

P. 506

STUDIA
UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

PHILOLOGIA

2

1987

233/987

CLUJ-NAPOCA

REDACTOR-ŞEF: Prof. A. NEGUCIOIU

REDCTORI-ŞEFI ADJUNCTI: Prof. A. PÁL, conf. N. EDROIU, conf. L. GHERGARI

COMITETUL DE REDACŢIE FILOLOGIE: Prof. I. VLAD, conf. G. ANTONESCU (redactor responsabil), conf. A. BĂN, conf. P. BENEDEK, conf. M. CĂPUŞAN, conf. D. DRAŞOVEANU, conf. I. GALEA, conf. S. TRIFU, lect. L. BAKONSKY, lect. I. ŞEULEAN (secretar de redacţie)

TEHNOREDATOR: C. Tomoaia-COTIŞEL

STUDIA

UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

PHILOLOGIA

2

 Redacția: 3400 CLUJ-NAPOCA, str. M. Kogălniceanu, 1 ● Telefon 1 61 01

SUMAR — CONTENTS — SOMMAIRE

STUDIA LINGUISTICA

SZABÓ Z., Text Pragmatics Considered From a Stylistic Point of View ● Stilistica în perspectiva pragmaticii textului	3
E. DRAGOȘ, Discursul, discursul literar și problematica analizei lor ● Discourse and Literary Discourse: Some Topics in Their Analysis	17
L. HOYE, On Literature, Literary Text and Literary Language ● Despre literatură, textul literar și limbajul poetic	28
I. BACIU, Sur l'histoire du futur français ● Despre istoria viitorului francez	33
D. BEJAN, Structuri morfologice specifice limbajelor de specialitate ● Morphological Structures Typical of Romanian for Specific Purposes	37
M. GOGA, Les noms propres dans la poésie lyrique d'Octavian Goga ● Numele proprii în poezia lirică a lui Octavian Goga	43

STUDIA LITTERARIA

V. FANACHE, Bacovia: Le masque de couleurs ● Bacovia: Masca de culori	50
C. BOLOG, Mircea Eliade: Perceval et les avatars de la „question juste” ● Mircea Eliade: Parsifal și avaturile „întrebării juste”	58
I. GALEA, John Barth and the Postmodernist Experiment ● John Barth și experimentul postmodernist	65
I. VARTIC, Adolfo Bioy Casares et le processus de la réflexion multiple ● Adolfo Bioy Casares și procesul reflexiei multiple	71

LIBRI

Mariana Gruiță, <i>Theory and Method in Linguistics. A Course in Modern English Grammar</i> (A. TROFIN)	88
---	----

233/98

Umberto Eco, <i>Semiotics and Philosophy of Language</i> (M. VODĂ CĂPUȘAN) .	89
Mieke Bal, <i>Narratology. Introduction to the Theory of Narrative</i> (ȘT. OLTEAN)	91
Gabriel Spillebout, <i>Grammaire de la langue française du XVIIe siècle</i> (R. TIMOC-BARDY)	92
Georgeta Ciompec, Constantin Dominte, Narcisa Forăscu, Valeria Guțu Romalo, Emanuel Vasiliu, <i>Limba română contem- porană. Fonetica. Fonologia. Morfologia</i> (I. T. STAN, A. P. GOȚIA)	94
Ștefan Cazimir, <i>Alfabetul de tranziție</i> (G. ANTONESCU)	96
Thomas Amherst Perry, <i>A Bibliography of American Literature Translated into Romanian with Selected Romanian Commentary</i> (M. BOGDAN)	98
Jeremy Hawthorn, <i>Multiple Personality and the Disintegration of Literary Character</i> (C. T. COTIȘEL)	99

MISCELLANEA

Matériaux pour une histoire des théories linguistiques (V. PĂLTINEANU)	101
Synthèses critiques (H. TEPPERBERG)	102
Rapports 1986 (R. LĂSCU-POP)	103
Un număr despre Post-Modernism (M. MUTHU)	104

STUDIA LINGUISTICA

TEXT PRAGMATICS CONSIDERED FROM A STYLISTIC
POINT OF VIEW

SZABÓ ZOLTÁN*

REZUMAT. — *Stilistica în perspectiva pragmaticii textului.* Pragmatica joacă un rol important în cercetarea textului: constituie o ramură (componentă, nivel, dimensiune, cadru) a lingvisticii textului și este baza, sursa multor teorii ale textului. Pragmatica textului are o importanță semnificativă și pentru stilistică, atât în teoria stilului, cât și în cercetările stilistice concrete. În teoriile pragmatice ale textului găsim o mulțime de definiții ale conceptelor de stilistică și stil, care pot să contribuie mult la îmbunătățirea bazelor teoretice ale stilisticii. În aprecierea valorilor stilistice ale elementelor sub-textuale (fonetice, lexicologice, sintactice) apar și criterii pragmatice (de ex. metafora, o „bucată” textuală ca o deviere de la așteptarea receptorului). Din analiza stilistică (studierea stilului unui text) face parte și un context exterior care are un conținut pronunțat pragmatic și prin aceasta îmbunătățește capacitatea aplicativă a interpretării. Tipologia și caracterizarea stilurilor (de ex. stilul științific, publicistic, literar și în cadrul acestuia: stilul individual al scriitorului, stilul unui curent literar etc.) profită mult de pe urma rezultatelor obținute de tipologia textelor care are ca sursă și pragmatica. Principiile oferite de pragmatică sînt productive și în abordarea istorică a stilurilor. În istoria stilului literar motivele externe pot fi considerate ca ultimele cauze ale schimbărilor.

1. The major purpose of this paper is to discuss an interdisciplinary issue: what can profit stylistics from text pragmatics? A similar problem has been investigated in point of text grammar and text semantics (Szabó 1980, 1985a). The emphasis in this study is stylistics. Theoretical aspects of text pragmatics are discussed only insofar as they bear of the propounded issue. My concern with this question is made favourable by the fact that text linguistics of which text pragmatics forms a part is a multidisciplinary science. The general framework (the importance of text linguistics for stylistics, interdisciplinarity of text linguistics) within which the investigation will proceed has already been presented (Szabó 1979; of other approaches of the relation of stylistics to text linguistics see e.g. Enkvist 1971, 1978, 1985, Harweg 1972, Spillner 1974, Cassirer 1975, Andersson 1975, Mortara Garavelli 1979, Oltean 1979).

* University of Cluj-Napoca, Faculty of Philology, 3400 Cluj-Napoca, Romania.

2. The development of text linguistics was simultaneous with a gradual integrating of pragmatics into its legitimate interests. Indeed, text linguistics cannot do without pragmatics, texts cannot be described only within a grammatic and semantic framework, their descriptions are in need of pragmatic comments, too.

There are, of course, other motives which also indicate the importance of text pragmatics. In Fillmore's (1976) opinion pragmatics in the study of texts indicates a more complete grade as compared to the other two branches of semiotics: syntax (form) → semantics (form, function) → pragmatics (form, function, setting). Beaugrande (1979: 78) admits a similar opinion in stating that "pragmatics is situated at an essentially higher level than syntax and semantics" since "syntax and semantics are subject to specific types of control, while pragmatics is the level of [this] higher control", thus "pragmatics is meta-syntax and meta-semantics".

In addition, the importance of pragmatics can be justified on other theoretical grounds, on grounds of correspondance to text theories. According to the Programme of the French *Tel Quel* group the theory of the textual writing (*écriture*) is produced in the practice (*pratique*) of this writing (*Logiques*, Paris, 1968). No wonder that several textologists consider as an important aspect the pragmatic foundations of their theories. Dijk (1977: 3) thinks that one of the major aims in this field is "to make explicit the systematic relations between text and pragmatic context". In Halliday's (1971: 334) theory a textual function (the third one beside ideational and interpersonal functions) "is concerned with the creation of text... it is through this function that language makes links with itself and with the [pragmatic] situation".

Our first task is to consider and evaluate several views concerning text pragmatics. I have to stress here at the outset that the basic positions of scholars working centrally in pragmatics differ widely. They vary in content from implications concerning its object and nature to the views regarding its applicability which in such special cases as literature and style imply some uncertainty or even (not at all groundless) scepticism not to speak about various misunderstandings which may discourage scholars who would like to profit by pragmatics. If so, it is to be assumed that every study of pragmatic issues is bound to evoke controversy, consequently questions pertinent here are to be viewed with the utmost care.

3. The term 'text pragmatics' has come to be used with a wide range of meanings: a dimension, a framework within text linguistics (Nóth 1978: 29), the dominant research aspect of text theory (Schmidt 1973a: 15), a level of text descriptions (Dijk 1977: 2), an analytic approach of texts which involves contextual consideration (Brown and Yule 1983: 26) and the like. This wide range of acceptations is made more complicated by the fact that the underlying 'pragmatics' itself is attributed different contents. In most cases it is the study of different relations, for example, that of the relation of texts as signs to users and interpreters (Dijk 1977: 189, Brown and Yule 1983: 26), uses and

effects of texts (Glaser 1985: 465), situational contexts (Sebeok 1985: 454).

And what is more, in many cases the object of text pragmatic studies is designated by a lot of terms which mostly refer to different aspects of its substance, for example: external (vs internal), context (vs co-text), context (vs text), extralinguistic or nonlinguistic context, situation (context of situation, situational context, situational factors), communication (communicative context, action, event), social (context, action), socio-historical (context, conditions, factors), cultural context, pragmatic context, setting, register, human behaviour and so on.

In spite of this diversity there is a fixed point for orientation: the double status of pragmatics in text linguistics.

It constitutes one of the branches (components, dimensions, frameworks) of text linguistics which as such in several authors joins other branches of text linguistics, for example, text phonetics, text grammar, text semantics, text topics (e.g. Dijk 1972, Brinker 1979: 3—12, Zamuner 1981: 1, 8).

And what is perhaps more than this, pragmatics serves as basis (source) of several text theories. A few examples. The basis of Breuer's (1974) theory is pragmatics conceived of as a part of semiotics. Schmidt (1973a) considers his text theory as an inquiry into constituents, rules and conditions of verbal communication motivated pragmatically. A literary text theory developed by Stierle (1975) derives from action theory related to pragmatics. Dijk (1977: VIII, 10) explores semantics and pragmatics as fundamental topics of a text theory where pragmatics is focused on speech acts. French textologists (e.g. Kristeva 1989: 290, 1971: 19) consider the social practice or socio-economic factors as basis of their theories. In several British scholars' (e.g. Halliday 1977, Hasan 1978) theories pragmatics, the object of which is identified with social or situational context, is viewed as the central dimension. Brown and Yule (1983: 26) state that discourse analysis' (which in U.S. somewhat equals the study of texts) "primarily consists of doing pragmatics".

This duality is as a matter of course not sufficient for the demanded clarification. Considering the special purpose of our inquiry, we have to assume an adequate point of view. Accordingly, we need a large framework within which texts can be investigated in all the variety of their functions (equivalent with those of language, e.g. referential, emotive, poetic, conative, phatic, situational, metalingual, etc., see the models of communication theory provided by Jakobson 1960, Hymes 1962). This basis is adequate to our text linguistic view the substance of which can be rightly denoted by Schmidt's (1982) term, a meaningful designation of textological research: interdisciplinary study of text communication. It also has the advantage of offering a large surface of contact with complementary theories, mainly speech act theory and action theory.

The starting-point in our attempt to find a corresponding view of 'text pragmatics' could be Sebeok's (1985: 451) interpretation of the underlying 'semiotics' in which it is correlated with the science of com-

munication: semiotics is the pivotal branch of the integrated science of communication. This correlation can be attached any importance since, as it is well known, according to the most views pragmatics appears as a part either of semiotics or of communication theory.

The acceptance of 'this' ranging of pragmatics as well as the demanded and presumed communicative implication leads us to an adequate idea of 'text pragmatics'. Of several possibilities it seems to be the most productive the interpretation of Beaugrande and Dressler (1981: 31): the concerns of pragmatics are dealt with by exploring the attitudes of producers (intentionality) and receivers (acceptability) and the communicative settings (situationality). The constituents of these text pragmatic categories are illustrated by a few examples in the corresponding chapters of Beaugrande's and Dressler's book: social state, emotional state, knowledge state, social conventions, social dominance, social roles in different settings, social interaction, situation monitoring and situation management, plan and goal, concordance of goals, expectations, negotiations, conflict, efficiency, effectiveness and the like.

In our model of stylistic analysis (see below in 8) all these factors are included in the 'external context' the range of which is larger than that of the above considered three categories (intentionality, acceptability, situationality) since certain cases of intertextuality (mainly the comparison of the style of a literary work with that of another) also form a part of it.

The communicative aspects as text pragmatic features mentioned above also appear in several interpretations of 'text' which we need for the discussion of the relation of style to text. We can accept as appropriate those interpretations in which texts are considered as parts of communicative events. For example, in Schmidt's (1973a: 161) definition emphasis is laid upon the fact that texts are manifestations of communicative verbal actions and as such they have an informative, communicative function and a thematic orientation. Beaugrande and Dressler (1981: 3) define 'text' as "a communicative occurrence which meets seven standards of textuality. It is noteworthy that three of these standards (intentionality, acceptability and situationality), as we have been able to see, are of pragmatic nature, they form the substance of text pragmatics.

On accepting this interpretation we may view literary texts, the most important text types of our stylistic approaches as means of communication in a society (on basic problems involved in 'communication via literature' see e.g. Kristeva 1972, Coquet 1973, Schmidt 1973b, Wienold 1972, 1974, Corti 1976). Communicative relations of texts permeate the content of stylistic categories, mainly that of 'style' and thus they may serve as constituents of external causation and explanation.

Speaking of text pragmatic approaches of stylistics we must not leave out of consideration that many practitioners of traditional stylistics also have been concerned with similar issues centring their attention mainly on social and situational factors which define the nature

of style. Our text pragmatic approaches are intended more to complement traditional ones than to compete with them. We may reckon, however, with certain issues, mainly theoretical ones which traditional stylistics made no claims to encompass.

4. After outlining the substance of text pragmatics, we can assess the importance of text pragmatics for stylistics which can be discussed in two domains: the help of text pragmatics (1) in improving the theoretical bases of stylistics and (2) in the actual stylistic researches.

5. Traditional stylistics has many theoretical troubles which can be demonstrated, among other things by the fact that it cannot meet the rigorous principles of the general science theory, for example, it cannot justify its existence (indeed there are still very few acceptable arguments in favour of stylistics), it cannot provide a precise statement of what 'style', its main category is to be accounted for by an adequate theory. In addition, there are not any operational definitions for theoretical concepts in stylistics. All these become more visible in the lack of an adequate methodology which is a direct consequence of the inadequate interpretations of stylistics and style as well as of other objectives of stylistic researches.

Text linguistics and any of its branches, among them also text pragmatics, as theory oriented disciplines can fill the theoretical requirements of stylistics mainly by offering theoretical and methodological principles and productive analogies utilizable for stylistics. Moreover, a kind of help consists in the concerns of text pragmatics (as one of the branches of text linguistics, the general text science) with issues of stylistics (a special text science). That is why we may speak of the status of 'stylistics' and 'style' in text pragmatics which I shall present in what follows. Other theoretical concerns in relation of stylistics to text pragmatics for reasons of space will not be discussed here.

To begin with, the importance of text pragmatics appears in the great number of the interpretations of 'stylistics' and 'style' as compared to those which originate in text semantics and text grammar.

The views of stylistics are various. In most cases its substance is identified with use and situation. Dijk (1972: 172) considers poetics (theoretical study of literary texts) one of the branches of which is stylistics, the study of the use of the rules of a system. Even because of the 'use', as Dijk affirms, it coincides with pragmatics. Mortara Garavelli (1979: 407) thinks that stylistics has to do with matters of situational context. That is why she states that the most adequate theoretical projection of stylistics is a pragmatically oriented text theory. In Hasan's (1975: 52) view stylistics "enquires into the nature of the systematic correlation between variation in language and variation in the context in which language is produced". In this view 'context' is conceived of as being 'situational'. Crystal and Davy (1969: 90) view the business of stylistics as being „the description of the linguistic characteristics of all situationally-restricted uses of language“.

In addition, there are interpretations in which the behaviour of the addresser (text producer) or certain operations of the encoding and de-

coding phase appear as the object of stylistics. According to Breuer (1974: 144) the conditions of producing texts can be presented by (1) the study of the effective content, emotive use of language, (2) theory of style and (3) the study of situations. The object of the (2), which can be identified with stylistics, is the analysis of the language behaviour with the purpose of determining the most expedient language behaviour of the text producer. Schmidt (1973b: 26—27) considers rhetorical and stylistic operations in the phase of text production and stylistic analysis in the phase of text reception. The last one is specified in Schmidt (1973a: 108) as 'stylistic decoding' which together with grammatic and semantic decoding has as object the process of understanding and the emotional meaning.

It the text pragmatic interpretations of 'style' it can be noticed a fairly common view according to which 'style' is related to external, situational contexts. Thus Hasan (1975: 53) states that "style of a discourse... is a function of the contextual configuration relevant to the discourse". In most of the interpretations the content of this 'contextual configuration' is specified and thus made more explicit. It is mainly interpersonal relations, expectations, actions and speech acts that appear as constituents of 'style'.

For example, in point of style representatives of the British functional school consider mainly interpersonal relations: style of discourse "refers to the relations among the participants" (Halliday, McIntosh and Strevens 1964: 92). Abraham and Braunmüller (1973: 103) affirm that 'style' is a function of pragmatic variables connected with addresser and addressee both being characterized "by a certain expectancy norm regarding features of stylistic expression". Ohmann (1971: 25—251) thinks that "style borders on, and overlaps with, action", thus, for example, the locutionary style of a passage intermingles with illocutionary acts performed. Similarly, Sandig (1978: 15, 23, 56) views style as the mode of performing an action which can be identified with 'Formulierung' of texts. Dijk (1977: 245) sees in speech act a determining factor of style: each global speech act determines the style of the discourse.

Considering the importance of the external context (mainly called only as 'context') several specialists come to the conclusion that the differences of the style of texts are due to certain external differences: stylistic differences imply pragmatic differences (Dijk 1977: 245), differences in the style of texts originate in a spectrum of contexts, situations and backgrounds (Zammuner 1981: 194). That is the reason why Andersson (1975: 20—21) conceives style of as contextually conditioned variation.

As we have been able to see all the above presented interpretations both of 'stylistics' and 'style' have as text pragmatic content communicative implications which we have indicated in the foregoing as the constituents of the underlying outlook of our approaches. The text pragmatic views formed of these two concepts seem to be productive for the theoretical foundation of stylistics. The existing interpretations

imply much novelty or, at least, put 'stylistics' and 'style' in another light. In both cases we may be aware of their substance also considered from the viewpoint of the general science theory. The as well defined concepts can be utilized as possible operational categories (e.g. the relation of style to text as basis of stylistic analysis) which may serve as actual starting-points for elaborating adequate methods, for improving the descriptive and explanatory adequacy of the possible methods necessary for the actual stylistic researches which will be discussed in the next chapters.

6. The importance of the actual stylistic researches can be discussed within a framework constituted of the branches of stylistics identified with their objectives and the corresponding text levels: (1) stylistic evaluation (stylistic devices, text constituents), (2) stylistic analysis (style of a text, text), (3) style typology (study of 'style types', text typus as supertext categories).

7. The first branch is the stylistic evaluation ("la stylistique de l'expression est une étude de la valeur stylistique des moyens d'expression" Guiraud 1957: 65, "to describe the stylistique resources of a language means... to establish, classify and evaluate its expressive elements" Ullmann 1964: 100). Its research objects are stylistic devices which from a text linguistic point view can be taken for 'text constituents', that is sounds, words, sentences, intersentential structures which have stylistic functions (values, effects, expressivity, etc.).

Text pragmatic approaches of stylistic devices are apparently of restricted importance since according to several opinions words on wen sentences have not evident pragmatic implications or as Oomen (1979: 274) thinks sentences "lack the pragmatic dimension that distinguishes texts".

In spite of this we must not leave out of consideration an important text linguistic view according to wich elements of lower level than text can only be understood and explained in point of the whole text. As a matter of fact a single sentence of an image constituted of one word or two cannot finally be judged in isolation. Stylistic prominence of words and sentences results to a certain extent from the meaning or the grammatical structure of the whole text. It is through this 'textual embedment' that they are 'imbued' with some pragmatic content, too. The inclusion of the derivable pragmatic implications of the lower elements into the sphere of stylistic evaluations enriches the content of the inquiry and thus improves the descriptive and explanatory adequacy of the evaluations.

For example, the evaluation of metaphors is not a purely semantic problem of one word or two since from a textological point of view an image is a 'piece of text', a unity of a word and a context (Weinrich 1968). If so, metaphors are assumed to be permeated with some of the pragmatic concerns of the whole text. Abraham and Braunmüller (1973: 113, 143) consider certain expectations of discourse participants with regard to established norms and forms of language behaviour in a communicative situation. Several forms meet these expectations, other

ones deviate from them. Metaphors imply such deviations. Eco (1984: 125), making use of Weinrich's (1976) views and terms, lays emphasis on another pragmatic aspect of metaphors, on the socio-historical context, that is, the 'metaphorics of the text' also is considered in terms of the historical circumstances, the 'metaphorics of the context' which may contribute to the interpretation of metaphors, the revealing of their external concerns, their social, cultural key.

Or we may think of different forms of conversational tone mainly those of address and greeting which all are indicators of politeness and familiarity (e.g. Madam, Mrs vs Elisabeth, Betsy or Dear Sir vs Dear Mike or good morning, good evening, etc. vs Hello! or the cheery greeting Hi!). All these, in my opinion, in certain cases (e.g. in a letter written by a subordinate to his superior) may constitute the cohesion of the text. In the usage of these forms, as we can notice it everyday, actual pragmatic factors like social status, interpersonal relations, attitudes and the corresponding language behaviour may functionally be expressive.

Stylistic functions of words or sentences of a text are interrelated with the effect of the whole text, with the attempt of the writer to influence the reader which is in itself an evident text pragmatic manifestation. The pragmatic study of these effects can be connected with speech act theory: effective text constituents can be embodied in speech acts as units at the pragmatic level of stylistic evaluation. The pragmatic implications of speech acts derive, among other things, from the well-known fact that they may relate the meaning of text constituents to external, mainly social, situational contexts. For example, special speech act verbs (e.g. exhort, warn, order, claim or request, advise, suggest) may involve interpersonal relations of what is communicated (see mainly Ohmann 1971, Dijk 1977). Thus they are expressions of certain communicative goals and social relations (e.g. labour and management, pupil and teacher, children and parents, etc.) and constituents of styles or tones of texts such as formal, polite, deferential, informal, casual, intimate.

8. The second branch, stylistic analysis is an investigation of the style of a text. It is the predominantly text oriented stylistic study, it is easy to understand that it can profit much by text linguistics, much more than other branches of stylistics. I think, first of all, of certain methodological considerations which can be derived from the relation of style to text. Among the theoretical approaches of this relation there are several views of pragmatic nature (a few of them have been quoted above in 5).

In these views it appears that style is contextually (socially, situationally, etc.) conditioned. In stylistic analysis this conditioning cannot be left out of consideration. In my attempts aiming at developing a methodology of stylistic analysis (Szabó 1985b) I reckon with an 'external context' (as compared to an 'internal' one) which result from the above discussed intentionality, acceptability and situationality. These factors which govern style serve as its external causes, as

ingredients of explanation. Thus they may improve the explanatory adequacy of stylistic analysis which as it is well-known is not yet strong enough.

Text pragmatic implications, ingredients of explanation are various in their aspects. Of the many possibilities the following is an example. Babits Mihály in his poem (*Between Autumn and Spring*) speaks of his mortal fear resulting from his malady, ablation of a cancerous growth from his throat. The poet is filled with anguish which he tried to master or, at least, to diminish by means of certain psychological mechanisms which manifest themselves in the style of his poem, too: generalization (everybody dies, nature dies as well), moving off in the past, remembrances of the childhood (death is nothing other than to go to bed — a memory of the childhood: how they were put to bed, the command of their mother, 'sleep!' as well as the whiteness and warmth of the bed).

A special importance can be attached to pragmatic aspects in a historical consideration of the style of a text, in a genetic complement of stylistic analysis. Here the analyst is not concerned with changes (since texts after coming into being do not change), he is rather interested in historical conditioning, in socio-historical, cultural, biographical, etc.) facts and events which left their traces in the examined text. Or what Haidu (1981: 1—2) says of the semiosis of a poem as a socio-historical phenomenon holds true of its style, too: analysis itself is focused "on the concrete text as a transformation of the generic and socio-historical givens".

9. The third branch of stylistics is 'style typology', the study of style types (e. g. literary, colloquial, scientific, etc. or special units within literary style, e. g. style of an author, a genre, a literary trend). Their textological equivalents are supertext categories, 'text types' which have many pragmatic implications, thus the study of style types may profit by the investigation of text types (usually called 'text typology') in point of pragmatic aspects, too.

The most text typologies are founded pragmatically, many of the principles of classification and characterization are of pragmatic nature. Segre (1979: 86) affirms that text types should be defined on the basis of their relations to pragmatic situations. One of the most important pragmatic categories, 'situation' is mostly considered in the views of British textologists where it implies mainly the 'context of situation' (or 'register' or 'immediate situation', e.g. telephone conversation, note-passing, lecturing), social interaction (socially defined positional roles), social activity and context of culture (e.g. Halliday 1978: 226). In many of their typologies 'style' (style of a text type) also is included. It is usually conceived of as a verbal manifestation of interpersonal relations (e.g. colloquial, formal, intimate, polite, deferential; see e.g. Halliday, McIntosh and Stevens 1964, Crystal and Davy 1969, Gregory and Carroll 1978).

In other textologists the pragmatic principle of typology is more specified and restricted and is oriented toward the idea 'text as doing

something'. Through this 'doing' text producers intrude themselves into the context of situation seeking to influence the attitudes of others. Here 'pragmatics' in terms of situations is changed into a pragmatics' in terms of actions and communicative events since texts can be treated as the performance of certain acts (e.g. an assertion, a request, an accusation, a threat, a critique, a protest). Two examples. Schmidt (1973a: 126—127) differentiates 'discourse type' and 'text type'. Discourse types (e.g. colloquial, scientific, literary) are conceived of as subsystems of the global social communicative system. Contrary to it, a text type (e.g. narrative, expository, performative) is defined as the relation of a proposition to its illocutionary potential. Dijk (1977: 147, 243—245) relates semantic macro-structures to pragmatic macro-structures (which are nothing else than macro speech acts) for distinguishing discourse types (e.g. narratives, arguments, advertisements).

Text pragmatic typologies offer a productive basis (and as a matter of course models, analogies as well) for style typology, for classification and characterization of style types. They provide, among other things, principles necessary for the explanations of the external conditioning of style types. External explanation also in this branch of stylistics results from examining the situations in which style types are produced and used. Variations in style are measured against variations in situation, and where the two appear to be interdependent, the style type in question is to that extent explained. For example, it is commonly known that the brevity of telegrams (conciseness, and elliptical, implicit text structures) can be explained by economical facts. The specific style of a similar text variation, that of classified advertisements also may stand as an economical text type. Or, as folclorists noticed, the oral style of folk narrators (folk-tale tellers) is mainly conditioned by their adaptation to the momentary milieu, the attitudes of the audience and self-evidently by the narrators' individuality, temperament, culture as well as tradition of story telling in the respective region.

All these instances show that style types cannot be studied without reference to external, pragmatic contexts. Their consideration promise a more refined methodology where the specific problems of style types appear in sharper focus than in pure semantic and grammatical approaches.

The historical approaches of style types (the history of styles, especially the history of literary style) demonstrate the importance of pragmatic contexts possibly to a greater extent than the descriptive studies discussed so far. I think, it is obvious that changes in the history of a style must be viewed not merely as objects of observation, which easily would lead to an unwished positivism, but as objects of explanation, too. As for this explanation, it is to be specified that we cannot confine ourselves only to internal motivation since style development also is conditioned externally. Consequently, internal causes (immanent, structural laws, mainly 'antithesis', a purely abstract dialectic of the 'negation of negation') do not allow us to explain every moment of

style evolution, they must be complemented with external, pragmatic, above all socio-historical and cultural causes. The history of a literary style could only be written by relating it to the histories governing the development of social and cultural relationships. Moreover, external causes can be given primary importance as compared to the internal ones since style development is ultimately only explicable in socio-historical, cultural terms (see, for example, several points at issue in Hauserl 1953, 1958).

