse le rôle (...) dans **le spectacle de la décomposition**. L'au-delà du nihilisme passe par **la décomposition du spectacle**¹¹²;

Ce que Goldmann appelle **l'avant-garde de l'absence** n'est rien d'autre que **l'absence de l'avant-garde**¹¹³;

Nous ne voulons pas travailler au **spectacle de la fin d'un monde**, mais à la **fin du monde du spectacle**¹¹⁴;

Nous ne pensons pas avoir inventé **des idées extraordinaires** dans la culture moderne, mais plutôt avoir commencé à faire remarquer **l'extraordinaire de son néant**¹¹⁵;

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 463.

¹⁰⁸ « Notes éditoriales: Le détournement comme négation et comme prélude », *Internationale Situationniste*, n° 3, décembre 1959, *op. cit.*, p. 78.

¹⁰⁹ L'exemple le plus relevant est le texte d'une « émission radiophonique » intitulé *La valeur éducative*, paru dans *Poitlatch* en 1955, qui regroupe des phrases tirées de Bossuet, de Saint-Just, d'un manuel de géographie, d'un journal, de la Bible et du *Manifeste communiste* de Marx et Engels. Malgré la nature éclectique des sources, le produit final ne partage ni l'absurde du collage aléatoire dadaïste ni l'incohérence de l'écriture automatique, mais il contient des fragments sélectionnés attentivement, qui, hors de leur contexte initial, font écho aux idées situationnistes.

¹¹⁰ Les pages de *l'Internationale Situationniste* contiennent de nombreux exemples des images (non seulement des peintures, mais aussi des photos et des bandes dessinées) détournées.

¹¹¹ J. V. Martin, J. Strijbosch, R. Vaneigem, R. Vernet, « Réponse à une enquête du centre d'art socio-expérimental », *Internationale Situationniste*, n° 9, août 1964, *op. cit.*, p. 408.

¹¹² « Le Questionnaire », *art. cit.*, p. 389.

¹¹³ « Notes éditoriales: L'avant-garde de la présence », *art. cit.*, p. 311.

¹¹⁴ « Notes éditoriales: Le sens du dépérissement de l'art », *art. cit.*, p. 76.

¹¹⁵ « Notes éditoriales: La frontière situationniste », *Internationale Situationniste*, n° 5, décembre 1960, *op. cit.*, p. 153.

Il ne s'agit pas de **mettre la poésie au service de la révolution**, mais bien de **mettre la révolution au service de la poésie**¹¹⁶;

l'I.S. le seul mouvement qui puisse, en englobant **la survie de l'art dans l'art de vivre**, répondre au projet de l'artiste authentique. Nous sommes des artistes par cela seulement que nous ne sommes plus des artistes: nous venons réaliser l'art¹¹⁷.

Ces exemples peuvent aussi soulever des questionnements et des réserves concernant la viabilité du projet situationniste lui-même, qui semble exposé aux dangers du schématisme oppositionnel et d'une nouvelle forme d'utopisme. Mais une analyse critique de la perspective situationniste n'annulerait pas la pertinence de la plupart des objections qu'ils ont émises contre le surréalisme contemporain – l'impasse créative, la récupération des théories révolues, la passivité et la pauvreté de l'automatisme – ni l'importance de certains aspects potentiels qu'ils se sont proposés de valoriser.

BIBLIOGRAPHIE

1. *Potlatch (1954-1957)*, présenté par Guy Debord, édition augmentée, Paris, Gallimard, 1996.
2. *Internationale Situationniste*, édition augmentée, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1997.
3. BRETON, André, *Œuvres complètes*, I, édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, 1988.
4. JENNY, Laurent, *Je suis la révolution: histoire d'une métaphore (1830-1975)*, Paris, Belin, 2008.
5. KAUFMANN, Vincent, *Guy Debord. La révolution au service de la poésie*, Paris, Fayard, 2001.

¹¹⁶ « Notes éditoriales: All the king's men », *art. cit.*, p. 327.

¹¹⁷ « Le Questionnaire », *art. cit.*, pp. 388-399. Le chiasme reste, en fait, le moyen le plus adéquat pour synthétiser la signification du projet situationniste: « La preuve du lettriste international, c'est qu'il a renoncé à être artiste, et inversement la preuve de l'artiste est son exclusion de l'Internationale lettriste (et surtout, plus tard, de l'Internationale situationniste). L'art lettriste procède d'une passion du *désœuvrement* », Vincent Kaufmann, *Guy Debord. La révolution au service de la poésie*, Paris, Fayard, 2001, p. 144.

ANALYSE DU FORMAT ET DU CADRE INSTITUTIONNEL DES DÉBATS ÉLECTORAUX TÉLÉVISÉS. LE DUEL SARKOZY-ROYAL

MIHAELA ANCA CRIȘAN¹

ABSTRACT. *Analysis of the Format and of the Institutional Framework in the Television Electoral Debates.* The article is part of a larger comparative research which is meant to analyse the format and the institutional framework typical to the electoral debates in three conversational cultures: France, United States and Romania. This contribution refers only to the French context and analyses the electoral debate which took place in France in May 2007. The protagonists are the two presidential candidates Nicolas Sarkozy and Ségolène Royal.

Keywords: *discourse analysis, verbal interaction, television electoral debates, political discourse, format, institutional framework, persuasion*

REZUMAT. *Analiza formatului și a cadrului instituțional din dezbaterile electorale televizate.* Prezentul articol face parte dintr-un proiect mai amplu care își propune să analizeze formatul și cadrul instituțional tipice pentru dezbaterile electorale din trei culturi conversaționale diferite: Franța, Statele Unite și România. Acest articol face referință la contextul francez și analizează dezbaterile electorale care a avut loc în Franța în mai 2007. Protagonistii sunt cei doi candidați prezidențiali: Nicolas Sarkozy și Ségolène Royal.

Cuvinte cheie: *analiza discursului, interacțiuni verbale, dezbateri electorale televizate, discurs politic, format, cadru instituțional, persuasiune*

I. Introduction

Le présent travail se propose d'être une analyse du cadre institutionnel et du format propre au débat électoral qui s'est déroulé sur la scène politique française en 2007. Le but de ma démarche est de rendre compte de la spécificité institutionnelle et discursive du face-à-face à la française. Cette contribution s'intègre à une recherche plus ample ayant pour objet d'entamer une analyse comparative de la mise en scène de l'événement médiatique dans trois débats qui appartiennent à trois cultures conversationnelles différentes. Il s'agit des débats présidentiels déroulés en Roumanie en 2004 entre Traian Băsescu et Adrian Năstase, en France en 2007 entre Nicolas Sarkozy et Ségolène Royal et aux Etats Unis en 2008 entre Barack Obama et John McCain.

¹ Université Babeș-Bolyai, Faculté des Lettres, Cluj-Napoca. Domaines de recherche: l'analyse du discours, la pragmatique des interactions verbales et la linguistique. Courriel: laceanu_mihaela@yahoo.com

Bien que le présent travail traite uniquement du débat français, des références au cadre institutionnel et au format des débats américain et roumain apparaissent de temps en temps.

Le cadre théorique où ma démarche s'inscrit suppose une double approche : la perspective de l'analyse linguistique du discours et la perspective de la pragmatique des interactions verbales, avec la méthodologie propre à ces deux domaines de recherche.

Dans un premier temps je vais analyser les paramètres du cadre communicatif selon la démarche proposée par C. Kerbrat Orecchioni (1990), et dans un deuxième temps les aspects découlant des critères imposés par N. Nel : le comportement de communication de chaque participant, la dynamique interactionnelle, la mise en scène scénographique de l'espace spectaculaire, les techniques de tournage choisies par le metteur en scène et la place du débat dans le contexte organisationnel et situationnel. (N. Nel 1990 *Le débat télévisé* apud. D. Zeca-Buzura 2005 :134)

II. Le face-à-face Royal-Sarkozy

Le duel électoral qui s'est déroulé sur la scène politique française en mai 2007 a eu comme protagonistes les deux candidats présidentiels Nicolas Sarkozy et Ségolène Royal

Ci-dessous j'ai noté quelques repères nécessaires pour l'analyse de ce débat

	Le débat électoral français
Titre	Le Débat
Candidats	Nicolas Sarkozy – l'UMP, 53 ans Ségolène Royal – le Parti Socialiste, 55 ans
Animateurs	Patrick Poivre d'Arvor – JT de TF1 Arlette Chabot – directrice de la rédaction de France 2
Public	pas de public sur le plateau
Chaîne de télévision	TF1 France 2
Date	le 2 mai 2007
Durée	2 h. 39 min.
Site	un studio de télévision
Format	« face-à-face »
Thèmes véhiculés	1. la conception du pouvoir et les institutions 2. les problèmes économiques et sociaux 3. les problèmes dits de société (éducation, famille, recherche, culture, environnement) 4. les relations internationales avec l'Europe comprise
Nombre de questions	environ 15
Durée de la réponse	elle n'est pas précisée
Durée des répliques	elle n'est pas précisée

II.1 Je vais analyser tout d'abord **la situation d'échange**, qui impose avant tout une présentation de la chaîne qui assure la transmission du débat. A la différence de la tradition américaine, où les débats électoraux sont d'habitude transmis par la chaîne C-SPAN2, qui est réduite au simple rôle de support technique dans l'organisation du débat, en France, l'instance médiatique assure une fonction double : metteur en scène et producteur. C'est la Télévision Française 1 (TF1), la première et la plus ancienne chaîne de télévision généraliste nationale française, qui a toujours transmis et produit les débats présidentiels. Vu qu'à présent c'est une chaîne privée, elle ne détient que le statut de coproductrice des débats, à côté de France 2. Celle-ci est la deuxième chaîne de télévision généraliste française qui fait partie d'un groupe de radio et de télévision (France Télévision) dont le capital est détenu exclusivement par l'Etat français. France 2 est donc une chaîne complètement asservie à son rôle de service public. Ce dispositif double qui assure la production et la transmission des débats présidentiels, traduit le souci des instances médiatiques d'assurer la transparence de la confrontation électorale.

La confrontation finale entre N. Sarkozy et S. Royal s'est déroulée le 2 mai 2007, quatre jours avant le deuxième tour des élections présidentielles, dans un studio de TF1 et a été transmise en direct par les chaînes TF1 et France 2. Le studio a une forme circulaire. A la différence du débat américain qui surprend l'arrivée des candidats, dans ce cas, Sarkozy et Royal sont déjà sur le plateau quand la transmission commence. Comme la tradition du face-à-face à la française l'impose, ils sont placés l'un devant l'autre, à une table carrée. Les journalistes sont assis l'un près de l'autre, de sorte qu'un côté de la table est laissé libre. C'est l'espace de contact avec la caméra et donc avec les téléspectateurs – « l'espace ombilical », dans la terminologie de Véron (1984 : 70). Les cadres de filmage surprennent chaque candidat pendant son tour de parole. De temps en temps il y a des cadres plus amples qui laissent voir toute la table de discussion. La structuration de l'espace physique du plateau ne permet qu'aux journalistes de prendre contact avec les téléspectateurs pendant les séquences d'ouverture et de clôture.

En ce qui concerne l'identité des **participants**, les invités sont les candidats déclarés vainqueurs au premier tour de scrutin des élections présidentielles et ils occupent des rôles antagonistes vis-à-vis des thèmes véhiculés par le débat. Leur positionnement est antagoniste à cause du double conflit qui caractérise leur relation interpersonnelle. Il s'agit d'un conflit idéologique qui oppose d'habitude la droite et la gauche politique et d'un conflit d'intérêts causé par les places qu'ils occupent dans la course électorale. Le candidat de l'UMP (*l'Union pour un mouvement populaire* – parti de droite), N. Sarkozy était au moment des élections un personnage très connu sur la scène politique française. De l'autre côté, S. Royal, la candidate du Parti Socialiste jouit d'un statut privilégié et vulnérable à la fois - elle est la première femme à avoir accédé au second tour d'une élection présidentielle française. Elle représente aussi une figure connue de l'opinion publique française.

Les élections présidentielles de 2007 ont marqué donc un moment historique car, « pour la première fois, une femme brigait la plus haute responsabilité d'une République symbolisée par une femme, mais qui a toujours été dirigée par des hommes » (C.-U. Lorda Mur, 2010 :13)

Dans le débat français, l'instance qui détient le pouvoir régulateur des échanges est double. La tradition française impose que les débats électoraux soient dirigés par deux animateurs, d'habitude un homme et une femme. Comme aux Etats-Unis, cette instance est composée de personnages marquants du paysage audiovisuel, professionnels respectables qui doivent rendre le débat crédible. Il s'agit de Patrick Poivre d'Arvor, le présentateur vedette du journal télévisé de 20 heures de TF1 et d'Arlette Chabot, directrice de la rédaction de France 2. Il est évident qu'ils représentent les deux chaînes qui assurent la production et la diffusion du débat. Il faut préciser pourtant qu'il n'y a pas de hiérarchie entre les deux animateurs. Même s'ils ont les mêmes tâches, on observe que P. Poivre d'Arvor a un peu plus d'autorité.

II.2. Leur tâche est de présenter et de veiller au respect des règles imposées par le contrat de parole.

Les animateurs représentent l'instance qui doit assurer les séquences d'ouverture et de clôture. En fait c'est A. Chabot qui ouvre le débat en saluant les téléspectateurs et les candidats et en présentant la situation d'échange. Après, P. Poivre d'Arvor se met à énoncer les « règles du jeu » et les thèmes du débat.

En analysant les séquences d'ouverture, on observe tout d'abord l'implication du *Conseil Supérieur de l'audiovisuel*, dans l'organisation du débat présidentiel, ce qui traduit un effort de placer cette confrontation en dehors de la logique commerciale propre au fonctionnement de la « machine médiatique ».

On observe aussi que les règles concernant le dispositif d'échange sont presque inexistantes dans ce débat. Les candidats doivent simplement répondre aux mêmes questions et à la fin, leurs prises de parole doivent être égales du point de vue temporel. Sur la partie inférieure de la table de discussion on a installé des écrans où le temps occupé par chaque candidat est compté. Les seules tâches des animateurs sont donc de poser les questions et d'équilibrer les prises de parole.

Le face-à-face à la française propose donc une structuration interactive tout à fait différente de ce que l'on peut observer dans les débats américains. On remarque que les Français et les Américains emploient des façons différentes de mettre en valeur les aptitudes des candidats présidentiels. Aux Etats-Unis, où la *Commission sur les débats présidentiels* (composée par des représentants des Démocrates et des Républicains) organise la confrontation, il y a un grand souci pour que les candidats ne perdent pas la face. La polémique est donc tout à fait évitée. En France, où l'organisation du débat est strictement contrôlée par les lois, l'intérêt du citoyen prime. Les candidats sont donc laissés se confronter librement sous les yeux des téléspectateurs. La devise serait « Que le meilleur gagne ! ».

En général, dans les débats électoraux français les séquences polémiques ne représentent pas d'accidents. La querelle des candidats se déroule naturellement sans briser aucune règle inscrite dans le contrat de parole propre au face-à-face. A partir des questions posées par les animateurs, les candidats ont le droit de débattre librement, de poser des questions supplémentaires, d'interrompre leur adversaire. La structuration du plateau impose que les candidats s'interpellent et se confrontent directement.

Le face-à-face Royal-Sarkozy brise pourtant presque toutes les règles imposées par le contrat de parole propre au débat, en tant que genre médiatique. Les candidats ignorent presque entièrement la présence des animateurs de sorte que ceux-ci réussissent avec difficulté à poser leurs questions et à faire respecter le script du débat.

Apparemment le schéma participatif du face-à-face français ne contient que trois pôles de discussion : les animateurs et les deux candidats, vu que le public n'est pas présent sur le plateau. Le fonctionnement du trope communicationnel est presque imperceptible dans ce débat où « l'espace ombilical » est contrôlé strictement par les journalistes. La seule situation qui a permis à l'un des candidats de percer cet espace clos, et de s'adresser directement aux téléspectateurs a été au moment des conclusions et S. Royal a eu le courage de le faire.

En ce qui concerne les **choix thématiques**, ils sont pertinents et bien rapportés au contexte du débat – les élections présidentielles. Les thèmes véhiculés sont formulés en questions simples et transparentes. Elles provoquent la polémique parce que les deux candidats représentent deux pôles antagonistes en matière d'idéologie politique.

Le face-à-face français est organisé autour de quinze questions qui traitent de quatre grands thèmes, énoncés dès la séquence d'ouverture (voir les tableaux).

Thèmes	Numéro de la question	Questions
conception du pouvoir et institutions	2. 3. 14.	- Quelle présidente ou quel président serez-vous si vous si vous êtes élu ? - Faut-il changer les institutions actuelles ? - Faut-il passer de la V ^e à la VI ^e République ? Avec quelle majorité ?
problèmes économiques et sociaux	4. 5. 6. 7.	- Quelles sont vos solutions pour arriver au plein emploi ? - Quelle sécurité pouvez-vous apporter en matière de santé, de logement, de retraite ? - Quels sont vos projets sur la fiscalité ? - Quelle est votre opinion à l'égard de l'engagement nucléaire ?
problèmes dits de société (éducation, famille, recherche, culture, environnement)	8.	- Que peut-on faire pour que chaque enfant ait un accès égal dans la culture ?
relations internationales avec l'Europe comprise	9.	- Comment relancez-vous la construction européenne qui est en panne, notamment après le choix français du non au référendum ?

Thèmes	Numéro de la question	Questions
	10.	- Que peut-on faire pour que l'Europe soit plus forte face aux Etats-Unis qui souhaitent l'entrée de la Turquie dans l'Europe ?
	11.	- L'Iran est-il un pays dangereux ?
	12.	- Votre politique à l'égard de l'Afrique et du Darfour changera-t-elle par rapport à celle de l'actuel chef de l'Etat ?
	13.	- Quelle est votre opinion sur l'immigration ?

Il s'agit presque des mêmes propos que dans les débats américains. A la différence des débats américains les animateurs ne précisent pas si les candidats connaissent ou non les questions à l'avance.

Le script du face-à-face français, tel qu'il est présenté par P. Poivre d'Arvor dans la séquence d'ouverture, suppose que le débat soit partagé en quatre grands chapitres de durée égale en fonction des quatre thèmes mentionnés. On observe pourtant que les animateurs ne réussissent pas à équilibrer les chapitres. En fait, dans le désordre interactif provoqué par les deux candidats, les animateurs n'arrivent plus à annoncer le passage d'un chapitre à l'autre.

Ci-dessous j'ai essayé d'organiser les questions posées par les animateurs en fonction des contenus thématiques annoncés dans la séquence d'ouverture.

On observe donc que le chapitre dédié aux relations internationales comprend le plus grand nombre de questions tandis que le chapitre qui devrait traiter d'éducation, de famille, de recherche, de culture est d'environnement est réduit à une seule question. Cela ne veut pas dire que ces thèmes sont exclus du débat. Les candidats français ont l'habitude de parler de tout en même temps - c'est du reste ce que N. Sarkozy reproche à son adversaire.

N. Sarkozy : « (...) si vous parlez de tout en même temps, on ne va pas pouvoir approfondir (...) la précision n'est pas inutile dans le débat public pour que les Français comprennent ce qu'on veut dire »

Les efforts des animateurs pour maintenir la cohérence du débat sont considérables. Ils sont obligés à répéter les questions.