As a matter of fact the final causes of the most important changes, shifts from a style to another one, the decline of an old, outmoded style and the emergence of a new trend can be seen in external conditioning. There are, for example, social conditions which claim innovation (e.g. renewal, modernizing of social life, culture and technique, the influence of a new view of life) in contrast with those which favour survival, continuity of the old style facts (e.g. the influence of retarding forces, unsuitability for progress, backwardness, persistence in what is old, outmoded). In addition, we may speak of expectations of psychological nature: becoming weary of old style principles, features and devices and longing for new ones. And as a matter of course the force of tradition, acceptance or rejection of the existing tradition plays an important role as well (let us think, for example, of the views formed of the 'avant-garde' styles). In one word, we may consider the action of the antagonistic progressivism and conservatism of a society in its attitude towards literature and its style.

The importance of pragmatic contexts in both descriptive and historical approaches of style can be demonstrated from an opposite side as well. Styles being permeated with pragmatic contents, may inform us about their conditioning factors which in certain cases for lack of other sources offer decipherable 'signs' for the investigation, or, at least, they constitute a special, a latent, a secondary information. For example, personal style (individual style of a writer) has its special conditioning. Several factors of this conditioning cannot be detected, decoded outside of style, thus a personal style may be an indication of individual mood or character, temperament, spiritual complexion, psychological and biological features and the like which in most cases cannot be detected in other sources. Similarly, style of a literary trend of the past may preserve traces of certain factors (e.g. cultural practice, social conventions) of its external conditioning. I think, for example, of colours, constituents of baroque symbols and allegories which are relics of a cultural code not retained in other sources.

Given the pragmatic importance of these styles it seems to be appropriate to designate them in addition to other terms (e.g. functional styles, style types, variations in style) as 'situational styles'.

10. In conclusion we may state that text pragmatics like other branches of text linguistics can provide a productive 'basis' for improving both the theoretical status and the methodology of stylistics. All these issues discussed in the foregoing go to show that stylistics can profit much by text pragmatics and, what is more, it is in need of text

pragmatic comments, its new 'lights' without which it would be more labil.

As compared to the similar possibilities concerned in traditional stylistics (i.e. in the period preceding the emergence of text pragmatics) it can be noted that we may reckon with additional results. With the advent of text pragmatics issues of higher (i.e. text) levels came to the fore which could not come up before. And further, now we may assert that we are not concerned only with the relation of pragmatic contexts to style facts, but also with their organic unity (e.g. style as a function of pragmatic variables of texts).

In addition, it is to be emphasized that text pragmatics approaches investigation both in text linguistics and stylistics to man's proximity, to the palpable facts of reality. This proximity, at the same time, indicates its 'concreteness' which may become especially conspicuous if text pragmatic explanations border on abstract, formalized (text grammatical, text semantic, text logical) expositions.

REFERENCES

- Abraham, Werner and Kurt Braunmüller, 1973, *Towards: a theory of style and metaphor*. *Poetics* 7, pp. 103—148.
- Andersson, Erik, 1975, Style, optional rules and contextual conditioning. In: Ringbom et al. (eds.) 1975, pp. 15—26.
- Beaugrande, Robert de, 1979, *Text and sentence in discourse planning*, in: Petőfi (ed.) 1979, pp. 467—494.
- Beaugrande, Robert de and Wolfgang Dressler, 1981. *Introduction to text linguistics*. London and New York: Longman.
- Blonsky, Marshall (ed.), 1985, *On signs*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Breuer, Dieter, 1974. *Einführung in die pragmatische Texttheorie*. München: Fink.
- Brinker, Klaus, 1979, Zur Gegenstandbestimmung und Aufgabestellung der Textlinguistik. In: Petőfi (ed.) 1979, pp. 3—12.
- Brown, Gillian and George Yule, 1983, *Discourse analysis*. Cambridge etc.: Cambridge University Press.
- Cassirer, Peter, 1975, On the place of stylistics. In: Ringbom et al (eds.) 1975, pp. 27—48.
- Chatman, Seymour (ed.), 1971, *Literary style: a symposium*. London—New York: Oxford University Press.
- Coquet, Jean-Claude, 1973, *Sémiotique littéraire: Contribution à l'analyse sémantique du discours*. Tours: Mame.
- Corti, Maria, 1976, *Principi della comunicazione letteraria*. Milano: Bompiani.
- Crystal, D. and D. Davy, 1969, *Investigating English style*. London: Longman.
- Dijk, Teun A. van, 1972, *Aspects of text grammars: A study in theoretical linguistics and poetics*. The Hague—Paris: Mouton 1977, *Text and context: Explorations in the semantics and pragmatics of discourse* London—New York: Longman.
- Dressler, Wolfgang U. (ed.), 1978, *Current trends in textlinguistics*. Berlin—New York: de Gruyter.
- Eco, Umberto, 1984, *Semiotics and the philosophy of language*. Houndmills etc.: Macmillan.

- Enkvist, Nils Erik, 1971, On the place of stylistics in some linguistic theories. In: Chatman (ed.) 1971, pp. 47—64; 1978, Stylistics and text linguistics. In: Dressler (ed.) 1978, pp. 174. 190; 1985, Stylistics, text linguistics, and composition. *Text* 5(4), pp. 251—267.
- Fillmore, Ch. J., 1976, Pragmatics and the description of discourse. In: S. J. Schmidt (ed.), *Pragmatik/Pragmatics II. Zur Grundlegung einer expliziten Pragmatik*. München: Fink, pp. 83—104.
- Glaser, Milton, 1985, I listen to the market. In: M. Blonsky (ed.) 1985), pp. 467—474.
- Gregory, M. and S. Carroll, 1978, *Language and situation: Language varieties and their social contexts*. London: Routledge.
- Guiraud, Pierre, 1957, *La stylistique*. Paris: Presses Universitaires.
- Haidu, Peter, 1981, Text and history: The semiosis of twelfth-century lyric as socio-historical phenomenon. *Semiotica* 33, 1—2, pp. 1—62.
- Halliday, Michael A. K., 1971, Linguistic function and literary style: An inquiry into language of William Golding's *The Inheritors*. In: Chatman (ed.) 1971, pp. 330—368; 1977, Text as semantic choice in social contexts. In: Teun A. van Dijk and J. S. Petőfi (eds.), *Grammars and descriptions*. Berlin: de Gruyter, pp. 176—225; 1978, *Language as social semiotic: The social interpretation of language and meaning*. London: Arnold.
- Halliday, M. A. K., A. McIntosh and P. Stevens, 1964, *The linguistic sciences and language teaching*. London: Longmans.
- Harweg, Roland, 1972, Stilistik und Textgrammatik. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)* 5, pp. 71—81.
- Hasan, Ruqaiya, 1975, The place of stylistics in the study of verbal art. In: Ringbom et al. (eds.) 1975, pp. 49—62; 1978, Text in the systemic-functional model. In: Dressler (ed.) 1975, pp. 228—246.
- Hauser, Arnold, 1953, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München: Beck; 1958, *Philosophie der Kunstgeschichte*. München: Beck.
- Hymes, Dell, 1962, The ethnography of speaking. In: Gladwin, T. and W. C. Sturtevant, *Anthropology and human behavior*. Anthropological Society of Washington.
- Jakobson, Roman, 1960, Linguistics and poetics. In: Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in language*. Cambridge (Mass.): The M. I. T. Press, pp. 450—377.
- Kristeva, Julia, 1959, *Semiotike: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil; 1971, *Matière, sens, dialectique*. *Tel Quel* 44; 1972, *Quelques problèmes de sémiotique littéraire à propos de Mallarmé: Un coup de dés*. In: A. J. Graimas (ed.), *Essais de sémiotique poétique*. Paris: Larousse, pp. 208—234.
- Mortara Garavelli, Bice, 1979, A mined area of linguistic study of texts. In Petőfi (ed.) 1979, pp. 405—413.
- Nöth, Winfried, 1978, The semiotic framework of textlinguistics. In: Dressler (ed.) 1978, pp. 21—34.
- Ohmann, Richard, 1971, Speech, action, and style. In: Chatman (ed.) 1971, pp. 241—262.
- Oltean, Ștefan, 1979, A pragmatic approach to the concept of style. In: Richard McLain and Ștefan Oltean (eds.), *Contemporary stylistic criticism in English: An anthology*, Cluj-Napoca: Universitatea Babeș-Bolyai, pp. 292—302.
- Oomen, Ursula, 1979, Texts and sentences. In: Petőfi (ed.) 1979, pp. 272—280.
- Petőfi, János S. (ed.), 1979, *Text vs sentence: Basic questions of text linguistics I—II*. Hamburg: Buske.
- Ringbom, H. et al. (eds.), 1975, *Style and text: Studies presented to Nils Erik Enkvist*. Stockholm: Skriptor.
- Sandig, Barbara, 1978, *Stilistik: Sprachpragmatische Grundlegung der Stilbeschreibung*. Berlin—New York: de Gruyter.
- Schmidt, Siegfried J., 1973a, *Texttheorie: Probleme einer Linguistik der sprachlichen Kommunikation*. München: Fink; 1973b, On the foundation and research strategies of a science of literary communication. *Poetics* 7,

- pp. 7—35; 1982, Foundations for the empirical study of literature: The components of a basic theory. Hamburg: Buske.
- Sebeok, Thomas A., 1985, Pandora's Box: How and why to communicate 10,000 years into the future. In: Blonsky (ed.) 1985), pp. 448—466.
- Segre, Cesare, 1979, The nature of text. In: Petőfi (ed.) 1979, pp. 77—88.
- Spillner, Bernd, 1974, Linguistik und Literaturwissenschaft: Stilforschung, Rhetorik, Textlinguistik. Stuttgart: Kohlhammer.
- Stierle, Karlheinz, 1975, Text als Handlung: Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft. München: Fink.
- Szabó, Zoltán, 1979, Stylistics within the interdisciplinary framework of text linguistics. In: Petőfi (ed.) 1979, pp. 433—449; 1980, Importanța semanticii textului pentru stilistică. In: M. Borcilă *et al.* (eds.), Studii de stilistică, poetică, semiotică. Cluj-Napoca, pp. 14—23; 1985a, Importanța gramaticii textului pentru stilistică. CL 30, 2, pp. 152—160; 1985b, The importance of text coherence for the global stylistic analysis. In: Emel Sözer (ed.), Text connectivity, text coherence: Aspects, methods, results. Hamburg: Buske, pp. 526—554.
- Ullmann, Stephen, 1964, Language and style. Oxford: Blackwell.
- Weinrich, Harald, 1968, Die Metapher (Bochumer Diskussion). Poetica 2, pp. 100—130; 1976, Sprache in Texten. Stuttgart: Klett.
- Wienold, Götz, 1972, Empirie in der Erforschung literarischer Kommunikation. In: Jens Ihwe (ed.), Literaturwissenschaft und Linguistik: Eine Auswahl. Texte zur Theorie der Literaturwissenschaft I. Frankfurt a. M.: Fischer-Athenäum, pp. 311—322; 1974, Ein Konzept für die Erforschung literarischer Kommunikation. In: Peter Hartmann and Hannes Rieser (eds.), Angewandte Textlinguistik I. Hamburg: Buske, pp. 180—196.
- Zamuner, Vanda L., 1981, Speech production Strategies in discourse planning: A theoretical and empirical enquiry. Hamburg: Buske.

DISCURSUL, DISCURSUL LITERAR ȘI PROBLEMATICA
ANALIZEI LOR

ELENA DRAGOȘ*

ABSTRACT. — **Discourse and Literary Discourse: Some Topics in Their Analysis.** The synthetic view proposed by the author attempts to define the general category *discourse* as a manifestation of the pragmatic nature of 'intercommunication'. The main constitutive elements of discourse — *agent, motive, purpose, state of affairs* — are analyzed within this perspective. The specific nature of *literary* discourse is, consequently, delineated within this framework, with special emphasis upon the *narrative literary* discourse.

Diversele accepțiuni ale noțiunii de „discurs“. Lingvistica ultimelor decenii a manifestat o adeziune crescândă față de cel de al doilea termen al cunoscutei dicotomii saussuriene *limbă — vorbire (langue — parole)*, reclamând constituirea așa-numitei lingvistici a vorbirii sau, printr-o interpretare de mare finețe a conceptului de *vorbire*, a lingvisticii discursului.

Dictomia de mai sus, devenită clasică, a fost supusă unei priviri critice de către Eric Buyssens (1967), care a menținut termenul *limbă* (ca ceea ce este social și esențial în limbaj, dar care „realizează mai ales concepte izolate“), opunându-i însă termenul *discurs*, prin care înțelege „combinațiile în care subiectul vorbitor utilizează codul limbii în vederea exprimării gândirii sale personale“ (apud Segre 1986: 321); Buyssens rezervă termenului de *vorbire* (ceea ce este accesoriu, accidental) sensul de „mecanism psiho-fizic care îi permite să exteriorizeze aceste combinații“. Prin urmare, discursul „e înfățișat ca înălțuire cu scopuri semnificative a unor cuvinte din *langue*“ (Segre 1986: 322).

Deși discursul a fost studiat încă de retorica antică, dar, mai cu seamă, pentru finalitățile sale persuasive, abia actuala abordare a sa primește valențe demonstrabile științifice ajunse pe calea sugestiilor diferitelor științe umaniste și sociale, ca: lingvistica textului, psiholingvistica, neoretorica, stilistica, poetica, semiotica, teoria comunicării și teoria actelor de limbaj, aceasta din urmă, ca reflecție filozofică asupra limbajului, analiza discursului fiind recunoscută ca un câmp interdisciplinar deosebit de vast.

Accepțiunea de mai sus a termenului de *discurs* a stat și la baza demersurilor semiotice asupra textului narativ, venite din partea structurilor narative. De fapt, analiza narațiunii, prin prisma semnului lingvistic, așa cum a fost el conceput de F. de Saussure sau de Louis Hjelm-

University of Cluj-Napoca, Faculty of Philology, 3400 Cluj-Napoca, Romania

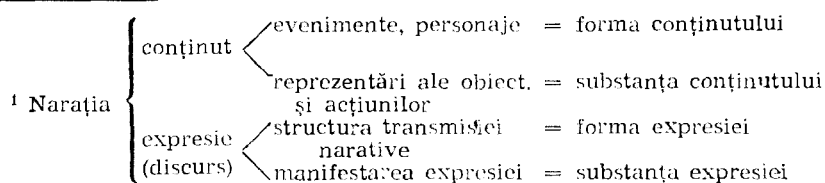
slev, a contribuit la introducerea în circuitul terminologiei actuale a cuvântului *discurs*. După Cesare Segre (1986: 316), analiza textelor narative constituie un bun exemplu pentru demonstrarea polivalenței semantice a termenului *discurs*. Spre exemplu, e de amintit că formalistii ruși operaseră cu termenul de *fabulă*, aproximativ echivalent cu datele esențiale ale unei narații, și cu *subiect*, echivalent cu *discurs* din teoria structurilor narative de mai târziu. Mai mult, V. B. Șklovski consideră *istoria* (adică fabula), ca material preliterar, *discursul* (adică subiectul) fiind adevărata construcție estetică. Pe această linie, T. Todorov (1966) acordă termenului de *discurs*, din perechea *istorie* — *discurs*, frecvență în teoria structurilor narative, sensul de *mod* de a face cunoscute evenimentele de către narator, adică textul narației așa cum se prezintă el oricărui cititor.

O considerare a problemei pe baze lingvistice aparține lui Émile Benveniste (1970), care înțelege prin *discurs*, narația la persoana I, spre deosebire de *istorie*, care e narație la persoana a III-a sau e narație apersonală.

Seymour Chatman (1978), interpretind opera literară de tipul narației din perspectiva semnului lingvistic al lui Louis Hjelmslev, părând, prin urmare, bipartiția de mai sus, în care *semnificatul* ar fi echivalent cu *istoria*, iar *semnificantul* cu *discursul*, consideră că *discursul*¹, de data aceasta, ilustrează forma expresiei, fiind etichetat ca structură a transmisiei narative. Autorul consideră că transmisia narativă privește relația de timp al istoriei față de timpul narării, sursa sau autoritatea povestirii sau vocea narativă, punctul de vedere din care e povestită narația etc., într-un cuvânt, înseamnă “cum” ne parvine narația, față de “ce” (al istoriei sau conținutului) ni se transmite.

Paralel cu aceste cercetări, în lingvistică s-au vehiculat câteva sensuri ale noțiunii de *discurs*, venind dinspre diverse demersuri mai mult sau mai puțin cristalizate. Oricum, direcția *structuralistă*, de esență saussuriană, acordă termenului *discurs* sensul de *parole*, pentru motivul că *parole* este un act individual de voință și inteligență, fiind oricând sinonimizat cu enunțare, performanță etc.

Direcția *psihosistematică* atribuie lui *discurs* sensul de activitate verbală momentană, realizată prin acte de vorbire², în limitele impuse de limbă. *Discursul* devine acum locul de manifestare a efectelor de sens și a contextualizărilor. Această accepțiune aduce *discursul* în zona cercetării pragmatice, conferindu-i unele caracteristici asupra cărora vom reveni.



² Producerea de enunțuri în anumite situații, cu anumite intenții, sub anumite condiții.

Din punctul de vedere al *teoriei enunțării*, întemeiată de E. Benveniste, *discurs* înseamnă eveniment verbal, utilizarea limbii de către un locutor care are în fața sa un receptor sau *discursul* e rezultatul unor operații enunțative de ordin subiectiv, de unde considerarea lui ca *activitate discursivă*.

Distribuționalismul american, prin Zelig Harris (1952), concepe discursul ca o secvență de fraze, deci un nivel transfrastic, pentru care pot fi formulate reguli de concatenare și echivalare.

Prin urmare, pornind de la analiza structurilor narative, cunoscute ca cercetări ce au sesizat dificultatea circumscrierii conceptului de *discurs*, s-a ajuns la o revendicare a lui în varii reflecții teoretice asupra limbii, în rezumat, impunându-se două accepții care se înfițnesc mai des (Runcan Măgureanu 1981: 44—45):

a) *discurs* este o activitate lingvistică individuală (parole, énonciation, performance), care impune studiul urmelor enunțării în obiectul produs;

b) *discurs* înseamnă activitate lingvistică cu caracter social bazată pe existența unor reguli (convenții) normative care reglementează utilizarea regulilor (convențiilor) constitutive ale unei limbi naturale.

Recunoscînd în cele două accepții nu total deosebite, ci doar divergente ca determinare (individuală sau convențională, și deci colectivă), un proces semiotic situat pe axa sintagmatică a limbajului, putem conduce discuția spre sublinierea faptului că discursul este manifestarea caracterului pragmatic al intercomunicării, că el este, în fond, comunicare în anumite condiții de producere sau e *parole* plus condiții de producere³, dezvăluind în resorturile sale intime caracterul acțional al vorbirii.

T. A. van Dijk (1981: 1—27) afirmă că nu trebuie dissociate noțiunile de *text* și *context*, pentru că *textul în uzaj*, adică *discursul*, nu e un obiect static, ci e mai curînd o activitate sau manifestarea unei acțiuni sociale determinate, acțiune situată în context socio-cultural. În această perspectivă, se va distinge mai întîi o categorie de acțiuni sociale care se identifică cu chiar funcția discursului. Astfel, a produce un discurs într-un context determinat înseamnă în același timp *a face ceva* la nivel social, de exemplu, *a afirma*, *a promite* sau *a întreba ceva*. Condițiile de producere sau contextul socio-cultural garantează eficiența comunicării, vădită, printre altele, în recunoașterea de către receptor a intențiilor locutorului. Condițiile de producere generează relația de convenționalitate dintre discurs și eficiența sa, aceasta din urmă realizată prin schimbările produse, de pildă, în semantica elementelor vehiculate⁴. Dar convenționalitatea poate aduce schimbări și în șirul sintactic, după cum poate sfîrși în clișee (Randall 1985: 418). În consecință, discursul este un construct praxiologic ce descrie o activitate socială sau este „o mulțime de acte de discurs, performate de un agent, pe baza

³ Dominique Maingueneau (1976: 20) înțelege prin *discurs* organizări transfractice relevînd o tipologie articulată pe condiții de producere socio-istorice.

⁴ Convenționalitatea salutului cu „Bună ziua!” a schimbat sensul cuvintelor componente, formula fiind receptată sub raport acțional: *a saluta*.

unui motiv, în vederea realizării unei intenții și care constă în producerea unei modificări într-o stare a lumii” (Runcan Măgureanu 1981: 45). S-ar putea trage concluzia de aici că discursul nu e un obiect concret oferit intuiției, nu e o realitate evidentă, ci e rezultatul unei construcții, e o organizare care își fixează scopul în realizarea unui *text*, ce este forma lingvistică a discursului (Maingueneau 1976: 16).

Acest construct dispune de următoarele nivele în analiză:

- nivelul motivațional;
- nivelul intențional;
- nivelul performativ sau al execuției lingvistice și praxiologice;
- trăsăturile situației de act dintre interlocutori (relații epistemice, sociale, afective etc.).

Reflecția lingvistică asupra discursului, devenită lingvistica discursului, este o tentativă de a introduce elementele pînă atunci excluse din analiza lingvistică — *subiectul* și *situația de comunicare* — ca ținînd de domeniul extralingvisticului. Unul dintre reprezentanții Școlii lingvistice de la Praga, V. Mathesius, insistă asupra faptului că unitatea discursului este instituită de natura sa ca act comunicativ (se vorbește de un „dynamism comunicativ”) (apud Segre 1986: 329), actul dispunînd întotdeauna de o sursă, de un scop și de condiții de producere. De aceea, C. Segre (1986: 351) subliniază că „nu există o delimitare precisă între actul lingvistic⁵ și situația de comunicare nemijlocită. A vorbi este foarte adesea un mod de a acționa așa cum și a acționa poate fi un mod de comunicare“.

Elementele constitutive ale discursului. Conceptul de enunțare. Se înțelege că entitățile constitutive ale actului de discurs⁶ nu mai sînt elemente legate de codul limbii, ci, potrivit situației de act, sînt: *agentul*, *motivul*, *intenția* și *starea de fapte* (*state of affairs*, *état de choses*). Înainte de a trece la detalierea lor, ținem să subliniem că discursul fiind gîndit ca o conversiune a limbii în vorbire, conceptul care face trecerea de la limbă la vorbire, care explică trecerea de la lingvistica sistemului la lingvistica discursului, este conceptul de *enunțare*. „Enunțarea, după D. Maingueneau, umple un vid între limbă și vorbire, ținînd loc de pragmatică [...] introduce în lingvistică elemente respinse pînă acum în extralingvistic“ (Maingueneau 1976: 154) sau este, după E. Benveniste, o punere în funcție a limbii printr-un act individual de utilizare. Astfel, orice enunțare este o alocuțiune, postulează un alocutor, prin ea accentuîndu-se relația discursivă dintre parteneri. De asemenea, enunțarea dispune de cîteva forme indiciale care funcționează ca „urme“ ale ei în textul constituit prin discurs:

- pronumele personal de persoana I și a II-a (în care recunoaștem locutorul și alocutorul);
- pronumele demonstrativ;

⁵ Actul lingvistic este același lucru cu actul de vorbire sau de limbaj.

⁶ După părerea noastră, *actul de limbaj* nu coincide cu *actul de discurs*, cf. Elena Dragoș, *Actul de discurs și discursul literar*, în CL, 1987, nr. 1, p. 56—62.

- adverbele de tipul: *aici, acum, ieri, azi* etc.
- timpul prezent al verbelor;
- folosirea verbelor performative de tipul: *jur, ordon* etc.
- semne evaluative și emotive ce indică o judecată a subiectului emițător;
 - termeni modalizanți, ca: *poate, cert, probabil*;
 - verbe da modalitate acroșate de predicat: *a vrea, a putea, a trebui, a ști*.

Din cele de mai sus, rezultă că enunțarea funcționează și ca activitate discursivă (Maingueneau 1976: 142), în sensul în care un agent-locutor creează un obiect (text) pentru receptor cu intenția de a produce o modificare a stării epistemice și/sau componentale a receptorului, în urma acceptării de către acesta a rolului său în discurs. Din acest motiv, sintem de părere că discursul nu poate fi echivalat nici cu vorbirea (în sens saussureian), nici cu o simplă concatenare de fraze (ca la Z. Harris), nici nu e numai enunțare, ci trebuie văzut în dimensiunea sa acțională, în situația acțiune-reație, pentru că scopul discursului e modificarea universului de discurs⁷.

În consecință, e obligatorie analiza entităților discursului, pentru că oricând un discurs e al cuiva — dimensiunea *ab*, vorbește despre ceva — dimensiunea *de*, se organizează în coerență — dimensiunea *in*.

Agentul sau *locutorul* poate fi descris ca un sistem de comunicare (locutor — alocutor), care se caracterizează prin:

- a) are cel puțin o cunoaștere parțială a sistemului receptor;
- b) are un sistem de dorințe în afara cărora intenția nu e motivată;
- c) are un sistem intern de evaluări de la care derivă judecățile de valoare implicate în actele de vorbire.

Agentul, „cel care face ca o gramatică să devină instrumentul acțiunii sale“ (Runcan Măgureanu 1981: 45) mai poate fi definit ca agent colectiv intrasubiectiv datorită funcționării în aceeași pereche ordonată de *roluri discursive: emițător vs receptor* (Runcan Măgureanu 1981: 45—46)⁸. Vom vedea că în cadrul discursului literar acest agent se construiește prin discurs, necoincizând cu individul real, fizic și psihic emițător.

Agentul actului de discurs se poate descrie prin *motivele* actului și prin *intenția* de a acționa.

Entitatea cea mai importantă după agent este *starea de fapte* modificată sau *situația de act*⁹, considerat ca un concept primitiv, starea

⁷ Universul de discurs „e mulțimea de propoziții pe care un individ le poate enunța în legătură cu un anumit domeniu de indivizi“ (Runcan Măgureanu 1981: 49).

⁸ Agentul intrasubiectiv e definit de aceeași cercetătoare în felul următor: — comportamentul indivizilor cooperanți la acțiune poate fi descris ca una și aceeași acțiune; — acțiunea este determinată de una și aceeași intenție; — dacă unul din indivizi nu-și îndeplinește rolul, acțiunea nu este realizată.

⁹ Caracterizarea acestei entități este făcută de Anca Runcan Măgureanu (1981: 48—48).

de fapte caracterizînd orice propoziție, adică orice propoziție descrie o stare de fapte. Dar tot propoziția este și domeniul unei *atitudini* a agentului față de starea lumii descrisă de propoziție (atitudinea epistemică, deontică, axiologică etc.) sau e domeniul unei *intenții* de a acționa (agentul avînd intenția de a modifica lumea astfel încît o anumită propoziție să fie adevărată). Atitudinea și intenția corespund, din punct de vedere pragmatic, celor două aspecte prin care s-a descris agentul, adică motivul și intenția, formal putînd fi tratate ca entități modalizatoare. Modalitatea este domeniul cel mai puțin stabil; unele categorii au fost împrumutate din logică. Se disting modalități de enunț, modalități de enunțare și modalități de mesaj. Există însă și alte clasificări. Entitățile modalizatoare sînt, din punct de vedere lexical, verbe de modalitate atașate (antepuse) predicatelor.

Modalitățile exprimate prin verbe sînt de două feluri: obiective și subiective. Modalitățile obiective, încadrate în sistemul de logică aletică (necesar, posibil), iau forma: *trebuie să fie*, *poate să fie* sinonim cu *posibil să fie*. Modalitățile subiective sau atitudinile propoziționale, cu un registru mai bogat, se identifică cu sintagme verbale de tipul: *trebuie să facă*, *vrea să... poate să... știe să... crede că...* Se afirmă în literatura de specialitate că modalitatea subiectivă epistemică cu *știe să...* subordonează orice altă modalitate (evaluativă, afectivă etc.) (Runcan Măgureanu 1981: 52; Alexandrescu 1976: 19—28). Modalitățile subiective au o bază obiectivă, în sensul în care există posibilitatea ca prin ele să se cunoască ceea ce crede, știe, speră celălalt cu ajutorul limbajului pus în acțiune prin discurs.