P. Poivre d'Arvor : « (...) je voudrais que l'on revienne à la première question que nous avons posée sur votre conception de la Présidence de la République et sur les institutions. Faut-il changer de République pour cela ?

Cette question apparaît une troisième fois à la fin du débat.

P. Poivre d'Arvor : « Nous allons aborder un autre sujet auquel vous n'avez pas répondu sur les institutions. Faut-il passer de la V^e à la VI^e République ?

A part ces questions d'intérêt général qui apparaissent dans le débat français et qui visent les projets des deux candidats, on peut distinguer aussi deux questions personnelles que les animateurs adressent aux candidats. Ce type de questions, absent dans les débats américains, est pourtant dominant dans le débat roumain de 2004.

Dans le face-à-face français ces questions ont le rôle de détendre l'atmosphère, vu qu'elles apparaissent au début et à la fin du débat.

P. Poivre d'Arvor : *Pour détendre l'atmosphère, quel est votre état d'esprit aux uns et aux autres ? (...) Comment vous sentez vous ?* (la première question)

P. Poivre d'Arvor : *Une petite question personnelle. Cela fait maintenant plus de deux heures, deux heures et demie que vous débattiez ensemble. (...) Que pensez-vous l'un de l'autre ?* (la dernière question)

II.3. Finalement je vais faire quelques précisions concernant la dynamique interactionnelle propre à ce débat et le comportement communicatif de chaque participant.

Si on veut comparer les dimensions interactionnelles qui caractérisent les débats américains par rapport au débat français, on observe qu'elles sont tout à fait opposées. Les causes inhérentes qui ont déterminé ces structurations interactionnelles distinctes sont facilement repérables. Il s'agit de la structuration de l'espace et du dispositif d'échange.

Le face-à-face à la française oblige les candidats à se désigner l'un l'autre comme interlocuteurs et à dialoguer. En outre, les règles du contrat de parole, qui sont assez lâches permettent aux deux combattants de mettre en scène leur duel. Tout est permis pourvu que les candidats disposent du même temps de parole.

Dans ce désordre interactif, les animateurs ont des difficultés pour poser leurs questions, qui sont la plupart du temps tronquées. Maintes fois ils sont interrompus par les candidats qui réclament leur temps de parole. En outre, les questions des animateurs sont très souvent ignorées par les candidats. Cette situation apparaît dès le début, dès l'énonciation de la première question : « *Quel présidente ou quel président serez-vous si vous êtes élus ?* ». Au lieu de donner des réponses organisées à cette question, les candidats se mettent à polémiquer sur des sujets de leur choix : violence, délinquance, chômage et service public.

Vu que les animateurs ne font pas leur devoir de « gardiens du fil discursif », les candidats se sentent responsables du déroulement du débat et s'interpellent l'un l'autre pour se mettre en garde, d'où la présence des énoncés métadiscursifs :

N. Sarkozy : « (...) *si vous parlez de tout en même temps, on ne va pas pouvoir approfondir* »

S. Royal : « *Puis-je me permettre de finir le déroulement de ma pensée ?* »

Maintes fois Sarkozy attire l'attention de son adversaire sur son manque de précision, même si ce devrait être le devoir des animateurs.

N. Sarkozy : « *Je pense que les Français attendent de nous de la précision. Il y a une capacité à surfer d'un sujet à l'autre avec quelques généralités qui font (...)* »

S. Royal réplique « (...) *J'ai ma liberté de parole et vous avez la vôtre.* »

La polémique est donc le trait distinctif de ce débat, mais elle n'est pas provoquée par les animateurs afin de mettre en scène le spectacle et séduire le public. Cette polémique surgit naturellement à cause du conflit idéologique qui sépare les deux candidats et qui est renforcé par le format du débat et c'est ce qui produit finalement la « saine colère » de S. Royal.

III. Conclusion

En guise de conclusion, je veux exprimer d'abord mon espoir que la démarche de ce travail a pu illustrer la spécificité institutionnelle et discursive du débat à la française. A la différence de ce que j'ai pu observer lorsque j'ai analysé les débats américains et roumains, je remarque dans le débat français une « saine » transparence. La longue tradition déontologique française a enseigné aux instances médiatiques la technique de l'effacement de sorte que l'on arrive à assister à une confrontation presque réaliste qui semble dépourvue d'arbitre.

BIBLIOGRAPHIE

1. Amossy, R (2000), *L'argumentation dans le discours*, Paris, Nathan
2. Bertrand, C-J (1997), *La déontologie des médias*, Paris, Presses Universitaires de France
3. Calbris, G. (2003), *L'expression gestuelle de la pensée de l'homme politique*, Paris, CNRS Editions
4. Charaudeau, P. (2005), *Les médias et l'information*, Bruxelles, De Boeck
5. Charaudeau, P. (2005), *Le discours politique. Les masques du pouvoir*, Paris, Vuibert
6. Kerbrat-Orecchioni, C. (1990), *Les interactions verbales, I*, Paris, A. Colin
7. Kerbrat-Orecchioni, C. (1992), *Les interactions verbales, II*, Paris, A. Colin
8. Kerbrat-Orecchioni, C. et Plantin, C. (coord.) (1995), *Le trilogue*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon
9. Lange, B-P et Ward, D (2004), *The Media and Elections. A Handbook and Comparative Study*, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates Publishers
10. Lorda Mur, C.-U. (2010), « Interaction et construction de l'éthos (Le débat Royal-Sarkozy à la présidentielle 2007) » in *Studia UBB Philologia* 1/2010, pp.13-31
11. Véron, É. (1984), « Le séjour et ses doubles: architectures du petit écran » in *Temps Libre*, 11, Paris, pp. 67-78
12. Zeca-Buzura, D. (2005), *Jurnalismul de televiziune*, Iasi, Polirom

METAPHORS OF NAPLES, THE CITY OF INSECTS IN THE *DIARIES* OF SÁNDOR MÁRAI (1948–1952)

JUDIT PAPP*

ABSTRACT. *Metaphors of Naples, the city of insects in the Diaries of Sándor Márai (1948–1952).* The famous Hungarian writer Sándor Márai spent his first period of exile in Posillipo in Italy between October 1948 and April 1952. He recounted his experiences in detail in his *Diaries*, in which in addition to the numerous descriptions of events concerning Naples, Posillipo and the Gulf of Naples, on several occasions he established and emphasized associations between the everyday life and the various aspects of the Mediterranean city on the one hand and the organization of the insects in the termitarium on the other. This study will, therefore, concentrate on the analysis of these passages.

Keywords: *Sándor Márai, exile, Diaries, Naples, Posillipo, metaphor, termitarium.*

REZUMAT. *Metafore ale Neapolelui, oraşul insectelor, în Jurnalele lui Sándor Márai (1948–1952).* Faimosul scriitor maghiar Sándor Márai şi-a petrecut prima perioadă de exil în Posillipo, în Italia, din octombrie 1948 până în aprilie 1952. El îşi povesteşte experienţele în detaliu în *Jurnalele* sale, în care, pe lângă nararea a numeroase evenimente ce privesc oraşul Neapole, cartierul Posillipo şi Golful Neapole, stabileşte şi accentuează varii similitudini între viaţa de zi cu zi şi diverse aspecte ale oraşului mediteranean pe de o parte, şi organizarea termitelor într-un muşuroi pe de alta. Acest studiu analizează acele similitudini.

Cuvinte cheie: *Sándor Márai, exil, Jurnale, Neapole, Posillipo, metafora, muşuroi de termite*

“As the termite gives up the individual sight, ’cause it has no need to it, as the mould sees instead [...]”¹

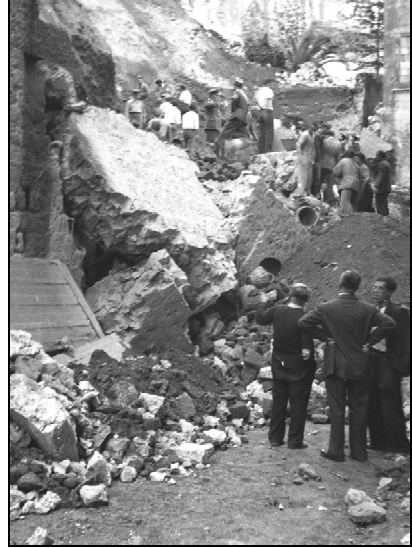
Sándor Márai arrived at Naples at the end of October 1948, and almost immediately he found himself in front of a strange dichotomy constituted by the zone of Posillipo and the city of Naples, that extended before his eyes. Despite the fact that one of his first “experiences” in Posillipo was the landslide on October 31, that left 27 people dead, this quarter represented “one of the magical places of the world”² to the Hungarian writer.

* Judit Papp completed her Ph.D. in *European war poetry between the first and the second world war* at the European School of Advanced Studies, University of Suor Orsola Benincasa and University of Naples “L’Orientale”. At present she is a Temporary Fellow in Hungarian Language and Literature at the Department of Eastern European Studies of the University of Naples “L’Orientale”. E-mail: papp78@yahoo.it

¹ The English translation is mine. Cf. Sándor Márai, 2009, *A teljes napló 1950–1951* [The Complete Diary 1950–1951], ed. by Tibor Mészáros, Budapest: Helikon, 122: „Ahogy a természet lemond az egyéni látásról, mert nincs szüksége erre, hiszen lát helyette a Boly [...]”.

² Cf. Sándor Márai, 2008, *A teljes napló 1948* [The Complete Diary 1948], ed. by Tibor Mészáros, Budapest: Helikon, 418: „a világ egyik mágikus sarka”.

“These old houses of Posillipo make a whole with the sandy and clayey soil of the hanging gardens of Villanova that form the pedestal of the upper part of the quarter. The tropical rain loosened the clayey base, that buried an apartment block. Police, firemen have already closed the road, the Neapolitan crowd is already clattering at the waterfront, dramatic mothers and wives are whining and injured and dead bodies are already being extracted from the ruins... This natural disaster is the first, authentic impression of Naples.”³



Landslide in Posillipo
 Photo: Archive of Riccardo Carbone

The first complex metaphor that refers to the city on one hand belongs to the category of “textile metaphors”. The two Hungarian verbs *sző* and *fon* “weave” evoke the process of weaving, a metaphorical process that in the course of millenniums shaped the aspect of the city. At the same time Naples is strange and even *odvas* “cavernous”. This adjective involves another semantic field in the description, as the Hungarian word *odvas* derives from *odú*, a noun that refers to holes and cavities arisen naturally in tree-trunks or in the soil, which can be inhabited by birds, foxes or badgers. So, in this short and dramatic description of Naples Márai combines artefact with natural elements:

“Posillipo and Vomero, Villanova, these cities, these tumble-down, shaky quarters built through and through, incomprehensibly one in the other, have always these surprises in store for the inhabitants; this strange, cavernous city has been woven by millennia; people are whining silently, when their loved ones are extracted from the ruins...”⁴

³ Cf. Márai, *A teljes napló 1948*, cit., 332: „A Posillipónak ezek a régi házai összeépültek a Villa Nove [Villanova], a felső városrész talapzatát alkotó homok és agyag függőkeretekkel. A tropikus eső feláztatta az agyagalapot, amely reászakadt egy bérházra. Rendőrség, tűzoltók, már lezárták az útszakaszt, a nápolyi tömeg már zsiibong a parton, drámai anyák és feleségek jajonganak, már hozzák a sebesülteket és halottakat a romok alól... Ez a természeti szerencsétlenség első, igazi benyomásom Nápolyról.”

⁴ Cf. *Ibidem*: „a Posillipo és a Vomero, a Villa Nova, ezek a keresztül-kasul, érthetetlenül egymásba épült városok, roskadozó és rozoga városrészek mindig tartogatnak a lakók számára ilyen meglepetéseket; évezredek szőtték és fonták ezt a különös, odvas várost; az emberek halkán jajonganak, mikor kedveseiket kihúzzák a romok alól...”

“20 September. In the evening I crossed the alleys of the Neapolitan inner city, among the Neapolitan people living in the various cavities of the *bassi*⁵, of the shop opening from the street, of the workshop and of the room, and suddenly, like a warm air wave, I was washed by a kind of consciousness of the human community. As if I could be protected here in Naples, I felt protected in this crowd... This protection is nothing less than the solidarity of the poor people, of the poverty.”⁶

The above mentioned quotation introduces Márai’s favourite metaphor that compares the city to a termitarium. The simple noun *termesz* “termite” occurs only once in the text in a simile in which Neapolitans seem as poor as these tiny insects. The paradox is that there is something noble, something prideful in their poverty, so the image creates a noteworthy tension between the two semantic fields. People live in certain troglodyte conditions not as animals, but worse, as insects.

“They’re as poor as termites. In such a noble, melodic, prideful and human way, that it seems they were far and degenerated family members of an expatriated royal family.”⁷

The allusion to the expatriated royal family can’t be casual; it calls to mind Umberto II, last King of Italy, who on 13 June 1946 became a king in exile.

During his stay in Naples Márai was continuously witnessing the poverty that reigned in many quarters of the city and transformed people in inanimate beings like pieces of stones:

“This poverty is so deep and dense, that it has no sound. It has no voice. They are as poor as a stone. And from poverty they are as hard as stone.”⁸

“Beggars everywhere. They are mucilaginous, such as insects and hum. An old lady is loitering every morning in the inner city, in costume, with feathers and in colourful rags, wearing a bonnet and with a walking stick. She is begging for cigarettes.”⁹

“Again they laugh tensely. They were chatting in the light, such as the gulls were squawking above the sea. Such as insects were humming, when during flight the sun gilded their wings. They were chatting such as moths that were flying in the light.”¹⁰

⁵ The *bassi* are typical Neapolitan street-level houses.

⁶ Cf. Márai, *A teljes napló 1950–1951*, cit., 397–398: „Szeptember 20. Este a nápolyi belváros sikátorain át mentem, a bassik, az utcáról nyíló üzlet, műhely és lakószoba vegyes odújában élő nápolyi nép között, s egyszerre, mint egy meleg léghullám, megcsapott egyféle emberi közösség tudata. Mintha védett lennék itt Nápolyban, így éreztem: védett ebben a tömegben... Ez a védettség nem más, mint a szegény emberek, a szegénység szolidaritása.”

⁷ Cf. Márai, *A teljes napló 1948*, cit., 332–333: „Olyan szegények, mint a természetek. Oly nemesen, dallamosan, büszkén és emberien szegények, mintha valamennyien egy száműzött uralkodócsalád távoli és elfajzott családtagjai lennének.”

⁸ Cf. Márai, *A teljes napló 1950–1951*, cit., 410: „Ez a szegénység olyan mély és sűrű, hogy már nem is szól. Nincs hangja. Úgy szegények, mint a kő. És olyan kemények a szegénységtől, mint a kő.”

⁹ Cf. Márai, *A teljes napló 1950–1951*, cit., 58: „Mindenütt a koldusok. Ragadnak, mint a rovarok, zümmögnek. Egy öregasszony ténfereg minden délelőtt a belvárosban, jelmezben, tollakkal és színes rongyokkal, kalapban, bottal. Cigaretta koldul.”

¹⁰ Cf. Sándor Márai, 2009, *San Gennaro vére* [Saint Gennaro’s Blood], Budapest: Helikon, 96: „Megint nevettek, idegesen. Beszéltek, a fényben, ahogy a sirályok vijjogtak a tenger felett. Ahogy a rovarok zümmögtek, mikor szárnyukat, repülés közben, megaranyozta a nap. Ahogy a lepkék lebegnek a fényben, úgy beszéltek.”

Márai synesthetically depicts the poverty of Neapolitans in a few words, but efficiently, characterizing the abstract concept with different qualities, that involve sensorial effects: dimension (*mély* ‘deep’), consistency (*sűrű* ‘thick’), and hardness (*kemény* ‘hard’). The most striking aspect of this tragic human condition is its silence. Every possible sound related to poverty (lament, moan, protest or weeping) is absent, and readers are in presence of the negation of all the possible actions that could produce hearing experiences. The inhabitants live in a sombre and silent resignation. People are described with the aid of similies or metaphors taken from the world of insects (termites) and the mineral world (stones): these metamorphic processes serve to underline those processes that exercise particular effects on persons. And despite of all this Naples preserved a great level of pride:

“Naples is big, wise and proud. Not in its facade like Rome, but in its doorways, in the bottom of courts and hearts.”¹¹

“In the early autumn light Naples is mellow, aristocratic, wise and noble. In this Mediterranean light there is the completeness, the mellowness, the nobility.”¹²

This first statement on termites is the solid base of the successive metaphors, which represent the city of Naples as a nest or a mound. But even in this huge Mediterranean nest that gives hospitality to the writer, he finds some pleasant places, such as the National Library of Naples:

“This library now is an important gift to me. In the big, hot, droning termitarium, in Naples there is a place, where I feel reasonably at home and find things I mostly, and maybe exclusively, miss from the vital ingredients I left behind me: books, cyclopaedias, every kind of encyclopaedias, dictionaries.”¹³

From Posillipo (via Ricciardi, 7) where he lived with his family, Márai often reached the historic centre of the city for a walk: not only did he visit the most important museums, churches and libraries, but participated in everyday life and got a deep understanding of the local community and culture. The city appears in the form of an organic being, which encircles and captures also the Hungarian writer. In the next passage he uses again a metaphor taken from the organic, animal world: people undergo another metamorphic transformation, as they are represented in a brutish state, such as infusorias, minuscule aquatic beings, that struggle for survival.

¹¹ Cf. Sándor Márai, 2008, *A teljes napló 1949* [The Complete Diary 1949], ed. by Tibor Mészáros, Budapest: Helikon, 151: „Nápoly nagy, bölcs, büszke. Nem a homlokzatában az, mint Róma, hanem a kapualjai alatt, az udvarok és lelkek mélyén.”

¹² Cf. Márai, *A teljes napló 1949*, cit., 320: „Nápoly a koraósi fényben érett, előkelő, bölcs, méltóságteljes. A teljesség van ebben a déli fényben, az érettség, az előkelőség.”

¹³ Cf. Márai, *A teljes napló 1948*, cit., 374: „Ez a könyvtár most nagy ajándék számomra. A nagy, meleg, zümmögő természetbolyban, Nápolyban van egy hely, ahol valamennyire otthon vagyok és megtalálom azt, amit leginkább, talán egyedül nélkülözök az otthon hagyott életkellékekből: a szakkönyveket, lexikonokat, az enciklopédiák minden válfaját, a szótárakat.”

“Then the streets of the inner city always pull me in a life feeling, in which there is no consolation, but some invincible strength, irresistible organism. I’m looking for the narrow, dirty streets, this dense muck, where people and fruit, fish, meat, vines scuffle in a certain gummy, relishable stinky jam. Roll here; in this human muck... already this is not dirt; this is a certain cuticle of life, and everything is sticky as the outer skin. Already this dirt doesn’t disturb me. The infusorias live in this substrate with prolific, scrummy avidity, they flourish, luxuriate, multiply, scream, merchandise. Already they’re neither poor... how can be an insect poor? [...] The Dom as well appears from the ambush of such a dirty street. This kind of density of the buildings recalls the construction plan of the termitariums. The Dom was built according to the plans of the French Gothic, then later they spread every kind of carnival masks, Renaissance, Baroque on it.”¹⁴

Márai was really impressed with the fertility, with this prolific existence he witnessed everywhere in the city:

“Hot evening in the city. Outside the café the Neapolitan women walk in groups of three or four, and it’s very rare to find someone among them who is not pregnant. It seems that the expectant condition here is not an individual destiny, but a kind of popular custom, such as yodelling in Tirol. If Italy is a woman, then Naples is its genital organ.”¹⁵

This last aphoristic statement seems rather witty, although it is based on realistic grounds. And after a few months stay in Naples, Márai confirms his earliest impressions once more using the rhetorical figure of the simile:

“Because of L’s illness I go down in the city the first time after many days, to buy medicines. I live here for three months, and the impact of Naples is not so urban; on the streets of the inner city I always feel myself as if I would going down in a beehive or termitarium and not in the city.”¹⁶

¹⁴ Cf. Márai, *A teljes napló 1948*, cit., 378–379: „A belső város utcái aztán mindig magukkal rántanak egy életérzésbe, amelyben nincs vigasz, de van benne valamilyen leküzdhetetlen erő, ellenállhatatlan organizmus. A szűk, a koszos utcákat keresem, ezt a sűrű szutykot, ahol az ember és gyümölcs, hal, hús, borok verekednek valamilyen ragadós, ízes bűdös lekvárban. Itt hemperegni, ebben az emberi szutyokban... már nem is piszok ez; valamilyen felhámja az életnek, mint az epidermisz, úgy ragad minden. Már nem zavar ez a piszok. Az ázalagok szaporodó, sürgő mohósággal élnek ebben a táptalajban, virulnak, tenyésznek, sokasodnak, gajdolnak, kereskednek. Már nem is szegények... lehet egy rovar szegény? [...] A dóm is ilyen szennyes utcasor rejtékéből válik elő. Az épületek e sűrűsége a természetbolyok építési terveire emlékeztet. A dómot a francia gótika tervrajzai szerint építették, aztán később rákentek mindenféle karneváli jelmezt, reneszánszt, barokkot.”

¹⁵ Cf. Márai, *A teljes napló 1950–1951*, cit., 165: „Forró este a városban. A kávéház előtt hármával-négyesével járnak a nápolyi nők, s nagyon ritka közöttük, aki nem állapotos. Úgy látszik, az állapotosság itt nem egyéni sors, hanem egyféle népszokás, mint Tirolban a jódlizás. // Ha Itália egy nő, akkor Nápoly a nemi szerve.”

¹⁶ Cf. Márai, *A teljes napló 1949*, cit., 40: „L. betegsége miatt napok óta ma először megyek le a városba, gyógyszerert vásárolni. Harmadik hónapja élek itt, és Nápoly nem hat teljes városszerűséggel reám; mindig úgy érzem magam a belső város utcáin, mintha egy méskasban vagy természetbolyba szállanék alá, nem is városba.”

In case of Naples the idea of the termitarium is rather appropriate considering not only the horizontal, superficial organization of the urban area, but also its vertical extension; the Mediterranean termitarium expands also downwards with Napoli underground, a singular system of caverns and passageways beneath Naples. During the war more than two hundreds of these caverns were transformed into air raid shelters.

So, as time passed, Márai became aware of the fact that Naples is not really comparable to a metropolis, but it has another kind of structure characterized by a strange confusion, hurry, a continuous coming and going of persons according to an intrinsic pulsation and law.

From various passages of the *Diaries* the stark dichotomy of the city emerges undoubtedly: on one hand there is all the richness of Naples' historical and cultural buildings, on the other the grinding poverty of the post-war city described also at the first part of Márai's novel *San Gennaro vére* (Saint Gennaro's Blood). There is a longer passage in *The Complete Diary 1949*, in which the emigrant defines the function and meaning of the countless number of churches for the Neapolitans and then he depicts a common everyday scene:

“The Neapolitan churches – there are about three hundreds – mostly are not real churches, but tabernacles built in blocks of flats; these churches are lived-in as well, upon the entrance nappies and underpants are hanging from the window of the sacristan's flat, people are cooking too in the areas belonging to the church, and most probably the religious, secular, half-secular and half-religious persons belonging to the church-building exercise all the various life activities: reproduce, procreate, ail, and die in the church and around the church. By itself the church doesn't exist, from the three hundreds buildings only a few are detached, characteristic and has a cupola as in the West –, the church comes together with life, it belongs to it, and obviously in this organic-confidential union, in which human and divine needs are completely mingled, life can't be in consideration of the privileges of the Church. And near the church, to the left and to the right there are blocks of flats with workshops, taverns, brothels, and Neapolitans, giving in their spontaneous inclinations, enter for a moment with the same haste in the tavern, workshop, brothel or church, because something came to their mind, because they need something. Then they, the young Neapolitan men, step out from the church or from the brothel, solemnly and ceremoniously look around on the street; with one hand they adjust the line of the tie, or the waves of their pomaded hair, because in the passion of the prayer or love-making, or while they wolfed the occasional, daily cheese pizza down, the line of their clothing or hair became crumpled, then satisfied they saunter in the swirl, in life, in the beehive, in the termitarium, in Naples.”¹⁷

¹⁷ Cf. Márai, *A teljes napló 1949*, cit., 48–49: „A nápolyi templomok – van vagy háromszáz – nagy többségükben nem is igazi templomok, inkább csak aféle bérházakba beépített imaházak; e templomokban laknak is, a bejárat fölött pelenka és gatyá lóg a sekrestés lakásának ablakából, itt főznek is, a templom mellékhelyiségeiben, s valószínű, hogy az élet minden cselekedetét itt művelik a templom-házhoz tartozó egyházi, világi és félvilági, vagy félegyházi személyek: szaporodnak, nemzenek, betegeskednek, meghalnak a templomban és a templom körül. Nincs külön a templom, a háromszáz épület közül csak néhány olyan kupolás, különálló, jellegzetesen templom, mint Nyugaton –, az étellel együtt van a templom, hozzá tartozik, s az élet ebben a szerves-bizalmas

If we compare various passages of the *Diaries* and the novel, we find that there are numerous correspondences, but this kind of analysis is not part of the present article. So I limit myself to mention this particular passage, which despite of its comic effects, narrates the simple reality of those years. Later on Márai worked on it, shortened it slightly and inserted it in his novel, maintaining his emblematic reference to the termitarium:

“Churches and saints were so near to everything belonging to life and people, that people didn’t consider the church a railed off, detached place surrounded by rights and respectability, than elsewhere. Therefore, by turns, hastily they went to the church, café, workshops, distilleries or brothels, giving in to sudden needs, as their body or soul were in want of something. And body and soul in these persons were not separated completely. Their soul, as their body, was always thirsty or hungry, or afraid of something, or craved for something. They lived in this way. And they were always in a hurry. On the street, either coming from the church, or from the workplace or from the brothel, with a hand they adjusted the ruffled line of the tie, or the waves of their pomaded hair, that in the passion of the quick prayer, or love-making, or business and practical activity became ensnarled. And then with hope in their heart, that the saints can do something they went on, crawled among churches and saints, such as termites move on in the termitarium. People used to walk like this in Naples. The saints knew it.”¹⁸

This is one of those qualities that distinguish Naples from the other cities: in the inner city there is always a great traffic, a strange frenetic movement that involves everybody.

közösködésben, ahol az emberi és isteni szükségletek teljesen elvegyülnek, természetesen nem lehet tekintettel a templomiság előjogaira. S a templom mellett, jobbról és balról, bérház van, műhelyekkel, kocsmával, bordélyal s a nápolyi, spontán hajlamainak engedve, egyforma sietséggel tér be egy pillanatra a kocsmába, a műhelybe, a bordélyba, vagy a templomba, mert észébe jutott valami, mert szüksége van valamire. Aztán kilépnek, a nápolyi fiatal emberek, a templomból, vagy a bordélyból, komolyan és ünnepélyesen néznek körül az utcán, félkézzel megigazítják nyakkendőjük vonalát, vagy brillantinos hajzatuk hullámát, mert az ima, vagy a szeretkezés hevületében, vagy alkalmi, napközi sajtoslepény falása közben elcsúszott a ruházatuk, vagy hajzatuk egy vonala, s elégedetten ballagnak tovább a forgatagban, az életben, a kasban, a bolyban, Nápolyban.”

¹⁸ Cf. Márai, *San Gennaro vére*, cit., 81: „A templomok és a szentek olyan közelségben voltak mindenhez, ami az élethez és az emberekhez tartozott, hogy az emberek már nem érezték a templomot olyan elkerített, területen kívüli jogokkal és tisztességgel övezett helynek, mint máshol. Ezért felváltva, sietős léptekkel, ki-és bejártak a templomba, a bárba, a műhelybe, a kifőzdébe vagy a bordélyba, hirtelen szükségnek engedve, mert testüknek vagy lelküknek szüksége volt valamire. És a test és a lélek ezekben az emberekben nem volt teljesen külön. Lelkük, mint a testük, örökké szomjas volt, vagy éhes volt, vagy félt valamitől, vagy vágyakozott valamire. Így éltek. S mindig siettek. Az utcán – akár a templomból léptek ki, akár a munkahelyről, vagy a bordélyból – fél kézzel megigazították nyakkendőjük elborzolt vonalát, vagy pomádés hajzatuk hullámát, mely a heveny ima, vagy a szeretkezés, vagy üzletkötés és gyakorlati tevékenység hevületében elkuszáldott. S aztán mentek odébb, a templomok és a szentek között, szívükben a reménnyel, hogy a szentek tehetnek valamit – kúsztak, ahogy a természet halad a bolyban. Így jártak az emberek Nápolyban. A szentek tudták ezt.”

“Like mice. Like birds. Gnawing, winking in the light, chirping. People lives here so. And we live here in the same way. This is not the worst. Maybe it’s not even “hopeless” – the aim of existence here is not to be “hopeful”. Only to exist.”¹⁹

There are at least two different ways to observe the city: one is just walking along the streets, another is to reach one of the finest panoramic areas, such as the complex of San Martino and enjoy the magnificent view over the bay. In fact, when Márai visited the Museum and finally he was overlooking the plan of the city he had something like a revelation; he saw the entire body of this living thing on the seaside:

“In the afternoon I’m in San Martino; from the angle of the *bella vista* finally I understand Naples. The cityscape that I see from the balcony of the museum is neither European nor African. It’s obvious that this city was built according to other plans, inner laws, than any other city in Europe, than the Greek and later the Latin cities. [...] Here everything was built by the organic necessity. This city has no forum, nor agora. A unique narrow street traverses the whole long – more than ten kilometres long – cityplan. The city was built on this street, with elbow, teeth and nails; people built human lodgings, hives, nests, everything possible. Between the quarters Pizzofalcone and Vomero was built something that wanted nothing else than to live.”²⁰

The description lets us discern the tenacity of the local population living in a close relationship with nature, but also the fact that they are all elements of a particularly complex organization. In the *Diaries* and in *San Gennaro vére* [Saint Gennaro’s Blood] Márai offers to the readers numerous descriptions of everyday scenes, in which the protagonists are simple local people with the most variegated functions: shoeshine man, *jettatore*²¹, seller of hazelnuts, seller of eggs, postman, etc. And in this social organization everybody finds his own function such as termites in the nest.

Also, it focuses on the two possible perspectives, one horizontal and another vertical. The first implies that we dip into the termitarium; we try to understand it from inside, from the point of view of the population, while the second possibility is to observe the termitarium from a certain distance as an outsider. In this case the apparently confused weave of streets and passages appear before the eyes in a certain order and clarity, and it’s much easier to orient oneself.

¹⁹ Cf. Márai, *A teljes napló 1949*, cit., 321: „Mint az egerek. Mint a madarak. Rágcsálva, pislogva a fényben, csiripelve. Úgy élnek az emberek itt. Úgy élünk mi is itt. Ez nem a legrosszabb. Talán nem is „reménytelen” – a létezésnek itt nem az a célja, hogy „reményteljes” legyen. Csak az, hogy legyen.”

²⁰ Cf. Márai, *A teljes napló 1948*, cit., 381–382: „Délután a San Martinóban járok; a *bella vista* szögletéből végre megértem Nápolyt. A városkép, melyet a múzeum erkélyéről látok, nem európai. Nem is afrikai. Nyilvánvaló, hogy ez a város másféle tervek, belső törvények szerint épült, mint minden más város Európában, mint a görög s később a latin városok. [...] Itt mindent az organikus szükség épített. Ennek a városnak nincs fóruma, sem agorája. Egyetlen könyök széles sikátor szeli végig az egész, hosszú – tíz kilométernél hosszabb – várostervet. Erre a sikátorra épült reá a város, könyökkel, foggal és körömmel; fűrtökben építettek emberi szállást, kast, bolyt, amit lehetett. A Pizzofalcone és a Vomero között épült valami, ami nem akart mást, csak élni.”

²¹ Neapolitan word meaning ‘spellcaster’.

Through Márai's *Diaries* and *San Gennaro vére* readers discover even the fascinating residential quarter of Posillipo with its hanging gardens and population and the natural charms of the bay that embrace the living body of the city:

“Before breakfast and work every morning I walk for an hour toward Parco Virgiliano, cape of Posillipo. It's not impossible that even Vergilius chose this place for his Neapolitan stay and work: this hill is unique, there is nothing similar in the world. The walk among the hanging gardens conducts with a slight slope to the viewpoint, from which you can see the whole Neapolitan bay: to the west Capo Miseno, Baia, the hillside of Cuma, where now they are excavating the traces of the first Greek settlement of three thousand years, then Pozzuoli, Bagnoli, and behind Baia Ischia. To the south you can see Capri, to the east and north Sorrento and the Vesuvius, and in the middle the enormous and torpid body of Naples, that lies on the seashore with the slothful of prehistoric beings. You can see all this with a glance from the knoll of Parco Posillipo.”²²

Just as in the previous passage, Sándor Márai perceived and considered Naples a body willing to live and breathe, a torpid prehistoric animal or a termitarium with its inner configuration situated on the coast. This is always in the base of Márai's thought and leads to a powerful and complex metaphorical image in his writing.

From a certain distance Márai is able to see the whole “body” of this being and therefore as we've just seen along the termitarium he uses also other kinds of metaphors, while walking on the streets he focuses mostly on the many tunnels and passages of the human termitarium.

And in addition to the library this human mould had some other surprises to him:

“Naples surprises me always: today I took the tram no. 20 from Piazza dei Martiti to the terminal, and this half-hour trip through Villanova showed me a completely new Naples, a rich, precious, choosy Naples with palaces. This is a mysterious city, that lives inwards, and it has zigzags as beehives and moulds, and at the same time it's surprising, as if the external face is not else, than a draught-screen.”²³

“In the afternoon in the Museum of Filangieri on Via Duomo. The Filangieri come from an aristocratic Neapolitan family, they collected porcelains, books, paintings and arms, and then they left the collection and their Renaissance Palace to the city of Naples. This other, aristocratic Naples in ambush, along to the sluttish one that

²² Cf. Márai, *A teljes napló 1948*, cit., 383: „Reggeli előtt és munka előtt minden reggel egy órát sétálok a Posillipo felső tetőzete, a Parco Virgilio felé. Nem lehetetlen, hogy Vergilius csakugyan ezt a helyet választotta nápolyi tartózkodásai és munkája számára: ez a dombtető egyedül való, nincs hasonló a világon. A séta függőkertek között, enyhe emelkedéssel vezet a kilátóponthoz, ahonnan az egész nápolyi öblöt belátni: nyugat felé a Cap Misenát, Baiát, a cumai hegyoldalt, ahol most ássák ki a háromezer év előtti, első görög település nyomait, aztán Pozzuoli, Bagnoli - Baia mögött Ischia. Délre Caprit látni, Keletre és Északra Sorrentót és a Vezúvot, s közbül Nápoly nagy, lomha testét, amint az őskori lények tunyaságával hever a tenger partján. Mindezt egyetlen pillantással látni át a Parco Posillipo dombtetőjéről.”

²³ Cf. Márai, *A teljes napló 1948*, cit., 420: „Nápoly mindig meglep: ma a 20-as villamossal a Piazza dei Martiriról a végállomásig utaztam, s ez a félórás út a Villa Nován át egészen új Nápolyt mutatott, egy gazdag, finnyás, kastélyos, választékos Nápolyt. Titokzatos város ez, befele él, zezugos, mint a méhkasok és termeszbolyok, s ugyanakkor meglepő, mintha a külzet csak spanyolfal lenne.”

is simile to an anthill – the Naples of the aristocracy ambushing in the alleys and building palaces with senseless wastage of material and space, in which the Filangieri, who read the humanists, and in the meanwhile on their lordships in Campania and in Sicily the peasants oppressed by the tenants were working.”²⁴

Despite poverty, ruins, dirt, etc. this Mediterranean city and its historic centre is also able to give relief to the emigrant Márai:

“I pass along on Santa Clara’s street towards Monteoliveto. In these corners Naples is magic, and solaces and seduces me. There is no other place, where life is so good, than in Naples. Rome and Florence are elegant, but in Naples life has a *better taste*.”²⁵

Among the various means of transport of the city the Hungarian writer was particularly fascinated by the funiculars, precisely because crossing through the city on them he understood better its organisation from on high, from where he could observe all the termites moving frenetically. And consequently Márai is capable to describe the Neapolitan funicular system as integral part of this strange termitarium.

“These funiculars, these cable railways run through and through the hills, pitches and cavities of Naples; they run under and over the densely populated quarters, through long tunnels, such as the narrow tunnels in the cities of the termites or in the beehives. This method of transport evokes spookily the truer nature of this city of insects.”²⁶

In occasion of one of these trips he arrived to assert that the Neapolitan lifestyle is Central-European and African:

“In the afternoon, the first time in weeks, a long walk in the city: the funicular takes me up to Vomero, from where a two hours squiggling walk leads me down, through the alleys, to the squares of Pizzofalcone and Santa Lucia. Now I understand clearer this singular, Mediterranean cityhive. Life here is not “western”, nor “eastern”: it’s rather Central-European and African.”²⁷

²⁴ Cf. Márai, *A teljes napló 1949*, cit., 166: „Délután a Filangieri múzeumban a Via Duomón. A Filangierik előkelő nápolyi családból származnak, porcelánokat, könyveket, képeket és fegyvereket gyűjtöttek, s aztán a gyűjteményt, reneszánsz palotájukkal együtt, Nápoly városára hagyták. Ez a rejtőző, arisztokratikus, másik Nápoly, a szutykos, ma hangyabolyyszerű mellett – a sikátorokban meghúzódo, esztelen anyag- és térpazarlással palotákat építő arisztokrácia Nápolya, amelyben a Filangierik, akik a humanistákat olvasták, s közben a campaniai és szicíliai birtokaikon a bérlők által nyüzögő paraszt dolgozott.”

²⁵ Cf. Márai, *A teljes napló 1949*, cit., 20: „Végigmegyek Szt. Klára útján, a Montoliveto felé. Nápoly ezekben a szögleteiben varázsos, mindig megvigasztal, megejt. Sehol nem olyan jó az élet, mint Nápolyban. Róma és Firenze előkelő, de Nápolyban jobb íze van az életnek.”