Abordarea discursului prin praxiologie nu-i epuizează toate zonele de interes, ținînd chiar de calitatea sa de act. De aceea unii cercetători, ca, de pildă, Cesare Segre (1986: 353), sînt de părere că „Zonele rămase inaccesibile analizei globale a discursului nu trebuie rezervate pragmaticii. Mai degrabă în situația pragmatică trebuie căutate toate condițiile de coerență ale unui discurs. Aceste condiții se realizează explicit fie în procesul formării frazelor izolate, fie, mai mult chiar, în înlănțuirea lor (de unde importanța frazelor inițiale sau, în cazul textelor scrise, a titlurilor): se poate spune că sintaxa reușește să introproiecteze mare parte din pragmatică, gramaticalizînd-o [...] Trebuie să reținem numai că pragmatica, deja înglobată parțial în sintaxă, a conservat zone de umbră ce pot fi exploatate în mod util cu niște sonde diferite de cele lingvistice“.

Discursul literar sau discursuri literare. Ni se pare legitim ca, abordînd problema tipologiei discursurilor „pragmatica să nu insiste asupra unei tipologii a situațiilor, ci să determine pertinentele discursive ale respectivelor situații; la aceasta o îndreptățește analiza textului literar“ (Segre 1986: 354). De aceea problema *convenției*, ce se regăsește și în cazul situației de producere de tip literar, este mai actuală decît oricînd, cu specificarea că setul de convenții înțeles ca „o strategie socială care definește mai puțin regularitatea de comportament cît principiile cooperării care motivează regularitatea“ (David Lewis, apud Randall 1985: 419), este suplimentat în cazul discursului literar.

O convenție suplimentară, de exemplu, impune existența instituției literarității care face ca discursul literar să funcționeze cu un anumit statut, bine precizat, în anumite condiții specializate pentru producerea și receptarea lui.

O altă convenție suplimentară ține de existența *instanței discursive abstracte*, în sensul că emițătorul sau receptorul discursului literar nu este individul fizic și psihic, ci e această instanță care se construiește prin discurs, dispunând de deictice (semne imanente) pronominale, spațio-temporale și modale.

Roland Barthes (1985: 196) concepe naratorul, ca și personajele, de altfel, ca „êtres de papier“, autorul povestirii neputându-se confunda cu naratorul. Circulă deja, ca o butadă, remarcă de o strălucitoare concizie a lui Barthes, după care „Qui parle (dans le récit) n'est pas qui écrit (dans la vie) et qui écrit n'est pas qui est“.

Instanța narativă abstractă, observă Anca Runcan Măgureanu (1983: 26), reprezintă ea însăși un pre/post text, un sistem de cunoștințe pertinente pentru în/des-cifrarea semnificației unui text dat. Construind un astfel de sistem, textul programează totodată procesul de lectură, construind în același timp și receptorul. Acesta este descris ca „orizont de așteptare“, își suprapune propriul său text și își selectează semnificația în funcție de o relație de compatibilitate.

Discursul literar, surprins prin textul literar, astfel produs, dispune de o autonomie relativă, dată de calitatea sa de text de grad secund în relația semn — referent, în sensul că textul literar își construiește propriul referent „pe care receptorul trebuie să-l reconstruiască prin fiecare act de receptare“ (Măgureanu 1983: 26). Deci discursul/textul literar dispune de un context deosebit față de accepțiunea obișnuită a *contextului*. Marilyn Randall (1985: 420) înțelege contextul textului literar ca un corp de informații extratextuale care e encodat în text ca o convenție literară sau presupuziție contextuală.

Alte convenții suplimentare ale discursului literar țin de ficționalitatea și transtextualitatea lui.

Ficțiunea „e o convenție discursivă, determinând o anumită atitudine față de text“, în sensul că referentul textual construit de cititor ocupă un spațiu între lectură și spațiu real, „un spațiu ca și existent“ (Măgureanu 1983: 28).

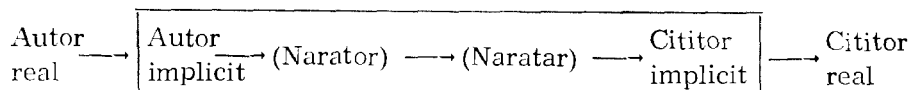
Transtextualitatea sau transcendența textuală, după Gerard Genette (1979), apare ca un mecanism specific, textul literar construindu-se în raport sincron și diacronic cu celelalte elemente ale sistemului de texte culturale.

Convenția literară desemnează, prin urmare, un set de strategii normative și constitutive, operând fie la nivelul expresiei, fie la cel al conținutului, încât noțiunea de literaritate să se impună încă din faza intențională a discursului.

După cum s-a observat, pentru a surprinde anumite caracteristici ale discursului literar, în general, s-a apelat și la rezultatul său — *textul*, de unde s-a dedus că în cazul literaturii este mai oportun să se opereze, potrivit structurii interne a discursului, cu noțiunea de *discursuri lite-*

rare, și nu cea generică de *discurs literar*. Aceasta pentru că e lesne de demonstrat că, indiferent cum concepem discursul, structuralist sau praxiologic, și anume ca fiind *parole, énonciation, performance* sau *practică discursivă*¹⁰, în cadrul instituției literarității vom dispune de atâtea discursuri literare câte opere individuale există, adică, deși autorul se supune unor convenții, are însă posibilitatea să-și asume limbajul ca exercițiu al individualului. Acest individual poate fi recenzat de elemente ale intenționalității și atitudinii care stau la baza acțiunii și reacției ce modelează discursul.

Discursul literar narativ. Un subtip de discurs care reține atenția cercetărilor, datorită complexității sale, dar și generării de obiecte teoretice, este discursul narativ. După cum s-a văzut (supra, p. 3), discursul narativ se identifică cu expresia narației, și anume nu cu substanța acesteia, care poate fi de natură foarte diversă, ca, de exemplu: verbală, cinematică, pantomimică, coregrafică etc., ci cu forma expresiei, care a fost etichetată de S. Chatman ca *structură a transmisiei narrative*. Operînd cu o structură, și nu cu codul transmisiei, sîntem în planul semioticii comunicării, după Umberto Eco (1982). O caracteristică a acestei structuri este funcționarea ei în procesul comunicării, adică o dimensiune pragmatică, care, după cum se știe, funcționează pe relația dintre semne și subiectele care comunică. Prin urmare, narația literară poate fi privită ca o comunicare dintre un emițător și un receptor, dar cu anume observații ținînd de convențiile literare amintite mai sus:



(Chatman 1978: 151)

Mai întii, se impune observația că orice secvență a discursului este mediată, în sensul că orice secvență aparține autorului real, care poate să nu aibă mărci în discurs, care își contruiește un narator pentru a-și transmite discursul propriu.

Apoi, naratorul se comportă ca un recipient de posibilități, de la efasarea lui totală pînă la apariția cu mărci explicite, deși, se știe, o mimesis pură nu poate exista.

În sfîrșit, trebuie observat că situația naratorului se repetă simetric în cazul receptorului sau al cititorului.

O distincție necesară este generată de relația dintre narator sau vocea narativă și punctul de vedere, ca element pragmatic al discursului. S. Chatman (1978: 154) este de părere că atunci cînd punctul de vedere aparține personajului și prin el ni se prezintă narația, povestirea este ce afectată; din contra, cînd punctul de vedere este al narato-

¹⁰ M. Foucault înțelege prin *practică discursivă* „un ansamblu de reguli anonime, istorice, întotdeauna determinate în timp și spațiu, care au definit la o epocă dată și pentru o arie socială, economică, geografică sau lingvistică dată, condițiile de exercitare a funcției enunțative“. Printr-o situație de rol, Denis Slakta (1974:101) a echivalat actele de discurs cu practicile discursive.

rului, el se transformă în voce narativă și afectează discursul. De aceea, se susține, are posibilitatea verbalizării atât a conștiinței (care e de natură verbală, în ultimă instanță) cât și a non-verbalului, dat de senzații, percepții etc. Modalitatea comunicativă a verbalizării conștiinței e de natura monologului interior.

Naratorul dispune de posibilitatea existenței evidente și a celei ascunse (efasate), această din urmă ipostază putînd să se manifeste prin discurs indirect, care, la rîndul său, generează interpretarea elementelor primite, de unde interpunerea numeroaselor atitudini, dintre care cea ironică e cea mai frecventă. Ironia se poate dezvolta, în discursul narativ, prin relația contractată de narator cu naratorul. O altă ipostază a ironiei e dată de relația dintre autorul implicat și cititorul implicat, efectul fiind un autor implicat ironic și un narator nedemn de încredere.

Această varietate relațională discursivă e cu atât mai pregnantă cu cît se observă sintagmatica actelor de vorbire, desigur, bine precizate pe categoriile: narator și personaje. În discursul narativ, se impune studiul sintagmaticii actelor de vorbire, deoarece oricare discurs „nu este numai expresia unei secvențe de fraze, dar, în același timp, este expresia unei secvențe de acte de limbaj“ (van Dijk 1981). De aceea este posibil studiul relațiilor dintre actele de limbaj: într-un lanț, în care apare un act asertiv și unul de întrebare, primul poate fi condiția întrebării; inversarea acestei ordini duce la transformarea asertiunii în explicație. A se compara, din acest punct de vedere, următoarele replici din *Hanu Ancuței* de Mihail Sadoveanu:

„— Hm! — mormăi ciobanul. Ș-ai umblat dumneata în căruța aceea de foc?

— *Am umblat; de ce să se mire omul de asta, cînd am văzut și alte lucruri mai de mirare?*“ (p. 101) sau

„— *Adică din case una peste alta? Am mai auzit eu una ca asta și n-am vrut să cred*“ (p. 102).

Se înțelege că există o varietate de posibilități pentru a analiza discursul narativ în calitatea sa de acțiune, activitate sau practică discursivă. E bine însă de reținut ceea ce T. A. van Dijk afirma încă din 1972, și anume că „Interpretarea oricărei narații, mai ales literare, e condiționată de cunoștințele noastre proprii despre legile, normele, instituțiile, persoanele publice, rolurile, valorile trecute și prezente ale societății“ (p. 340).

Tipologii ale discursului. În funcție de considerarea discursului ca *activitate discursivă*, așa cum e conceput de teoria enunțării, în care atenția cercetătorului e concentrată asupra „cuvintelor discursului“, asupra „conectorilor pragmatici“, puncte de sprijin ale discursului, sau ca *practică discursivă*, așa cum a fost definită de Michel Foucault (supra, p. 12), s-a convenit asupra unei tipologii a discursurilor, după următoarele criterii:

- a) componentele actului de comunicare;
- b) cîmpul de referință al discursului (Cristea 1983: 15—16).

Datorită dependenței discursului de o „instanță discursivă“, de condițiile concrete ale procesului de comunicare¹¹, se poate stabili o tipologie ce specifică combinarea acestor elemente. De exemplu, după natura canalului de comunicare (deci din punctul de vedere al condițiilor de producere), se discută despre discursuri *scrise sau orale, directe sau mediate* (prin telefon, de pildă).

Structura internă a discursului depinde de prezența vs absența interlocutorilor, de unde *discurs dialogat vs discurs povestire*.

Numărul interlocutorilor angajați în comunicare poate genera un *discurs conversație vs discurs expunere*.

Relațiile dintre interlocutori determină *discursul didactic (neutru) vs discursul polemic* (cu luare de poziție) sau discursul autoritar vs discursul egalitar.

Dacă se ia în considerare raportul dintre locutor și emițător, există *discurs direct vs discurs raportat*, iar dacă se are în vedere raportul dintre discurs și realitatea surprinsă se obține *discurs explicit* sau autonom vs *discurs implicit*.

În retorica antică se discutau trei feluri de discursuri: discursul deliberativ (axat pe funcția retorică fundamentală: *a convinge*¹²), discursul judiciar (axat pe funcțiile *a acuza, a apăra*) și discursul demonstrativ (axat pe funcțiile: *a lăuda, a condamna/a blama*).

Din cele prezentate anterior crede, că rezultă importanța studiului variantei sintagmatică a limbajului — discursul. Datorită calității sale procesuale, circumscrierea noțiunii, analiza fenomenului, precum și relaționarea lui cu alte forme de expresie umană, au ridicat numeroase impedimente în calca clarificării problemelor, ceea ce atrage după sine necesitatea caracterului interdisciplinar al acestui studiu, care legitimează astfel maturitatea unei cercetări.

BIBLIOGRAFIE

- Alexandrescu, S., 1976, *Sur la modalité „croire“ et „savoir“*, în „Langages“, 43, p. 19—28.
- Barthes, R., 1985, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, în idem *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, p. 167—206.
- Benveniste, E., 1970, *L'apareille formel de l'énonciation*, în „Langages“, 17, p. 12—18.
- Buysens, E., 1967, *La communication et l'articulation linguistique*, Press Univ. Bruxelles, Pres Univ. de France, Bruxelles—Paris.
- Chatman, S., 1978, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca and London.
- Cristea, T., 1983, *Lingvistica discursului și didactica limbilor străine*, în „Limbile moderne în școală“, vol. I, p. 11—19.

¹¹ Cercetarea discursului aduce și noutatea observării caracterului procesual al vorbirii, față de cel static al limbii.

¹² De fapt, *a convinge* e stadiul intermediar între *a constringe* și *a persuadea* pe cineva să facă ceva (Mihăilă 1979: 51—56).

- Eco, U., 1982, *Tratat de semiotică generală*. Traducere de Anca Giurescu și Cezar Radu. Postfață și note de Cezar Radu, Editura științifică și enciclopedică, București.
- Genette, G., 1979, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil.
- Harris, Z., 1952, *Discourse Analysis*, în „Language”, 28, p. 1—30.
- Măgureanu, A., 1983, *Discursul literar ca practică discursivă instituționalizată*, în „Limbile moderne în școală”, vol. 1, p. 32—31.
- Maingueneau, D., 1976, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours. Problèmes et perspectives*, Classiques Hachette, Paris.
- Mihăilă, R., 1979, *Le discours persuasif*, în RRL/CLTA, nr. 1, p. 51—56.
- Randall, M., 1985, *Context and Convention*, în „Poetics”, vol. 14, oct., p. 415—433.
- Runcan, Măgureanu, A., 1981, *Aspecte semantice ale constituirii textului*, în „Semantică și semiotică”, Editura științifică și enciclopedică, București, p. 42—57.
- Segre, C., 1986, *Istorie — cultură — critică*. În românește de Ștefania Mincu. Prefață de Marin Mincu, Editura Univers, București.
- Slakta, D., 1974, *Essai pour Austin*, în „Langue française”, 21, p. 90—106.
- Todorov, T., 1966, *Les catégories du récit littéraire*, în „Communications”, nr. 8, p. 125—151.
- Van Dijk, T. A., 1972, *Some Aspects of Text Grammars*, The Hague-Mouton.
- Van Dijk, T. A., 1981, *Texte*, Univ. of Amsterdam, Bordas, Paris, p. 1—27.

ON LITERATURE, LITERARY TEXT AND LITERARY LANGUAGE

LEO HOYE*

REZUMAT. — Despre literatură, textul literar și limbajul poetic. Lucrarea propune câteva considerații asupra conceptelor de 'literatură' și 'literaritate', 'text literar' și 'limbaj poetic'. Se susține ideea că nici unul din aceste concepte nu poate fi definit în modul abstract și anistoric adoptat de diversele tradiții teoretice și se pledează, implicit, pentru o abordare stilistico-lingvistică 'empirică' și contextual-culturală.

'Literature' is a term most of us use unhesitatingly and to refer to an accepted corpus of writings which for their aesthetic, philosophical, ethical, or imaginative qualities are deemed worthy of the label. Hence it is common to talk of English Literature, Scandinavian Literature, European Literature, Seventeenth Century Literature, Scientific Literature and so forth. The very existence of university courses with titles such as these would suggest that 'literature' exists as an objective, descriptive, immutable category. More traditional approaches to the teaching and study of literature have implicitly endorsed this definition.

Yet literature, and no less attitudes to what is literature (not to mention 'good' literature) is much a matter of taste as anything else. And fluctuations in taste suggest there is nothing immutable about what is considered to be 'good', 'great' or 'literature' at all. Donne and Webster both enjoy reputations today which would have struck critics of the eighteenth and nineteenth centuries as grossly over-rated. Neither Austen, Keats or Melville attracted much critical attention in their lifetimes and what they did was for the most part negative. The Elizabethan dramatists Beaumont and Fletcher, once highly esteemed, enjoy the sort of reference today which borders on the mildly 'censorious' "... BUT they made a positive contribution to the development of English drama." [Stapleton 1983:59]

There can be nothing objective about such a descriptive category and therefore no possibility of making judgements about that category which does not involve questionable judgements. If it is misleading to conceive of literature as an objective category, it is no less spurious to argue that literature is what by whim or caprice we choose to call 'literature'. As an identifiable form of human activity, literature clearly does exist; it commands respect; it continues to flourish. The problem then, becomes one of definition.

There have been many attempts at defining literature. Indeed, the above preamble contextualizes it as the 'product' of social and historical processes ever at work on conditioning its production and the

* Visiting Professor, University of Cluj-Napoca, Department of English, 3400 Cluj-Napoca, Romania

framework within which we define and appraise it. Certainly, we may feel a little more confident in dealing with the matter of definition once we see literature as protean and faddish rather than divine and fixed: a corpus of 'great' works accessible only to the initiated — be these latter the 'sensitive' readers of F.R. Leavis or some such other 'privileged' consumer.

Literature has often been and still is regarded as 'imaginative writing'; a series of fictional constructs. This definition has an immediate appeal if for no other reason than it draws attention to the non-factual, the 'creative' spirit present in literature. Creative not solely in terms of the language used (if this is just to imply 'verbal acrobatics') but in the way new 'knowledge' (the fiction?) is engendered:

“...it [Literature] is... a means of access to or recall of particular states of mind, a reflection or record of events and situations, an occasion for fantasy or meditation.” (YORK 1986: 1)

This definition is fine as far as it goes, yet whilst seventeenth century English literature may well embrace Shakespeare, Marvell and Milton, it will also include essays of Bacon, Donne's sermons and probably even Hobbes' 'Leviathan' or Clarendon's 'The History of the Irish Rebellion and Civil Wars in Ireland':

“Indeed, there are many works which are read or studied as literature which do not fit the standard categories of novel, poem, or play.”
(CARTER & BRUMFITT 1986:16)

'Leviathan' was written as a political treatise and 'The History of the Rebellion', as its title implies, as a history. Gibbons' 'The Rise and Fall of the Roman Empire' or Darwin's travelogue 'The Voyage of the Beagle' — also commonly regarded today as works of literature — no longer seem to be read for the function for which they were originally intended. It seems then that these works become literature precisely because that is how readers choose to read them:

“Gibbon no doubt thought that he was writing the historical truth, and so perhaps did the authors of Genesis, but they are now read as 'fact' by some and 'fiction' by others.”
(EAGLETON 1983:2)

At the same time, the fiction of comics, which may be imaginative and 'an occasion for fantasy', is usually excluded from the realm of literature. The criteria for this definition are arbitrary and subjective.

Another — and more influential — approach is that propounded by Roman Jakobson and the Russian Formalist School. Their 'definition' gains its appeal from focusing on the language of the literature itself. Jakobson regarded literature as „organized violence committed on ordinary speech“. According to this view, the specific nature of literary language was seen in terms of how it 'deformed' ordinary language; a set of deviations from the 'norm', the 'common tongue', 'ordinary language'. The Formalists were not concerned with defining literature in terms of socio-historical contexts or from a pragmatic view-

point: in fact, their aim was to describe and identify uses of language distinguishing literary text from non-literary' texts. Their primary concern was therefore with 'literariness' — special uses of language which could be found in literature — rather than with defining literature as such.

There are several problems with this approach. What is 'normal' or 'ordinary' language?:

"the ordinary language of Oxford philosophers has little in common with the ordinary language of Glaswegian dockers [...]. The idea that there is a single 'normal' language, a common currency shared equally by all members of society, is an illusion." (EAGLETON 1983:5)

Language embraces a wide and complex range of discourses which vary according to locality, class, status, and various other sociological and pragmatic constraints. One man's 'norm' is another's 'deviation'!

The Formalists tended to concentrate on the whole gamut of literary devices. Metaphor, for instance, was seen as a defining characteristic (a view also maintained, incidentally, from the Romantic critics onwards). Yet metaphor is not only restricted to Milton or Shakespeare:

Come, seeling night,
Scarf up the tender eye of pitiful way."
(Macbeth, III ii 46)

It is a regular and pervasive feature of daily discourse: 'marshal an argument'; 'concede a point'; 'conflict of opinion'. The domain of advertising is ripe with metaphor: an advert for (a particularly good) single malt whisky reads: 'The flavour of an island in a single malt'. This may not be Shakespeare, but it IS metaphor and, clearly, we run into difficulties if we single out this device as a 'distinctive' feature of literary text. Similarly, and particularly in respect to poetry, rhythm was held as a defining characteristic, yet there are innumerable nursery rhymes ('London Bridge is falling down, falling down, falling down...'), children's songs (Hey diddle, diddle The cat's got a fiddle...), proverbs ('A stitch in time saves nine.'), advertisements (Drink A pint A milk A day) with rhythmic qualities/phonological patterns which would not generally be regarded as poetry nor therefore literature. Creativity, innovative use of language, are not restricted to literary texts.

The claim that semantic density of language can be more properly associated with literature has been advanced on the grounds that literature is essentially a kind of self-referential language — a language which talks about itself. Northop Frye (1957: 74), for instance, talks of "the primary literary aim of producing a structure of words for its own sake". In this view, what is written plays second fiddle to HOW it is written. However, in much of what is avowedly literature, the truth-value, practical relevance, didacticism IS considered important to the overall effect. Orwell would have been none too pleased to learn that his polemical essays were mere mannequins of linguistic 'fashion'. Are they to be read for the flavour of the prose rather than the critiques they embrace?

Ultimately, we resort to the role of the reader and that role seems crucial:

"In this sense, one can think of literature less as some inherent quality or set of qualities displayed by certain kinds of writing all the way from 'Beowulf' to Virginia Woolf, than as a number of ways in which people RELATE THEMSELVES to writing." EAGLETON 1983:9)

'Literature' like 'weed' is functional rather than ontological: it tells us about what we do and who we are rather than about the fixed state of things. The 'what we do' and the 'who we are' change according to time and circumstance.

"By its nature — because its medium is used by almost everybody in all sorts of everyday situations; and because it tries both to SAY and to BE — literature is an art which invites impurities." (HOGGART 1964:34)

These 'impurities' permeate the very fabric of our 'literary' perceptions.

If literature as a body of works of indisputable and immutable value 'does not exist', then nor does a variety or type of language — which is exclusively 'literary' — exist. We touched on this subject when discussing metaphor. Crystal and Davy, in their pioneering work 'Investigating English Style' (1969), successfully isolate and describe linguistic features peculiar to certain types of text. Hence they refer to: 'The language of Newspaper Headlines'; 'The Language of religion'; 'The Language of Legal Documents', and so forth. Yet:

"We have not attempted to apply our approach [of stylistic analysis] to any literary texts... Our omission is not... due to any lack of interest on our part...; indeed, we feel that the application of stylistic techniques to the study of literature is perhaps the most important reason for carrying on this business at all... But no introduction to stylistic analysis should begin with literature, AS THIS IS POTENTIALLY THE MOST DIFFICULT KIND OF LANGUAGE TO ANALYSE — most only because it allows a greater range and more extreme kinds of deviation from the linguistic norms present in the rest of the language, but also because it presupposes an understanding of the VARIETIES WHICH CONSTITUTE NORMAL, NON-LITERARY LANGUAGE... One has to be aware of the normal function of the linguistic features constituting these varieties in non-literary English before one can see what use the author is making of them." (CRYSTAL & DAVY 1969:80)

Notwithstanding our earlier comments on so-called language 'norms' what Crystal and Davy appear to be hinting at — in our view, correctly — is that literature is not a language variety; there is no such thing as literary language:

"Literary text is almost the only 'context' where different varieties of language can be mixed and still admitted." (CARTER & BRUMFITT 1983:8)

Joyce's writings exemplify par excellence the admixture of different varieties, ranging from language commonly associated with mawkish pulp fiction (as in the 'Nausicaa' section of 'Ulysses') to a blending of historical varieties of language with the contemporary (as in the 'Proteus' section). Quite simply, no language is exempt from literary duty! Poetry ranges from the downbeat and colloquial:

'Why didn't we think of clothes before?'
 Asked Adam,
 Removing Eve's.

'Why did we ever think of clothes?'
 Asked Eve,
 Laundering Adam's.

(D. J. ENRIGHT, xxii from 'Paradise Illustrated')

to the 'Carrollesque' (and beyond):

'Twas brillig and the slithy toves
 Did gyre and gimble in the wabe;
 All mimsy were the borogroves,
 And the mome raths outgrabe.

(LEWIS CARROLL, from 'Jabberwocky')

Rather than talk of 'literary language' it is perhaps more appropriate to think in terms of 'literariness'. In this way texts can be seen to occupy a place on an abstractly conceived cline ranging from the non-literary to the literary on much the same grounds as it is possible to conceive of a similar scale in terms of the opacity or transparency of a writer's style. For the stylistician (be he initially of literary or linguistic bent) the overwhelming attraction of 'literariness' is the due attention it gives to the language — which, after all, is at least the 'medium' of literature. (A similar view has been held in much of the best of British twentieth century criticism: Empson's 'Seven Types of Ambiguity' and Richards' 'Practical Criticism', whilst linguistically and methodologically unsophisticated, at least have the merit of actually focusing on the language of the works discussed.)

The task of defining and discussing literature, literary text, literary language, literariness will keep many an interested party in business for a long time to come. If the various controversies are to have any practical consequence, it could be that by making us aware of how nebulous a category 'literature' is we can at last begin to move away from the belletristic or aesthetic waffle of the past, to a considered, less recondite and more empirical treatment in the present.

BIBLIOGRAPHY

- Brumfit, C. J., Carter, R. A., *Literature and Language Teaching*, Oxford University Press, Oxford, 1986.
 Dutton, Richard, *An Introduction to Literary Criticism*, Longman, London, 1984.
 Eagleton, Terry, *Literary Theory*, Basil Blackwell, Oxford, 1983.
 Fowler, Roger, *Linguistic Criticism*, Oxford University Press, Oxford, 1986.
 Frye, N., *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, New Jersey, 1957.
 Leech, G. N., Short, M. H., *Style in Fiction*, Longman, London, 1981.
 Thwaite, Anthony, *Poetry Today*, Longman, London, 1985.
 York, R. A., *The Poem as Utterance*, Methuen, London, 1986.

SUR L'HISTOIRE DU FUTUR FRANÇAIS

Ioan Baciuc*

REZUMAT. — Despre istoria viitorului francez. Existența în franceza veche și mijlocie a anumitor forme verbale anormale pentru viitor și pentru modul condițional — ele nu sînt formate de la infinitivul acestor verbe aparținînd celei de-a treia conjugări, ci de la un infinitiv regulat al conjugării întii, care nu trebuie să fie considerat ca o formă independentă — e interpretată în contextul altor fenomene gramaticale ca o tendință de a include verbele neregulate în clasa celor regulate; această veche tendință a găsit sprijinitori pînă azi.

1. En français, comme d'ailleurs dans toutes les langues néolatines, le futur est une création romane sous son aspect morphologique. Le nouveau futur s'est formé à partir de la périphrase infinitif + *habeo* (*cantare habeo*) qui avait au début une valeur modale d'obligativité projetée dans l'avenir, ensuite seulement la valeur temporelle de futur (voir la périphrase moderne *j'ai à chanter*). Les deux éléments de la périphrase, devenus usuels et fréquents, ont fini par s'agglutiner, ce qui a eu des conséquences sur l'évolution phonétique des vocables initiaux.

2. *Habere* — *avoir* au présent s'est réduit à la seule désinence de présent aux personnes où l'on pouvait séparer un radical et une désinence (*av-ons, av-ez*), dans le reste des cas la forme du présent de *avoir* apparaît comme désinence du futur (*-ai, -as, -a, -ont*).

3. L'infinitif, se trouvant incorporé dans un nouveau lexème, perd son accent, qui, conformément aux lois du phonétisme français, se déplace sur les continuateurs de *habeo, habes*, etc. Aussi l'infinitif libre et l'infinitif inclus dans le futur évolueront-ils de façon différente. Cette évolution divergente est le point de départ d'une double pression exercée sur les formes du futur pendant toute l'histoire de la langue française et jusque sous nos yeux: celle de l'infinitif représenté dans le radical et celle du présent représenté par la désinence.