²⁶ Cf. Márai, *A teljes napló 1949*, cit., 54: „Ezek a *funicolarék*, ezek a drótköteles vasútak keresztül-kasul járnak Nápoly dombjait, magaslatait és barlangjait; sűrűn lakott városrészek alatt és fölött vonulnak, egészen úgy, hosszú alagutakon át, mint a természetes városaiban, vagy a méhkasokban a vékony alagutak. Ez a közlekedési módszer is kísértetiesen emlékeztet e rovarváros igazibb jellegére.”

²⁷ Cf. Márai, *A teljes napló 1949*, cit., 283: „Délután, hetek óta először, hosszú séta a városban: a funicolare felvisz a Vomero-ra, ahonnan kétórás, tekergő séta visz le, sikátorokon át, a Pizzofalcone és a Santa Lucia tereihez. Ezt a különös, déli városkast most már tisztábban látom. Az élet itt nem „nyugatias”, nem is „keleties”: inkább közép-európai és afrikai.”

At the same time Naples is also tedious and leads our writer to tiredness. Mostly during summer the city is rather boring and the heavy humidity peaking caused a rather unpleasant and uncomfortable sensation and made for a rather unpleasant smell from the canals and streets:

“Neapolitan summer is soggy and tropical. Humidity is flowing from the air, as waste water from the mop. In addition Naples is a boring city. In summer it’s particularly boring. Anyway, it’s always beautiful. It has no soul. It leads a completely carnal, meaty, animalistic life. But there is nothing better. The world is in the state of putrefaction. Everywhere the same thing is putrescent: the soul. // Posillipo is beautiful, surprising, smelly and stenchy, colourful and particular. The sea is always new, it’s always an event, his touch and smell is always an experience.”²⁸

The previous description illustrates very efficiently the existing dichotomy between the city and Posillipo: the latest is always in the heart of Márai, it’s never boring and always exciting with its daily life, smells and sea. On the other hand, Naples is contradictory: it’s boring, nevertheless it’s always beautiful... and in this passage it becomes a powerful metaphor of the whole world. The city has no soul, it’s not a human being, but it’s rather an animal, something really fleshy and its putrefaction evokes the state of degeneration of the world.

“Middle of December. After two squally days, summer-end swelter, shine, blue sky. In the morning I go in the deep hive of the city and I’m getting tired. This clamour, this rush of termitarium, this melodic disorder fatigues me. At least Posillipo is what it is: sea, hill, silence, village and world all together. I have nothing to do with Naples.”²⁹

In this last quotation the writer is getting tired of the city even in December because of its frenetic, noisy and chaotic life. And again, on the opposite pole we find the tranquillity of Posillipo. The weariness just makes Márai to affirm that he has not a great deal in common with this city.

And finally we have another piece in the *Diaries* describing Naples a boring place:

“Naples is a boring city. But this place, Naples and everything around it is not boring. Here something is always flowing, from the volcanic soil, from the sea, from the southern seashores. Naples is the most vociferous city of the world. But the “place”

²⁸ Cf. Márai, *A teljes napló 1949*, cit., 251: „A nápolyi nyár lucskos, tropikus. A pára úgy csurog a levegőből, mint a szennylé a mosogatórongyból. Ezenfelül unalmas város Nápoly. Nyáron különösen az. Lärmás, zsúfolt, s ugyanakkor üres és unalmas. Közbul, mindig, gyönyörű. Nincs lelke. Teljesen testi, húsos, animális életet él. De nincs jobb. A világ a rothadás állapotában van. Mindenütt ugyanaz rothad: a lélek. // A Posillipo szép, meglepő, szagos és bűdös, színes és különös. A tenger mindig új, mindig esemény, érintése, szaga mindig élmény.”

²⁹ Cf. Márai, *A teljes napló 1949*, cit., 410: „December közepe. Két szélviharos nap után ernyesztő, nyárvégi hőség, ragyogás, kék ég. Délelőtt a város kasmélyeiben járok és elfáradok. Ez a lárma, ez a természetlongás, ez a dallamos rendetlenség elfáraszt. A Posillipo legalább az, ami: tenger, domb, csend, falu és világ egyszerre. Nápolyhoz nincs sok közöm.”

after all is deeply silent. And in this silence, from the distance, mermaids are singing. Something is happening. Here man is near to something: life.”³⁰

Even this description introduces the next argument: even if Naples seems a boring place, its surroundings are really exciting with the Vesuvius, the sea and the volcanic areas. Márai seems to appreciate the forces of the inhabitants who tried to “tame” this soil, this beast that he paragon to a wild dog that needs to be domesticated:

“In the evening from the height of Posillipo I was looking to the hanging gardens in the depth that give towards the sea, and this soil cultivated in all its portion, all its fibre. Man, through three thousand years coped here with the tightwad soil, managed to tame this volcanic beast as a wild dog: patterned after a domestic animal he made from it a domestic soil, constrained it to serve and to obedience.”³¹

The volcanic soil is the result of the Vesuvius that towers majestic over the Gulf as an old king. And when its peak is covered in snow, it seems that he is just wearing a royal mantle:

“This night the whole peak of the Vesuvius – around the crater and down till the edge of the observatory – was covered in thick snow. This mantle of snow is like an ermine cloak over the shoulder of a lonely, fearful, old king.”³²

Vesuvius continues to be a really frightening existence in the whole region, and that’s why it’s also seen as a plutonic beast, that could wake up all of a sudden. Its ominous presence substantially and intrinsically conditions everyday life:

“And this plutonic beast after all is a Great Reality in this region. His presence somehow affects everything in the life of people, who live here. Man doesn’t pay attention to it, but at the foot of a volcano lives somehow different than on the plain.”³³

So, Naples is a termitarium and sometimes a beast, Vesuvius is a beast and finally even the sea of the Gulf of Naples is a beast. So during the years of the Neapolitan

³⁰ Cf. Márai, *A teljes napló 1949*, cit., 297: „Nápoly unalmas város. De ez a hely, Nápoly és ami körülötte van, nem unalmas. Itt valami állandóan áramlik, a vulkánikus talajból, a tengerből, a déli partok felől. Nápoly a világ egyik leglármásabb városa. De a „hely” mégis, mélyen csendes. És ebben a csendben, messziről, a szirének énekelnek. Valami történik itt. Valamihez közel van itt az ember: él.”

³¹ Cf. Márai, *A teljes napló 1949*, cit., 133: „Este a Posillipo magaslatáról néztem a mélyben, a tenger felé hulló függőkereteket, ezt a minden porcikájában, minden rostjában megművelt földet. Az ember, háromezer éven át megbirkózott itt a zsugori földdel, teljesen domesztikálta ezt a vulkánikus vadállatot, mint a vadkuttyát: háziállat mintájára házi földet csinált belőle, szolgálatra és engedelmességre kényszerítette.”

³² Cf. Márai, *A teljes napló 1950–1951*, cit., 34: „Éjjel a Vezúv egész csúcsterületét – a kráter körül és le, az obszervatórium pereméig – vastag hó borította. Ez a hókőpeny igazán olyan, mint a hermelinpalást egy magányos, félelmes, öreg király vállán.”

³³ Cf. Márai, *A teljes napló 1950–1951*, cit., 365: „És ez a plutonikus dög mégis a Nagy Valóság ezen a vidéken. Jelenléte valahogy befolyásol mindent az emberek életében, akik itt élnek. Az ember nem figyel oda, de egy tűzhányó tövében mégis másképpen él, mint sík földön.”

exile Márai feels himself encircled by these huge, living and beastly presences that dictate the rhythm of his everyday life in the Parthenopean chief city:

“I’m living on the seashore for one and a half years, I observe this terrific huge body day and night. It’s evident, that the sea is not only “element” and “volume”, but also a living being: this enormous body lives, gnaws, feeds, heaves, moans, slumbers, feels displeased, roars, fights, deliriously is adrift, destroys, then conciliated lies down, snores under the sun, suns its belly, is bored. Sometimes it has spleen like an English poetess. Sometimes it’s scurrilous as a drunken peasant of the Campania. Now, while I’m writing this, it is nervous at the touch of the December wind and rain, like a lord in an office.”³⁴

Finally, Márai uses another kind of metaphoric images and similes to describe particular conditions of the city and its inhabitants recurring to the world of the reptiles, and in particular to the lizards:

“Naples is suffering from the chill, as an animal on the *vivisectios* rack. It is green from the chill, numbly lies down, as a lizard, when the current of the bay is growing cold.”³⁵

In the next description, the simile taken from the animal world serves to depict powerfully the extremely poor existence of Neapolitans suffering from the humidity and cold of the Mediterranean winter:

“As if God would invent new species of flowers every winter, while people, as dead lizards, were sleeping in rooms with floor with marble bricks, in the chilly winter night on the floor.”³⁶

Even the hidden inhabitants of the inner heart of Posillipo conduct a life simile to that of the lizards who survive in arid places, on stones and cliffs:

“In the afternoon I go up to the floor of the rear wing of the settlement called villa Ricciardi: ahead in the fine cottages are ranging we, the rich Neapolitan bourgeoisie and the strangers; but behind the nice gardens and pavilions, in the brae clings this stony nest of shells, where about a thousand of people are ranging holding on to

³⁴ Cf. Márai, *A teljes napló 1949*, cit., 405: „Másfél éve élek a tenger partján, nappal és éjjel figyelem ezt az irtózatot nagy testet. Nyilvánvaló, hogy a tenger nemcsak „elem” és „térfogat”, hanem élőlény is: ez a nagy test él, emészt, táplálkozik, háborog, nyög, szendereg, haragszik, ordít, verekedik, eszelősen hányódik, pusztít, aztán engesztelten elterül, horkol a nap alatt, puha hasát sütteti, unatkozik. Néha spleenje van, mint egy angol költőnőnek. Néha trágár, mint egy részeg campaniai paraszt. Most, amíg ezt írom, a decemberi szél és eső érintésére ideges, mint egy nagyról a hivatalban.”

³⁵ Cf. Sándor Márai, 2009, *A teljes napló 1952–1953* [The Complete Diary 1952–1953], ed. by Tibor Mészáros, Budapest: Helikon, 26: „Nápoly úgy szenved a hidegtől, mint egy állat a *vivisectios* kámpadon. Zöld a hidegtől, dermedten elfekszik, mint a gyíkok, amikor a Golf-áram kihűl.”

³⁶ Cf. Márai, *San Gennaro vére*, cit., 58: „Mintha az Isten újfajta virágokat talált volna ki minden télen, amíg az emberek, döglött gyíkok módjára, a márványtéglás padozatú szobákban, a hideg téli éjszakában a földön aludtak.”

the crevice of the stones with nails, as swallows, or torpidly live a kind of reptilian life, as lizards...”³⁷

The Mediterranean climate marks the inhabitants’ life that managed to adapt to these particular environmental conditions:

“As some species of animals hibernate, so the Neapolitan invented himself a kind of existence: he’s sleeping his summer dream, manage to live with decreased vital movements for a long time... Now, in autumn, he wakes up from his summer dream, he’s scrambling his feet with careful movements.”³⁸

The study of these quotations describing Naples and its surroundings put in evidence the idiosyncratic vision of the nature encircling the Hungarian writer living in exile, his characteristic way to use metaphors and similes taken mostly from the animal reign that evoke with particular lucidity the existential conditions of the Parthenopean area. Finally, in my opinion this study is useful not only because it contributes to a better understanding of Márai’s style in the *Diaries*, but also because it helps us to understand better the post-war conditions of Naples that gave hospitality to him.

BIBLIOGRAPHY

1. Márai, Sándor, 2008, *A teljes napló 1948* [The Complete Diary 1948], ed. by Tibor Mészáros, Budapest: Helikon.
2. Márai, Sándor, 2008, *A teljes napló 1949* [The Complete Diary 1949], ed. by Tibor Mészáros, Budapest: Helikon.
3. Márai, Sándor, 2009, *A teljes napló 1950–1951* [The Complete Diary 1950–1951], ed. by Tibor Mészáros, Budapest: Helikon.
4. Márai, Sándor, 2009, *A teljes napló 1952–1953* [The Complete Diary 1952–1953], ed. by Tibor Mészáros, Budapest: Helikon.
5. Márai, Sándor, 2009, *San Gennaro vére* [Saint Gennaro’s Blood], Budapest: Helikon.

³⁷ Cf. Márai, *A teljes napló 1949*, cit., 138: „Délután felmegyek a villa Ricciardinak nevezett település hátsó traktusának emeletére: elől, a szép villaházakban tanyáznak mi, a pénzes nápolyi polgárság és az idegenek; de a szép kertek és kerti házak mögött megtapad a domboldalban ez a köves kagylófészkek, ahol vagy ezer ember tanyázik, karmokkal kapaszkodva a kövek hasadékában, mint a kövi fecskék, vagy meggémberedve valamilyen hullőéletet él, mint a gyíkok...”

³⁸ Cf. Márai, *A teljes napló 1949*, 320: „Mint ahogy egyes állatfajták téli álmat alszanak, úgy talált ki magának a nápolyi ember egyféle létezés: nyári álmát alussza, lecsökkentett életmozdulatokkal tud élni hosszú időn át... Most, ősszel, ébred a nyári álomból, óvatos mozdulatokkal tápáskodik.”

GETTING TO GRIPS WITH LEGAL LANGUAGE

DANA NORA NAȘCA-TARTIÈRE*

ABSTRACT. *Getting to Grips with Legal Language.* Legal language is generally regarded as an opaque and extremely specialised register. The present paper offers a succinct introduction to the language of the law and raises an interrogation as to its simplification. To begin with, a brief comparative study between the common law and civil law legal systems provides a better understanding of some significant aspects concerning law and language. Further on, the article focuses on some of the major characteristics of the legal language, and finally, some reflections on teaching legal English are set forth.

Keywords: *legal language, language of the law, legal English, legalese, law, common law, civil law, lawyers, teachers*

REZUMAT. *Confruntare cu engleza juridică.* Limbajul juridic este considerat, în general, ca fiind un registru opac și extrem de specializat. Prezentul articol oferă o succintă introducere în limbajul juridic și pune în cumpănă simplificarea lui. Articolul debutează cu un scurt studiu comparativ între sistemele juridice ale dreptului cutumiar, respectiv ale dreptului civil, care pune în lumină anumite aspecte semnificative legate de lege și limbaj. În continuare, articolul pune accentul pe câteva dintre cele mai importante caracteristici ale limbajului juridic, ca, în final, să propună câteva considerații în ceea ce privește predarea englezei juridice.

Cuvinte cheie: *limbaj juridic, engleză juridică, jargon juridic, drept, drept cutumiar, drept civil, avocați, profesori*

1. Introduction

The common perception about legal language is that it is not just a special register but a peculiar foreign language, even for native speakers.

It is undoubtedly true that legal language, also known as legalese, is atypical, and the specialist literature researching at the intersection between law and language comes to prove that these two fields are intricately linked in many ways. The language of the legal profession does not only express, communicate, or explain rules and regulations but also grants rights and creates legal obligations.

At the same time, it is greatly influenced by its cultural and political dependence. As a result, getting to grips with legal language demands a substantial linguistic baggage and at least a minimal understanding of the legal context.

* Dana Nora Nașca-Tartière has taught Legal English at the Faculty of Law, „Babeș-Bolyai” University Cluj-Napoca. At present, she is a doctoral student in English Linguistics at the Faculty of Letters, „Babeș-Bolyai” University. Email: danasca@gmail.com

Before engaging in an analysis of some of the major characteristics of the language of the law, and in order to achieve a better understanding of this unusual ‘tongue’, we should consider a brief overview of the law and its handmaiden, the lawyer.

2. Common Law and Civil Law

For a better understanding of the language of the law, basic knowledge of the common law of the Anglo-Saxon countries and the continental civil law is necessary.

The main differentiation between the two systems concerns the notion of legal rules. In the common law system, legal rules are issued by judges and originate from court decisions on points of law. Further on, they are applied to specific situations, but the situations may differ from one case to another, fact that triggers the application of different legal rules and legislation. This flexibility leads to an increased difficulty in creating a body of systematic rules.

On the contrary, in the civil law system, it is jurists and academics who formulate the law, which is systematic, based on principles and protected by legislation. Solutions in the court of law are thus based on the consideration of these general principles.

Common law, also known as case law or precedent law, seems to emphasize the importance of a pragmatic and utilitarian approach to the law. Let us not forget that Jeremy Bentham, the father of utilitarianism, through a lifetime of assiduous critique directed at the legal system and language, has triggered important legal reforms in the English legislation and the judicial organization.

According to some French students engaged in a dual programme at an English law school, "English students learn a skill, and not a set of rules" and, according to English graduating students studying in France, a civil law country, "The theoretical approach adopted by the lecturers in France requires a much more sophisticated and abstract level of understanding, whereas in England the common law subjects require an understanding of the case law and its application but little or no theoretical context" (Nollent). These opinions manage to capture the essence of the two systems under discussion.

The Europeanization and the globalisation have triggered an increased awareness of alternative systems for the delivery of justice. As a consequence, the distinction between the common and civil law has become increasingly blurred, emphasizing the need for a hybrid legal system. Therefore, in civil law countries, jurisprudence continues to gain terrain, while statute law and codes are becoming more and more significant in common law countries.

3. Lawyers and language

Lawyers have been accused of being not only users but, above all, abusers of the language, mostly due to their loquaciousness and their intricate and redundant nature of their legal discourse.

They are probably among the professionals who have received the most diverse and colourful pejorative descriptions and qualifications. Mikkelson, talking about “the people we love to hate”, offers us some examples of what they are popularly called: “in English, *shyster*, *pettifogger*, *ambulance chaser*, *mouthpiece*, *shark*, *hired gun*; in Spanish, *buscapleitos*, *leguleyo*, *picapleitos*, *rábula*, *tinterillo*, *abogado firmón*; in French, *avocassier*, *chicaneur*, *avocat marron*, and so on”. According to him, the legal profession is probably one of the most despised occupations in the world. In order to emphasise this view, he mentions Sir Thomas Moore’s utopia (a society without lawyers and very few laws) and Shakespeare’s famous quotation from King Henry VI: “let’s kill all the lawyers” (Mikkelson).

On the other hand, in an article entitled “Let’s Kill All the Lawyers! Shakespeare (Might Have) Meant It”, it is argued that Shakespeare’s famed quotation can run both ways, either against or in favour of lawyers, depending on the different interpretations and deconstructions of the text (Bennett).

We must not forget, though, that lawyers are among the most eloquent users of the English language, and history proves it. In his article “The Nature of Legal Language”, Tiersma names two distinguished lawyer figures: Daniel Webster, one of the most famous lawyers of his time, renowned for his rhetoric abilities and Clarence Darrow, another remarkable orator.

Lawyers have often been accused of compressing “the most words into the smallest idea” (Crystal and Crystal 56:15), but there is a Polish proverb that encloses a lot of wisdom: “Words must be weighed, not counted” (“Words”). The problem is that their profession involves a lot of responsibility, morality, and action, and their only tools and means of exercising their profession are the words.

Are we entitled to accuse lawyers of ‘playing with words’ since these are their sole ‘weapons’? Or, on the contrary, is this a necessary and well justified skill? Thomas Jefferson believed that “The most valuable talent is that of never using two words when one will do” (“Thomas Jefferson”), but according to Samuel Johnson, “It is unjust ... to censure lawyers for multiplying words when they argue; it is often *necessary* for them to multiply words” (qtd. in Crystal and Crystal 56:14).