4. Pendant le haut Moyen Âge, quand ni l'école, ni d'autres institutions culturelles ne freinaient l'évolution de la langue, une série de formes du futur ont subi des syncopes, des assimilations, et même des évolutions régulières, qui les ont complètement, ou presque, coupées de l'infinitif: *aider* mais *aidrai*, *boire* mais *bevrâi*, *bouillir* mais *boudrai*, *choisir* mais *cherrâi*, *croire* mais *crer(r)âi*, *donner* mais *donrai* et même

* Université de Cluj-Napoca, Faculté de Philologie, 3400 Cluj-Napoca, Roumanie

dorrai, durer mais *durrai, entrer* mais *enterrai, haïr* mais *harrai, laisser* mais *lair(r)ai, saillir* mais *saldrai*, etc.¹.

A la fin du Moyen Âge, ces formes du futur sont refaites de manière à ce que le lien avec l'infinitif redevienne évident: *aiderai, boirai, bouillirai, croirai, donnerai, durerai, entreraï, haïrai, laisserai, saillirai*, mais *choirai* à côté de *cherrai*, etc. Au XVII-e siècle, les futurs non refaits étaient considérés comme des monstres linguistiques².

5. L'inclusion de l'infinitif dans la forme de futur a des conséquences non seulement sur l'évolution de son ancienne voyelle tonique, qui, devenue atone, ne donne plus dans la I-ère conjugaison un *e* fermé mais un *e* muet, mais aussi sur celle de l'ancienne voyelle prétonique de certains verbes: *minari*, devenu en latin vulgaire **menare*, a donné en français *mener*, mais le futur est *mènerai*.

Une précision avant de continuer: toute modification survenue dans le futur se repercute sur le conditionnel, qui provient d'une périphrase toute proche, infinitif + *habebam* (*cantare habebam*), avec une valeur primitive de futur dans le passé de l'indicatif. Aussi les exemples que nous donnerons par la suite seront-ils au futur ou au conditionnel.

6. En revenant à la refonte tardive du futur (et du conditionnel) rappelons que Kr. Nyrop par exemple constate que dans certains contextes phonétiques le futur de verbes des II-e et III-e conjugaisons semble être formé sur un infinitif de I-ère conjugaison. En voici des exemples pris dans Joinville⁴: *averiens* (§ 152; **aver* pour *avoir*) *averoit* (§ 164) *aversons* (§ 479) *averoient* (§ 214) *arderoit* (§ 188; **arder* pour *ardre* ou *ardoir*) *atenderiens* (§ 223; **attendre* pour *attendre*) *combatera* (§ 484; **combater* pour *combattre*) *descenderoit* (§ 150; **descender* pour *descendre*) *descenderies* (§ 627) *deverrons* (§ 262; **dever* pour *devoir*) *deffenderoie* (§ 354; **défendre* pour *défendre*) *despenderoient* (§ 536; **dépendre* pour *dépendre*) *entremetterai* (§ 169; **entremetter* pour *entremettre*) *fonderoit* (§ 144; **fonder* pour *fondre*) *moueroit* (§ 304; **mouvoir* pour *mouvoir*) *perderoit* (§ 505; **perder* pour *perdre*) *renderiens* (§ 336; **render* pour *rendre*) *renderoient* (§ 336) *responderai* (§ 429; **responder* pour *répondre*) *venderoient* (§ 318; **vender* pour *vendre*) etc. dans Robert de Clari⁵: *attenderés* (XLVII; **attender* pour *attendre*), *combatroient* (XLV; **combater* pour *combattre*), etc.

¹ Ces futurs sont mentionnés par Nyrop, Kr., *Grammaire historique de la langue française*, II, Copenhague, [1924], §§ 205 sqq. Ajoutons aussi ces exemples glanés au hasard dans Bérout, *Le Roman de Tristan*, Paris, 1957: *pardorraï, tendron, vendra, covendra, ferra, avrai, orras, gerrai, durra, charra, savrai, parra, merrai, dorai, querrai*, etc., futurs devenus plus tard: *pardonnerai, tiendrons, viendra, conviendra, aurai, durera, (dé)choira, saurai, parâtra, mènerai, donnerai* (*férir, ouïr, gésir* et *quérir* ne s'emploient plus au futur; le futur *cherra* de *choir* n'est plus employé).

² „[...] *vous me pardonnez* pour *pardonnerez, donray, ou dorray* pour *donneray*, qui sont des monstres dans la langue.” (Vaugelas, C. F. de, *Remarques sur la langue française*, fac-similé de l'édition originale par J. Streicher, Paris, 1934, p. 119).

³ *Op. cit.*, §§ 207, 209, 210.

⁴ Joinville, J. de, *Histoire de Saint Louis*, Hachette, 12-e éd., [s. d.].

⁵ Clari, R. de, *La Conquête de Constantinople*, Paris, 1974.

roient (XLIII), *pendera* (XXI), *prendrons* (XXV; **prendre* pour *prendre*), *prendraient* (XLVII), etc., *perderoie* (*Jus Adam*, v. 508), etc. On pourrait aussi se rapporter aux exemples donnés par Kr. Nyrop (§§ 207, 209, 210). L'ampleur du phénomène dans la langue ancienne apparaît encore mieux à un examen attentif de formes de futur et de conditionnel à dernière voyelle du radical syncopée comme : *venoient* (Joinville, § 557), *couvenra* (ibid., § 611), *voyrez* (Rabelais), etc. Avant la complète disparition, les voyelles françaises ont passé par le stade d'un *e* muet : il est donc à supposer que des formes comme celles qu'on vient de donner avaient été précédées par : *vencroient*, *couvencera*, *voyerez*, etc.

7. Vu que l'histoire de la langue française atteste la création de nouveaux infinitifs à partir de formes de futur irrégulières (dont le lien avec l'infinitif initial n'était plus évident) — phénomène équivalant à la réfection du futur dans le sens du rapprochement de l'infinitif (*harra* qui est remplacé par *hàira*) — : *cueillir* — *cueudrai* — *cueudre*, *faillir* — *faudra* — *faudre*, *bouillir* — *boudrai* — *boudre*, *tolir* — *toldrai* — *toldre*, etc., vu ce phénomène attesté, nous pouvons avancer l'hypothèse que le futur en *-erai* de verbes terminés à l'infinitif non pas en *-er*, mais en *-ir*, *-oir*, *-re*, a été une tentative, malheureusement stoppée, de verser dans la I-ère conjugaison les verbes, irréguliers dans leur majorité, des autres conjugaisons. Malgré le verdict des anciens (Ronsard condamnait *prenderas* ou *morderas*), des formes similaires apparaissent sporadiquement, vérifiant la ténacité de la tendance, en français moderne et actuel : „(. . .) nous *aurerons* trente mille francs de placés“ (Balzac, *Le Cousin Pons*), „*éteindriez*“ (Céline, *D'un château l'autre*), „les cochons *moureraient* de froid“ (ibid.), „vous *entendriez*“ (San-Antonio, *Viva Bertaga*), „Et vous *verreriez* c'que vous *verreriez*.“ (Gyp, cité par Kr. Nyrop, *op. cit.*, § 208, qui traite ce futur de vulgaire. D'ailleurs la norme moderne a gardé un tel futur dans *cueillerai* (et dérivés) et *tressaillirai*, *défaillirai* (alternant avec *tressaillirai*, *défaillirai*).

8. Pour revenir aux verbes de la I-ère conjugaison — les plus nombreux —, la langue actuelle y manifeste les deux tendances — alignement sur l'infinitif représenté par le radical ou sur le présent figuré par la désinence — dans des registres différents : „le parler vulgaire moderne“⁶ refait le futur pour en rendre le radical identique à l'infinitif, d'où : *trouvèrai*, *chantèrai*, etc., la langue courante soignée, ainsi que, partiellement, la norme écrite prennent comme point de départ le présent de l'indicatif I-ère personne du singulier : *appeler* — (*j'*) *appelle* — (*j'*) *appellerai*, *mener* — (*je*) *mène* — (*je*) *mènerai*, *jeter* — (*je*) *jette* — (*je*) *jetterai*, *s'ennuyer* — (*je m'*) *ennuie* — (*je m'*) *ennuierai*, *payer* — (*je*) *paie* ou *paye* — (*je*) *paierai* ou *payerai*, *céder* — (*je*) *cède* — (*je*) *céderai* [sedre], etc. Dans la dernière catégorie (verbes dont la dernière voyelle du radical est *é*), la norme écrite est inconséquente : *é* s'y prononce ouvert dans les formes de futur et de conditionnel et un *è*, comme au présent,

⁶ Nyrop, Kr., *op. cit.*, § 205, 6°.

serait plus logique (d'ailleurs un auteur connaissant à fond le français, San-Antonio, écrit *je préférerais* quelque part)⁷.

9. S'il n'est que trop vrai que „les langues mi le soleil ne s'arrêtent”, il n'en est pas moins vrai que, dans leur (r)évolution, il leur arrive parfois de repasser par le même point: l'histoire de la langue se répète sous nos yeux. La tentative de passer tous les verbes dans la conjugaison régulière — ce qui aurait permis d'en obtenir le futur à partir de la I-ère personne sing. de l'indicatif présent — ayant échoué, de nos jours le futur simple (ancienne périphrase du type *cantare habeo*) est en train de céder la place à une périphrase du type *je vais chanter* (présent et infinitif toujours!) qui était un futur proche et devient le futur tout court.

⁷ Le hapax *je suivrai* cueilli sur les lèvres d'une fillette à la fin du siècle passé par V. Henry (apud Nyrop, Kr., *op. cit.* § 210), futur analogique créé sur *je suis*, est hautement significatif. De même, un phénomène lexical dont nous avons parlé ailleurs et qui prend une ampleur toujours plus grande: la création de substantifs féminins déverbaux identiques à la forme de l'indicatif présent I-ère personne singulier du verbe (*je bouffe — la bouffe, je traque — la traque, je combine — la combine, je glisse — la glisse*, etc.) semble manifester l'ancienne tendance à verser dans la I-ère conjugaison des verbes des autres: *la dorme est* créé comme si le présent était **je dorme* et l'infinitif **dormer*.

STRUCTURI MORFOLOGICE SPECIFICE LIMBAJELOR DE SPECIALITATE

D. Bejan*

ABSTRACT. — **Morphological Structures Typical of Romanian for Specific Purposes.** The article deals with morphological structures specific of medical language, such as: nouns formed from infinitives, noun-groups consisting of noun + adjective; genitives; datives used after adjectives and adverbs; verbs frequently used in the active voice, such as *to be, to represent, to constitute, to have, to contain, to form* etc.; passive-voice forms with or without an agent; reflexive-passive verb forms; impersonal and unipersonal verbs; gerunds; infinitives with prepositions; adverbs derived from adjectives.

1. Limbajele de specialitate intră în atenția studenților străini începând cu semestrul al II-lea al anului pregătitor și continuând cu cei 4, 5 sau 6 ani de studii pe care aceștia îi efectuează în România. Manualele pe specialități din semestrul al II-lea (al anului pregătitor) sînt primele elemente de limbaj specializat cu care studenții iau cunoștință. Rolul acestora este deci să preia principalele structuri morfosintactice și lexicale din manualele de limba română din semestrul I și să descopere alte structuri de acest fel, care vor fi specifice, mai cu seamă manualelor și tratatelor de la disciplinele de specialitate. În felul acesta, manualele pe specialități din semestrul al II-lea se interpun între manualele de limba română din semestrul I și manualele (tratatele) de specialitate cu care cetățenii străini vor lucra în anii de studii. Normal că aceste manuale pe specialități din semestrul al II-lea nu-i pot familiariza pe studenți cu toate structurile specifice limbajelor de specialitate, parte dintre ele rămînînd să și-o însușească aceștia pe parcursul anilor de studii¹.

2. Deși cercetarea limbajelor de specialitate în vederea însușirii lor de către studenții străini este un domeniu de lucru mai nou pentru lingvistica românească, nu lipsesc, cu toate acestea, contribuțiile aduse la cunoașterea lui atât de către cadre didactice care predau limba română la anul pregătitor, cît și de către cele care predau discipline de specialitate la același nivel de studii².

* *Universitatea din Cluj-Napoca, Facultatea de Filologie, 3400 Cluj-Napoca, România*

¹ Credem că o parte din orele de cultură și civilizație românească din anii I și II de studii ar putea fi destinată studierii în continuare a structurilor lingvistice specifice limbajelor de specialitate.

² Cu referire specială la limbajul medical, privit din perspectiva profesorului de limba română, vezi Alexandra Medrea Danciu, *Limba română într-un manual de medicină*, în volumul „Consfătuirea pe țară a cadrelor didactice care predau discipline de specialitate la anul pregătitor, București, 7—8 iunie 1985”, București, 1985, p. 136—146. N-am avut la dispoziție alte lucrări refe-

3. În cercetarea de față ne propunem să ne oprim asupra citorva structuri (particularități) morfologice specifice limbajului medical, în special cel al lucrărilor de anatomie și al unor discipline mai apropiate de ea, fapte de limbă foarte necesare studenților străini de profil medical în semestrul al II-lea al anului pregătitor și anii de studii³.

3.1. *Substantivul*. 3.1.1. Frecvența mare a substantivelor provenite de la infinitive (așa-zisele infinitive lungi), de obicei articulate cu articol hotărît mai ales din cauza determinărilor: **modificarea structurală a celulelor**; **distrugerea sau inhibarea funcțională**; **transplantarea este greșirea unui țesut**.

3.1.2. Sînt prezente grupurile nominale formate din substantiv + adjectiv (simplu sau compus), ca unități semantice, și determinate de un alt adjectiv sau de mai multe: **fisura cerebrală orbitală**; **șanțul median anterior**; **canalele conjunctivo-vasculare haversiene**; **venele cave — superioară și inferioară**.

3.1.3. Folosirea unor substantive provenite din adjective, prin substituirea determinantului determinatului și prin articularea acestora: **oblieii superiori** < **mușchii obliei superiori**; **dreptul superior** < **mușchiul drept superior**; **corticala** < **zona corticală**.

3.1.4. Sînt frecvente genitivele după grupuri formate din prepoziție + substantiv articulat, încadrate, de regulă, în categoria locuțiunilor prepoziționale: *cu excepția* (*Procesul alveolar poartă alveolele dentare în care stau dinții maxilarului superior cu excepția incisivilor*); *cu ajutorul* (*Auscultarea se face cu ajutorul urechii*); *la baza* (*La baza acestui proces stă schimbul...*); *pe baza* (*Apa poate fi măsurată pe baza principiului diluției*); *la nivelul* (*Impulsurile ce iau naștere la nivelul receptorilor*); *prin intermediul* (*Mușchii scheletici se inseră prin intermediul tendoanelor*); *în decursul* (*În decursul resorbției osoase se eliberează substanțe active*).

3.1.5. Apar atît genitivele cuvintelor simple, cît și cele ale unor sintagme: în cazul primelor, probleme pentru studenți pot ridica, în continuare, substantivele feminine în general, dar mai cu seamă cele terminate în *-ie* bisilabic (*procese kinetoterapiei, asociate cu cele ale fizioterapiei*,

ritoare numai la această problemă. În legătură cu limbajul de specialitate luat în ansamblu, privit tot din perspectiva profesorului de limba română, vezi lucrările din volumul „Logos și methodos”, Cluj-Napoca, 1982. Pentru limbajul de specialitate, văzut din perspectiva specialiștilor, vezi volumul „Consfătuirea pe țară a cadrelor didactice care predau discipline de specialitate la anul pregătitor, București, 7—8 iunie 1985”, București, 1985.

³ Cercetarea noastră se bazează pe lectura următoarelor materiale: Flora Suteu și Emil Ghițulescu (coordonatori), Marilena Velican, Adriana Mateescu, Elisabeta Soșa, *Limba română. Profil medical. Manual pentru studenții străini din anul pregătitor*, II, București, 1983 (textele): D. Mișcalencu, Florica Mailat, Elena Marcu, Gh. Maxim, O. Drăghici, Martha Găboș, Constantina Sorescu, *Anatomia omului. Manual pentru studenții străini din anul pregătitor*, Editura Didactică și Pedagogică, 1983; v. V. Papilian și Gh. Roșca, *Tratat elementar de histologie*, vol. I, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977 (100 de pagini); P. Groza, *Fiziologie umană*, ediția a III-a, Editura Medicală, București, 1980 (50 de pagini); O. Fodor, *Tratat elementar de medicină internă*, vol. I, ediția a II-a revizuită, Editura Dacia, Cluj-Napoca 1974 (50 de pagini).

balneoterapiei, electroterapiei etc.); referitor la genitivul unor sintagme, vor crea greutatea studenților mai cu seamă cele formate din substantiv feminin + adjectiv (*fosa glandei lacrimale, planșeul cavității bucale* etc.) ori din substantiv feminin + adjectiv + adjectiv (*căile sensibilității proprioreceptive conștiente, popularea organelor limfoide periferice* etc.).

3.1.6. Dativul aparține mai ales obiectelor (concrete și abstracte), avînd ca regenți adjective (*însușiri comune timpului și spațiului biologic, proprietăți caracteristice vieții*) și adverbe (*Lateral condililor sînt prezente procese jugulare, Oasele parietale sînt situate posterior solzului frontal*).

3.1.7. Acuzativul nu este al persoanelor, ci al obiectelor, frecvent fiind acela al verbelor tranzitive: *Fasciculele guvernează mișcările voluntare, Procesele determină transformarea unui tip de țesut* etc.

3.2. *Adjectivul*. Sînt prezente adjectivele care exprimă spațiul: simple — unul (*nervii oculomotori externi, fața anterioară, orificiile sacrale ventrale*) sau două, legate între ele prin și (*pereteii lateral și inferior ai conductului, liniile mucale superioară și inferioară* etc.) și compuse (*partea postero-mediană a cutiei craniene, fața antero-superioară* etc.).

3.3. *Relativ la pronume*: a) utilizarea frecventă a lui *cel, cea, cei, cele* ca pronume demonstrative (*legătura neuronului aferent cu cel eferent, coarnele anterioare și cele posterioare* etc.);

b) care este substituit de multe ori prin *ce* (*zona plantară externă ce cuprinde mușchii degetului*).

3.4. *Verbul*. Sînt prezente toate cele trei diateze, în ordinea: activă, pasivă și reflexivă. Cel mai frecvent mod este indicativul, urmat de infinitiv și de gerunziu. Timpul cel mai utilizat, la toate diatezele, este prezentul.

a) Diateza activă. Cele mai folosite verbe la timpul prezent⁴ sînt: *a fi, a reprezenta, a constitui, a avea, a prezenta, a conține, a purta, a forma, a alcătui, a consta, a apărea, a exista, a deveni, a cuprinde și a demonstra*.

Verbul *a fi*, împreună cu *a reprezenta*, apare, de cele mai multe ori, pentru definirea noțiunilor sau pentru exprimarea unor caracteristici ale acestora (*Encefalul este partea sistemului nervos...; Maxila este principalul os al maxilarului; Tuburile osoase reprezintă unitățile morfologice; Sorcele este principala sursă de energie pe pămînt; Oasele reprezintă suportul pentru inserția mușchilor*).

A forma; a constitui, a alcătui exprimă structura noțiunilor (*Orificiile alcătuieste canalul rahidian, Osul sacrum luolaltă cu coccisul și oasele coxale formează bazinul; Porțiunile orbitale constituie plafonul orbitelor*).

A avea, a conține, a prezenta, a cuprinde exprimă conținutul (*Stratul poliedric are mai multe rînduri de celule; Canalul Havers conține un capilar sanguin; Osul elmoid prezintă o lamă orizontală; Mucoasa nazală cuprinde neuroni olfactivi*).

⁴ În legătură cu valorile prezentului în stilul științific, vezi D. Irimia, *Structura stilistică a limbii române contemporane*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986, p. 119—122. Pentru unele dintre valorile celor trei diateze în limbajul medical, vezi Alexandra Medrea-Danciu, *op. cit.*, p. 142—143.

A *demonstra* se folosește mai ales la indicativ, trecut, urmat de complemente sau de complementive directe (*Datele moderne au demonstrat că plasmoeitele reprezintă...*; *Cercetările experimentale au demonstrat existența...*).

Mai apar: *a purta*, cu sensul „situat pe” (*Epifiza proximală poartă capul humeral*, *Aripile mici poartă orificiile optice*); *a consta* (*Etașa de anamneză constă în investigația clinică*); *a implica* (*Osificarea endocondrală implică alterarea țesutului cartilajinos*); *a determina* (*Tipectomia determină o depleție semnificativă*); *a arăta* (*Microscopic, aceste două zone arată structuri diferite*), *a caracteriza* (*Acese enzime caracterizează...*).

Sînt frecvente o serie de expresii: *a lua naștere* (*Venele pulmonare iau naștere din capilarele alveolare*); *a da naștere* (*Ramura venei poate da naștere venelor lobulare*); *a avea loc* (*Aici are loc procesul de transformare a excitației*); *a avea rol* (*Bila are rol important în digestia și absorbția lichidelor*); *a avea formă* (*Inima are forma unui con cu vârful în jos*); *a fi prezent* (*Oligoelementele sînt prezente în cantități infime*); *a purta numele* (*Membranele superioare poartă numele de meninge*); *a face parte* (*Din grupa simfizelor fac parte articulațiile intervertebrale*).

Se constată o frecvență mare a verbelor din grupa I, care se conjugă la persoana I singular cu desinența *-ez* (*Mușchiul peroneal flexează piciorul*; *Arterele subclaviculare vascularizează teritorii similare*; *Acestea confluează formînd venele intersegmentale*; *Ele fagocitează substanțe*).

b) Diateza pasivă. Există o mare frecvență a unor îmbinări (a fi + participiu), în care participiul se poate mai greu atribui verbului sau adjectivului: *a fi format* = *a fi alcătuit* (*Țesutul epitelial este format din celule*; *Osul occipital este alcătuit dintr-o porțiune verticală*); *a fi dispus* = *a fi situat* = *a fi localizat* = *a fi așezat* (*Procesul palatin este dispus orizontal*; *Mușchii circulari sînt situați în jurul unor orificii*; *Osul sfenoid este localizat în mijlocul bazei craniului*; *Encefalul este partea sistemului nervos central așezat în cutia craniană*).

Frecvente sînt apoi *a fi numit* = *a fi denumit* (*Relațiile biochimice sînt numite uneori reacții plastice*; *Elementele hematice tinere sînt denumite normoblaste*); *a fi definit* + *ca* + *gerunziu* (*Țesutul sanguin este definit ca fiind format din totalitatea celulelor circulante*); *a fi reprezentat* + *de*, *prin* (*Căile extrahepatice sînt reprezentate de canalul hepatic*; *Acest sistem canalicular este reprezentat prin canale vasculare*); *a fi considerat* + *ca* + *gerunziu* (*Măduva roșie poate fi considerată ca fiind formată din următoarele componente*); *a fi determinat* (*Accastă festonare este determinată de prezența unităților...*); *a fi demonstrat* (*Relația citogenetică este demonstrată de numeroase observații*); *a fi caracterizat* (*Țesutul osos este caracterizat prin existența unui vast sistem canalicular*).

Numeroase sînt pasivele cu elipsa auxiliarului morfologic *a fi* (*Lichid transparent secretat de plexurile...*; *Dura mater spinală are forma unui tub circular, închis la nivelul vertebrei*).

c) Diateza reflexivă. Admițînd-o în toate componentele ei, se pot constata cîteva fenomene specifice limbajului medical.

Verbele cu pronume reflexive în acuzativ apar de mai multe ori decît cele cu pronume reflexive în dativ, care, în multe cazuri, au calitatea de

dative posesive (*Celulele își reiau structura; Restul fibrelor își continuă traseul*).

Este frecventă seria sinonimică *a se găsi = a se afla = a se întâlni = a se întinde = a se dispune* (*În grosimea acestor straturi se găsesse vase de sînge; Sub rădăcină se află matricea; Sinostrozele se întâlnesc în craniul bătrînilor; Între marginea liberă a lamii spirale osoase și ligamentul spiral se întinde membrana bazilară; O dată cu maturizarea osului, microcristalele se dispun de-a lungul...*).

Se mai folosește des: *a se prezenta = a apărea*, verb frecvent la diateza activă (*Țesutul osos se prezintă sub două variante*); *a se realiza = a se face = a se efectua* (*Procesul de osificare se realizează direct prin metaplasia celulelor cartilajinoase; Circulația sîngelui se face la nivelul țesuturilor; Studiul structurii țesutului medular se efectuează pe material recoltat din stern*); *a se numi* (*Contrațiile se numesc sistole*); *a se constata* (*Se constată modificări cantitative și calitative*); *a se caracteriza* (*Nucleul imatur se caracterizează printr-o cromatină*); *a se observa = a se evidenția* (*Pe fața superioară a ficatului se observă lobul drept și stîng; Deși s-au evidențiat terminații nervoase, nu s-a putut însă demonstra*); *a se forma = a se constitui* (*La nivelul piciorului se formează arcadele plantare; În paralel cu înmulțirea elementelor celulare se constituie parenchimele acestor organe*).

Dintre tipurile de reflexive se utilizează mai mult reflexivul pasiv⁵ (*Ambele zone se impart în...*; *La acest nivel se fac anesteziile rahidiene epidurale*) și reflexivul impersonal — unipersonal, urmat de subiective, în special al verbelor *a ști* (*Se știe că o parte din limfocite sînt distruse*), *a considera* (*Se consideră că la nivelul măduvei migrează celulele stem*), *a părea* (*Se pare că transmiterea este de tip nervos*), *a admite* (*Se admite că timusul este format din două țesuturi*).

d) În cazul modurilor nepersonale, se observă frecvența mare a gerunziului la diatezele activă și pasivă și mai puțin la diateza reflexivă. De cele mai multe ori, gerunziile exprimă o acțiune situată pe același plan cu predicatul propoziției din care face parte⁶ (*Prin contracție, mușchii acționează asupra oaselor, determinînd mișcările corpului; Porțiunea nazală este situată median, la nivelul ei articulîndu-se etmoidul; Gimnastica medicală își găsește o largă aplicare, fiind indicată în leziuni traumatiche articulare*), ceea ce înscamnă că ele nu contrag propoziții subordonate. Subiectul lor este identic, de cele mai multe ori, cu al predicatului propoziției, fiind exprimat (*Plasmocitele sînt numai elemente tisulare, ele negăsiindu-se în sîngele circulant*) sau subînțeles (*Limfocitele timice colonizează în decursul vieții fetale organele limfatice, determinînd transformarea funcțiilor*).

Infinitivul este mai utilizat la diatezele activă și reflexivă, fiind însoțit, mai întotdeauna, de prepoziții (*Oasele au structură adaptată pentru a rezista la presiune și tracțiune; Există posibilitatea de a i se prelungi la maximum viața*).

⁵ Pentru generarea construcțiilor pasive și reflexivo-pasive, vezi Gabriela Pană Dîndeleșan, *Sintaxa transformățională a grupului verbal în limba română*, Editura Academiei R.S.R., București, 1974, p. 26—27.

⁶ Vezi Frieda Edelstein, *Sintaxa gerunziului românesc*, Editura Academiei R.S.R., București, 1972, p. 111—115.

3.5. *Adverbul*. Foarte multe adjective care exprimă spațiul se folosesc ca adverbe prin apariția lor în vecinătatea verbelor, simple — singure (*anterior, inferior, interior, superior, posterior, orizontal* etc. — *Rotula este un os scurt, situat anterior și la nivelul articulației; Crestele sacrale articulare se termină superior cu coarnele mari; Fața anterioară prezintă median incizura nazală* etc. sau în perechi (**Anterior și posterior** diafiza prezintă tuberozitatea celoidă; *Fiecare arc prezintă median și extern câte un tubercul* etc.) și compuse (*Gîtul este delimitat infero-lateral de tuberozitatea radială*).

3.6. *Prepoziția*. Cea mai frecventă dintre prepoziții este *prin*, care apare după verbe pasive și reflexive pasive, fiind egală cu *de/de către* (*Procesele cele mai folosite... sînt reprezentate prin iradierea animalelor; Cerebelul este împărțit prin șanțuri transversale în...; Verticala cervicală tipică se caracterizează prin cap mic alungit și în definiții (Prin metabolism se înțelege totalitatea proceselor biofizice)*).

Mai au frecvență mare: *ca* — în explicații (*Boli grave de nutriție, ca ateroscleroza, diabetul zaharat...*), în definiții (*Igiena este definită ca știința...*) sau urmată de gerunzii (*Acastă transformare a măduvei galbene este interpretată ca fiind consecința...*); după, utilizată în subcategorisiri ale noțiunilor (*După gradul de mobilitate, articulațiile se împart în două categorii*); *la* (*Linia aspră servește la inserția multor mușchi; predispoziții la îmbolnăviri*); *în* (*Aerolcrapia este indicată în afecțiunile pulmonare*); *sub* (*Ansamblul acestor procese de construcție și reconstrucție este cunoscut sub numele de anabolism*).

3.7. *Conjuncția*. Este foarte frecventă *sau*, de cele mai multe ori cu valoare explicativă (*mușchii piełoși sau ai mimicii; cutia sau cușca toracică, articulațiile sau artrozile* etc.), dar și cu valoarea ei reală (*Acastă mișcare se face în măduva spinării sau în bulbul rahidian*).

Foarte des apar locuțiunile conjuncționale copulative: *atît ... cît și* (*El are atît funcție de glandă, cît și de organ*), *nu numai ... ci și/dar și* (*Exercițiile fizice au însă nu numai un rol formativ, ci și unul de ameliorare a sănătății; Organizarea internă a sistemelor implică nu numai o anumită dispunere spațială, dar și un aspect funcțional*).

LES NOMS PROPRES DANS LA POÉSIE LYRIQUE
D'OCTAVIAN GOGA

MIRCEA GOGA*

REZUMAT. — Numele proprii în poezia lirică a lui Octavian Goga. Articolul examinează numele proprii în poezia lui Octavian Goga pornind de la rezultatele obținute prin aplicarea metodei statistice la întreaga creație lirică a marelui poet. Numele proprii în poezia lui Octavian Goga constituie cea mai fidelă oglindă a tradițiilor românești, a sensibilității și universului poetic gogian.

Însușite fie din realitățile satului românesc, din literatura religioasă și populară, fie din literatura cultă, din mitologie, istorie și geografie, numele proprii în poezia lui Goga, prin valoarea lor eufonică și prin lărgirea universului liric, conferă mari perspective și profunzimi operelor lui. Așa cum se prezintă, numele proprii apar ca o parte integrantă a operei și lexicului ei, întregesc tabloul liric, localizează personajul sau eul liric și conferă poeziei noi valențe stilistice în primul rînd prin evocarea unui mediu geografic și social. Deși cantitativ slab reprezentate, numele proprii, expresiile și titlurile străine posedă mare putere de sugestie, întărind forța plastică a versurilor, baza lor metaforică și subliniind în mod excepțional originalitatea creației lirice căreia îi sînt caracteristice și unice.

L'étude des noms propres dans les oeuvres littéraires est encore sujet de disputes. Les chercheurs ont espéré y trouver de nouvelles valeurs stylistiques et même sémantiques. Les linguistes roumains ont consacré beaucoup d'articles à la recherche des noms propres chez des écrivains qui cultivent de différents genres littéraires. Par ces recherches on a accédé à une meilleure compréhension plus profonde du statut des noms propres dans l'oeuvre littéraire (un statut qui diffère d'un genre à l'autre), de leur apport dans la mise en évidence du vocabulaire de l'écrivain et de l'univers lyrique dans le cas d'un poète.

I. Problèmes statistiques. Avec les premières recherches l'on a déjà constaté que la méthode statistique doit constituer un point de départ dans l'étude des noms propres dans une oeuvre littéraire. Nous nous proposons d'examiner de ce point de vue l'oeuvre lyrique d'Octavian Goga, oeuvre d'importance majeure, le poète étant le premier grand représentant lyrique après Eminescu dans la littérature roumaine. Des études similaires ont été déjà réalisées sur les oeuvres de George Coșbuc¹ et Mihai Eminescu².

* Université de Cluj-Napoca, Faculté de Philologie, 3400 Cluj-Napoca, Roumanie

¹ Iancu, *Numele proprii în poezia lui Coșbuc*, în „Studii și materiale de onomastică”, București, EARSR, 1963, p. 45.

² Luiza Seche, *Lexicul artistic eminescian în lumina statistică*, București, EARSR, 1974.

Pour analyser les cinq recueils de vers, c'est-à-dire toute la création lyrique de Goga, nous avons appliqué la méthode statistique en utilisant l'édition définitive et complète des *Oeuvres*, tome I—II, soignée par Ion Dodu Bălan, parue dans la collection *Ecrivains roumains* à la Maison d'Éditions pour la littérature, Bucarest, 1967.

L'œuvre poétique d'Octavian Goga a un nombre de 134 unités de lexique, noms propres, expressions d'origine étrangère, titres etc., auxquelles on ajoute 17 variantes. Il y a donc 151 formes ayant une fréquence absolue de 301 attestations. Par rapport aux unités lexicales noms communs de la poésie lyrique de Goga qui ont 3054 mots-titre avec une fréquence absolue de 39,771 mots-texte (la fréquence moyenne d'une unité lexicale étant de 13,03%) et une fréquence relative moyenne de 0,03%, les noms propres occupent 12 rangs et ont une fréquence moyenne de 0,40%. Les premiers rangs sont occupés par *Nicolae* (R1 F29), *Crăciun* (R2 F22), *Ardeal* (R3 F12), *Olt* (R4 F10), *Chioru* (R5 F8), *Paris* (R5 F8), *Isus* (R6 F7), *Mura* (R6 F7), *Ioan* (R7 F6), *Marea Moartă* (R8 F5), *Cosinzeana* (R9 F4).

Conformément au critère de leur provenance et par ordre alphabétique, on rencontre dans la poésie d'Octavian Goga les noms propres suivants:

A.17 noms propres roumains; 11 noms masculins; noms de famille: *Irimie*, *Istrate*, (*Radu*), *Roată*, *Solomon*, *Zăbun* et des prénoms: *Alexandru* (*Sandru*), *Ioan* (*Ionuț*), *Iosif*, *Nicolae* (*Niculiță*), *Radu*; 6 noms féminins, des prénoms *Ana*, *Anița*, *Floarea*, *Ida*, *Lina*, *Mura* et 5 surnoms: *Barbă-Putredă*, *Chioru* (*Laie*), *Cimpoi*, *Iepure*, *Copilandru*.

B.2 noms propres employés dans les contes de fées: *Cosinzeana*, *Roșu* (nom de roi).

C.20 noms roumains désignant les lieux: noms de pays: *România*; noms de provinces: *Ardeal*, *Moldova*, *Țara de Jos*; noms de villes: *Alba-Iulia*, *București*, *Dorohoi*, *Turnu-Severin*; noms de montagnes: *Carpați*, *Ceahlău*; noms de zone: *Mehedinți*; noms de rivières et de fleuve: *Argeș*, *Criș*, *Dunăre*, *Jiu*, *Mureș*, *Olt*; noms de villages: *Albac*, *Dealul-Mare*, nom de château: *Făgăraș*.

D. 14 noms de la mythologie, de la culture et de l'histoire gréco-romaine: *Alexandru Machedon*, *Apollo*, *Astarta*, *Eol*, *Esop*, *Hellas*, *Homer*, *Olimp*, *Partenon*, *Prometeu*, *Sammumui*, *Socrate*, *Tristia*, *Venus*.

E.8 noms exotiques; noms de personnes: *Ramses*, *Sardanapal*; noms de lieux: *Babilon*, *Bizant*, *Halicarnas*, *Ilion*, *Marea Moartă*, *Sahara*.

F.20 noms propres provenant de la mythologie chrétienne: *Abel*, *Cain*, *Calvar*, *Cana Galileii*, *Canaan*, *Crăciun (Moș)*, *Cristos*, *Gomora*, *Ilie*, *Isaia*, *Isus*, *Magdalena*, *Maria*, *Nazaret*, *Nazarineanul*, *Palestina*, *Satana*, *Sîmpetru*, *Vasile*, *Vatican*.

G.17 noms propres de la culture moderne; nom de personnes: *Aretino*, *Baudelaire*, *Cellini*, *Händel*, *Leonardo*, *Lucreția*, *Messias*, *Petőfi*, *Strauss*, *Tizian*; noms de lieux: *Franzensbad*, *Karlsbad*, *Marienbad*, *Nôtre-Dame*, *Paris*, *Sena*, *Tisa*.

H.10 noms historiques; noms de personnes roumaines: *Basarab*, *Brîncoveanu*, *Neagoe*, *Neculce*, *Ștefan*; noms étrangers: *Don Cezare*,

Habsburg; noms de lieux historiques roumains: *Akkerman* (Cetatea-Albă), *Mărășești*, *Oituz*.

Nous allons grouper aussi les titres et les expressions d'origine étrangère, qui ne sont pas d'ailleurs des noms propres, utilisés par Octavian Goga pour avoir terme de comparaison, avec l'analyse du lexique d'Eminescu. On rencontre dans la poésie lyrique d'Octavian Goga 14 titres en langue latine: *Aeternitas*, *Carmen laboris*, *Carmen Seculare*, *Dies illa*, *Fecundita*, *Flamma mundi*, *Mare Aeternum*, *Mors Magna*, *Post bellum*, *Prima Lux*, *Resurrectio*, *Solus ero*, *Tempora*, *Tibi Mare*, expressions latines: *De profundis* (De la profondeur de l'âme- le 129-ième psaume ayant la signification laïque d'un cri de désespoir), *Pax vobis* et titres en langue italienne: *Breve sogno*, *Cinquecento*, *Vita nuova*.

Tout comme chez Eminescu ces éléments lexicaux n'ont pas une importance trop marquée dans la poésie de Goga. Les 218 unités lexicales présentes dans la poésie d'Eminescu (nom propres, expressions, titres etc.) ayant 11 variantes (c'est-à-dire 229 formes (avec une fréquence absolue de 241 dans les vers (33,66%) et les 212 unités lexicales et les 556 mots-texte de la poésie de Coșbuc ne connaissent pas une distance sensible par rapport aux données statistiques offertes par la poésie lyrique de Goga. Si quantitativement leur importance est moindre, leur pouvoir de suggestion est, en échange, appréciable car ces unités renforcent la capacité plastique des vers, leur fondement métaphorique et soulignent l'originalité de la création lyrique du poète.

Si l'on compare les volumes de vers de Goga entre eux on constate que les noms propres de l'onomastique folklorique, des contes de fées sont prépondérants dans le volume „Poezii“, suivi par le volume „Ne cheamă pământul“ et décroissent dans le volume „Din larg“. Les titres provenant d'autres langues sont les plus nombreux dans le dernier volume, „Din larg“, et beaucoup moins fréquents dans les premiers. Les noms propres empruntés à la mythologie, à la culture et à l'histoire de l'antiquité gréco-romaine enregistrent la fréquence la plus grande dans „Ne cheamă pământul“ suivi par le dernier volume, „Din larg“ et par l'avant dernier, „Cîntece fără țară“. Les noms exotiques connaissent la plus grande fréquence dans le troisième recueil „Din umbra zidurilor“, suivi par „Cîntece fără țară“ et par „Din larg“. Les noms provenus de la mythologie chrétienne et de la littérature religieuse abondent dans le volume „Ne cheamă pământul“ et décroissent de volume en volume jusqu'au dernier, „Din larg“. En revanche les noms propres historiques roumains et étrangers sont prépondérants dans le dernier recueil, „Din umbra zidurilor“, „Cîntece fără țară“ et les noms propres historiques roumains et étrangers sont prépondérants dans le dernier recueil, „Din larg“, suivi par „Cîntece fără țară“ et par „Din umbra zidurilor“.

II. Problèmes de phonétique et de grammaire. Dans la poésie de Goga, comme dans celle d'Eminescu et de Coșbuc, les noms propres connaissent des formes populaires, régionales et archaïques. On y rencontre de la sorte des formes du génitif populaire *Anii* (DL, 125), *Cosînzeneii* (DUZ, 225), *Cana Galileii* (P, 52), *Floarii* (NCP, 101), *Linii* (NCP, 134), *Venerii* (DUZ, 210), un phonétisme populaire, à savoir la ferme-

ture des voyelles atones de *o* à *u* dans le cas de *Niculai* et *Niculaie* pour *Nicolae* (P, 15, 48, 51, 51, 52, 56, 64, 64; NCP, 109), des pfonétismes régionaux: (r+)e à dans *Muràs* pour *Mureş* (P, 8; NCP, 101; CFT, 52), l'ouverture de *i* dans *Neculai* pour *Nicolae* (P, 13), la variante régionale *Vasilie* pour *Vasile* (P, 63), des phonétismes archaïques bibliques comme *Avel* pour *Abel* (NCP, 113) des formes à phonétismes étymologiques comme *Machidon* pour *Machedon* (P, 14), et *Isop* pour *Esop* (P, 23, 24).

On explique chez Goga la présence des formes populaires, régionales et archaïques tout d'abord par une option à une époque où la langue littéraire n'était point encore définitivement constituée.

Une deuxième explication serait fournie par le message et les sentiments qui animaient le poète. Dans le premier volume de vers, par exemple, où le sentiment national était tout puissant on a remarqué la domination de l'élément lexical folklorique et régional, de même que de l'élément archaïque dans les vers d'inspiration historique, cependant que dans le deuxième volume écrit et publié après 1907, marqué par un caractère social le langage de la poésie de Goga est redevable notamment aux accents populaires, tandis, que dans le volume „Din umbra zidurilor“ où les sentiments intimes deviennent de plus en plus présents le néologisme l'emporte. Une troisième explication pourrait être l'attitude du poète par rapport au milieu qu'il observe, par rapport à sa sensibilité et à sa pensée. Si dans les premiers volumes le néologisme est ignoré, le poète commence à l'employer au moment où son attention se déplace du milieu rural au milieu urbain. Les circonstances historiques où l'oeuvre a été créée, les thèmes de même que le désir de Goga de se faire comprendre dans les milieux auxquels sa poésie s'adressait offrent une autre explication tout aussi plausible de la présence des formes populaires, régionales et archaïques dans son lexique.

Tout comme chez Coşbuc et Eminescu on raconte chez Goga un pluriel des noms propres: „Cind *Aveli* mii cerşetoreau iertare“ (NCP, 113), vers qui exprime l'attitude du poète vis-à-vis des événements de 1907, le pluriel du nom du personnage biblique symbolisant les paysans tués par la classe dirigeante qui apparaît dans la vision du poète telle Caïn aux mains tachées par le sang fraternel. On observe chez Goga une tendance à transformer les noms propres en substantifs par l'intermédiaire de l'emploi d'un article indéfini: „Sede-un biet sfint *Niculaie*“ (NCP, 109), „Şi oaza magică dintr-o *Sahară*“ (DL, 95), „Un *Crist* cu pieptul zdrenţuit de suliţi“ (DL, 118), „Ca un drumet într-o *Sahară*“ (CFT, 17). Ceux-ci sans perdre leur statut de noms propres augmentent l'expressivité du verbe accentuent par l'indétermination la composante tragique du message de Goga. Gomorrhe dans la vision du poète messianique doublement impliqué dans la lutte nationale et dans la lutte sociale dénonçant le mal qui les hante et souhaitant la régénération du présent, apparaît souvent dans la poésie de Goga. Dans „Cain (1907)“ „dezlănţuita patimii arsură/Azi prăpădeşte-n trăsnete *Gomora*“, le pays tout entier est vu comme une Gomorrhe rougée par la vengeance divine. Le „feu“ de la première guerre mondiale („Țara mea de suflet“) où Paris („Nôtre-Dame“), lieu de perdition des âmes („Văd turnurile

vechei catedrale / Ca două brațe blestemînd Gomora⁴⁾ renvoient toujours à Gomorrhe.

En ce qui concerne l'emploi des cas, le vocatif des noms propres est particulièrement fréquent. Celui-ci a soit une forme de nominatif-acusatif (désinence zéro): „Moș *Crăciun*, Moș *Crăciun* / La casa de om sărac / S-a gătat făina-n sac / Și n-avem să-ți dăm colac... / Moș *Crăciun*!“ (NCP 103), „Dar *Cain*, tu, păcătuirii tată“ (NCP, 113), soit une désinence spécifique -e pour les substantifs masculins: „Du-te, du-te, Moș *Crăciune*“ et „Apoi pleacă Moș *Crăciune*“ (DUZ, 229), „Bea și tu, *Ioane*“ (NCP, 133), „Tu, *Ștefane*, sfînt voievoade“ (P, 39), „Tu, *Oltule*, să ne răzbuni“ (P, 12). Les substantifs féminins n'ont que le vocatif à désinence -ă: „Nu mai plînge, *Mură*, leică!“ (P, 47). Le nom propre *Mură*, dérivé du substantif *mură* (mûre), suggère le portrait physique de la femme du violoniste bohémien Laie Chioru, mais aussi le portrait moral, le nom rappelant la fidélité et la pureté du personnage et favorisant l'accès de celui-ci à la sympathie du lecteur. Le génitif est employé très souvent et spécialement dans ses formes populaires citées ci-dessus. On rencontre le datif des noms propres dans „Reîntors“: „Cun s-a schimbat de-atuncea satul / Și *Oltului* i-a mutat matca / Poruncă de la Impăratul“.

III. Problèmes de stylistique. 1. Les noms propres de la poésie d'Octavian Goga dénotent au niveau stylistique également la pertinence due à l'adéquation du registre: aussi l'évocation du milieu rural, du village transsylvain fait appel aux noms propres provenant de l'inventaire de l'onomastique populaire du temps et du folklore, tandis que l'évocation du milieu citadin amène des noms propres tirés de la culture moderne, de la mythologie, de l'histoire, de la géographie, de la littérature.

2. Les hypocoristiques et les diminutifs mettent en évidence l'état d'âme du personnage, complètent le tableau ou accentuent le caractère folklorique de l'expression lyrique: „Stă de gît cu-o văduvioară / Pristăvelul Niculiță“ (P. 57). En voilà d'autres exemples: *Anița*, *Ionuț*, *Laie*, *Naie*, *Sandru*.

3. Les noms des héros de contes de fées (*Cosinzeana*, *Impăratul Roșu*) rendent le vers plus expressif et élargissent le cadre de la métaphore.

4. Parfois Goga réalise le transfert de la charge émotionnelle en associant, par exemple, le *Calvaire* à *Ceahlău* (DL, 82) la *Babylone* à *Paris* (DUZ, 186) ou en exclamant lorsqu'il contemple un tableau de Titien qui envisage Marie près du crucifix de son fils: „Ce-o fi făcînd acum o mamă / Acolo-n satul din Ardeal?“ („Mama“, DUZ, 194—195). C'est un exemple typique qui met en évidence l'art de Goga d'exprimer ses états d'âme par l'intermédiaire d'une image mythique.

5. Pour suggérer la couleur locale, le poète emploie des noms exotiques, mythologiques (*Astarta*, *Babilon*, *Bizanț*, *Halicarnas*, *Ilion*, *Marea Moartă*, *Ramses*, *Sahara*, *Sammumui*, *Sardanapal*), qui assure au vers une résonance particulière.

6. Les surnoms ont un rôle important dans la caractérisation des personnages (*Barbă-Putredă*, *Chioru*, *Cimpoi*, *Copilandru*, *Iepure*). En les

employant, le poète réalise soit un portrait physique (*Laie Chioru* — *Laie le Borgne* — qui doit son surnom à un accident où il a perdu un œil; *Iepure* — *le Lièvre* — qui a un bec de lièvre; *Barbă-Putredă* — *Barbe-Pourrie* — un vieux juif à barbe rouge d'apôtre blanchie par l'âge que les villageois regardent avec sympathie) soit un portrait moral (à cause de sa pudeur et de sa pureté les villageois ont surnommé Sandu, le berger du village, *Copilandru* — *l'Enfantin*) soit il indique l'occupation du personnage (*Cimpoi* — *Cornemuse*). Ces surnoms qui ont une contribution essentielle à la réalisation des portraits sont aussi l'expression des sentiments de tendresse qui animent les relations entre les hommes. Vu leur valeur symbolique et expressive les surnoms révèlent l'originalité et la force stylistique de la poésie de Goga.

7. Les variantes des noms propres mettent en évidence le caractère émotionnel stylistique: *Arel*, *Isop*, *Laie*, *Machidon*, *Naie*, *Neculai*, *Sandu*, *Vasilie*.

8. Poète messianique, Octavian Goga emploie les noms propres de la mythologie chrétienne et de la littérature religieuse pour exprimer l'idée de la renaissance, de la résurrection. Puisqu'il envisage une renaissance nationale, Goga fait aussi appel à toute une série de noms propres de personnes ou de lieux historiques roumains. Deux fois le nom propre de *Cristos* a la forme de *Crist* pour garder le rythme du vers.

9. Les noms propres reflètent aussi bien l'onomastique folklorique de l'époque: *Ana*, *Anița*, *Floarea*, *Iosif*, *Lina*, *Sandu*, *Nicolae*, *Niculaie*, *Neculai*, *Naie*, *Laie*, *Niculiță*, que la réalité onomastique du village Crăciunclul de Sus, localité qui est la vraie source de la poésie lyrique d'inspiration rurale d'Octavian Goga: *Ana*, *Anița*, *Barbă-Putredă*, *Laie Chioru*, *Cimpoi* (Cantorul), *Copilandru* (Sandu), *Ida*, la fille de *Barbă-Putredă*, *Iepure*, *Iosif*, *Irimie*, *Istrate*, *Mura* la femme de *Laie Chioru*, *Radu Roată*, *Solomon*, *Zăbun*, tous représentant des habitants connus du village.

10. Les substantifs communs écrits avec majuscule: „Vine *Amurgul* de pe munte“ (NCP, 137), „Moș *Amurg* aleanu-ți poartă“ (NCP, 138), „Biată *Lună* tremurată“ (NCP, 138), „Tu, tainică, curată *Poezie*“ (NCP, 164), „Tu, tainică și sfântă *Poezie*“ (NCP, 176) se trouvent dans une situation spéciale; ils représentent des personnifications sans être de vrais noms propres; dans ce cas le majuscule „rend le contenu affectif plus significatif“³.

11. Dans la poésie de Goga les noms propres apparaissent d'habitude soit dans les titres (23 noms propres et 22 titres en latin et en italien), soit à la fin des vers, c'est-à-dire dans une position marquée. Nous citons ces titres: *Oltul*, *La groapa lui Laie*, *Solus ero* (P), *Cain*, *Cantorul Cimpoi*, *Fecunditas*, *Prima lux*, *Ion Crișmarul*, *Carmen Seculare*, *Moș Crăciun*, *Tempora* (NCP), *Paris*, *Nôtre-Dame*, *Cinquecento*, *Aeternitas*, *Mare Moartă*, *De profundis*, *Mama Venerii eterne*, *Carmen Laboris*, *Moș Crăciun*, *Mors magna* (DUZ), *Flamma mundi*, *In mormînt la Argeș*, *Lui Petôfi*, *Dies illa*, (CFT), *Isus pe valuri*, *De profundis*, *Ceahlăul*, *In bi-*

³ V. Iancu, o.c., p. 50.

vuac la Akkerman, Vita nuova, Tristia, Breve sogno, Paris, Resurrectio, Tibi mare, De profundis, Mare aeternum, Pax nobis, Post bellum, Cetind pe Baudelaire, Ascultind pe „Messias“ de Händel, Karlsbad, Marienbad, Franzensbad, Bisericuța din Albac (DL). On peut remarquer que les titres „Paris“ et *Moș Crăciun*“ apparaissent deux fois et „De profundis“ trois fois dans les cinq volumes de vers. Nous citons aussi les noms propres qui apparaissent à la fin des vers: „La voi coboară *Cosinzeana*“ (P, 6), „Si jale duce *Murășul* Si duc tustrele *Crișuri*“ (P, 8).

12. Par leur répétition, certains noms propres deviennent des leit-motifs. Ils ont ainsi le rôle d'accentuer le dynamisme et la musicalité du vers: „Zi, căprare *Niculaie!* / Zi, căprare *Niculaie* (La stină“). Il ya aussi des situations où la répétition ne vise qu'une unité réduite du nom propre, une section, procédé qui renvoie à la poésie folklorique: „*Niculaie, Laie Chioru...*“ („Cîntece“).

13. Pour rendre les noms propres plus expressifs, le poète leur associe souvent des qualificatifs qui dans le contexte socio-politique de l'époque accentuent la tendance militante du poète et son message de vaticinateur: „Să povestească lumii jalea *înstrăinatului Ardeal*“ („Pe înserate“), „In întunecimea *bietului Ardeal*“ („Bobotează“), ou „Prin cari vorbește gura *tăcutului Ardeal*“ („Poveste, 1914“). La Transylvanie aussi est personnifiée; dans la poésie *Bal la palat* libérée „du camp allemand“, après avoir brisé les chaînes avec la force de son désir de liberté, elle arrive à la fête de sa libération nationale.

Dans la poésie de Goga, les noms propres expriment fidèlement aussi bien les traditions du peuple roumain que la sensibilité et l'univers poétique de l'écrivain. Grâce à leur valeur euphonique et à leur capacité d'élargir l'univers lyrique, ces noms propres inspirés de la réalité du village roumain, de la littérature religieuse et folklorique, de la mythologie, de l'histoire ou de la géographie confèrent de nouvelles perspectives et une profondeur particulière à l'oeuvre de Goga. Ils constituent un élément essentiel de l'oeuvre et du lexique du poète. Ils contribuent également à la réalisation du tableau et à l'évocation d'un milieu socio-géographique qui définit le personnage et le moi lyrique. Bien qu'ils soient peu nombreux dans la poésie lyrique de Goga, les noms propres, les expressions venues des langues étrangères, les titres sont doués d'une suggestivité particulière qui accentue la valeur plastique des vers et leur base métaphorique tout en soulignant l'originalité de la création à laquelle ils appartiennent.

STUDIA LITTERARIA

BACOVIA: LE MASQUE DE COULEURS

V. FANACHE*

REZUMAT. — Bacovia: Masca de culori. În contrast cu portretul „femeii palide”, așa cum apare în *Decembre*, *Nevroză*, *Trudit* etc., Bacovia imaginează femeia „mască de culori”. Variatele înfățișări ale „măștii” sînt analizate în relație cu inerenta degradare fizică, pe care nu o poate estompa nici o „culoare”. Femeia „colorată” exprimă momentul de vanitate al unui corp fascinator, în timp ce „palida fată” trăiește cu luciditate alienantă mizeria ontologică a aceluiași corp. Simbolica paloare a celei din urmă se deschide unei duble conotații: „corporală”, ivită prin ireversibila degradare, și „intelectuală”, nutriță de conștientizarea faptului că frumusețea însăși e o mască, decor pasager al unui ineluctabil eșec.

Les textes bacoviens dont l'image de la femme aimée est absente, étant remplacée par la contemplation détachée de la femme et par les séquences d'un éros, à le nommer conventionnellement, dépourvu de sentiment, ne sont pas moins complexes dans leur tissu. Ils se structurent par l'effet d'inhabituelles interférences chromatiques et musicales, comme si le mystère féminin pouvait être défini par la couleur et le son. La couleur et les signes sonores (la chanson, le rire, le sanglot, les pleurs et le rugissement) sont comme des signes symptomatiques de la féminité, dans des distributions symboliques subtiles. Ces symboles font la distinction entre l'état naturel de la femme et l'état artificiel, celui-ci étant destiné à dissimuler celui-là, donc entre *la face* et *le masque*. La femme masquée, artificielle, interprète de ce qui est trompeur péché érotique, c'est „la bourgeoise colorée”, située à l'antipode de la vierge au „visage pâle”. Celle-là essaie de dissimuler le déclin de son corps et l'absence de l'amour sentimental, en les substituant à la débauche, forme de l'exacerbation érotique truquée, celle-ci s'épuise, dévorée par la ruine qui s'empare de son corps et par l'aliénation croissante, à mesure que l'instant de l'amour vrai retarde son apparition. La condition de la féminité se présente par cet insoluble „contraste” entre la pucelle qui attend vainement l'amour et la coquette simulante, en quête de faux plaisirs. La „blanche” ou „pâle jeune fille”, représentant la pureté, et la femme „masque de couleurs” sont les deux types antinomiques véhiculés obsédamment par Bacovia, les extrêmes de son univers érotique. Il paraît que l'adhésion du poète à la célèbre opinion de Baudelaire contraire à la femme simple et favorable à celle qui est préoccupée de maquillage et de toilettes, comme moyens d'embellissement spiritualisé, ait trouvé dans Bacovia un dissident. Mais nous nous tromperions, si nous penchions à cette hypothèse. Le sarcasme de notre poète à l'adresse du „masque” tient de la vision générale de sa création, en

* Université de Cluj-Napoca, Faculté de Philologie, 3400 Cluj-Napoca, Roumanie

désaccord avec l'illusion produite par le surenchérissement de la mondanité. Le désir de la femme „de surpasser la nature“¹ est accepté par Bacovia aussi, tant qu'il ne glisse pas dans le grotesque et dans l'imposture. Baudelaire lui-même récusait les femmes „qui ont violé la ligne de la mode jusqu'à en altérer la grâce et à en anéantir l'intention.“² L'inclémence du poète français n'omet pas des „fleurs du mal“ ce qu'il appelle le „cabot“, aux airs de grande dame, la „femme errante“, aux vêtements criards, les „esclaves“ lourdes, cyniques, stupides, extravagantes, les „nymphes macabres“, sataniques etc. La distance prise par rapport à la nature et au naturel embellit, mais pas toujours; le fard est un art des effets équilibrés, et alors il prête au visage de la noblesse; il dépend en tout cas du degré d'intelligence et d'imagination de l'être pris dans ce jeu d'autotransfiguration.