The question is why can lawyers be extremely eloquent in a court of law, while in legal documents their language becomes entangled and practically unintelligible for the layperson? Michel de Montaigne asks the same question: “Why is it that our tongue, so simple for other purposes, becomes obscure and unintelligible in wills and contracts?” (Crystal and Crystal 56:17).

Interestingly enough, it is lawyers themselves, while dealing with their clients, that contribute to the general denigration of the legal profession, in depicting the legal system, judges, courts, and legislation in the most negative and sombre terms. In his review article “Linguistic Issues in the Law”, Tiersma (132-133) offers some possible interpretations for this phenomenon. He explains that one of Sarat’s and Felstiner’s approaches to the law, namely the legal realism, a theory about the nature of the law developed in the first half of the 20th century and emphasizing the indeterminacy of the law, is frequently undertaken by lawyers in order to suggest to their clients that the outcome of a case “depends on the litigant’s ability to pay” (Tiersma, “Linguistic” 116).

Tiersma also suggests that lawyers, under the influence of the same legal realism which he believes to be “a convenient face-saving device” (117), tend to justify themselves and their fees by depicting to the client a very pessimistic image of an arbitrary system and an incompetent or biased judge.

Grossfeld (qtd. in Holland and Webb 92) is of the opinion that lawyers use this kind of opaque language as a “camouflage” meant to offer them protection from the outside world, by preventing lay people from entering and consequently understanding the legal intricacies. But isn’t the law supposed to be made by and for the people? The Preamble to the “U.S. Constitution” proclaims that, “We the people of the United States, in order to form a more perfect union, establish justice, insure domestic tranquillity, provide for the common defence, promote the general welfare, and secure the blessings of liberty to ourselves and our posterity, do ordain and establish this Constitution for the United States of America” (not that the language of the constitution would be a model of eloquence).

In the end, the majority of the critique that lawyers are facing is related to their language. Fortunately, in an effort to better understand it, their language has come more and more often under the scrutiny of numerous interdisciplinary studies, ranging from sociology and psychology, to linguistics and anthropolitics.

4. Law and Language

Language has been under discussion since ancient times, exploration into law goes back a long way, and legal English has a long history, but specific research in the language of the law does not date that far back. It has generally been undertaken by legal professionals who gradually turned their attention towards the role that language might play in the legal domain and linguists who recognized in law a rich background for the study of language.

Unfortunately, there is still a considerable gap between linguists’ and legal professionals’ methods and undertakings. Research demonstrates that linguists want to attract the attention of the legal branch in an effort to determine reactions and, above all, actions towards the simplification of legalese, but regrettably, on numerous occasions, they are either ignored or laughed at.

Peter Tiersma’s review, “Linguistic Issues in the Law”, showed that “linguists have conducted research that can be of benefit to the legal profession, while at the same time legal scholars are beginning to use linguistic principles to explain and rationalize the law”, but “even if linguistic research on the law becomes physically more available, it may remain underused by the legal profession because linguists are not always attuned to issues that lawyers find significant”. Tiersma (who has expertise in both domains) underlines the importance of “a broader exchange of information between linguists and the legal profession” (135).

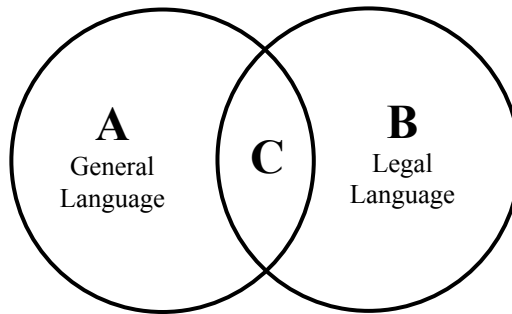
But why is legal parlance perceived as such a difficult language, even by native speakers’ standards?

Mellinkoff’s highly praised book, *The Language of the Law*, published for the first time in 1963, represents the first seminal work that dared to attack so boldly the artificialness of legal language. In this book, he provides an overview of

the origins of legal English and gives a detailed account of the linguistic devices and patterns of the legal register that cause confusion and puzzlement. He also makes an important point when he stresses the fact that legal language “is puzzling not merely to the untutored non-lawyer. Puzzlement extends to bar and bench” (Mellinkoff 25). Even though lawyers and legal professionals think the need for precision justifies everything, Mellinkoff believes that “The word *precise* is itself as loose as water, and this paradox has helped to keep alive the dogged belief of lawyers in the precision of their language” (295).

The quest for precision is meant to fight indeterminacy in the law. But what is the source of legal indeterminacy?

Holland and Webb believe that the problem essentially comes from the flexibility of language. Knapp (qtd. in Holland and Webb 91) explains that there are three linguistics subsets: (A) includes only words from the general language, (B) contains words specific to the legal sphere only, and (C) is made of words common to both the legal and general register. Hence, (B+C) corresponds to the sum of the legal language. These subsets are not rigid, and the delimitation between them is likely to change over time.



Holland and Webb argue that the words from subset B are used in order to communicate “very precise meanings—at least to other skilled users of legal language” (92). Therefore, according to them, it is the words that are common to both legal and general usage (to the many possible confusions generated by the vagueness, ambiguity, and Knapp’s subset C) that are to be blamed for indeterminacy, due semantic imprecision of the general language.

Even if precision is often used as an excuse as to the perplexity of the legal language, there are more and more scholars advocating in favour of plain language in the law.

Peter Tiersma is one of them. He is a firm defender of the belief that, “As far as possible, we should simplify legal language, especially when it is directed at the ordinary public” (*Legal* 201).

In his article “The Nature of Legal Language”, he gives an astonishing account of the redundant and tortuous language of wills. He provides one possible beginning for a will written in legalese: “I, Helen Hoover, of the Town of Goleta, County of Santa Barbara and State of California, do hereby make, publish and

declare this as and for my Last Will and testament, hereby revoking all wills and codicils thereto heretofore by me made". Then, Tiersma discusses the possibility of a plain English variant: "I declare that this is my will and revoke any previous wills" ("The Nature").

In the end, the long-standing debate over the simplification of the language of the law is far from over since, as Jeff Melvoin suggested, "The law is not so much carved in stone as it is written in water, flowing in and out with the tide" (qtd. in Moncur).

5. Teaching Legal English

Habitually reserved to English speaking countries with common law traditions, legal English has gradually become the language of international legal practice and is nowadays taught all over the world.

First of all, a question arises: should legal English teachers be (or become) specialists in the law area? This is a very controversial issue, with adepts on both sides. For example, how could a young and inexperienced Romanian legal English teacher with a degree in English Language and Literature but with no legal specialisation, compete with a (native) English teacher who has expertise in both law and linguistics? Does the latter represent the perfect scenario? It surely seems to be ideal, but in some cases, it becomes utopian. It is perfectly clear that this cannot be implemented at a large scale, as the hazard has a lot to say in finding the right person for the right job at the right moment. But after all, is this a competition?

The answer is straightforward: teaching is neither about competing nor, exclusively, about competence (in this case, specialist competence), but it is, above all, about performance. Therefore, performance in the classroom is primordial, and it should take into consideration the way in which a teacher manages to raise students' interest in order to develop their capabilities and further their education.

The students taking part in a comparative research on legal education in France and England (Nollent), when asked to express their opinion on the extent to which they felt that the nature of the legal system of the two countries impacted upon teaching techniques, responded that it was not the differences between the two legal systems that were really important, but rather the teachers' awareness of their role in the academic milieu. Consequently, education and pedagogy prove to be of great value to them. In other words, what they teach is important, because content shapes the educational process, but how they do it, is even more important, given that teachers are not only knowledge carriers but educators, too. After all, as John Jay Chapman was saying, "The gift of teaching is a peculiar talent, and implies a need and a craving in the teacher himself" (qtd. in *Quotations*).

Therefore, developing students' perception about the real world and their future roles in society, as specialists in their area of interest, has to be a priority on every teacher's agenda.

Additionally, I believe that, even though native-language proficiency and specialist knowledge of both law and linguistics may be unattainable, acquiring a minimal set of information from the legal domain and doing some research work in legal linguistics are feasible and desirable goals that every ESP teacher should consider.

Furthermore, a current tendency in the teaching of legal English is to provide means of collaboration between English teachers and legal professionals or academics. I would personally suggest and encourage the same pragmatic approach as far as teachers and linguists are concerned. Thus, we could not only solve the legal professional versus linguist debate but also the teacher/ linguist controversy.

6. Conclusion

The purpose of this paper is to tackle some basic concepts and ideas concerning the language of the law and to give way to further discussion and research.

Legal language has been criticized as convoluted, obsolete, pompous, and simply impenetrable to the layperson.

Numerous attempts at simplifying this language have been made, but change is slow and difficult. This is mainly due to the reticence of most of the legal professionals, who believe that simplification implies imprecision. It is true that legal language is not an ordinary type of language, and the difficulty in transforming and clarifying it arises from the fact that legal language is an active and powerful language that ‘does’, ‘creates’ and ‘regulates’. It is not just a means of communication but also a means of informing, coercing, or punishing, thus carrying significant legal responsibilities.

Nevertheless, we must not forget that the layperson should be able to understand his or her rights and obligations. In conclusion, no effort to analyse, comprehend, or simplify the language of the legal profession is in vain.

Once Law was sitting on the bench,
 And Mercy knelt a-weeping.
 “Clear out!” he cried, “disordered wench!
 Nor come before me creeping.
 Upon your knees if you appear,
 ’Tis plain you have no standing here.”

Then Justice came. His Honour cried:
 “*Your status?* – devil seize you!”
 “*Amica curiae,*” she replied –
 “Friend of the court, so please you.”
 “Begone!” he shouted – “there’s the door –
 I never saw your face before!”

(Bierce)

REFERENCES

- Bennett, Gerald T. "Let's Kill All the Lawyers! Shakespeare (Might Have) Meant It." *The Florida Bar Journal*, 31 May 2005: n. pag. Web. 5 June 2011.
- Bierce, Ambrose. "Law." *The Unabridged Devil's Dictionary*. Athens, GA: University of Georgia Press, 2000. Print.
- Crystal, David, and Hilary Crystal, eds. *Words on Words: Quotations about Language and Languages*. 1st ed. Chicago: University of Chicago Press, 2000. Print.
- Crystal, David. *The Cambridge Encyclopedia of the English Language*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. Print.
- Holland, James A, and Julian S Webb. *Learning Legal Rules: A Student's Guide to Legal Method and Reasoning*. 2nd ed. London: Blackstone Press, 1993. Print.
- Kelly, Bob. *Worth Repeating: More Than 5000 Classic and Contemporary Quotes*. Grand Rapids, MI: Kregel, 2003. Print.
- Mellinkoff, David. *The Language of the Law*. Eugene, OR: Resource Publications, 2004. Print.
- Mikkelson, Holly. "Awareness of the Language of the Law and the Preservation of Register in the Training of Legal Translators and Interpreters." *ACEBO*, 6 Jan 2011: n. pag. Web. 8 Feb 2011.
- Moncur, Michael. *Quotes and Famous Sayings - The Quotations Page*, 2010: n. pag. Web. 9 Aug 2010.
- Nollent, Andrea. "Legal Education in France and England: A Comparative Study." *The UK Centre for Legal Education*. UKCLE. 20 May 2009: n. pag. Web. 29 May 2010.
- Quotations for Creative Thinking*. Baertracks, 2008. Web. 29 May 2010.
- "Thomas Jefferson Quotes." *Goodreads*. n.p., 2011: n. pag. Web. 28 Feb 2011.
- Tiersma, Peter M. *Legal Language*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000. Print.
- . "Linguistic Issues in the Law." *Language* 69.1 (1993): 113-137. *JSTOR*. Web. 10 January 2003.
- . "The Nature of Legal Language." *Language and Law.org*. Loyola Law School, n.d.: n. pag. Web. 6 Dec 2007.
- "U.S. Constitution." *U.S. House of Representatives*. U.S. House of Representatives Washington, DC, 20 Sept 2004: n. pag. Web. 29 Mar 2011.
- "Words Must Be Weighed, Not Counted." *Special Dictionary*. Special Dictionary, 29 June 2011: n. pag. Web. 1 Mar 2011.

PERCEPTIONS OF THE FUTURE TENSE IN ROMANIAN

ȘTEFAN GENCĂRĂU*, OANA-AURELIA GENCĂRĂU**

ABSTRACT. *Perceptions of the Future Tense in Romanian.* The most recent linguistic discussions concern *the future tense* in relation to the category of mood and aspect. With the intention of returning to the problem in successive stages, first, we reconstruct the functional way of the perceptions concerning this, nonetheless, verbal tense, then, we verify these perceptions by referring to the diatopic varieties and texts in which the diversity of the construction is well established.

Keywords: *Futur Tense, Romanian, Latin, diatopic, diachronic*

REZUMAT. *Percepții ale viitorului în română.* Abordări recente prezintă viitorul în raport cu categoriile de mod și aspect. Propunându-ne să revenim asupra acestei probleme în etape succesive, refacem întâi un parcurs al percepțiilor cu privire la acest, totuși, timp verbal, verificăm aceste percepții prin raportarea lor la varietățile diatopice și la textele în care diversitatea construcției este probată.

Cuvinte cheie: *timp viitor, română, latină, diatopic, diacronic*

1. The method

In this paper, we propose a description of the future tense in Romanian from a diatopic, diachronic, and synchronic perspective. This description will serve the following working hypothesis: from Latin to Romanian, from the imbalance of a system, the Latin one, to the balance of a new language, in expressing the future, the subjunctive compensated for the absence of a grammaticalized form for this tense. First of all, we will follow the various perceptions of the temporal subsystem under consideration in Romanian grammar books written in French. We will emphasize the evolutions from Latin to Romanian in the process of reconstruction of the future tense. We will then focus on the diatopic variance of this structure, and on the reason or reasons why, in chrestomathies of old Romanian texts, the position of this time realization does not come down only to the indicative mood. Instead of a conclusion, we will sum up by enumerating the most important hypotheses, in favour of which, we wish to argue, step by step and stage by stage.

* Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania, CAER EA 854 (Centre Aixois d'Etudes Romanes EA 854, de l'Université de Provence Aix-Marseille 1) E-mail: gencaraus@yahoo.fr

** University of Oradea, Romania, CAER EA 854 (Centre Aixois d'Etudes Romanes EA 854, de l'Université de Provence Aix-Marseille 1) E-mail: oanagen@yahoo.fr

We discuss this aspect first, because the future is one of the tenses which suffered the biggest changes¹ in the Romance verbal system, and then, because the auxiliary that the Romanian language uses to form the future was presented, either in connection with the Romance periphrases that expressed temporal values at the demise of the Latin synthetic future, or in connection with an inflexion model of Greek or Albanian origin.

2. The starting point: the perception of the future in grammars of French expression

The need for such a description finds its expression in the way this tense was perceived in grammars written in French, especially in the second part of the 20th century. It is curious that Sever Pop² believes that the literary language makes use of two sorts of future: ‘le futur prochain’ and the anterior future. Le futur prochain (i.e. the simple future) is, according to Sever Pop, a tense of the indicative which designates an action that will begin in the future but whose end is undefined, as in *voiu face* ‘je ferai’. The anterior future expresses an action completed at some point in the future, as in *voi fi făcut* ‘j’aurai fait’.

The first type, of those presented by Sever Pop, is for Alf Lombard³, purely and simply, the future tense, and “it is formed in four different ways”, according to the auxiliary employed. Two other types of future are formed with an auxiliary derived from *a vrea/a voi* (to want/will), without the initial *v-*; the third type has the invariable zero auxiliary, which, in Lombard’s view, “was originally⁴ a verbal form meaning ‘il faut’ (must)”. According to Lombard, there are three types of future tenses that are synonyms. The fourth type is formed with the present indicative of the auxiliary verb *a avea* (to have) and the present subjunctive of the verb to conjugate, as in *am să jur* (I have to swear), “j’ai à jurer”. For Lombard, this type of future “often takes on a meaning of necessity”. The distinction between the different types of future also concerns the language register in which one or the other is used. For Lombard, the future with the auxiliary *a voi* is characteristic of the formal language, while the other types, and especially the future that uses the auxiliary *a avea*, “belong to the informal language”.

¹ See W. Meyer-Lübke, *Grammaire des langues romanes*, II, 1895, p. 151, where it is stated that, instead of the extinct verbal forms, “the Latin daughter languages also introduced a series of innovations; they are the simple future and the anterior future, the periphrastic perfect and the passive, and a few other isolated tenses, specific to one or the other of the Romance languages”. All quotations are translated from French or Romanian into English by Dana Nora Nașca-Tartière. Special thanks for assistance with the English translation to Dana Nora Nașca-Tartière and Mihai Zdrengea.

² Sever Pop, *Grammaire roumaine*, 1948.

³ Alf Lombard, *La langue roumaine*, 1974.

⁴ From its description, we understand that, for Lombard, this auxiliary has its origins in a form meaning *il faut* (must), other than *a voi*.

As stated by Alain Guillerrou⁵, the distinction between the different types of future opposes the standard language form to a form proper to the informal and the poetic language, and to another form, proper to the everyday language. The prototype of the future tense in Romanian is, for Alain Guillerrou, the one constructed with an auxiliary, with gender and number agreement, derived from the verb *a voi* (to will), taking the following forms: *voi, vei, va...*

The *voi, vei, va* auxiliaries, with the initial consonant removed or with altered vocalism, occur in the future tense construction, in informal and poetic language⁶. For Guillerrou, the auxiliary *a avea* yields a form of future encountered only in everyday language, not in formal language, while the auxiliary *a voi* has a variable form for the standard language and a form invariable in number and gender, for the everyday language.

The present description of the future tense in Romanian, also found in the grammar books under discussion, cannot and has no intention to offer a complete insight into its structural and semantic diversity.

3. Romance developments

In order to understand the subsystem of the future tense in Romanian, we have to mention the two developments present in all Romance languages, which isolate the Romanian language from all the other Romance languages:

a) an evolution that begins with the Latin synthetic future⁷, passes through the popular Romance analytic future, and reaches a modern synthetic future originating in the analytic future;

b) an evolution that also starts with the Latin synthetic future but ends up with an analytic future, in the case of the Romanian language⁸.

⁵ Alain Guillerrou, *Manuel de langue roumaine*, 1953.

⁶ *Ibidem*, p. 110.

⁷ For the disappearance of the Latin simple future, see W. Meyer-Lübke, *Grammaire des langues romanes*, II, p. 151.

⁸ Here, we must keep in mind that the same periphrases generate in Romanian the conditional, formed in its diatopic variants of *voleo* followed by the infinitive, and, in the standard variant of *habeo* followed by the infinitive, of course, for those who accept that *aș, ai, ar* come from *a avea* (to have). About the origin of this auxiliary for the optative mood in Romanian, see W. Meyer-Lübke, *Grammaire des langues romanes*, II, p.154: “Romanian is the only language to possess the optative mood. It is formed with *aș, ai, are, am, ați, are* and the infinitive. In the contemporary usage, *ari* was replaced by *ai* and *are* simplified into *ar*. Among these forms, which clearly relate to *a avea*, it is difficult to explain the 1st person singular *aș*, formerly *ași*. Whatever the interpretation we could give to *are*, of which *ari* is only a derivative (cf. § 238), *aș* is still surprising, because a form **ha(bui)ssi* supposes a too violent a contraction. We cannot help thinking of the Greek mood *‘ăç*, which also entered the Albanian language; only, in this case, there is another difficulty: we should admit that the final *-i* was borrowed from the strong perfect tenses.” For an explanation of *ăș*, see Capidan, *Meglenoromâni*, I, p. 168, who considers this to be a form combining *ă* and *si*.