Mais le „masque“ porté par la femme bacovienne trahit exactement ce qu'il veut cacher, il accentue le „contraste“ entre l'apparence multicolore et le désert intérieur. La couleur pâle, signifiant la dissipation du corps et les couleurs discordantes, destinées à prêter une face „gaie“ à la chute inéluctable, séparent le réel féminin de l'artifice strident, le concret tragico-mécanique de l'illusoire hilaire. Moins énigmatique que chez d'autres poètes, on suggère au mystère féminin la morbidesse progressive avec chaque instant vécu, l'impossibilité des „couleurs“ d'estomper la vraie couleur. La volonté de la femme d'être autre chose que ce qu'elle ne l'est, semble démontrer que l'enigme érotique n'est qu'un rêve, et le masque un essai de donner la forme voulue à un tel rêve. Le masque est un rêve fixé³, une manière ingénieuse de suspendre le temps. Portant le masque, la femme exprime son désir de séduire; à la place du tatouage du temps elle recourt à un tatouage subjectif, dans son désir d'être „inchangée“ à chaque nouvelle apparition. Avec le masque, elle est pour les autres toujours la même. Non seulement le corps, mais aussi les „pleurs intérieurs“ peuvent être couverts si bien sous le masque, qu'on peut parfois s'approprier la vie du masque et oublier de moi véritable. Par un terme de Barthes, la femme se projette dans de tels cas dans une „non-réalité“, c'est un phantasme trompeur, multicolore. Bacovia refuse cette mystification, évoquant la figure référentielle de la „bien-aimée“. Le masque multicolore le névrose per l'appétit de l'éloignement du réel, consommé dans le jeu illusoire de la débauche et du défi. A quel statut esthétique le poète se joint-il dans ses sarcasmes adressés aux masque colorés dans les poèmes *Et il neige*, *Contraste*, *Crépuscule*, *Echo tardif*? Essentiellement, au statut symboliste. La fonction traîtresse du masqué féminin est constatée par Baudelaire dans *Le masque* („grimacerie“, „décor alléchant“). Verlaine, dans les *Fêtes galantes*, est un poète de l'antithèse entre la femme pure et la cabotine

¹ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Buc., Editura Meridiana, 1971, p. 215.

² Idem, *op. cit.*, p. 219.

³ Gaston Bachelard, *Le Masque*, en *Le droit de rêver*, Paris, P.U.F., 1970, p. 204.

marchande de plaisirs. Laforgue et de nombreux autres le suivent. En écrivant dans l'esprit de la doctrine symboliste, Bacovia discerne dans un déroulement presque systématique les différences contrastantes entre la femme masquée et la femme naturelle, envahie par les conséquences de sa propre intériorisation. Le poème *Contraste* constitue une excellente „préface“ de la susdite double typologie féminine, la première d'un effet nul, dû à sa fausseté, la seconde indéfinible par la chasteté, entraînant l'hommage: „Femme, — masque de couleurs, / Cocotte pleine de raffinements — / Toi, qui cries aux débauches tardives / Les rêves, tu les fais frémir difficilement... / Oh, il y a des vierges au visage pâle, / Des modèles blancs aux formes fines — / Et elles dorment seules, blanches et séreines / Dans les lits blancs de cristal“. Le seul à mettre face à face les deux catégories de la féminité, le poème *Contraste*, nous avertit sur une préférence bacovienne, plus ou moins négligée par les exégètes du poète, probablement pour deux motifs: d'abord, les images du poète de la „femme colorée“ sont tellement mémorables par la violence du langage („il passe des bourgeoises colorées“...) qu'elles ont fait perdre de vue la „femme blanche“, située à l'antipode de la première. En second lieu, on a moins observé l'intertextualité des poèmes où figure l'image de la „jeune fille“ (blanche) des „ballerines blanches“, de la „pâle ouvrière“, des vierges aux „cheveux défaits“ etc., lesquelles, prises en ensemble, forment un panorama de la féminité authentique, dans une dissolvante recherche de soi. Le féminité comme signe du beau vivant, dans l'attente de l'autre, dans la solitude hystérisée et dans les manifestations „barbares“, sublimées dans la chanson se configurent au pôle opposé de la femme-masque, alias la femme fausse, iréelle.

Bacovia ne conteste pas au corps féminin le privilège de se transfigurer, mais il ajoute à cette aspiration la vision de la misère charnelle. Même si la facture illusoire du masque lui inspire le sarcasme, elle n'appartient pas à un misogyne. Plutôt, le poète détrône le mythe de la vamp, de l'indépendante agressive, capable d'assujettir, vindicativement, l'homme. Le portrait de la vamp, nous dit Jean Starobinsky, diffère de celui des autres femmes. L'apparente féminité dissimule, de fait, une immense capacité de métamorphose, associée à l'agilité et à l'aptitude de se transposer pour le spectateur dans un rôle sexuel fascinateur. Dans des termes bacoviens, la qualité de la vamp réside dans le changement imprévisible de la „couleur“. Victime apparente et, par conséquent, objet de plaisir abordable, la vamp charme par sa condition charnelle éclatante et par la maîtrise de soi, pour conclure par affirmer sa domination sur l'homme, en l'humiliant. La magie des artifices font de la femme vamp la symbole de la bouillante et coupable inhérence du corps, de l'attraction et de la ruine. „Cocotte pleine de raffinements“, la vamp „accentue le décalage différentiel entre le corps ridicule de l'homme et le corps glorieux de la femme, celle-ci apparaîtra

comme un Eldorado inaccessible ou comme une fleur interdite.⁴ Mais pour Bacovia le ridicule de la dégradation du corps n'évite pas la carnation triomphante de la femme colorée. Le vers „les rêveurs, tu le fais frémir difficilement“ signifie le réveil du tourment sensuel et l'affirmation de l'éros de l'angle grave de la dégradation de n'importe quel corps.

Les „modèles blancs“, les „vierges au visage pâle“, la „pâle jeune fille“ ou la „pâle ouvrière“ ouvrent, à l'antipode des masques, le cortège de la féminité immaculée des poèmes *Au jardin*, *Crépuscule*, *Plomb d'automne*, *Nerfs de printemps*, *Blanc*, *Ballet*. La pureté, la tentation érotique et la damnation charnelle se réunissent dans les poèmes ci-dessus dans une structuration coopérante des sens. Le mouvement des ballerines est un mélange de pâleur et de sensualité, superbe dégagement de „piusantes formes“ et mystérieux déclenchement de la passion satanique: „le monde respire plein de passions“. Bacovia, lui non plus, n'est pas loin, surtout dans les poèmes *Ballet* et *Blanc*, d'accepter le rôle fascinateur de la danse, qui transforme la femme en un signe énigmatique-provocateur. Dans la danse, le corps communique au-delà de sa condition habituelle, relativement univoque: „La danseuse — pour peu vêtue qu'elle soit — assume toujours un rôle illusoire, elle devient une autre, une fleur, un oiseau, une divinité imaginaire, un personnage de tradition culturelle [...] Le ballet prend valeur de hiéroglyphe; la danseuse n'est pas une femme qui danse... elle est une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme... et suggérant... une écriture corporelle“⁵.

Mais en même temps, la blanche, l'innocente danseuse se manifeste durant quelques instants; élèvement et chute, illusion du vol et de la verticalité, état de lévitation, la danse représente un arrachement de la normalité — prosaïque — de la vie, mais non pas l'annulation aussi de la dégradation ininterrompue, marquée par l'irréversibilité corporelle. Si longtemps que puisse persister l'innocente illusion, le corps est „attaqué“ continuellement par la maladie du temps, envahi par la pâleur et secoué par la toux. La pâleur et la toux signalent chromatiquement et sonorement la ruine du corps: „Une pâle jeune fille aux gestes précipités / Attend le nouvel amour. / Tandis que discordant et épouvantable, / L'automne fait grincer ses rameaux fatigués“. (*Au jardin*). L'éros s'approche plus de la mort que de l'extase. Il signifie l'attente, dans n'importe quelle posture, de la part d'un corps qui ne cesse de déchoir: „A la fenêtre une jeune fille tousse“ (*Crépuscule*); „en tousant, une jeune fille vient de mourir“ (*Plomb d'automne*). Le regard jeté par la fenêtre ou à travers les barreaux se perd dans le vide de l'horizon bleu et se remplit des larmes de l'inutilité de n'importe quel geste, dans l'exaspération de ne pas voir au bout de l'attente la présence salvatrice de l'autre. La pâleur, la toux, les larmes qui jaillissent

⁴ Jean Starobinsky, *Portrait de l'artiste au saltimbanque*, Paris, Flammarion, 1983, p. 70.

⁵ Idem, *op. cit.*, p. 56 et p. 62—63.

pour consigner l'inutilité de l'attente éloignent le mirage de la danse, comme toute autre illusion de la féminité dominatrice, restaurant les „douleurs anciennes“ d'un être ébranlé par son propre écroulement dans la solitude stérile. L' „horizon d'azur“ se présente comme une mystification cosmique du temps dévorateur: „A la fenêtre d'une farique une pâle ouvrière / Jette un regard vers l'horizon d'azur / Un printemps nouveaux sur les douleurs anciennes“.

L'impossibilité de disposer de son propre corps autrement qu'au prix de la solitude, récompensé d'une manière illusoire par la passagère affection sans le „vrai amour“, par l'illusion de la volupté, du masque, de la danse et de la chanson, passagers eux aussi, transforme l'orgueil féminin en un échec. Le temps impitoyable, toujours en „attaque“ contre la beauté, accentue le goût de cendre de cet échec, en y ajoutant un état d'insécurité, qu'on appelle, selon son degré de manifestation, déséquilibre, hystérie, angoissé, folie. Prenant à son propre compte sa destinée, la femme se situe dans un territoire des responsabilités inquiétantes et des interrogations inévitables liées à sa place dans le monde, qui, en dernier lieu, la déterminait à concéder que son statut ontologique ne diffère pas de celui de l'homme. Le moment euphorique d' „indépendance“ dure peu, parce que le besoin que l'un a de l'autre obéit à la voix profonde de l'espèce. L' „inculcation“ réciproque de même que le besoin de triompher sur son partenaire tiennent de l'ordre tragique de la nature humaine. Ce n'est pas l'homme qui est vraiment brutal à l'égard du beau sexe, mais le temps, devant lequel la séduction du regard, le mouvement acrobatique, la coloration criarde, la pureté etc. n'ont aucune signification. Le temps de l'individu, pour ainsi dire, le temps du corps vivant — est invariablement le significatif de la mort.

Le sentiment du temps qui s'écoule en défaveur du corps névrosé en une mesure incomparablement plus grande la femme que l'homme. Pour la femme épouvantée par la perspective macabre, „squelettique“ de son propre corps, les alternatives résident dans l'ignorance du destin funeste, en faisant de sa vie une „éternelle promenade“ ou l'interiorisation affolante de sa décadence physique. Cette dernière alternative mûrit de la conscience du fait que la beauté, même est un masque, élément extérieur, passager et fragile, vaincue en fin de compte par la pâleur omniprésente. Dans la „pâleur“ de la forme bacovienne il subsiste une double connotation: intellectuelle et corporelle. La pâleur résulte de la révélation du sort funeste (c'est la pâleur de la peur), mais aussi de la sensation physique de l'irréversibilité. En d'autres mots, l'esprit et le corps „jaunissent“ sans arrêt, abandonné par la vigueur de la raison et par les „piusantes formes“. La femme volée vit avec vanité le moment de suprématie de son corps, tandis que la „pâle jeune fille reconnaît avec terreur la misère ontologique du même corps. A l'amour désacralisé par l'ignorance des conventions contractuelles bourgeoises il suit une nouvelle désacralisation traduite par compromission inévitable par le temps inévitable. Si l'homme peut être trompé ou assujéti, le temps ne l'est jamais.

L'explication intellectuelle de la pâleur s'étend inclusivement sur la névrose féminine, reflexe et forme de la souffrance métaphysique. Le spectacle de la chute universelle n'est pas compris moins profondément par la femme intériorisée que par le philosophe qui manipule les concepts. Le pleurs, la pluie, la maladie visualisent des sens de la chute et de la décadence, consonnantes à la pâleur intérieure, donc à l'écroulement de l'esprit. La „malade“ bacovienne assiste rationnellement à la chute du monde se sentant concomitamment contaminée par une sorte de peste d'étain, bouleversante. Elle pense en poursuivant son propre affolement: „Le folie et la raison entrent en une relation perpétuellement réversible qui fait en sorte que toute folie ait la raison qui la juge et la maîtrise, et que toute raison ait sa folie où elle trouve son vrai dérisoire“ dit Foucault.⁶ Nous assistons à un conditionnement réciproque et inévitable: l'écoulement du visage conduit à l'écroulement de l'esprit. L'affichage du masque coloré a lui-même sa cause dans la tendance d'escamoter l'inévitable laideur physique, qui est insupportable. Mais quand un tel geste est ressenti comme un palliatif, le rugissement et le rire éclatent follement, motivés par une raison tragique. L'„énervement“ de la pensée dénote la lucidité qui l'a précédée: „Et quel énervement pour la pensée / Quelle journée primitive de boue / Une malade jeune fille voisine / Rugit contre la pluie en riant“ (*Il pleut*).

Plusieurs poèmes (*Marche funèbre, Mystère, Seul, Nevrose*) mettent au premier plan l'image de la „vierge aux cheveux défaits“ pendant de l'automne „aux cheveux défaits“, aussi. Nous sommes dans un espace imaginaire dominé par l'image d'Ophélie folle, flottant et chantant sur la surface de l'eau, les cheveux en désordre. Les symbolistes ont recours souvent au complexe ophélien pour suggérer l'impasse érotique de la féminité.⁷ Les cheveux défaits, isomorphe de l'eau qui coule en ondes, la folie exprimée par les cascades du rire hystérisé produisent des sens ambivalents et réversibles. Dénatter ses cheveux peut se connoter simultanément comme geste d'appel sensuel ou, inversement, comme état d'égaré et de déséquilibre. On a dit du *Marche funèbre* qu'elle est imitée d'après Laforgue. Le symbole proposé par le poème provient d'une aire beaucoup plus ample, les deux apparitions du large salon, „une brune dénattée“ et la blonde „grande, dénattée, blanche comme la chaux“, sont des réinterprétations du motif ophélien. La dernière des apparitions s'associe d'ailleurs pour le poète même au célèbre fantôme shakespearien: „Il me semblait que c'était Ophélie folle“. Mais l'essence du poème bacovien est tout autre: il suggère un éros damné — „j'ai entendu un corps tomber“. La chute du corps constitue l'image répétitive, spécifique, car il s'y ajoute ici, par surcroît, la signification d'une illusion vaincue. Les cheveux en désordre, défaits, annoncent cette chute, de même que l'écroulement de l'esprit. Avant que la chute ne se

⁶ Michel Foucault, *Folie et déraison*, Paris, Plon, 1961, p. 37.

⁷ v. Gaston Bachelard *L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti, 1980, p.113—119.

produise, le corps arbore comme un signe du deuil imminent justement ces cheveux défaits.

L'image de la vierge dénâtée ne trouve nulle part un cache plus adéquat de manifestation que celui de l'eau. La pluie, les larmes, l'eau dans ses formes multiples collaborent à la configuration du complexe ophélien dont la femme bacovienne est la victime. Le contexte aquatique se manifeste comme un „élément mélancolisant“ (Bachelard), tout comme chez Edgar Poë, il s'associe au temps, en se métamorphosant dans la monotonie du désespoir et finalement dans le néant. La visualisation d'un tel néant aquatique assiégeant des „vierges aux cheveux défaits, nous la rencontrons, plus profondément que nulle part, dans le poème *Mystère*. Les „pleurs“ sont le dénominateur commun de toutes les formules de la matière, en un déchaînement des éléments primordiaux, destructeur de tout ordre — „je ne sais pas où je me trouve“ — et de toute espérance — „je passe seul... et j'ai terriblement peur“. Les mêmes pleurs définissent le néant où plonge la vierge aux cheveux défaits: „Les pianos pleurent dans la ville / Par un temps d'automne désolé... / Et des oupliers pleurent dans la ville / Et il y a dans tout une pesante agonie. / Les maisons sont comme de tristes châteaux... / L'amour, ici, est mort / Et peut-être pleurent-elles aux pianos / Des vierges aux cheveux défaits“.

Dans cette variété de portraits féminine il reste à établir la place de la femme qui „chante barbarement“ dans *Soirée triste*. De tout l'univers érotique bacovien il se dégage un sens tragique en ce qui concerne la relation entre „lui“ et „elle“. Les deux ne peuvent s'appartenir, leurs tracés sont „solitaires“ et accablés de l'échec répété de la vie en commun, structuré en fin de compte en un mystère ancien et insoluble: „Elle pleure... lui, pâle, il se perd. / Par la bourgade sauvage, sévère; / Et il semble, ce tableau-là / Antique et plein de mystère!“ (*Automne*). La chanson barbare de la *Soirée triste* semble mettre de côté les conventions par une explosion sonore débordante. Act de suprême audace, égal à la folie, la barbare chanson résonne, libératrice, déclanchant la séduction: „Et tout autour, c'était une telle émeute“. La femme apparaît à nouveau triomphante, non pas par son corps, mais par la force de la chanson, donc par la vérité et la passion spirituelles.

Mais ne nous laissons pas tromper. Si l'intensité de la chanson sort du commun, sa substance ne semble pas dépasser le langage habituel de l'échec; elle est „pleine d'affliction“ et a le même effet négatif: la chute du front et les pleurs, la perte de l'équilibre intérieur. En dernier lieu, *Soirée triste* naît de l'impact de la chanson barbare: la chanson provoque l'émeute des pensées et relève tragiquement les limites humaines. Lui et elle, ils emploient cette fois la même langage, se retrouvent dans la sphère du même sens et restent dans la même „maison“; „Cette femme chantait barbarement, / Et tout autour, c'était une

telle émeute... / Et nous ne sommes pas rentrés ensuite, / Et nous avons pleuré, les forms sur la table, / Et par-dessus nous, dans la salle vide / Cete femme chantait barbarement...“ Cette femme-là subit aux côtés de l'homme la monotonie d'une existence en cercle. Ce n'est pas accidentellement que le poème commence et finit par le même vers. Il en est de même de chaque strophe: „Cette femme chantait“... La chanson barbare de la *Soirée triste* et synonyme en signification avec le cri du *Plomb*. Tous les deux sont des appels de l'autre, dans l'exaspération de sortir de la tragique solitude.

MIRCEA ELIADE: PERCEVAL ET LES AVATARS
DE LA „QUESTION JUSTE“¹

CHRISTIAN BOLOG*

REZUMAT. — Mircea Eliade: Parsifal și avatururile „întrebării juste“. Unul dintre capitolele introductive ale volumului pe care îl consacram operei lui Eliade, studiul de față încearcă să stabilească elementele unui scenariu mitic originar în funcție de care poate fi urmărită devenirea creației eliadești. Legenda lui Parsifal (în totalitatea amănunțelor sale), având în centru ideea „întrebării juste“, ne apare astfel — citită din interiorul operei lui Eliade — ca o transpunere discursivă a principiului *coincidentia oppositorum* în raport cu care universul eliadesc devine o mitică poveste a lumii la felurite vârste ale sale și în care omul mitic și cel contemporan recuperează, grație unor ipostaze diferite ale „întrebării juste“, stări beatitudinale, reintegrează Totalitatea.

Ayant dans la *coincidentia oppositorum* un principe dynamique de structuration, l'oeuvre de Mircea Eliade témoigne d'une identité avec soi-même de la pensée mythique par la projection d'une ample vision où le trajet existentiel de cette pensée est saisi en raison des rapports originaires entre l'être humain et le grand cosmos, et en raison de leur devenir à divers moments d'une biographie universelle de l'esprit. Sur de telles coordonnées, descendant de l'atmosphère médiévale des mystères chevaleresques, la légende de Perceval — plus précisément, une certaine séquence de celle-ci, sur laquelle Eliade revient dans un essai philosophique (*Un amănunt din Parsifal*) et dans sa création romanesque (*Noaptea de Sânziene*) — nous apparaît comme une configuration primaire, comme un scénario mythique originare qui réunit l'être et l'univers, les relations entre ceux-ci, ainsi que le principe même de la dialectique des contraires qui modèle les grands thèmes et motifs de la création éliadéenne.

Le pays du Roi Pêcheur dévoile aux yeux de Perceval un inquiétant paysage de la décomposition universelle. Royaume et souverain vivent, à la suite d'une impénétrable malédiction, leur agonie. „Impuissance, vieillesse, dévirilisation extrême“ s'amplifient dans une image où homme et cosmos sont irrévocablement apocalyptiquement anéantis: chaotisation et stérilité, incessante chute dans la mort des substances du monde qui retourne ainsi à l'amorphe et à l'indifférenciation des grands déserts, à la perte des vertus harmonisatrices et au tarissement des forces cosmiques de l'éros, à l'incompréhensible hâte du temps qui accroît ses rythmes extinctionnels. Un tel spectacle ne peut qu'entraîner

* École Générale Nr. 4, 3350 Turda, Département de Cluj, Roumanie.

¹ Fragment du livre *Intre Șiva și Parsifal. Avataruri ale „întrebării juste“* — *Entre Shiva et Perceval. Avatars de la „question juste“* — en préparation.

à tant de chevaliers l'oubli de l'objet de leur propre quête (le vase du saint Graal); ceux-ci redevenant des hommes solitaires qui compatissent et consolent renforçant ainsi la malédiction qui ne tarde pas de frapper également ceux qui, une fois restés pour passer la nuit, franchissent le seuil de la mort. Parmi ces chevaliers il y a aussi Perceval qui, lors de sa première arrivée dans ce mystérieux pays, n'a rien du statut d'un „messager“. Il ne passera pas la nuit dans le pays désert où il ne reviendra que plus tard, après avoir appris qu'il „doit interroger le Roi Pêcheur au sujet du Graal“ et ce n'est qu'à ce moment-là qu'il prononce la juste question, la question nécessaire, la seule capable de produire le miracle, sauvant être et univers à la fois. Les grandes énergies créatrices sont désormais libérées, les règnes célèbrent, par des déchainements fertilisateurs, la régénération, le renouvellement; les éléments recouvrent la vitalité d'une exubérance primaire, orchestrés par les rythmes de l'harmonie cosmique récupérée. „Il a suffi d'une seule question — remarque Eliade¹ — pour que ce miracle s'accomplît. Mais la question de Perceval était attendue. Et comme personne ne la posait, aucun chevalier n'étant emporté par la folie de la quête du Graal à tel point qu'il puisse ignorer toute politesse (il ne convenait de poser des questions à un malade) afin d'apprendre le secret du vase sacré, le mal du Roi s'était aggravé et le rythme de toute la vie cosmique s'était altéré. Il ne s'agissait donc pas d'une simple question comme l'étaient celles qu'avaient posées les autres chevaliers avant Perceval, mais de la question juste, la seule attendue, l'unique qui pût fructifier. Les questions que les autres avaient posées étaient nées ou de la stupéfaction ou de la politesse. Elles n'étaient pas issues du besoin urgent de connaître la vérité et le salut que symbolisait le vase du saint Graal. L'épisode exprime merveilleusement le fait qu'avant même de recevoir une réponse satisfaisante, la „question juste“ régénère et fertilise; et non seulement l'être humain, mais le cosmos entier. Rien ne reflète d'une manière plus exacte l'échec de l'homme qui refuse de s'interroger sur le sens de son existence, que cette image de la nature entière qui souffre dans l'attente de la question. (...) Quel admirable symbole de la solidarité de l'homme avec le cosmos tout entier!“

Mais selon la logique intime de la création éliadéenne, l'épisode du miracle qui a lieu à la cour du Roi Pêcheur nous apparaît comme très suggestif. L'on y reconnaît d'abord l'éternelle et rythmique alternance des cycles cosmiques: mort et résurrection, absorption dévastatrice dans la nuit de l'extinction finale de toute création, suivie de sa gestation et de sa réapparition dans sa fraîcheur originare, aurorale, comme l'est d'ailleurs chaque nouvelle création du monde. Le mal du souverain en est un du cosmos dans ses moments les plus éloignés des origines, naturelles pour la phase de déclin de tout cycle cosmique et où l'action destructive du temps est ressentie plus fort que jamais („comme si les siècles s'étaient écoulés tels les instants“). Créé à nouveau, le monde est

¹ Mircea Eliade, *Un amănunt din Parsifal*, dans *Insula lui Euthanasius*. Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1943, pp. 196—202.

par excellence béatitudinal; il conserve intactes toutes ses vertus et communique avec les grandes essences cosmiques, tel que l'homme le rêve avec nostalgie et qu'il se voit lui-même dans les harmonies paradisiaques. Mais d'autre part, le royaume, en tant qu'immense désert, est également l'image du chaos précosmogonique: il symbolise l'état de latence prégerminale, le virtuel non-manifesté, la création qui existe dans ses infinies possibilités dans le préformel. Le paradis coexiste avec le chaos dans la totalité primordiale des potentialités pures. Nous n'avons pas de peine à voir aussi dans cet épisode de la légende l'une des multiples hypostases du mystère et de la dialectique du camouflage: le paysage le plus désolant dissimule, au niveau de la réalité empirique, de suprêmes harmonies. État édénique ou consubstantiel à l'indiférenciée unité primordiale, le miracle est camouflé derrière les apparences du phénoménal agonisant.

Se rapportant à n'importe lequel de ces sens, la question de Perceval métaphorise les attitudes de l'être humain dans ses relations originaires avec l'univers. Dans un monde inexorablement soumis à l'action du temps, l'esprit oublie la vérité, la réalité ultime. Le manque de fertilité trouve son équivalent dans ce dramatique oubli de ce qui est immuable et se nourrit de l'essence des mondes; autrement dit, l'amnésie est la souffrance de tout l'organisme cosmique. Poser *la juste question* devient ainsi le symbole d'un miraculeux processus d'anamnèse et situe l'être dans le territoire des grandes interrogations ontiques. La question de Perceval devient ainsi par excellence l'une des modalités exemplaires d'accéder aux zones d'origines, d'identification avec les ressorts ultimes du monde et d'union avec la réalité absolue. C'est une modalité qui implique le dépassement des conditionnements et des contraintes humaines, car la soif de vérité et de rédemption ne peut que les abolir: le défi de „toute règle de bonne conduite“ constituait une condition indispensable au miracle. C'est une façon d'affirmer que la solidarité de l'homme avec le cosmos entier implique le grand paradoxe de la transcendance de l'humain justement sur le fond de l'existence humaine.

Mais la façon dont Perceval accède à la connaissance de la „question“ n'est pas, elle non plus, moins signifiante. Pour les autres chevaliers l'amnésie est définitive, alors que dans la prononciation de l'interrogation juste de Perceval on peut voir la mémorisation même des essences du monde, une mémorisation chargée de connotations initiatiques. À la cour du Roi Pêcheur, Perceval ne ferme pas l'oeil, car faisant ceci il se livrerait sans doute à la mort comme tous les chevaliers qui y sont restés pour passer la nuit. Leur mort n'est qu'une mort initiatique: elle n'est que la mort dépourvue de signification, survenue comme une conséquence de l'action dévoratrice du temps. Il s'insinue ainsi, par l'épreuve du sommeil, le scénario initiatique poursuivi par Perceval. Et Eliade ne s'attarde pas trop sur la façon dont „le messager“ a la révélation de l'interrogation: tout ce que nous apprenons là-dessus est qu'il part et qu'on lui dit „*qu'il faut interroger le Roi Pêcheur sur le Graal*“. Symboliquement, le retour d'un Perceval enseigné est rendu possible grâce à l'épreuve initiatique du sommeil: le chercheur du Graal passe par

une sorte de „veille d'initiation“ en vertu de laquelle il devient ontologiquement présent „dans le monde de l'esprit“².

Les plus troublantes restent, sans aucun doute, les conséquences qu'entraîne la magie de la prononciation de la question, ce qui dépasse de beaucoup la régénération cosmique et la condition adamique à laquelle l'homme accède à l'instant même où il pose la question. L'interrogation a la vertu de sauver l'être du danger que représente, en dernière analyse, le devenir dans le temps et celle exprime la nostalgie de ce qui est *réel* et *significatif* au monde. Ne pas s'interroger constitue pour l'homme „un échec insignifiant“, un manque de sens identique d'ailleurs à la mort de ces chevaliers „moins sages“ de la légende. Or, dans la mesure où „un monde significatif (...) est le résultat d'un processus dialectique qu'on peut appeler la manifestation du sacré“³, l'expérience spirituelle de Perceval retrouve le principe des coïncidences des contraires, définitoire pour la manifestation du sacré: „En fait, toute hiérophanie, toute manifestation du sacré dans le monde est l'illustration d'une „coïncidence des contraires“: un objet, un être, un geste deviennent sacrés — autrement dit parviennent à transcender ce monde — tout en continuant à être ce qu'ils avaient toujours été jusqu'alors, un objet, un être, un geste. Ils transcendent le monde, tout en participant de ce monde“⁴. La complexité de la dialectique des contraires — dialectique saisissable autant dans les rythmes de la naissance et de la mort des mondes en tant qu'aspects de la même réalité, que dans l'unité primordiale, indifférencié, contenant la multiplicité des manifestations dans leur pure virtualité — s'amplifie dans la légende de Perceval justement en vertu du mystère du camouflé. Les harmonies retrouvées par la prononciation de la question juste traduisent dans ce cas la nondiscursivité même impliquée par l'hiérophanie. La conjonction des contraires n'est pas traduite seulement par les images paradisiaques ou par celle des substances ineffables des mondes mais par le paradoxe même de l'hiérophanie: la maladie du Roi Pêcheur, représentation de l'empirique qu'il transcende d'ailleurs, demeure toujours une maladie, discontinuité et flux irréel de l'existence. Solidaire — sur ces coordonnées — à l'hiérophanie, la régénération de Perceval est consubstantielle à la béatitude ontologique de la coïncidence transcendent-immanent. En tant que modalité de transcendence, la prononciation de la question juste accomplit l'identité de l'être avec le *réel*, justement grâce à la coïncidence des contraires dans le paradoxe de l'hiérophanie, ce qui représente l'une des expressions privilégiées de la totalisation des niveaux du *réel*. La question juste devient reconnaissance de l'hiérophanie, reconnaissance qui signifie en même temps l'accès à l'unité de la trans-dualité et l'union béate avec celle-ci. Mais la trans-dualité implique, au même degré, non

² Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, Univers, București, 1978, pp. 123—124.

³ Mircea Eliade, *La nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*, Gallimard, Paris, 1971, p. 8.

⁴ Mircea Eliade, *Mémoire I. 1907—1937. Les promesses de l'équinoxe*, Gallimard, Paris, 1980, p. 358.

seulement la solution de la polarité transcendent-immanent, absolu-phénoménal, mais aussi celle de la polarité temps-éternité, vie-mort. La récupération de la Totalité par Perceval, comme transposition de son mode d'existence ne suppose pas l'issue définitive du Temps de la mort spécifique à tout être humain. Reconnaisant la raison irréductible de l'univers dans sa plus désolante image, Perceval, tout en se situant dans le temps, accède à l'éternité. Retrouvant l'apolarité fondamentale du réel, il transcende temps et éternité à la fois. L'existence dans le temps est non seulement valorifiée mais elle apparaît comme une coordonnée privilégiée qui justifie l'existence et lui confère une signification, la récupération de la liberté absolue trouvant sa viabilité seulement dans la mesure où l'esprit regagne la Totalité *hic et nunc*, dans une existence des multiples conditionnements.

La dialectique et le mystère du camouflage agissent aussi sur Perceval et même sur la question juste. Arrivé pour la première fois au pays du Roi Pêcheur, Perceval est un chevalier comme tous les autres pour qui la rencontre avec le souverain malade acquiert la valeur d'un moment spirituel nécessaire. Mais celui-ci dissimule en même temps le héros mythique sauveur du cosmos. Accédant à la connaissance de la question juste, Perceval se reconnaît lui-même comme Perceval, comme un être consubstantiel à la patrie cosmique originaire et comme un sauveur miraculeux. Les implications initiatiques du scénario de la mort et de la résurrection spirituelles ont la vertu de lui dévoiler son essence ineffable, de la même nature irréductible que le ressort ultime des mondes. Sa grande „illumination“ lui révèle aussi le fait qu'il est également le porteur d'un message sotériologique tant pour l'être humain que pour le cosmos entier. C'est à la fois une façon de dire que le sauveur cosmique peut se cacher en n'importe qui, tout comme — hypostase extrême du camouflage — la question juste peut se dissimuler dans n'importe quelle interrogation sur le monde.

L'expérience de la trans-dualité, telle qu'on la saisit en ses diverses hypostases dans la légende de la quête du Graal, est de nature à nuancer la question juste et ses conséquences, en vertu d'une relation implicite qui s'établit entre l'ontique et le gnoséologique. Par le fait même qu'elle est posée, la question de Perceval est par excellence l'expression de la connaissance des essences du monde. Grâce à ses vertus harmonisatrices, la question devient un moyen de connaissance, connaissance qui équivaut pour Perceval à l'ontologie. La réalisation du paradoxe de la coïncidence des contraires est en même temps un signe de l'identité ontique-gnoséologique. L'existence, rapportée ainsi à la dialectique du sacré, acquiert une signification dans la mesure où elle sera reconnue pour une multiplicité qui traduit de manière discursive la compréhension de la réalité ultime, discontinuité dépassée par le paradoxe de la connaissance et par l'accès à la béatitude ontologique.

Impliquant la simultanéité de l'ontique et du gnoséologique, l'accomplissement de la transcendance des contraires offre en même temps des sens complémentaires de la relation en cause, en les inscrivant dans une vision circulaire dont le point initial et le point final sont constitués

justement par cette simultanéité. La magie de la régénération du monde rendue possible par la connaissance de la question juste hypostasie un premier sens de la relation: l'apolarité est expérimentée du gnoséologique à l'ontique. Mais prise en son sens inverse, cette relation est beaucoup plus surprenante car elle projette en même temps le devenir circulaire imprimé par l'identité ontique-gnoséologique. Il s'agit de l'antériorité de l'expérience de l'apolarité (avatar, de par sa structure, de l'unité primordiale) qui fait que la diachronie de l'existence dans le temps représente la quête de la compréhension du miracle de cette expérience, de sa synchronie. Le premier séjour de Perceval devient donc une expérience fantastique: grâce au paradoxe de l'hiérophanie, il vit un troublant miracle, et ce qu'il lui arrive ensuite n'est que la traduction de l'effort de compréhension qui mène tout naturellement à la récupération de l'harmonie originaire que présuppose le miracle. En apprenant qu'il doit poser la question juste, Perceval comprend ce qu'il lui est arrivé et revient ainsi à la béatitude ontologique de la coïncidence des contraires.

Vue de l'intérieur de la création éliadéenne, la légende de Perceval nous offre un scénario primordial de la relation homme-univers, scénario qui cumule virtuellement l'ensemble des hypostases de ces relations dans autant de scénarios possibles, solidaires en essence au premier, et en fonction duquel nous pouvons suivre le devenir de la vision mythique éliadéenne. Ainsi, à de différents âges d'une biographie individuelle et de l'humanité, les diverses modalités par lesquelles l'être tente de se sauver par la récupération de l'unité des contraires — son herméneutique et son imagination créatrices en témoignent — seront-elles autant d'avatars de la „question juste“.

Pour un monde où le mythe est vivant, tout comme pour les systèmes de pensée des grandes confréries religieuses qu'Eliade ne cesse pas de considérer en vertu des identités et des similitudes morphologiques et structurales avec la pensée archaïque, l'homme des sociétés traditionnelles, le chaman, le yogi vont remplacer Perceval tandis que le mythe, le rite, le symbole, l'initiation, les expériences mystiques, l'extase, l'anamnèse — en tant que formes de connaissance de l'unité ontologique originaire — vont hypostasier de telles „questions justes“, des modalités de transcendance par lesquelles l'être récupère la béatitude ontologique. À cet âge primordial, le monde se présente comme un mystérieux langage ouvert aux interrogations de l'être, lesquelles deviennent des modalités de compréhension sans que pour autant l'immense chiffre du monde en soit épuisé, le réel continuant à conserver sa „densité ontologique originaire“⁵. Les questions sont, à chaque fois, salvatrices grâce à l'état paradoxal auquel elles permettent d'accéder.

La légende de Perceval, symptomatique pour la création d'Eliade⁶ prête le noyau aux scénarios, dans lesquels nous pouvons parvenir à

⁵ Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, pp. 133—34.

⁶ Constantin Noïca (*Hiérophanie et sacralité*, dans „Cahiers de l'Herne“, nr. 33, Paris, 1978, pp. 108—109) remarque: „Eliade est un Parsifal égaré“.

identifier le devenir même de la vision mythique éliadéenne, ce qui est bien prouvé d'ailleurs au niveau de l'imagination littéraire aussi. Elle devient dans *Noapte de Sânziene (Forêt interdite)* une très belle histoire de l'empereur Anisie. Dans un espace riche en connotations paradisiaques, Anisie accompagne un Dieu apparemment malade, vieux et impuissant, vers une bergerie tellement blanche qu'on ne la reconnaît même pas. Le premier avatar poétique de la question de Perceval y est l'énigmatique interrogation: „Elle est loin, la bergerie?...” Là aussi la maladie dissimule le monde des essences qui ne se dévoilent cependant pas moins dans les banales apparences du monde. Tout comme la bergerie, les essences, *le réel*, sont irrecognoscibles. L'épreuve que le Prince Charmant doit subir (une autre histoire insérée dans la *Forêt interdite*), l'identification de la pomme d'or dans une multitude de pommes qui ne se distinguent guère les unes des autres est, elle-aussi, paradigmatique. Les héros des proses éliadéennes sont symboliquement marqués par ce „complexe de la question juste”: sa découverte porte en soi les grandes promissions sotériologiques. Dans un monde où le sacré et l'esprit se sont camouflés et où la vigueur du mythe est perdue, les personnages réitèrent le moment crucial du destin de Perceval: elles cherchent des signes ou tâchent de déchiffrer les signes qu'on leur fait. Le déchiffrement ou la découverte des signes est toujours solidaire à un miracle, à un événement inhabituel qui prête la substance ontologique à leur existence fantastique. Les héros métamorphosent ainsi ascétisme et orgie, Eros et Thanatos, spectacle et anamnèse dans tout autant d'avatars de la „question juste”. Chacune d'elles devient une modalité sotériologique, tant dans l'ordre de la biographie individuelle que dans celui de l'univers entier. La reconnaissance de l'identité d'essence de leur être avec la raison ineffable de la coïncidence des contraires va culminer sous le même emblème de l'interrogation, par la reconnaissance du Sauveur cosmique dans une existence des plus banales. Un Bouddha peut n'importe quand être camouflé dans l'un des détenus du camp de Buchenwald. Les avatars de la „question juste” sont, au niveau de l'imaginaire, tout aussi illimités, n'épuisant pas, tout comme dans le cas de l'homme archaïque, la densité ontologique du réel. C'est ce que dit énigmatiquement Marina Darvari, celle en qui la vie et la mort, la jeunesse et la vieillesse coexistent: „(...) si je savais la réponse à cette question, combien d'autres réponses ne nous prétendraient-elles pas de les interroger et de les réinterroger encore et encore...”

JOHN BARTH AND THE POSTMODERNIST EXPERIMENT

ILEANA GALEA*

REZUMAT. — **John Barth și experimentul postmodernist.** După o prezentare a principalelor direcții teoretice ale romanului postmodernist anglo-american, se conturează profilul specific al lui John Barth în cadrul lui. Conceptele de „epuizare” și „imitație”, ce dețin un loc central în concepția artistică a lui Barth, sînt interpretate pe baza modului cum se valorifică ele în creația sa, mai ales în *Opera pluri-toare*. Ca modalități specifice de reînnoire a romanului, ele relevă disponibilitățile artistice ale dialogului intern și intertextualității din cadrul literaturii lumii.

In his famous essay entitled *The Literature of Exhaustion*, John Barth uses the metaphor of the Library of Babel for the state of literature and that of the Labyrinth to illustrate the condition of the artist nowadays. As the Library of Babel contains all written and probable books and every possibility of combination, within a vast intertextual analysis, so is the postmodernist writer in the Labyrinth confronted with all the possibilities of choice which have by now been exhausted. Consequently he must descend to the centre where the Minotaur presents him with two final possibilities: defeat and death or victory and freedom¹. But the question about the vitality of postmodernist fiction is bound up with the problem whether it is a continuation, and a culmination of the preceding aesthetic of modernism or entirely separated from traditional artistic principles and techniques.

Some critics associate the death of literature with the disintegration of the idea according to which culture is a repository of high moral and spiritual values. The disintegration took place owing to an increasing awareness of corrupt authority and the falseness of public values. Hence the rebellious character of the new sensibility which is reflected in the tendency of art to mock at traditional humanistic claims, at academic criticism, to reveal the expressionlessness of language and to indulge in self-parody. According to Gerald Graff “Postmodernism may be defined as that movement within contemporary literature and criticism which calls into question the claims of literature and art to truth and human value”².

On the other hand the contemporary methodology of literary criticism, its increasing sophistication, have gradually shifted the interest of the reader away from the former humanistic aims and substance of

* University of Cluj-Napoca, Faculty of Philology, 3400 Cluj-Napoca, Romania

¹ Barth, John, *The Literature of Exhaustion*, in *The Novel Today* ed. by Malcolm Bradbury, Fontana/Collins, 1978, p. 82.

² Graff, Gerald, *The Myth of the Postmodernist Breakthrough*, *ibidem*, p. 219

fiction. The search for artistic effect and technical virtuosity on the part of the writer has baffled the general expectation as to what fiction should reflect. And if life has become chaotic and incongruous, if the world has become meaningless, art simply exists as fiction simply is, without proclaiming any values. It is self-contained.

Philip Stevick shows that three factors modified the fictional possibilities in the sixties: the fatigue of the conventional modernist forms, the influence of several individual figures and the academic training of most writers of new fiction³. As a representative of post-modernism, John Barth is concerned with the condition of literature in an age of "ultimacies and final solutions". He acknowledges the artistic revolution accomplished by modernism and its already accepted characteristics: the exaltation of subjective experience and personal emotion as against public discourse and conventional values, the disintegration of plot, the rejection of the cause-effect sequence in the presentation of facts, the predilection for metaphorical modalities rather than for metonymical ones, of mythical parallels to objective reality, etc. But all these have led to an exceeding textual complexity, resulting in the difficulty of access to the works of the great modern writers: James Joyce, Virginia Woolf, Ezra Pound and William Faulkner. John Barth considers that modernist aesthetic has run its course, that its values are exhausted, as the possibilities of modern fiction and of 19th century literature no longer respond to the spiritual requirements of contemporary man.

One mode of doing away with the antithesis between premodernism and modernism as well as with the difficulties raised by the complexity of the text is to create a more democratic fiction, more accessible to a larger number of readers, all the more so since fiction has its roots in folk and middle class culture⁴. John Barth's concept of "exhaustion" does not refer to the resources of literature but to the modernist aesthetic. Like Stevick, John Barth admits that there is an involvement with the teaching of literature which explains the serious theoretical basis in the artistic creation of outstanding postmodernist writers such as: John Barth, Joyce Carol Oates, John Hawkes, William Gass, John Gardner.

Gerald Graff points to the existence of two strains of postmodernism: the apocalyptic and the visionary. The first sets forth the idea of the death of literature and criticism. The second group of postmodernists believes in the resurrection of a new sensibility in connection with social and spiritual changes. Where does John Barth belong? As has already been shown, he does not think that literature is dying in an age of "ultimacies" and the means he elaborates for its survival and renewal are original and define his position among the post-

³ Stevick, Philip, *Scheherazade Runs Out of Plots, Goes on Talking; the King, Puzzled Listens: An Essay on New Fiction*. *ibidem*, p. 206.

⁴ Barth, John, *Literatura reinoirii, Ficțiunea postmodernistă*, *Caiete critice*, 1—2, 1986, p. 166—167.

modernists. He is a writer preoccupied with the condition of the novel today, with its subject-matter resources and its proper techniques, with the contrast and continuity between tradition and modernity. And he pushes these concerns into the very substance of his novels.

John Barth's theory of the new novel bears reference to his own experiment in literary creation: "I'm inclined to prefer the kind of art that not many people can do: the kind that requires expertise and artistry as well as bright aesthetic ideas and/or inspiration"⁵. Being aware of the enormous fictional heritage on the one hand and the state of exhaustion in modern art on the other, Barth suggests possibilities for facing this situation within which originality itself acquires a specific status: it is inseparable from imitation. One way to deal with "exhaustion" is to turn it into a cultural fact and to present it in fiction. Parody becomes an expression of denial as much as of renewal for the postmodernist writers who imitate the role of authors, creating books which imitate the form of the novel. Barth's novel *The Sot-Weed Factor* is not only an imitation of Ebenzer Cook's poem published in 1708, but also of Fielding's *Tom Jones*. Barth comes upon new uses for some of the 18th century conventions and believes that the novel is permanently reborn through imitation. In that situation the very idea of originality is modified in favour of an intertextual view of literature as a whole and comparable to the Library of Babel, so that Barth agrees with J. L. Borges that: "all writers are more or less faithful amanuenses of the spirit, translators and annotators of pre-existing archetypes"⁶.

"Exhaustion" in Barthean terms may be interpreted also as the literary phenomenon through which every newly-created work generates its own precursors. The Library of Babel consisting of layers of literary productions, offering innumerable possibilities of rearrangement and juxtaposition is an example of the "regressus in infinitum". Imitation, in the sense of complexity and affinity, sending the interpretative direction backwards, in quest for similar themes and artistic methods, is a key notion to Barth's aesthetic view.

In John Barth's work the facts and problems of artistic creation constitute the axis around which action and characters gravitate. There is nothing new in that experiment since the split in the artistic conscience which is the creator and also the observer and commentator of what it is creating, took place at the end of the 19th century, when the novel became self-reflexive. What John Barth does is to endow the metafictional discourse with jocularity. In *The Floating Opera* the author-narrator's statements: "I have never tried my hand at this sort of thing before" or "story-telling isn't my cup of tea" as well as questions such as "how does one write a novel?" turn the creative activity into something casual and discontinuous. His interruptions with "Now, what was I doing?... "I'll finish the story later, as we go along",

⁵ Barth, John, *The Literature of Exhaustion*, op. cit., p. 71.

⁶ Barth, John, *ibidem*, p. 80.

pretending to be absent-minded or unaware of the course of his prose, attract the reader in a kind of complicity with the writer. At other times he seems to exchange places with the reader: "looking back, I see that the whole purpose of the digression was to explain why it was that I was incapable of great love for people, or at least solemn love⁷. The author in possession of complicated strategies, behind the exquisite, finished artistic whole, is out of place in Barth's parodies. Neither does he appear as the mysterious controlling power, endowed with uncommon talent but as a *homo faber*, a spectator of his own creative act and one who perform that act. The decentering of the plot through the interventions of the author-narrator, expressing his opinions of fiction-writing and life, makes *Tristram Shandy* the great precursor of postmodernist prose. In that novel too the narrator is amused at the associative way in which the mind functions and at the very process of artistic creation. However John Barth states that he got his Sterne indirectly, by way of Brazil, i.e. being under the influence of Machado de Assis⁸.

By communicating to the reader the secrets of the construction of his work, the author tries to reduce the distance between himself and the receiver of his message. But a new relationship is revealed, namely that between the text and its creator which is at least as important as that between the text and its receiver⁹. The literary technique of *The Floating Opera*, announced in the first pages of the novel, as illustrated by the metaphor of the showboat that used to travel around the Virginia and Maryland tidewater, is not new. This view may be referred to such early modernists as Ford Madox Ford and Joseph Conrad who use the same method as a modality to create the illusion of life since life does not tell stories but leaves impressions. This fragmentation of perception was further complicated and associated with other devices in the writings of the great impressionists of the 20th century: James Joyce and William Faulkner. In Barth's novel the spectators catch parts of the plot as the boat floats past, complete the gaps, using their own imagination; they sometimes see the actors without hearing them, because "that's how much of life works"¹⁰.

This technique is based on a temporal structure consisting of shifts and intersections of various levels. The temporal dimension of 1954, when Todd Andrews writes his novel, regresses into one focal point, June 21, 1937, which marks a turning point in his life. It is the day when, realizing that he has finally found the answer to his questions,

⁷ Barth, John, *The Floating Opera*, Doubleday & Company Inc., N. Y., 1972, p. 42.

⁸ Morrel, David, *John Barth, an Introduction*, The Pennsylvania State University Press, 1967, p. 3.

⁹ Irina Mavrodin thinks that the literary work is defined equally and simultaneously in the process of its creation and in that of its reception. The relationship between genesis and structure is worth studying for the definition of the literary work, *Poietică și Poetică*, Univers, 1982, București, p. 10—20.

¹⁰ Barth, John, *The Floating Opera*, op. cit., p. 7.

he decides to commit suicide and then changes his mind. From that point the narrator's discourse shifts back to a number of significant moments which converge to his fatal decision of the 21st of June, 1937. The situations evoked are parodies of true love, of heroism, friendship, lawfulness, which nevertheless contain a note of tragism. Todd Andrews' state seems to regress in the confession of Sonnet 66 by William Shakespeare: "Tir'd with all these, for restful death I cry". The discovery about his heart-disease in the course of a predischARGE medical examination in 1919, his experience of Argonne in 1917, when he kills a German soldier and realizes the absurdity of war, his feeling of frustration in 1830, when his father commits suicide, after having gone bankrupt, the senselessness of his love affair with Jane Harrison and his utter despair on 21st June 1937, supposedly his last day, lead him to the conclusion that "There is no ultimate reason for valuing anything", "There is no final reason for action" and "There is no final reason for living"¹¹.

If the reader becomes the author of the book in the process of reading it, the author is the reader and commentator of his work during its genesis. That reading by the author presupposes, through the phenomenon of intertextuality, a revision and reinterpretation of all the literary texts he is acquainted with, in the light of his own text. The situation of Todd Andrews re-echoes and parallels Hamlet's question "to be, or not to be" since he thinks that for a man "the question of whether or not to commit suicide is the first question he has to answer before he can work things out for himself"¹². Todd Andrews turns the blows of fate into farces and defends himself by assuming masks; he is a rake, a saint and then a cynic, which points to the unreality of life and its fictitious character. John Barth defines fiction as "a kind of true representation of the distortion we all make of life; not a representation of life but the representation of a representation of life"¹³. According to Plato arts are imitations of imitations and thus far removed from the ideas of things of which individual objects are imitations. It is the task of the philosopher and artist to investigate into the ideal form or truth. John Barth suggests that the probable lie which is art is thus more true than the actual. However Todd Andrews does not accept Hamlet's reasons for suicide as being determined by "the slings and arrows of outrageous fortune" and the law's delay (instances of both are given in Barth's novel). As the play within the play in Hamlet reproduces the situations and issues which generate the conflict, so does the night performance of Adam's Original and Unparalleled Floating Opera render the farce of life with its curiosities, melodrama and entertainment as well as Hamlet's monologue from act III. This parallelism is also illustrated in the narrator's experiment with two

¹¹ *Ibidem*, p. 223.

¹² *Ibidem*, p. 163.

¹³ Morrel, David, *op. cit.*, p. 30.

simultaneous discourses, one advertising Adam's Original Floating Opera and the other taking up Hamlet's question.

Todd Andrews' reasoning process between 1919—1937 is an investigation into the meaningless character of life. It resumes and reverses Hamlet's question at the same time. Neither the Floating Opera which stands for the farce of life nor Todd Andrews is blown up. The two alternatives in Hamlet's monologue are equated in Todd Andrews' view. If nothing makes any difference, "There is no final reason for living/or for suicide"¹⁴ and Hamlet's question is meaningless.

The inclusion in the narrator's creative process of other artistic projects in progress (an inquiry into his father's death which leads to a second inquiry investigating the life of his father and the relationship between his father and himself as well as a self-inquiry that takes the form of a Letter of which *The Floating Opera* is a part) is a playful metaphor illustrating the uninterrupted chain of literature which always turns back upon itself.

¹⁴ *Ibidem*, p. 245.

ADOLFO BIOY CASARES ET LE PROCESSUS
DE LA RÉFLEXION MULTIPLE

ION VARTIC*

REZUMAT. — **Adolfo Bioy Casares și procesul reflexiei multiple.** Eseul urmărește să revele un portret-robot al tipului special de personaj — literatul — care configurează una din dominantele inconfundabile ale prozei lui Bioy Casares, apărind în mai toate operele sale majore. Eroul său emblematic este un amestec ciudat de literat și esciist, de erudit cu dezinvoltura și prospețimea diletantului, datorită variațiilor lui lecturi, ca și analogiilor și aluziilor livrești, surprinzătoare și insolite, subtil încastrate în textura confesiunii sale. Epistolaraportul-mesajul către prieteni reprezintă, în cazul acestui erou, o formă narativă ce își dorește, mai mult, își creează cu fervoare un celălalt, adică un destinatar, un confesor; altfel spus, un cititor implicit. La rândul său, acest prim cititor implicit își creează și el un alt destinatar, un alt cititor implicit, care poate fi oricare dintre cei „n lectori prezumtivi ai analizei sale; se prefigurează astfel un proces al reflexiei multiple, exprimat prin seria lui „eu₁-eu₂-eu₃...eu_n” „gîndesc”, sugerînd șirul nesfîrșit al posibilelor revizui și tentative hermeneutice.

Scis bene, cui dicam, positus pro nomine signis...
Ovidius, *Tristia*, I, V, 7

„C'est bizarre à quel point on apprécie la littérature fantastique dans ce pays... Pourquoi, donc?” se demande Bruno, l'écrivain-commentateur du roman *Sobre héroes y tumbas* d'Ernesto Sábato, après une rencontre inattendue avec Borges, dans les rues de Buenos Aires. Cette interrogation n'est pas dépourvue de justesse et le sous-entendu qu'elle recèle n'est pas purement esthétique mais, en premier lieu, profondément spirituel. Il se rapporte au fait qu'en Argentine il s'est cristallisé, d'une manière plus saisissante et plus cohérente que dans tout autre pays de l'Amérique latine, un type à part de littérature fantastique — raffinée et érudite, analytique et spéculative au plus haut degré possible. Ses origines remontent à la fin du siècle dernier ou aux premières décennies de notre siècle (à des créateurs tels que Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández, Santiago Dabove), s'identifiant par la suite à l'oeuvre de Jorge Luis Borges (phénomène insolite d'absorption des expériences antérieures et de réflexion dans celles ultérieures) pour devenir l'apanage de toute une pléiade d'écrivains contemporains, aussi divers qu'ingénieux, comme Silvina Ocampo, Manuel Peyrou, Adolfo Bioy Casares, Enrique Anderson Imbert, Julio Cortázar, Silvina Bullrich etc. Dans le même roman, le jeune Martin croit, avec une certaine ingénuité, que la réponse à ce „pourquoi?” résiderait dans le simple désir d'évasion

hors du réel du lecteur argentin. Mais Bruno, auquel Sábato prête, en l'occurrence, sa voix, retorque, en tranchant le mot: „Non. Parce que la réalité aux Etats Unis est tout aussi désagréable. Il doit y avoir une autre explication“. Et Sábato nous offrira, dans ses romans, de même que dans ses essais, cette autre explication qu'il ne cessera de nuancer. En définissant Borges, le modèle absolu de ce type de littérature, Sábato donnera aussi, indirectement, la définition du fantastique argentin. Les arguments de l'auteur de *Abaddon, l'exterminateur*, relevant de toute évidence de la morphologie de la culture, se réfèrent à la perception spécifique de l'horizon spatial. Selon lui, dans la création borgesienne, le fantastique repose sur un sentiment „très argentin“, à savoir, „une certaine tristesse métaphysique“, une angoisse et une tension faustiennes issues de l'impact de l'individu avec le paysage „abstrait et désolé“ de son pays. *L'espace-matrice* (nous employons ce terme dans l'acception de Blaga), qui façonne aussi bien la sensibilité que l'intellect de l'Argentin, serait, selon Sábato, „ce gigantesque territoire désert“, c'est à dire *la pampa*: „le tempérament métaphysique et méditatif“ c'est cristallisé „au sein de cette métaphore du Néant et de l'Absolu qu'est la plaine sans limites, ni attributs“, en constituant non seulement l'élément nécessaire à la préformation de l'oeuvre de Borges, mais aussi l'essence même de „l'argentinité“.