Thus, in agreement with Bourciez and Meyer-Lübke, we have to mention that in the Latin spoken during the imperial era (Late Latin), a series of periphrases⁹ managed either to render the idea of passive voice or express certain temporal nuances. Certain periphrases arrived either “to render the idea of passive or to express certain temporal nuances. The idea of the future was gradually and analytically¹⁰ obtained”.

On one hand, “a periphrasis [*habeo* with the infinitive] used to indicate, initially, the possibility¹¹ (in Cicero) and then, the necessity (in Seneca)”.

On the other hand, a periphrasis of [*volo* with the infinitive], quite similar to the future, began to manifest itself from the classic age¹². The two periphrases consisting in a verb and an infinitive, which began, towards the end of the Empire, to express the idea of the future, have spread widely, but the various regions decided among themselves¹³. In the Balkan Peninsula, the periphrasis [*volo* with the infinitive] was preferred (under the influence of the Byzantine Greek¹⁴). In Italy and in all the countries where the Latin culture was present, the infinitive with *habere* became the equivalent of the future. Romance languages have lost the Latin synthetic future constructed with suffixes and inflexions. After a long process¹⁵, the Romance languages, except the Romanian, transformed the analytic future [infinitive with *habeo*] into a modern synthetic form.

4. The diatopic variants of the future

The dialectal variants show that Romanian recreated¹⁶ only one type of future tense, the one in: [*voleo* ± preposition + infinitive]. Apart from the form developed from this periphrasis, in Romanian, in diatopy, diachrony, and synchrony, we can find future tense forms constructed as follows:

- a. [*voleo* + subjunctive]
- b. or [*habeo* + infinitive].

These future forms are considered subsequent to the other forms, because both *voleo* and *habeo* do not show signs of grammaticalization¹⁷ in Romanian; semantically speaking, the two verbs display the same values as in their occurrences without an infinitive or subjunctive with which they would form a periphrasis.

⁹ W. Meyer-Lübke, *Grammaire des langues romanes*, II, p. 152: “To form the future, we use six types separated by time and space and whose Latin translation would be: *cantare habeo, habeo cantare, volo cantare, habeo ad cantare, debeo cantare, venio ad cantare.*”

¹⁰ E. Bourciez, *Éléments de linguistique romane*, Paris, Librairie C. Klincksieck, p. 116.

¹¹ *Ibidem*, p. 117.

¹² *Ibidem*, p. 118.

¹³ *Ibidem*, p. 269.

¹⁴ W. Meyer-Lübke, II, p. 153-154, Sandfeld, *Linguistique balkanique*, 1930, p. 180-181.

¹⁵ Lars-Göran Sundell: *Le temps futur en français moderne*, Uppsala, Stockholm, 1991, p. 11.

¹⁶ Caragiu Marioțeanu, *Compendiu de dialectologie română*, p. 114.

¹⁷ Meyer-Lübke, II, p. 152, believes that the old Romanian had a future tense consisting of *a avea* (to have) followed by the infinitive. Sandfeld, p. 185, considers that the presence of a future with *a avea* and the infinitive is not unusual, knowing the importance of this structure to the Romance world.

Diatopically speaking, the three Romanian dialects south of the Danube make use of different patterns in order to form the future tense.

Two of the three dialects form the future tense with the help of the subjunctive; only one dialect forms the future tense with the infinitive of the verb to conjugate.

In the Aromanian dialect¹⁸ we also find a complex future structure formed by:

[va ± s(i) + subjunctive]

or by:

[vai + subjunctive¹⁹]

Thus, in order to build the future tense, Aromanian uses an invariable affix, either in the form *va* or *vai*.

Obviously, the affix used in Aromanian comes from *voleo*. It is a fixed affix, meaning that it can be placed only before the subjunctive marked or not by *s(i)*

as in:

va (s) cântu, va (s) cântsi, va (s) cântă

or

*vai cântu, vai cântsi, vai cântă*²⁰

In Megleno-Romanian we come across two structures: one with a normal frequency and the other with an extremely low frequency.

The normal frequency structure of the future tense in Megleno-Romanian is reduced to:

[si + subjunctive]

Thus, in Megleno-Romanian the future comprises a verbal form identical to that of the present subjunctive²¹. It is believed that this dialect is at a stage where the affix for the future tense in Aromanian, in the form *va* or *vai*, was lost²², as in:

*si bat, si baș, si bată*²³ (*voi bate, vei bate, va bate...*)

(I will beat, you will beat, he/she will beat...)

¹⁸ Caragiu Marioțeanu, *Compendiu de dialectologie română*, 1975, p. 250.

¹⁹ As far as Aromanian is concerned, more specifically Macedo-Romanian, M.Gaster, *Chrestomathie roumaine*, I, 1891, shows evidence of the existence of a future with the infinitive of the verb to conjugate, preceded by the same affixes, but also by a variable affix, like *voiu* (will).

²⁰ For examples, see Capidan, *Aromânii*, 1932, p. 466.

²¹ Capidan, *Meglenoromânii*, 1925, p. 168: the function of the future, though different from that of the subjunctive, might often be confusing and can only be understood from the context of the utterance: : *Io si va 'ncurun napcum si fașit fâmeal'* (*Eu vă voi cununa pentru ca iarăși să nașteți copii*) (I will wed you so that you give birth again) 39/40 *Taș mul'ari, ca si ti tures ân vali* (*Taci muiere, că o să te arunc în vale*) (Shut up, woman, or I'll throw you down the valley into the river).

²² *Ibidem*, p. 167.

²³ Capidan, *Meglenoromânii*, 1925, and Caragiu Marioțeanu, *Compendiu de dialectologie română*, 1975; for examples, see Capidan, 1925, p. 168.

In addition to this structure, homonymous with the subjunctive, Megleno-Romanian²⁴ sporadically builds the future from:

[invariable affix in the form *ăș* or *ăși* with the indicative of the verb to conjugate],
as in: *ăș bat,ăș baț,ăș bată (voi bate,vei bate,va bate...)*

or: *ăș si bat,ăș si baț,ăș si bată (voi bate,vei bate,va bate...)* (I will beat, you will beat, he/she will beat ...)

The two structures have no semantic differences. The second structure is important in order to attest the presence of the *voleo* auxiliary, used to form the future in all Romanian dialects.

If, in order to express the future, the Aromanian and the Megleno-Romanian use the subjunctive, the Istro-Romanian, the Daco-Romanian and the standard Romanian call for the indicative. The Istro-Romanian places, before or after the infinitive, an affix variable in number and person, derived from *a vrea/a voi* (to want/will).

The position of the affix is related to the presence or absence of an emphasis on the pronoun subject²⁵. Thus, if the affix obtained from *a avea* (to have), in the forms:

(v)oi, (v)er, va, ren, (v)eț, (v)or (will)

is postposed to the infinitive (*veri-va : va veni*) (will come), the future form obtained focuses on processuality, because, in Istro-Romanian, word order is reversed in objective constructions.

Obviously, if the variable affix precedes the infinitive (*voi auzi: voi auzi*) (will hear), the focus is on the subject.

Concerning the evolution of *voleo* from Latin to the Romanian language variants, it is interesting that, while the present of *voleo* followed by an infinitive forms the future tense, the imperfect of *voleo* in the forms, *reș, rei, re, ren, reț, re* constructs the present conditional. The Istro-Romanian utterances containing such structures express restrictions²⁶ with or without formulating the condition. From here, the idea that this mood should be called the restrictive mood instead of the conditional mood.

5. Is it a tense of the indicative mood?

Is the future exclusively assigned to the indicative mood in Romanian?

If, in order to express the future, in two out of the three diatopic variants mentioned, an affix derived from *voleo* followed by an infinitive or a subjunctive is used, Romanian texts from the 16th, 17th, and even 18th centuries seem to offer a different perspective.

²⁴ Capidan, *Meglenoromânii*, 1925, p. 168.

²⁵ Caragiu Marioțeanu, *Compendiu de dialectologie română*, 1975, p. 205.

²⁶ Pușcariu, *Studii istroromâne*, 1926, believes that the term *restrictive* is more suitable for the conditional mood. He identifies in Istro-Romanian a present restrictive formed with the imperfect of *a voi* (to will), a perfect restrictive formed with the same affix followed by the participle of *a fi* (to be), and a future restrictive constructed with the radical of the participle, the suffix *r-* and the personal gender inflexions.

If we take into consideration the grammatical study that accompanies the most important chrestomathy of Romanian texts²⁷, namely the one we owe to M. Gaster, then the future is a tense belonging to the indicative, subjunctive and infinitive.

Among the tenses of the indicative, this study comprises five future forms. The five forms are not named, but marked with an index (a Roman number with or without a letter).

I is the future form constructed with the present indicative of the auxiliary *a voi* (to will) and the infinitive (*voiu avea, vei avea, va avea...*) (will have), and it corresponds to the simple future.

IIa is the future form made of the future of the auxiliary *a voi* (to will) and the participle (*voi fi avut*) (will have had), and it corresponds to the anterior future.

IIb as the future of the present indicative of the same auxiliary followed by the gerund (*voiu fi având*), which corresponds to a mood created in Romanian, i.e. the present presumptive.

IIIa a future form constructed with the anterior future of *a voi* (to will) followed by the gerund (*voi fi fost având*) present in the language, but non-existent in the grammar books.

IIIb is a future form of the indicative, constructed with the anterior future of the auxiliary of *a voi* (to will) and the participle of the verb to conjugate (*voi fi fost avut*), also non-existent in current grammars. It is a future in the past that marks the anteriority, but rarely found even in the spoken language.

Among the tenses of the subjunctive, we can find, in the same chrestomathy, a future form, formed with the present of the auxiliary *a voi*, followed by a subjunctive: *voiu să am, vei să ai, va să aibă*. The infinitives to which the suffix *-(i)tor (fiitor)* was attached, are considered by Gaster future forms of the participle.

The historical Romanian grammars include the future among the indicative tenses. But the fact that Gaster extends the inventory of the future forms from the indicative to other verbal moods is still of interest. On one hand, the model proposed by Gaster indicates a grammaticalization stage of *voleo* in its combinations with the forms of the different verbal moods. On the other hand, if the semantic content of these combinations with *voleo* is perceived as a future, one could say that Gaster's chrestomathy indicates a development stage where the future is still in search of a place in the modal and temporal system of the language.

Instead of a Conclusion

The conclusions derived from comparing the future tense structure in the dialectal variants, old Romanian chrestomathies, and standard language, are concerned with the role of the verb *a avea* (to have), that of the verb *a vrea/voi* (to want/will), the role of the subjunctive, and the main semantic feature generated by the presence of the conjunction *si* in the formation of this tense.

²⁷ We refer to M. Gaster, *Chrestomathie roumaine*, I, 1891.

The verb *a avea*, according to Matilda Caragiu Marioțeanu's description of the dialects of the South of the Danube, is irrelevant to the formation of the future in Aromanian.

The priority of the verb *a voi* in combination with the infinitive and the subjunctive seems undisputable. Three out of four dialects use the verb *a voi* to form the future; only one dialect shows frequent occurrences of the verb *a avea*, as an auxiliary; statistical studies will clarify the rivalry between the two auxiliary verbs.

The comparison of the dialectal variants also indicates that the auxiliary *a voi* has evolved from invariable to variable, in the structure of the future tense. In its invariable form *va*, this verb represented only a temporal marker in Aromanian.

If we take into consideration the fact that two out of four Romanian dialectal variants contain in the future structure the conjunction *și*, we can consider that, as far as the evolution of the content of this tense in Romanian is concerned, the feature *unreal* has played a major role.

REFERENCES

1. BOURCIEZ, E., *Eléments de linguistique romane*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1967.
2. CAPIDAN, Theodor, *Meglenoromâni. I. Istoria și graiul lor*, Cultura Națională, București, 1925.
3. CAPIDAN, Theodor, *Aromânii. Dialectul aromân. Studiu lingvistic*, Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului. Imprimeria Națională, București, 1932.
4. CARAGIU MARIOȚEANU, Matilda, *Compendiu de dialectologie română (nord și sud-dunăreană)*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1975.
5. ERNOUT, Alfred, *Morphologie historique du latin*, Editions Klincksieck, Paris, 2002.
6. GASTER, M., *Chrestomathie roumaine. Textes imprimés et manuscrits du XVI^{me} au XIX^{me} siècle; spécimens dialectales et de la littérature populaire accompagnés d'une introduction, d'une grammaire et d'un glossaire roumain-français Tome premier. Introduction. Grammaire. Textes (1550-1710)*, Leipzig: F.A. Brockhaus. Bucarest: Socecu & C^o 1891.
7. GUILLERMOU, Alain, *Manuel de langue roumaine*, Librairie C.Klincksieck, Paris, 1953.
8. LOMBARD, Al., *La langue roumaine. Une présentation*, Editions Klincksieck, Paris, 1974.

9. MEYER-LÜBKE, W., *Grammaire des langues romanes*, Traduction française par August Doutrepoint et Georges Doutrepoint, Tome deuxième: *Morphologie*, H.Welter Editeur, Paris, 1895.
10. POP, Sever, *Grammaire roumaine*, Editions A. Franke S.A., Berne, 1948.
11. PUȘCARIU, Sextil, *Studii istroromâne*, II, Cultura Națională, 1926.
12. SALA, Marius, *Du latin au roumain*, Traduction de Claude Dignoise, L'Harmattan, Paris, Univers Enciclopedic București, 1999.
13. SANDFELD, Kr., *Linguistique balkanique. Problèmes et Résultats*, Librairie Ancienne Champion, Honoré Champion, Editeur Edouard Champion, Paris, 1930.
14. SUNDELL, Lars-Göran, *Le temps futur en français moderne*, Uppsala, Stockholm, 1991.

EPONYMS AND WORD-FORMATION PROCESSES

MANUELA CIPRI*

ABSTRACT. *Eponyms and Word-Formation Processes.* Onomastics, and proper names in particular, have been the subject of study using various approaches and points of view by philosophers, anthropologists and psychologists, but much more rarely by linguists. Within the science of onomastics, the notion of distinctive traits is essential if one is to classify the entire set of phenomena.

Keywords: Eponym, Word, Onomastics, proper names, definition, *European Diffusion Index*

REZUMAT. *Eponimele și procesul de formare a cuvintelor.* Onomastica și, în mod particular, numele proprii au constituit obiectul studiilor ce au făcut apel la variate metode și la puncte de vedere exprimate de filozofi, antropologi și psihologi, însă mai rar de către lingviști. În acord cu onomastica, cu această știință, noțiunea de trăsătură distinctivă este esențială în clasificarea întregului ansamblu de fenomene.

Cuvinte cheie: *Eponim, cuvânt, onomastică, nume proprii, definiție, Indexul European de răspândire*

1. Eponyms and lexicalization processes

When dealing with eponyms¹, one usually starts from the classic definition of the word: a term formed from the proper name of a person, real or fictitious, applied to a city, a geographical area, a dynasty, a historical period or an artistic movement. Originally it referred to a person, usually mythical, to whom the foundation of a city or lineage was attributed; for example, Athens named after the goddess Athene, or Rome after its founder Romulus, or Europe from the goddess seduced by Zeus. Over time, eponyms have acquired other values, indicating inventions, laws, both juridical and scientific, mathematical theorems, and also honours and titles such as the Nobel Prize, named after Alfred Bernhard Nobel², or the Pulitzer Prize after the journalist Joseph Pulitzer.

* Sapienza Università di Roma (Italy). E-mail: manuela.cipri@uniroma1.it

¹ Eponym from Greek ἐπώνυμος: epo, above, and ὄνυμα, name, hence ‘nickname’

² www.google.com 4,780,000 hits for *Nobel prize* / www.google.it 650,000 hits in Italian for *Premio Nobel*; www.google.com 2,930,000 hits for *Pulitzer prize*; www.google.it 32,000 for *Premio Pulitzer* (12 August 2010).

THE NOBEL PRIZE

- Albanian: çmimi Nobel.
- Czech: Nobelova cena
- Croatian: Nobelova nagrada
- Danish: Nobelprisen
- Estonian: Nobeli auhind
- Finnish: Nobel-palkinto
- French: Prix Nobel.
- Icelandic: Nóbelsverðlaunin
- Lithuanian: Nobelio premija
- Latvian: Nobela prēmija
- Dutch: Nobelprijsm
- Hungarian: Nobel-díj
- Norwegian (bokmål): Nobelprisen
- Polish: Nagioda Nobla
- Portuguese: Prémio Nobel
- Romanian: Premiul Nobel
- Slovak: Nobelova cena
- Spanish: Premios Nobel
- Swedish: Nobelpris
- German: Nobelpreis
- Turkish: Nobelpriset

Premio Pulitzer. Pulitzer Prize

- Croatian: **Pulitzerova nagrada**
- Czech: **Pulitzerova cena**
- Danish: **Pulitzerprisen**
- German: **Pulitzer-Preis**
- Dutch: **Pulitzer-prijs**
- Finnish: **Pulitzer-palkinto**
- French: **Prix Pulitzer**
- Spanish: **Premio Pulitzer**
- Hungarian: **Pulitzer-díj**
- Portuguese: **Prémio Pulitzer**

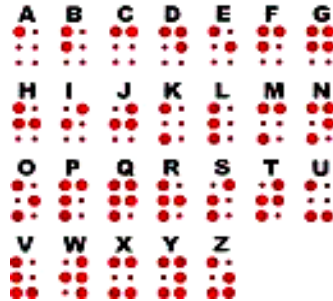
These types of eponyms have a high European Diffusion Index (EDI) and can give rise to new word formations such as *Nobel* (Nobel+ist) and the plural *Nobelists*, referring to Nobel Prize winners. Less frequent are local eponyms, i.e. those names used in the form of metaphors or antonomasia restricted to a particular geographical area – such as *batty*, used to describe a person who is strange, mad or eccentric. The word derives from Fitzherbert Batty, a famous lawyer in Jamaica who was declared insane in 1839, or *shrapnel*, from General Henry Shrapnel, who invented exploding shells during a war with the Dutch: *The first explosive shell filled with shrapnel was used against the Dutch in Surinam. The shell was then called a "spherical case shot" and consisted of a round container filled with gunpowder and musket balls. An Englishman, Lieutenant General Henry Shrapnel, invented the device in about 1802.*

The success of eponyms depends on numerous factors that are not immediately evident. *Chauvinist*, a person of extreme nationalist views, comes from Nicolas Chauvin, a soldier in Napoleon's army, who was convinced of the General's superiority even after his defeat; the word has been adopted into several languages along with its derivatives *chauvinism* and *chauvinistic*.

Sobrero divides eponyms into monoremic and polyremic types; the former consist of single words which can have wider meanings. This occurs when the word has become part of everyday language, as for example the common clothing terms *jeans*, *raglan*, *cardigan*, *chesterfield*, and *mackintosh*; or words like *braille*, from Louis Braille, or *Hollywood* as a synonym for the movie industry, or food such as the *sandwich*, *hamburger* and *garibaldi* biscuit³. Polyremic eponyms are made up of more than one word, and are very common in technical-scientific contexts such as medicine: *Parkinson's disease*, *factor of Hageman*, *Peter Pan syndrome*; architecture: *Hadrian's Wall*, *Marble Arch*, *Big Ben*, *London Bridge*; economics: *Wall Street*, *Pareto optimality*⁴, *Chicago School*; education: the *Montessori method*; linguistics: *Grimm's Law* (from Jacob and Wilhelm Grimm), *Zipf's Law* (from George K. Zipf); and physics: *Faraday's Law*, etc. We can also mention here the humorous term *Parkinson's Law*⁵ – *ley de Parkinson* (Es); *loi de Parkinson* (Fr); *Parkinsonsches Gesetz* (De).

BRAILLE

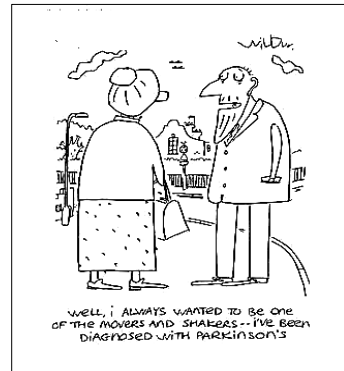
English... **Braille**
 Spanish...**braille**
 Albanian...**alfabet braj**
 Dutch... **braille**
 Finnish... **braille**
 Polish... **braille**
 Portuguese **braille**
 Swedish...**braille**
 Turkish...**braille**



Italiano **Morbo di Parkinson/Parkinson**
 English ***Parkinson's disease*; *Parkinson's***

Spanish **enfermedad de Parkinson**

French **maladie de Parkinson**
 Brazilian Portuguese **mal de Parkinson;**
moléstia de Parkinson; doença de Parkinso
 Polish **choroba Parkinsona**
 Romanian **boala lui Parkinson**
 Turkish **Parkinson hastalığı**



³ Garibaldi is a polysemic term with various meanings that depend on context and geographical area; for example, in Italy and Latin America the name refers to the historical person, while in the USA a garibaldi fish is another term for a goldfish, and in the UK garibaldis are biscuits with raisins.

⁴ A concept often invoked in the economic analysis of law. First described by the Italian economist Vilfredo Pareto (1848-1923), a Pareto optimality is a situation that cannot be altered without making at least one person worse off than he was prior to the change. An allocation of resources is Pareto optimal or Pareto efficient when no further improvements can be made without one party becoming a loser..Martin A. E., Law J. *A dictionary Law*, Oxford University Press (2006).

⁵ C. Northcote Parkinson (1909–1993) coined this law, and its corollary ‘Expenditure rises to meet income’ Law J.(2009). *Dictionary of Business and Management*, Oxford University Press

Parkinson's Law (1958) explains that "work *expands to fill* the time *available* for its *completion*," and that a sufficiently large *bureaucracy* will generate enough *internal work to keep* itself 'busy' and so justify its continued existence without commensurate *output*. Proposed in 1955 in jest by the UK political *analyst* and historian Cyril Northcote Parkinson (1909-93), it is quoted more as a clever/revealing *insight* into the functioning of large *organizations* than as an *empirical* reality.

In legal language, in the same way that there are laws applied internally and also international laws, eponymous terms can be local or international. Compared with medical language, legal language is less widespread and possesses a rich hoard of terms that are based on words in everyday use which are given specific and particular meaning. This also the reason that legal terms belonging to internal laws are more difficult for an outsider to comprehend, and become almost set expressions at a local level:

The *Helms–Burton Act* (1996) is a *United States federal law* which strengthens and continues the *United States embargo against Cuba*. The act extended the territorial application of the initial embargo to apply to foreign companies trading with *Cuba*, and penalized foreign companies allegedly "trafficking" in property formerly owned by U.S. citizens but *expropriated* by Cuba after the *Cuban revolution*. The act also covers property formerly owned by Cubans who have since become U.S. citizens.

The expression '*a McKenzie Friend*' derives from the US 1971 case *McKenzie vs McKenzie*. A McKenzie friend is someone who sits beside a defendant without legal representation in court and assists him, takes notes and makes helpful suggestions.

The *Calvo Clause* (from Carlos Calvo, 1824 – 1904), is the clause included in international contracts under which the parties waive their right to be protected by their national laws and accept the jurisdiction of the courts of the host country.

The *Benjamin order* is an English law order made by the court for the distribution of assets upon death when it is uncertain whether or not a beneficiary is alive. The order derives its name from the case of Benjamin in 1902. The order authorizes the personal representatives of the deceased who administers the estate to distribute the property on the basis that the beneficiary is dead or on some other basis. The personal representatives are thus protected from being sued if the beneficiary is in fact alive and entitled.

Terms that belong to international law have had a more widespread use and are therefore more transparent: *The Congress of Vienna* (1815), *The Geneva Convention* (1864), *The Berne Convention* (1886), *Marshal Aid* (1947), *The Warsaw Pact (Warsaw Treaty of Friendship, Co-operation and Mutual Assistance, 1955)*, *The Treaty of Rome* (1957), *Schengen (Agreement and Convention, 1985)*.

Schengen (Agreement and Convention)

By the Schengen Agreement signed on 14 June 1985, Belgium, France, Germany, Luxembourg and the Netherlands agreed that they would gradually remove controls at their common borders and introduce freedom of movement for all nationals of the signatory Member States, other Member States or third countries. The Schengen

Convention supplements the Agreement and lays down the arrangements and safeguards for implementing freedom of movement. It was signed by the same five Member States on 19 June 1990 but did not come into force until 1995. The Agreement and the Convention, the rules adopted on that basis and the related agreements together form the "Schengen *acquis*". Since 1999, this has formed part of the institutional and legal framework of the European Union by virtue of a protocol to the Treaty of Amsterdam.

The same is the case in the *Treaty of Maastricht On European Union (1992)*, *The 1996 Hague Convention – Parental responsibility and protection of children*; the *Treaty of Amsterdam*, *Treaty of Lisbon (2009)*:

- Treaty amending the existing Treaties with a view to enhancing the efficiency and democratic legitimacy of the enlarged Union, as well as the coherence of its external action.
- Brussels European Council, 21/22 June 2007 - Presidency Conclusions: <http://www.consilium.europa.> (26.10.2009).

The constitutional concept, which consisted of repealing all existing Treaties and replacing them by a single text called "Constitution", is abandoned. The Reform Treaty, which was to include the innovations resulting from the 2004 IGC, has been superseded by the Treaty of Lisbon amending the Treaty on European Union and the Treaty establishing the European Community. This new Treaty contains two substantive clauses amending respectively the Treaty on European Union (EU Treaty)

[IATE:865789] and the Treaty establishing the European Community (EC Treaty) [IATE:856545]. The EU Treaty keeps its present name and the EC Treaty is called the Treaty on the Functioning of the Union, the Union having a single legal personality. The word 'Community' is replaced by the word 'Union'; the new Treaty states that the two Treaties constitute the Treaties on which the Union is founded and that the Union replaces and succeeds the Community. The Treaty of Lisbon was signed on 13 December 2007 and came into force on 1 December 2009.

Some eponyms often express human characteristics, virtues and vices, by means of metaphor and antonomasia. When they become metonyms, we are dealing with the names of scientists transposed to their inventions, or places where important treaties or agreements were signed, or where certain foods, drinks, materials or money is produced. The famous name can become an adjective or another word class. Scientific disciplines, botany, zoology, mineralogy and petrology, chemistry, physics, astronomy and medicine abound in eponyms from the proper names of people and places.

Migliorini⁶ provides extensive examples of another important form of lexicalization: the semantic demotion of proper names, especially first (Christian) names; when they become overtly commonplace, history shows that they are used to denote any ordinary man or woman, and are then applied to animals, plants and other objects.⁷

⁶ Migliorini B. (1927), *Dal nome proprio al nome comune*, Ginevra, Olschki, pp. 24-28

⁷ Sabatini-Coletti, *Dizionario della lingua italiana*: <http://dizionari.corriere.it>; http://www.treccani.it/site/lingua_linguaggi/consultazione.htm

Eponymy n. 1. In ancient Greece and Rome, the custom of giving a year the name of the magistrate in office. By extension: the attribution of a name derived from that of an important person or a mythical hero to a city, a lineage, a historical period or a cultural movement:

Gongora is the eponym of the Spanish 17th century 2. adj. giving one's name to something: *Athene is the eponymous goddess of Athens*

Etymology: Greek *epōnymos*, from *epōnymos* eponymous, from *epi-* + *onyma* name – the Byzantine Greek word **epi**, (upon; properly, meaning superimposition (of time, place, order, etc.), as a relation of distribution (with the genitive case); over, upon, etc.; of rest (with the dative case) at, on, etc.; of direction (with the accusative case) towards, upon, etc.)

Date: 1846

1 : one for whom or which something is or is believed to be named

2 : a name (as of a drug or a disease) based on or derived from an eponym

– **ep·onym·ic** \,e-pə-'ni-mik\ *adjective*

Proper names are obviously important in human communication as cultural, linguistic and ethnic symbols, and as signs of social identity. A proper name indicates a personal individual reference within an extra-linguistic reality. An eponym becomes a characteristic feature of the society in which it is used, and often has a mnemonic function as it is applied as a denotation for an entire class of products with similar features⁸. Proper names can have an influence on the social make-up and culture of entire populations, both at a national and international level, for example: *Pandora's box*, *Achilles' heel*, *Frankenstein*. The influence exerted by proper names can be perceived in the universality of certain names, for example, McDonald's, which has given birth to terms such as *McJob*, *McWorld*, *Bigmac index*⁹, *Burgernomics*, etc.

⁸ See Maurizio, *Le denominazioni proprie*, LED ed. Universitarie, (2004) p.12

⁹ The Big Mac index is an informal tool for comparing the purchasing power of currencies. The index was introduced in *The Economist* in September 1986. The basic assumption of 'purchasing power parity' is that the rate between two currencies should naturally adjust so that a sample *basket of goods* and services should cost the same in both currencies (*PPP*). In the Big Mac index, the basket in question is a single *Big Mac* burger as sold by the *McDonald's* fast food restaurant chain. The Big Mac was chosen because it is available to a common specification in many countries around the world as local McDonald's *franchisees*, at least in theory, have significant responsibility for negotiating input prices. For these reasons, the index enables a comparison between the currencies of many countries. The Big Mac PPP exchange rate between two countries is obtained by dividing the price of a Big Mac in one country (in its currency) by the price of a Big Mac in another country (in its currency). This value is then compared with the actual exchange rate; if it is lower, then the first currency is under-valued (according to PPP theory) compared with the second, and conversely, if it is higher, then the first currency is over-valued. The index also gave rise to the word *burgernomics*.

McJob

McJob, from the name of the fast-food chain McDonald's, is a slang usage to describe a low-cost, low-prestige job, or a temporary, part-time position requiring few skills and offering scant possibilities of promotion. Most McJobs are found in the service sector: especially fast food restaurants, coffee shops and retail outlets.

One interesting feature of internationally used eponyms is their productivity and their variety of word-formation processes; for example, take a term with a high EDI like *sandwich*:

Word-class shift from noun to verb: *to sandwich*:

the little shop was sandwiched between two giant stores
he sandwiched the two pieces of wood together

- Italian sandwich
- English sandwich
- Spanish sandwich
- French sandwich
- German Sandwich
- Brazilian Portuguese sanduíche
- Croatian sendvič
- Czech sendvič
- Danish sandwich
- Hungarian szendvics
- Polish kanapka sandwicz
- Portuguese sandwich ; sanduiche
- Turkish.sandviç

It has generated various other words and expressions:

Club sandwich
sandwich bar
sandwich cake
a cream sandwich
sandwich panel
sandwich construction
sandwich boards
sandwich course
sandwich man

This last term has generated another eponym, *The Sandwich Man*, a film from 1966. The reference is to a person who wears sandwich boards in front and behind to advertise a product or service.

In politically correct language, the word becomes *sandwich person* (in Canada, however, a sandwich person is someone whose job is making sandwiches).

Another feature is that certain everyday words become proper names and then become part of an internationally recognised language:

Super+man= Superman
Wonder+woman= Wonderwoman
Wall+street = Wall Street,
Ground Zero; Fahrenheit 9/11

Certain names do not survive the historical period in which they were created, and their use over time becomes increasingly rare. In the nineteenth century one could allude to a seducer by using *Lovelace*, a character in a novel by Clarissa Richardson, or *Figaro*, as a humorous name for a barber; in the same way, a *Dolly Varden* was a popular dress described in Dickens' 1841 novel, *Barnaby Rudge*; a *Dorothy bag*, named after the heroine of *Dorothy, a Country Story*, by Arthur Joseph Munby, a highly popular author in late 19th century England.

Salomon Kavarski¹⁰ highlights the importance of proper names, and describes them as elements with a conspicuous semantic significance. Gary-Prieur¹¹ (1994) remarks that the interpretation of proper names depends on three sense factors: the denomination, the connotations and the content.

« un ensemble de propriétés attribuées au référent initial de ce nom dans un univers de croyance »

Some toponymic eponyms, i.e. words which have their origin in place names, have also acquired a specific implication, e.g.: *Marathon*¹², *Jersey*¹³, *Waterloo*, *Weimar*, *Pearl Harbor*, *Vietnam*, *Chernobyl*, *Kyoto*, *Guantanamo Bay*.

When dealing with proper names or denominations it can be useful to take account of the level of transparency or opaqueness of a term in the social and cultural context in which it is used. The interpretation of a proper name can also enable us to arrive at the etymological sense of a term. If we look at the semantics of an anthroponym, we find cases of eponyms and toponyms which have lost their transparency over time, such as in the case of denominations of medieval origin like *Cilla*, *Abba*, *Babba*, *Cyssa*, *Hana* or *Lill*, for example.

¹⁰ "Oci ciornie: "Cechov allo schermo. Sulla traduzione in film, sulla traduzione del film". G.E. Bussi - L. Salmon Kovarski (a cura di). *Letteratura e cinema. La trasposizione*. Atti del Convegno svoltosi a Forlì-Bologna (dicembre 1994-gennaio 1995). Bologna: Clueb, p 35 ff.

¹¹ Gary-Pieur M., *Lenom propre constituite - t-il une categorie linguistique?* (1992) p.4-25

¹² From the name of the town in Attica, from where, legend has it, the messenger Pheidippides ran non-stop to Athens to announce the victory of Miltiades over the Persians in 490 BC, before dying from his exertions.

¹³ Jersey was a heavy woollen cloth worn by fisherman on the Channel Island of Jersey (www.etymonline.com)

Hadstock, from the mediaeval name *Hadda*, or *Hilgay*, the island of the *Hydlingas*, the people who take their name from a person called *Hildla*.

It is clear that a proper name, used as a symbol or a way of expressing a concept, undergoes a metamorphosis. At a diachronic level, the term has a certain transparency in its use, but synchronically, it can become opaque in two ways: it becomes obsolete or it becomes part of the lexicon by changing from a proper name to a common noun. These denominations are creative expressions, and they assume the status of common nouns, such as *taxi*, *derrick*, *gallery*, *asphalt*, *ebola*, *bermuda*. The shift from proper name to lexical unit, however, does not happen in equal measure to all. Deonymy can lead to the formation of new proper names.

1. Deonyms

Common nouns which derive from a proper name, such as *bikini*, *casanova*, *montgomery*, or *dollar*; these are deonyms par excellence, re-calqued perfectly from the originals.

Dollar

half dollar

The dollar area

dollar Diplomacy

dollar spinner

Kingdollar

To dollarize

dollarization

dollarwise

The transformation of an eponym into a common noun is one of the changes a proper name undergoes on a synchronic level, when it loses its original transparency and becomes part of the common lexicon. In the case of eponyms, it can be useful to analyse them in terms of their derivation, which can sometimes be unclear, or not directly traceable to the name of a person, or a place or an inventor. One example of this is asphalt, used for a substance found floating on the surface of the Dead Sea, once known as the *Lacus Asphalticus*. Another example is the soft drink known as *Chinotto*; the citrus fruit it is based on supposedly came originally from China. On the web we can see that the term¹⁴ has a high frequency, and is present in other European languages: *Chinotto* in French, Dutch and German, *Kinotto* in Slovenian. The same goes for the words *quinine*, *quinolone* and *chinoiserie*, and the English *china*, originally for fine porcelain made in China.

A growing percentage of neologisms consists of deonymic formations, both in dictionary entries and as recorded in the spoken language; the internet documents tens of thousands of deonyms, especially surnames, forming adjectives,

¹⁴ chinotto. 89.300 hits on the web, www.google.com as of 14 May 2010.

verbs, other nouns and even adverbs – the phenomenon illustrates the abundance of the base words used as eponyms, as well as the potential alterations and inventions built on a single base¹⁵.

There are deonyms indicating a historical period, a cultural movement or school of thought, which partake of suffixes, especially –ism, -ist, -esque and –ian, expressing their relation with a certain person: *Thomism*, *Calvinism*, *Bonapartism*, *masochism*, *Stalinism*, *Marxism*, *Hitlerism*, *Machiavellianism*, *Machiavellist* and the adjectives *Machiavellian*, *Lutheran*, *Keynesian*. This last deonym has engendered comparative forms: *more Keynesian*, *a most Keynesian unemployment*. Of political history interest are the *Spartacus League* and *Spartacists*. (an Internationalist, revolutionary group within the German SPD), derived from the name of the Roman slave leader; the *Nixon Era*, *Trudeaumania*, *Jeffersonian economics*, *Jacksonian democracy*, *McCarthyism*, *Thatcherism*, *Kennedy's Camelot*, *Reaganomics*. *Elizabethan*, *Edwardian*, *Georgian*, *Victorian*, *Cromwellian*, and *Thatcherism*, the politics of Margaret Thatcher, based on free markets, privatisation and tax reduction; the ex-prime minister is also the basis of *Thatcherite*, which is both an adjective – a *Thatcherite policy*, or a singular or plural noun, a *Thatcherite*, *Thatcherites*, indicating her followers, or *Thatcher's children*, indicating those born during her premiership (now also *Thatcher's grandchildren*). *Blatcherism* (Blair+Thatcher), a blend describing a political line that involves an agreement between opposing parties like Blair's Labour Party and Thatcher's Conservatives, was coined by *The Economist* in 1997 on the pattern of blends created in the fifties, like *Butskellism* (Butler+Gaitskell) to describe consensual politics – an accord between Tory Chancellor Rab Butler and the Labour leader Hugh Gaitskell. *Blairism* denotes the politics of Tony Blair's Labour government (2000-2007), and *.Blairite*, *.Blairist* are used to denote supporters of The Blair government, as well as an adjective describing his politics and government; c.f. *Brownite*, *Brownist* for the supporters of Gordon Brown. An interesting feature is the formation of new words built from eponyms and affixes or confixes which are used to describe specific events, like *Clintongate*, *Indonesiagate*, scandals involving President Clinton, not to mention the more recent *Obamamania*, *Obamaphoria*, *Obamaphobia*, *Obamabush*, *Obamedia*, *Obamanible* (Obama+Abominable), *Obamination* (Obama+abomination), *Obaminator*¹⁶ *Obamerica* (Obama+America) *Obamanomics*, *Obamemployed*, *Obamacare* (Obama+medicare) and *Obamagirls*, the female supporters of President Obama. Prefixed deonyms include:

Anti- → *Antibush*, *Antiobama*, *antiputin*, *Post-* → *Post Brown Era*, *Pre-* *Pre-Cameron*

Pro- → *.Pro-Blair*

¹⁵ Caffarelli E., *Googlizzare cognomi: dal nome proprio, all'aggettivo, all'avverbio nella lingua di Internet*, in P.D'Achille e E. Caffarelli 2006 p. 87.

¹⁶ www.urbandictionary.com/ has a list of fifty or so words based on the name Obama

There are terms referring to international politics, such as *Balkan politics*, *Balkanization* : *The division of a state into smaller territorial units. The term tends to imply a policy of ‘ divide and rule’, whereby the strength of a united country is diluted by the creation of internal division. The term came to prominence in the aftermath of the First World War, but has contemporary resonance in the light of recent “Balkan politics”..*

Elvisy is an adjective describing those who imitate Elvis Presley in dress or movements; synonyms include *elvisesque* and *presleyesque*; *atwoodian* is an adjective denoting the poetry and poetic style of the Canadian writer Margaret Atwood; *Bill Gates’ flower fly* is an insect found in Costa Rica; a *chinese wall* is an expression used in financial circles to denote an obstacle to internal information exchange; *gerrymander* is the division of a *geographic area* into *voting districts* in such a way as to give an *unfair advantage* to one *party* in an *election*, or a person elected. From (*Elbridge*) *Gerry* + (*sala*) *mander*, from the similarity in shape to a salamander of an electoral district created when Gerry was the *governor* of *Massachusetts*. Conversion gives the verb *to gerrymander*, to change the boundaries of voting districts or to manipulate something to one’s advantage, and the noun *gerrymandering*.

There are other deonyms that derive from toponyms found in the media, in literature and areas of specialised information, such as *Silicon Valley* and *Silicon Valley Power (SVP)*, not to mention the musical group *Silicon Fly*; *China Town*, *Little Italy*, *Serendipity*, *Hollywoodland* (the movie industry) and blends such as: *Bollywood* = *Bombay*+*Hollywood*, *Chollywood* = *China*+*Hollywood*, *Nollywood* = *Nigeria*+*Hollywood*; *Kollywood*= *Hollywood* and *Kodambakkam* (a town in Tamil Nadu), Tamil-language cinema based on the city of Chennai.

2. Trade marks, ethnonyms and glossonyms

Trademarks and brand names are non-polysemic terms indicating a specific object, easily identified and understood by people from different cultural backgrounds. The brand name *Canon* on August 25 2010 achieved 7,370,000 hits on the web, demonstrating the fact that it is one of the most well-known and transparent names in photographic technology. Less known are brand names such as *tuxedo* (known in Italian and other languages as *smoking*, short for *smoking jacket*), an item of American evening wear in black or dark blue with silk lapels, whose name derives from the exclusive *Tuxedo Club*, which opened in 1886 in Tuxedo Park, Orange County, New Jersey.

The *Watergate*, the building in Washington DC that houses the Watergate Hotel, scene of the burglaries that led to the impeachment of Richard Nixon, and thus by antonomasia denotes a colossal scandal, has given rise to the prolific confix *-gate*, as in *Iranagate*, *bananagate*, etc.

The most well-known stock market share index is the *Dow-Jones*, which derives from the name Dow, Jones & Company, set up by three New York Times journalists, Charles Dow, Edward Jones and Charles Bergstresser.

Trade Marks	Ethnonyms	Glossonyms
Levi's	Afrocentric	Spanglish (Spanish + English)
Frisbee	Islamophobia	Cinglish (Chinese + English)
Rimmel	Eurocentrism	
iPod	Ottoman ¹⁷	Pringlish (the English of Portorico)
Ford	Anglocracy	Singlish (the English of Singapore)
Gallup poll	Nippofilm, nippomania	Japlish (Japanese + English)

It is interesting to note the widespread use of certain brand names:

- *Aspirina (It)*¹⁸ *aspirine (Fr)* *aspirin (En)*, *aspirina (Es)*, *Aspirin (De)* *aspirinë (Alb)*, *aspirin (Da)*, *aspirine (De)*, *aspiriini (Fn)*, *aspirinas (Lt)*, *Aspiryna (Pl)*, *aspirina (Pt)*, *aspirin, acylpirin (Sl)*, *aspirin (Sv)*, *Aspirin (Tr)*;
- *cellophane (En)*, *cellofan (It)*, *celofán (Es)*, *cellophane (Fr)*, *Cellophan Zellophan (De)*, *celofan (Al)*, *celofane (Pt)*, *celofán (Cz)*, *cellofan (Dk)*, *sellofaani (Fi)*, *celofán (Hu)*, *celofāns (Lt)*, *celofan (Pl)*, *celofane (Pt)*, *celofan (Ro)*, *Celofán (Sl)*, *cellofan (Swe)*;
- *Coca-cola (It)*, *coca cola (Fr)*, *coca cola/coke (En)*, *Coca-cola (De)*, *Coca-cola (Es)*, *coca cola (Pl)*, *coca cola (Norv)*, *coca cola (Indo)*, *coca-cola (Da)*;
- *plexiglas (it)*, *plexiglas (fr)*; *plexiglas (En)*, *plexiglás (Es)*, *Plexiglas (De)*;
- *Yo-yo (It)*, *yo-yo (En)*, *yo yo (Fr)*, *yo-yo (Es)*, *Jo-Jo (De)*, *yo yo*; *yoyó (Es)*, *yo yo*; *yo-yo (Fr)*, *Jo-Jo (De)*, *yoyo (Al)*, *jojo (Cz)*, *yoyo (Da)*, *jo-jo (NL)*, *jo-jo.jojo (Et)*, *jojo (Fi)*, *jojó (Hu)*, *jojo (Nv)*, *jo-jo (Pl)*, *iô-iô (Pt)*, *jo-jo (Se)*, *jojo (Sk)*, *jo-jo (Sl)*, *jo jo (Sv)*, *yoyo (Tu)*, *yô-yô (Vt)*;
- *Pedalò (It)*, *pédalos (Fr)*, *pedalo (En)*, *Pedalò (Es)*, *Pedalos (De)*;
- *Emmental*; *Emmenthal (En)*, *Emmental (It)*, *emmental*, *emmenthal (Fr)*, *Emmentaler (De)*, *emmenthal (Pt)*, *ementál*; *ementálsky syr (Sl)*, *Emmentaler (Sv)*;
- *Jacuzzi (It)*, *jacuzzi (En)*, *Jacuzzi (Fr)*, *Jacuzzi (Es)*, *Jacuzzi*, *Whirpool (De)*;
- *Kleenex (it)*, *Kleenex (En)*, *Kleenex (Fr)*, *Kleenex (Es)*;

¹⁷ The ottoman is a stuffed or cushioned footstool, sometimes called a hassock. Also called an ottoman is a backless couch, which in America never attained the popularity of the footstool. The namesake that people have been resting their feet on (the footstool) or their entire bodies (the couch) came from Osman I (1288–1320). Europeans sometimes corrupted the name to *Othman* or *Ottoman*, the once-mighty ruler of the Turks and the founder of the *Ottoman Empire*. His descendants ruled the great empire for more than six centuries, until its dissolution in 1919.

¹⁸ The name "aspirin", for the industrially produced pill of acetylsalicylic acid was patented by Bayer, March 6, 1899, using the prefix 'a' for the acetyl group with 'spir' from the flower *Spiraea*, from which spireic acid, otherwise known as salicylic acid, was extracted, and the suffix 'in', generally used for medicines at the time. www.wikipedia.org

- *Tabasco (It), tabasco (En), tabasco (Fr), tabasco (Es), Tabasco (De)*
- *Winchester (It), Winchester (En), winchester (Fr), Winchester (Es), Winchester (De);*
- *Tartan (It), tartan (En), Tartan (Fr), tartán (Es), Tartan (De), tartan (Da), tartan, tartani (Fi), tartan (Pt), tartan (Sv).*

2.1. Ethnonyms and glossonyms

Composed from the confixes *ethnos* (people) and *onoma* (name), an ethnonym is the name of a people, an ethnic community or a cultural group, and can be divided into two types: a) an endo-ethnonym, a term coined by the community itself, and b) an exo-ethnonym, when it is coined by another community. Both these types have given rise to various words and locutions in frequent use, e.g. *African-American, afrocentricity, afrocentrist, afroasian, afrolatino, african-topics*.

afrocentrism

Cultural, political, and ideological movement. Most Afrocentrists are African Americans who regard all blacks as syncretic Africans and who believe that their worldview should positively reflect traditional African values. Afrocentrists argue that for centuries blacks and other non-whites have been dominated, through slavery and colonization, by Europeans and that European culture is either irrelevant or hostile to efforts by non-Europeans to achieve self-determination. Rooted in historical black nationalist movements such as Ethiopianism, Pan-Africanism, and Negritude, Afrocentrism asserts the cultural primacy of ancient Egypt and is seen as a spur to political activism. In addition to emphasizing cooperation and spirituality, it champions contemporary African American expressive culture (language, cuisine, music, dance, and clothing). Coined by Molefi Asante in the 1980s, the term Afrocentrism was popularized by such books as *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, 2 vol. (1987 – 91), by Martin Bernal. The book remains controversial among mainstream scholars who charge it with historical inaccuracy, scholarly ineptitude, and racism — prompting countercharges of racism from some of its defenders.

Ethnonyms can change over time, as when a locution moves from being socially acceptable to unacceptable, as has been the case with *negro* or *black* used to indicate Afro-Americans or anyone of African origin (even though the word is still in use in the name of some organisations like the United Negro College Fund. In English, ethnonyms are usually formed using the suffixes –an, –ian, –ish and –ese, for example:

Russia → *Russian*

Austria → *Austrian*

Slovakia → *Slovakian*

Andorra → *Andorran*

Armenia → *Armenian*

Slovenia → *Slovenian*

Latvia → *Latvian*

Lithuania → *Lithuanian*

Moldova → *Moldovan*.

Albania → *Albanian*

Bolivia → *Bolivian*

Canada → *Canadian*.

Argentina → *Argentinian*

Germany → *German*

Italy → *Italian*

Norway → *Norwegian*

Hungary → *Hungarian*
Finland → *Finnish*
Poland → *Polish*
England → *English*
Scotland → *Scottish*

Ireland → *Irish*
Sweden → *Swedish*
Portugal → *Portuguese*
China → *Chinese*

The English consider communication within the community to be of great importance, and this can be seen in the way glossonyms in English correspond to ethnonyms:

English (person - language)
Albanian (person - language)
Spanish (person - language)
French (person - language)
Finnish (person - language)
Irish (person - language)
Italian (person - language)
Polish (person - language)
Portuguese (person - language)

DOCUMENTS, DATING AND PHRASEOLOGY¹⁹

THE INDEPENDENT

Oliver James: Cheap Labour

Apart from enabling a basic level of economic success, sufficient to pay for food, health and education, the purpose of government is to minimise the amount of mental illness by creating a benign society, like the Scandinavians have been doing for 70 years. Blatcherism has done the opposite. If you can face it, here's a glimpse of what really happened to our social psychology in the past 10 years, starting at the beginning of life.

It just goes on from there, as if the New Labour control freaks are oblivious to the evidence of what makes for mental health. Caesareans have multiplied several-fold, even though they interfere with bonding. British babies are even less likely to be breast-fed than anywhere in Europe, again reducing emotional intimacy. Then, mental illness-inducing strict routines for babies, like insistence on four-hourly feeding or imposed sleep schedules, have become widespread. Where is the government action, following the damning study of this method published last year? It shows that, compared with babies raised in infant-centred regimes (for example, demand-feeding or sharing the parental bed when distressed), at three months the routine-nurtured babies spend 50 per cent more time crying or fussing: the Discontented Little Baby.

¹⁹ The responsibility for the texts, photographs and captions in this annex rests wholly with the author (=Manuela Cipri).



That you now learn in order to earn was made explicit by the withdrawal of university student subsistence grants and the introduction of tuition fees. As in America, a high proportion of British students found themselves doing "McJobs" in order to survive. Despite that, on average they graduated with debts of £15,000. This is hardly a good preparation for the next stage: even more massive debt, nil savings, workaholicism and consumerism, all underpinned by spiralling property prices.

At the same time, affluenza-stoked consumerism was roaring, with unsecured debt spiralling on deregulated credit cards and loans. The virus of placing too high a value on money, possessions, appearances – both social and physical – and fame was everywhere, and in all classes. Authentic psychological needs – for emotional security and intimacy, for example – were conflated with material wants. We became a nation living on the never-never, with trade deficits exceeding all recent levels.

Oliver James is the author of 'Affluenza - How to be Successful and Stay Sane'

*Articolo III. UK propaganda says riots in France show need for Blatcherism
Sezione 3.01 Other Media: Uk Newspapers*

Ken Livingstone: The Tories have reverted to Thatcherite type

We are only a few months away from a general election at which every Labour Party member knows the choices are stark. The Conservatives, having largely dropped David Cameron's cuddly mask, are promising Thatcherism mark two.

Are we all Thatcher's children now?

Analysis

BBC News Online political correspondent

The expression "we're all Thatcher's children" needs updating.

The former Tory prime minister's legacy is so powerful, it is now suggested we have a generation of Thatcher's grandchildren.

That was most recently claimed by a teachers' leader who put much of the trouble in Britain's schools down to parents brought up during Margaret Thatcher's rule.

It is the most negative spin on Thatcherism, the notion that she encouraged a climate of selfish, uncaring greed.

According to Pat Lerew, the president of the NASUWT, modern parents were at school "when there was no such thing as society and it was everyone for themselves".

Teachers in the 1980s were seen as "failures in the success race", she told the union's annual conference, in Llandudno.

THATCHER'S LEGACY IS ALIVE AND KICKING

Good Samaritan

"Small wonder then that the children of the day grew up with attitudes that have now manifested themselves in their own children.

"This drive to be first and the devil take the hind- most attitude has bred an inevitable rise in aggres- sion and bullying," she said.

Russia, Afghanistan and Star Wars: Westward Hu
Online Journal Contributing Writer

Jul 30, 2010, 00:20

The Atlantists are on the ascendant these days in Moscow. Russian President Dmitri Medvedev's hamburger lunch with United States President Barack Obama during his visit to Silicon Valley last month apparently left a pleasant taste in his mouth.

Now relations with NATO are on the mend, as Russia plans to send 27 Mi-17 helicopters to Afghanistan, NATO Military Committee Chairman Giampaolo di Paola said after

a meeting with Chief of Staff of the Russian Armed Forces Nikolai Makarov last Friday. Rosoboronexport has even offered to throw in the first three helicopters for free.

European politics

Charlemagne's notebook

Europe realises that Lisbon does not fix the EU20

DID none of them read the Lisbon Treaty? By them, I mean the grand commentators now tut-tutting in the pages of various European newspapers about the complexity of the European Union's new institutional arrangements. Some of them appear genuinely stunned by the fact that Herman Van Rompuy, who took up office this week as standing President of the European Council, is going to have to share the limelight with José Luis Rodríguez Zapatero, the prime minister of Spain, because Spain has the rotating presidency of the EU for the next six months.



China's banks

Great Wall Street

The rise of China's state-backed banks is stunning. But success will force the model to change

Jul 8th 2010



There is no more potent symbol of the relative decline of Western finance than the revolution in Chinese banking over the past decade. While American and European banks have been busy blowing up, China's have been transformed from communist bureaucracies crippled by bad debts into something resembling world beaters.

Manuela Cipri

<http://www.newsweek.com/index.html>

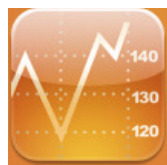
Articolo VI. Return of the Tories

David Cameron's Conservatives take power again. But at what cost? Kirstly Wigglesworth / AP Welcome Home, Tories: After 13 years in the wilderness, David Cameron will move into 10 Downing Street.

When the end came, it came suddenly. Hours earlier, all speculation was still centering on the possibility that the Labour Party might somehow cling to power in Britain—despite collapsing support in last week's election—by joining forces with the third-party Liberal Democrats. Instead, the country faces a very different future. For the first time in 70 years, Britain looks set for full-blown coalition government based on a pact between the Conservatives and the Lib Dems.

The new tenant of No. 10 Downing Street:
the KIRSTLY WIGGLESWORTH / AP

conservative leader David Cameron—at age 43 the youngest prime minister in almost 200 years.

*Articolo I. Bloomberg Mobile: il mercato azionario a portata di mano*

La potenza del portale Bloomberg è disponibile anche dall'iPhone, mediante questa applicazione completa e veramente ben realizzata. Bloomberg è un servizio di informazione sui mercati finanziari che conta oltre 280.000 utenti in tutto il mondo, prevalentemente professionisti del mondo della finanza. L'applicazione offre informazioni in tempo reale sull'andamento delle azioni, sulle aziende e la loro performance passata, sulle tendenze di mercato e sull'analisi dei dati storici.

È possibile creare un elenco personalizzato dei titoli da seguire, per esempio di quelli del proprio pacchetto azionario. Il software gestisce i titoli di tutto il mondo. Il programma offre numerosi strumenti di visualizzazione e analisi numerica e grafica, mediante istogrammi o grafici a torta.

BIBLIOGRAPHY

1. Caffarelli, E., 2005, (a cura di), *Naming the world. From common nouns to proper names*, Proceedings from the International Symposium, Zadar, September 1-4, 2004, Roma, 2005
2. Caffarelli, E., 2006, *Googlizzare cognomi: dal nome proprio all'aggettivo, al verbo e all'avverbio nella lingua di Internet*, in P. D'Achille – E. Caffarelli, 2006
3. Dragotto Francesca, *Se stramoggiare non è più uscire fuori dal moggio: il neologismo come respiro vitale della lingua*, Scuola Iad, Roma, 2006
4. Grossmann Maria, Rainer Franz, *La formazione delle parole in italiano*, Niemeyer, Tübingen, 2004

5. Ravesi Marcello, *Guerre di metafore per Ringhio e per Long John*, Speciale in *Treccani on line*, 2007
6. Gobber Giovanni, *Linguistica generale*, ed. McGraw-Hill Companies, 2010
7. Roman Jakobson, *Aspetti linguistici della traduzione*, 1959
8. Picchi Ferdinando, *Grande Dizionario di inglese: inglese-italiano, italiano-inglese*, Milano, Hoepli, 2007
9. Martin Elizabeth A., Law Jonathan, *A Dictionary of Law*, Oxford University Press, 2006
10. Black Johon, Niger Hashimzade, Gareth Myles, *Oxford Dictionary of Economics*, Oxford University Press, 2009
11. AA.VV., *Oxford Dictionary of Business and Management*, Oxford University Press, 2009
12. Zanola Maria Teresa, *Terminologie specialistiche e tipologie testuali*, Educatt, 2007
13. Viezzi Maurizio, *Le denominazioni proprie*, LED 2004

WEBSITE

www.merrian-webster.com www.etymonline.com www.urbandictionary.com

www.eurolinguistica-sud.org www.economist.com www.bbc.co.uk

www.independent.co.uk www.cnn.com www.whitehouse.com www.natcorp.ox.ac.uk

www.iate.europa.eu www.logosdictionary.org