Le fait d'avoir défini „l'argentinité“ en ayant eu recours à Borges et, à son tour, le Grand Bibliothécaire, par l'intermédiaire de „l'argentinité“¹, ne doit pas nous faire croire que Sábato ne se différencie pas à la fois de cette littérature fantastique et de ce type de créateur (auquel il faut rattacher aussi, à côté de Borges, Adolfo Bioy Casares, en raison de l'étonnant phénomène de „congenialidad“ qu'il révèle). Les remarques de Sábato, comme nous allons le voir, sont extrêmement suggestives et peuvent être transposées, finalement, dans un autre plan, supérieur, de la problématique. Ainsi, Borges lui semble être „plutôt un littéraire qu'un être vital, plutôt raffiné que fort“. Il fuit *la réalité pénible* pour chercher refuge dans *un monde inventé*, fasciné comme il l'est par l'intellect limpide, par l'art combinatoire et par l'impulsion sophistiquée de démontrer la réversibilité fatale de toutes les choses et

¹ En insistant sur „l'argentinité“ du Grand Bibliothécaire, Sábato répond carrément à ceux qui, comme Miguel Angel Asturias, soutiennent qu'en Argentine il n'y aurait qu'une littérature d'épigones, en insinuant que „Borges est un écrivain européen et que ni lui, ni Bioy Casares, ni Cortázar, ni moi-même, nous ne sommes représentatifs“ pour le continent latino-américain. (*Interview avec Ernesto Sábato*, in *Secolul 20*, nr. 10—11—12, 1972, p. 332; cf. aussi *Abaddon, l'exterminateur*). A l'instar de Borges, Bioy Casares ou Cortázar, Sábato rejette l'art facile, exotique-folklorique et régionaliste, qui plairait tant à Pedro Camacho, l'écrivain persiflé par Vargas Llosa. Le parallèle inspiré proposé par Sábato rend absurde et ridicule une telle position esthétique: si la littérature argentine contemporaine n'est pas une littérature profondément nationale en raison du fait qu'elle est dépourvue d'un décor pittoresque, artificiellement construit, on a le droit, conformément au même sophisme artistique, de se demander si, par exemple, „l'inexistence des baleines métaphysiques sur le territoire des Etats Unis ne fait pas de Melville un apatride“.

de tous les concepts. D'ailleurs, les personnages de *Sobre héroes y tumbas* accusent, toujours avec violence, „la pure littérature“ de Borges et „ses divertissements philosophiques“: „C'est un écrivain ingénieux, un mystificateur“, s'exclame, par exemple, le père Rinaldini. Toutes ces affirmations et ces repères concernant le créateur de type Borges / Bioy Casares sont, en fait, révélateurs car, par leur truchement, Sábato délimite, implicitement, la configuration particulière de l'artiste maniériste avec ses caractéristiques métahistoriques.

Tout aussi significative à cet égard est la célèbre préface de Borges à *L'Invention de Morel*, l'extraordinaire roman de Bioy Casares. À l'encontre d'Ortega y Gasset — qui, dans *Ideas sobre la novela*, oppose à cet *arte de aventuras*, irrémédiablement vieilli à force d'avoir épuisé toutes les intrigues possibles, un *arte de figuras*² où c'est le personnage qui l'emporte et où l'on conserve encore, „comme une nécessité mécanique“ seulement, un minimum d'action concrète — Borges vise, au contraire, à réhabiliter le roman de péripéties. Selon lui, le contraste entre le roman d'aventures et le roman psychologique (qu'Ortega y Gasset proclame comme l'unique genre viable de nos jours) relève de l'antinomie qui oppose la rigueur/l'ordre à la liberté/au désordre, vu que, à la différence du premier, le dernier, en mettant un accent démesuré sur la psychologie, contient, *in extremis*, des caractères de type dostoïevskien, ayant un comportement imprévisible, immotivé et paradoxal jusqu'à l'absurde. D'autre part, le roman psychologique aspire à être aussi un roman réaliste mais, privé souvent de germe imaginaire et pauvre quant à l'invention, il nous fait „nous résigner comme devant l'insipide et l'inutile de tous les jours“. En revanche la manière dont Borges définit le roman d'aventure (où même Ortega y Gasset remarque la persistance de „la physiologie du conte“) constitue un art poétique exemplaire que le maniérisme en général pourra toujours revendiquer. (Dans ce sens, on peut affirmer que la littérature latino-américaine ressuscite miraculeusement, dans des formes insolites et vives, l'ancienne expérience européenne). Pour Borges et, implicitement, pour Bioy Casares aussi, l'artiste joue le tout pour le tout, en rejetant l'imitation, puisque tout est chez lui construction de l'intellect: le roman/le récit d'aventures „n'a pas la prétention d'être une transcription de la réalité: c'est un artifice qui n'accepte aucun élément injustifié“ et auquel le risque de dégénérer en „une simple variété successive“ impose d'imaginer toujours un autre „sujet rigoureux“ et, en même temps, attirant et fascinant par son ingéniosité. La poétique de Borges confirme ainsi, jusqu'au moindre détail, toute la poétique maniériste, en faisant l'éloge du créateur qui substitue délibérément *la phantasia* maniériste, à *la mimesis* classique, opposant avec un orgueil démiurgique à l'imitation d'un monde réel, la création de mondes pensés, inventés: „El mundo es una actividad de la mente...“ dit sentencieusement le Grand Bibliothécaire³.

² José Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, Espasa-Calpe, Madrid, 1969, p. 178.

³ Mariana Grondona, *Viajar con Borges*, in *La Prensa*, 13 de enero de 1974.

Une telle oeuvre, au sujet rigoureux et ingénieux à la fois, écrit Bioy Casares, qu'il s'agisse de ses romans ou de ses récits. Ainsi, selon Borges, *L'Invention de Morel* — qui déroule une „odyssée de miracles“ — constitue *un livre parfait* grâce „aux virtuosités raffinées de l'écriture“ et au contrepoint impeccable et harmonieux qui joint l'imagination à la motivation réflexive. Au fond, comme l'affirme, d'ailleurs, le narrateur lui-même, *L'Invention de Morel* renferme un témoignage qui porte sur un „miracle hostile“ (la formule représente, en fait, un oxymore spécifiquement maniériste). Un individu inconnu et mystérieux dont nous ne connaissons jamais le nom — homme sans alternative, donc sans aucun espoir, de s'accomplir d'une manière plénière parmi les autres — échoue de son plein gré sur une île non-repérable et étrange à la fois, puisqu'il s'y trouve un „Musée“ (une sorte d'hôtel ou de sanatorium que personne n'habite), une chapelle et une piscine (*L'espace-île* est un *topos* qui illustre le mieux ce territoire clos où se réfugie invariablement le héros de Bioy Casares à la suite de cette angoisse faustienne devant l'infini dont nous avons parlé ci-dessus). Etonné, le narrateur se rend compte que, depuis quelque temps, il n'est plus „maître de sa propre solitude“, car, à un moment donné, des intrus font leur apparition sur l'île. Agacé, il les poursuit dans leurs occupations agréables et mondaines: les hypothétiques touristes, vêtus d'une manière désuète, organisent dans les salons du „Musée“ des agapes (au cours desquelles leurs discussions portent, et non pas par hasard, sur l'immortalité) ou des soirées où l'on danse, en plein air, sur les mélodies (toujours les mêmes) d'un phonographe ou bien ils reprennent, étrangement, selon un scénario invariable, les mêmes promenades sur la côte rocheuse de la mer etc. En les surveillant et en les talonnant pareil à un détective, le narrateur découvre avec „écoeurément“ qu'en réalité, il ne s'agit pas d'hommes mais des images projetées et reprises à l'infini par un appareil miraculeux dont le fonctionnement est en étroit rapport avec le mouvement discontinu des marées. Mais la vraie surprise est autre, plus tragique encore: amoureux, le narrateur, bien qu'il se rende compte que Faustina, la femme énigmatique qui contemple la mer à l'heure du crépuscule, n'est qu'une silhouette aérienne, ne peut plus échapper à sa hantise et, par conséquent, il fera la tentative désespérée, mais ingénieusement concrétisée, d'accéder, graduellement, à la dématérialisation de soi-même, afin de parvenir, lui-aussi, à tourner à côté de „l'image“ idolâtrée sur le disque de „l'éternité rotative“.

Le héros de *L'Invention*... est un écrivain, un mélange bizarre de littérateur, d'essayiste et d'érudit ayant la désinvolture et la fraîcheur du dillétante, grâce à ses lectures variées, aux analogies et aux allusions livresques, surprenantes et insolites, enchâssées subtilement dans la texture de la confession. Il est en même temps un sentimental intensément refoulé et un pathétique anti-pathétique, atteint incurablement de „hybris cérébrale“ et dont la création (et même la vie!) jaillit d'autres créations, comme une chimère surgit au sein d'autres chimères. Pareil à tout autre artiste maniériste il exige „«un art» qui prenne naissance

d'abord dans la nature et ensuite «un autre» qui procède de l'art même⁴. Ce jeu second représente sa grâce en même temps que sa malédiction: l'oeuvre/la vie, ardente dans sa laconique extériorisation, se laisse entraver et torturer par la discipline de l'introspection sans-merci, tout comme un masochiste se laisserait serrer de bon gré dans „les brodequins“ de son obsession. Le héros de Bioy Casares n'est ni homme ni écrivain, au plein sens de ces mots, car „la méthode“ assumée ne lui permet ni de vivre, ni de créer librement, mais uniquement de se (dé)construire soi-même sous le regard clair et aigu de son propre intellect. Il se soumet sans conditions aux lois sévères incluses dans sa devise, *Ostonato rigore*, qu'il détaillera au cours de sa confession, assez elliptiquement d'ailleurs, dans une phrase revêtant l'accent tranchant et pénétrant d'un poème: „Les larmes et le suicide sont ma vocation, je n'oublie pas pour autant, la rigueur que je me suis imposée“.

Ce type particulier de personnage, — le littérateur — qui est présent dans toutes ses oeuvres majeures, circonscrit une des dominantes inconfondables de la prose de Bioy Casares. On peut dire que les récits du volume *La Trame céleste* esquissent, dans leur totalité, un portrait robot de celui-ci, en ajoutant des nuances à celui de *L'Invention de Morrel*. Du point de vue strictement humain, le littérateur n'est pas un homme ordinaire mais, comme dirait Valéry, une sorte d'„être théorique“ qui subit donc les restrictions infligées par un intellect totalitaire; de là un certain „décharnement“ du héros, une spiritualisation, le plus souvent, radicale. Il s'agit, d'habitude, d'un écrivain précoce, auréolé d' „un prestige prématurément acquis“, (n'y aurait-il pas lieu d'y voir une troublante partielle coïncidence avec Adolfo Bioy Casares, lui-même un débutant adolescent?), un artiste de type rimbaldien, connaissant un épanouissement créateur précoce et un tarissement étrangement rapide. En général, et non pas par hasard, cet artiste ne possède pas d'apparence physique et même pas de nom⁵, en n'étant parfois qu'une voix anonyme (comme dans *L'Invention...*, mais aussi dans *Des Maîtres de l'avenir*, *L'Idole*, *La Trame céleste*, ou *En souvenir de Paulina*). Chez lui, tout

⁴ Federico Zuccari, *L'Idea...* apud. Gustav Rene Hocké, *Le monde comme labyrinthe*, trad. par Victor H. Adrian, Editions Meridiane, Bucaresti, 1973, p. 94. Selon un autre littérateur de Bioy Casares, Henri Nevers, le protagoniste de *Plan d'évasion* „toute chose est le symbole de toute chose“, affirmation qui constitue, en même temps, un leit-motif fondamental des traités maniéristes.

⁵ La manière dont on nous présente les trois artistes (Villafañe, Oribe et Berger Cárdenas) du *Témoignage mensonger de la neige* et le fait qu'en leur donnant un nom, l'auteur ne les voue plus à l'anonymat, ne contredit pas ce que nous venons d'affirmer ci-dessus. En réalité, ils ne sont que des esquisses sommairement agencées, où la manière délibérément conventionnelle du crayonnage est pigmentée d'une teinte d'ironie acide. Dans ce sens, les récits de la *Trame céleste* n'offrent qu'une seule exception: Julio Montero. Hirsute et basané, avec „une moustache hérissée“ et „un cou vigoureux“, sensuel et farouche, Julio Montero est individualisé par des touches épaisses qui révèlent le mépris et la haine symptomatiques du littérateur de Bioy Casares — qui, subtile et dépourvu de vitalité et de tout espoir, semble avoir renoncé à son corps — à l'égard de l'écrivain médiocre, repugnant par son mélange de vigueur physique et de platitude intellectuelle.

ce qui relève de la „physis“ est vague et incolore, son corps ne recevant que l'infusion d'expressivité de l'idée. Le cas du romancier Horváth Antal de *L'autre labyrinthe* est symptomatique: en se regardant dans la glace, celui-ci observe son visage censé „le vouer à l'oubli et à la banalité“, supportable uniquement dans le demi-jour gris des aubes ou du crépuscule; dans des pièces sombres, médite-il, et „à côté de femmes myopes, je pourrais être, moi-aussi, heureux“. Ces êtres sans visage et sans nom ne sont que des incarnations éphémères, des coquilles fragiles et transparentes qui abritent, pour quelque temps, un intellect pur qui leur survit. L'être humain se trouve réduit de la sorte aux „vides catégories intellectuelles“, comme dirait toujours Valéry, en ne conservant qu'un „minimum logique“, incorruptible et passif, qui n'est plus animé par le souffle de la chair et du sang.

Caractérisé par une rétractilité, souvent ténébreuse, devant la vie, le littérateur de Bioy Casares tend vers l'immaculée tension réflexive et garde à côté de lui, sur son bureau, comme un talisman de l'intellect, le buste de Leibniz; il est, en quelque sorte, un encyclopédiste qui a un véritable „projet de lectures“ relevant des domaines les plus divers et les plus surprenants (philosophie et gnose, littérature, sciences naturelles, histoire des mythes, occultisme, sciences politiques, sociologie etc. etc.) afin d'éviter que „l'esprit languisse“. Pareil au poète Axel Martini de *Altesse royale*, le roman de Thomas Mann, ce littérateur ne mène, lui non plus, qu'une *existence symbolique*, donc formelle, qui exclut „le rapport direct“ et „l'intimité immédiate“ avec la vie. Le narrateur de *L'Invention*... rappelle à plusieurs reprises qu'il envisage d'écrire un *Eloge de Malthus*. Cette affirmation chiffrée recèle non seulement la clef du roman, mais aussi celle du destin de l'artiste, puisqu'elle contient une allusion au célèbre apologue de Malthus de *An essay on the Principle of Population*, où l'homme est dépeint comme un intrus qui s'insinue parmi les convives au „grand festin de la nature“. On pourrait mettre en relation cette métaphore avec celle d'Axel Martini pour lequel le créateur est un exclus des „salons de festivités de la vie“. Le narrateur de *L'Invention*... irrité par ces „abominables intrus“ qui envahissent son île, découvre, en fin de compte, qu'en réalité, c'est lui le véritable intrus; à vrai dire, il est deux fois un intrus: d'abord en tant que simple individu et puis en vertu de sa condition tragique en tant qu'artiste. C'est pourquoi le littérateur de Bioy Casares représente un „affectif“ inhibé et un obsédé de la réalité reflétée (ce qui est évident surtout dans le récit *En souvenir de Paulina*) puisque l'autre réalité, „naturelle“, spontanée lui est inaccessible en raison de son hyperlucidité et de son penchant pour les hypothèses. Il est, c'est lui-même qui le reconnaît d'ailleurs, un „homme fatigué“, épuisé aussi prématurément que l'écrivain en lui, qui cède *ab initio* à la vie et qui perd la partie avant même de l'avoir commencée. Au comble de la souffrance, il anesthésie ses sentiments par une pudeur „puérile et absurde“, il reste allongé, le visage enfoui dans son lit, sans qu'aucun geste violent ne lui échappe, même s'il est „ébranlé“ par l'affect. Il ne vit que d'une façon végétative: l'esprit ailleurs, il sort le matin, jusqu'au coin de la rue

chercher du café ou du pain (toujours blanc), enregistrant, absent, quelque élément décoratif d'un bâtiment ou quelque séquence quotidienne, il erre machinalement, en comptant les dalles de marbre, ouvre gauchement la porte, comme si c'était celle de la maison d'autrui... Quant aux lettres glissées par le facteur sous la porte, il les laisse éparpiller par terre sans les ouvrir...

La prose-symbole qui rend le mieux compte des conséquences de l'hypertrophie de l'intellect est *Des maîtres de l'avenir*, où „l'action aveugle de la nature“ est supplantée par „l'action délibérée“ de l'esprit qui engendre des „chefs d'oeuvres“ animaux, parmi lesquels se font remarquer les chenilles monstrueuses aux figures presque humaines qui gardent „en se tenant toujours sur le qui-vive“ le jardin sombre et luxuriant, île mystérieuse au milieu d'un Buenos Aires en ruine. Le symbole, ingénieusement introduit, est transparent et suggestif: la statue de Diane — la déesse de la nature — renversée dans l'herbe, représente la nature à rebours, ses lois violées et détournées du cours normal par la volonté de l'intelligence inventive. C'est le triomphe de l'antinature, spécifiquement maniériste. Considérée sous cet angle, la présence du buste de Phèdre acquiert un sens assez précis, le récit n'étant autre chose qu'une fable sur l'agression de l'esprit contre la nature. Dans l'atmosphère figée dans une immobilité apocalyptique, qui évoque Beckett, il n'y a plus que le regard qui dure, le regard pur et fixe de ces êtres „presque irréels, totalement dépourvus des moyens de défense indispensables à une vie active“, habitant un monde „pareil à celui qu'imagine l'idéalisme: ils possédaient une immense capacité de projeter des idées claires et détaillées et vivaient parmi celles-ci“. L'évolution intensive, artificielle, propagée avec fanatisme par l'intellect, se transforme, paradoxalement, en involution; il s'agit d'une régression progressive qui, en passant par le stade larvaire, aboutit à l'état meontique, à l'absence de tout désir de manifestation active, à la potentialité qui se suffit à elle-même, au retour à la solitude du vide qui se contemple lui-même.

Sujet à l'action anéantissante de son propre intellect, le héros de Bioy Casares finit toujours par devenir „quelqu'un qui n'espère plus grand-chose de la vie“: un homme sans biographie et un écrivain sans oeuvre. Lucide et atroce, il achève le cercle de sa trajectoire humaine et créatrice par une simple „relation“ ou „confession“, par un „rapport“ ou un „message à l'intention des amis“, entièrement dépourvus de tout désir de romancer et où l'on ne retrouve que son esprit étalé sur la table de vivisection en tant qu'objet d'étude d'une leçon sur l'anatomie de l'échec. Le narrateur de *L'Invention...* a, tout comme le peintre de la Joconde, la devise *Ostinato rigore*, le même syntagme qui est à la base de *L'Introduction à la méthode de Leonard de Vinci*, l'essai de Valéry. Et, par l'attention particulière qu'il porte sur la méthode qui épure le processus de sa pensée, ce littérateur devient, qu'il le veuille ou non, un disciple de l'auteur du *Cimetière marin*. D'ailleurs, dans *La Trame céleste*, il reconnaît lui-même qu'il est „une personne méthodique“, donc tout à fait solitaire et incomprise, car „les hommes méthodiques“, c'est à dire ceux „qui sont plongés dans des préoccupations

abstraites“, ont l'air „soit des fous, soit des nigauds, soit des égoïstes“. Chaque fois qu'il vit des moments de trouble affectif, il s'impose, avec une rigueur obstinée, le retour à „la spéculation calme“. Le romancier de *L'autre labyrinthe* observe, excédé, ses amis qui font preuve d'une excellente capacité de narrer des événements mais aussi d'„une exaspérante incapacité d'aboutir à des conclusions“. A l'encontre de ceux-ci, Horváth Antal, et c'en est là un symptôme essentiel, se laisse submerger par des „impulsions logiques“, tout comme l'homme ordinaire se laisse emporter par des impulsions passionnelles; paradoxalement, il s'avère être un illuminé de la raison, qui entrevoit d'emblée la conclusion, avant même que les prémisses des faits ne soient parvenues à se cristalliser. „C'est le plain qui jalonne ma vie“, déclare Carlos Alberto Servian. C'est une affirmation que peut assumer n'importe lequel des héros de Bioy Casares. Enfin, illustrative pour le disciple de Valéry est la manière dont il entame sa confession. Lisons, à titre d'exemple, le début de *La Trame céleste*: „Cette histoire pourrait commencer par quelque légende celte qui nous raconte le voyage d'un héros dans un pays situé de l'autre côté d'un puits“ et ainsi de suite. Mais le narrateur abandonne vite le registre magique et livresque, en optant sans hésitation pour celui rationaliste et logique: „Je choisirai pourtant un commencement moins stimulant: même s'il est privé de l'avantage de la magie, en revanche, c'est la méthode qui le recommande.“

Cet intellectuel, pareil à Valéry, sait que „l'essence de la méthode“ réside dans le rapport qui s'établit entre l'hypothèse et l'analyse, que la première vaut tout autant que l'interprétation qui la confirme ou non. Puisqu'il s'applique à l'étude de Boèce (ce n'est pas par caprice qu'on retrouve le nom de celui-ci dans *L'autre labyrinthe*), le narrateur évite, tant que possible, de goûter au „miel de l'illusion“, en se tenant à l'arrière-garde de la prudence. Même si tout a été déjà prouvé, on doit tout remettre en question, car on peut toujours, avec la même rigueur obstinée, opposer à une hypothèse, une autre et, par conséquent, le projet d'une autre construction réflexive. C'est pourquoi le rapport / la confession / le message à l'intention des amis pourrait commencer d'une certaine manière mais tout aussi bien d'une autre. Il est pareil à un échiquier sur la surface duquel toutes les perspectives sont possibles ou à un jeu de billiard pratiqué par des „joueurs qui sont des figurines dont les parties se déroulaient d'abord dans un sens et puis dans l'autre“. La magie des suppositions spéculatives et l'acribie de l'analyse qui exige un objet à disséquer ont déterminé Bioy Casares (Borges aussi, d'ailleurs) de choisir pour modèle de sa création le roman policier classique et la technique narrative subséquente; ce choix n'est pas amené par une impulsion esthétique (bien que celle-ci y existe toujours⁶), mais, en premier lieu, par un penchant pour la méthode. Les héros de Bioy Casares

⁶ Bioy Casares est ainsi un postmoderniste prématuré qui, pareil à Umberto Eco, sait que le passé littéraire „doit être visité à nouveau: avec ironie, sans candeur“ et qu'en même temps il faut anéantir „la barrière dont on a séparé l'art et le plaisir“. D'ailleurs, selon Eco, le postmodernisme n'est que „l'appellation moderne du maniérisme“ (cf. *Notes marginales et gloses au «Nom de la rose»*).

ont comme prototype Auguste Dupin ou Rouletabille, les détectives de Poe et de Leroux et, à l'instar d'eux, ils manient les raisonnements et étalent leurs intuitions-qui procèdent d'une „impulsion logique“ liminaire, en offrant de rigoureux éclaircissements finaux. Mais puisque chacun d'eux, à part le fait qu'il est un littérateur „presque célèbre“ est aussi une sorte de *gentleman-cambrioleur* et, par conséquent, „un suspect“ et „un compromis“ — c'est le cas d'ailleurs du narrateur de *L'Invention*... et d' Henri Nevers de *Plan d'évasion*, de Speculator, Horváth Antal, Carlos Alberto Servian ou Villafaña des récits de *La Trame céleste* — son archétype complémentaire est le protéique Arsène Lupin, le personnage de Maurice Leblanc. En parcourant le labyrinthe des temps simultanés, des espaces parallèles ou des énigmes de toute sorte, l'insolite „détective“ de Bioy Casares pénètre, en suivant le fil de la méthode, dans „la broussaille de magie, d'expiations, de compromis et de mort“ de *l'autre* labyrinthe, celui intérieur, où il entrevoit, finalement, „une porte entrouverte“ qui ne s'avère être pourtant qu'un miroir qui lui renvoie sa propre image, tout comme un détective découvrirait, ébloui, que l'assassin qu'il a longtemps recherché n'est personne d'autre que lui-même. Rien d'étonnant donc à ce que le modèle de sa modalité confessive soit celui d'un célèbre roman policier de Gaston Leroux (dont nous retrouverons d'ailleurs la parodie déclarée dans *Plan d'évasion*). Si l'on pense à la classification de Gérard Genette, on pourrait dire que la confession des personnages de Bioy Casares — imbue d'innombrables citations, d'incessantes allusions livresques et d'analogies parodiques — constitue un *hypertexte*, parce que dérivé d'un texte antérieur, nommé *hypotexte*⁷. Sainclair, le narrateur de l'hypotexte qui raconte „le mystère de la chambre jaune“, n'ayant pas de velléités d'écrivain, aspire à une authenticité totale: „Je ne suis ni ne veux être qu'un fidèle «rapporteur»“. On remarque, sans peine à présent, qu'absolument tous les héros de Bioy Casares, pareils à l'écrivain lui-même, représentent, en fait, des „rapporteurs“. C'est là qu'on devra chercher l'origine de ce ton sec, laconique, exact et tranchant, dénué de tous ornements stylistiques et ayant une teinte quotidienne et réaliste: une écriture dénuée, anti-artistique et par cela même, intensément dramatique mais aussi paradoxale parce qu'elle n'est pas seulement amoureuse de la littérature mais en même temps hantée par celle-ci.

Et pourtant, il ne faut pas nous laisser tromper. Ce „rapporteur“ et auteur de „messages à l'intention des amis“ qui semble se tenir, incorruptible et froid, sous la coupole transparente de l'intellect et qui ne cesse de recommander le recours à la méthode, est en réalité un être trouble et vulnérable vivant sous le ciel nocturne de ses fantasmes. La méthode se révèle être à la fois un épurateur du „style douceâtre“ de la confession et un analgésique qui préserve de la nostalgie d'une vie perdue pour toujours. Ainsi, l'expédition de retour du héros de *Des maîtres de l'avenir* est une expédition vers soi-même, vers l'époque infantile. En passant, comme par un chemin initiatique, par des souter-

⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Éditions du Seuil, 1982, p. 14.

rains de métro et des couloirs, en escaladant un labyrinthe „d'escaliers en fer“, Speculator débouche sur le quartier de son enfance, demeuré intact au milieu des ruines, comme une île intangible. Mais le retour dans la passé, à un stade liminaire-infantile revêt un aspect sombre, aquatique, constituant, comme dirait le psychanalyste Sándor Ferenczi „une régression thalassale“: le petit salon rouge d'autrefois, veillé de meubles noirs, revêtus de damas jaune est à présent „un lac recouvert de jonchaie“ où nagent des „silhouettes sombres“, tandis que du côté du „bord bourbeux“ se font entendre des clapotements et „comme un bruit d'eaux tourbillonnantes“. L'attendrissement se transforme ainsi en horreur et la tentative de se retrouver soi-même échoue: „Du coup je me rendis compte que j'étais resté tout aussi désolé comme d'ordinaire, ayant le sentiment, comme au réveil d'un songe, que par un effort acharné de la mémoire j'aurais pu récupérer les trésors perdus. J'étais seul“. Un autre fantasme du retour dans les régions amniotiques — équivalant à l'inconscient et à la mort — émerge, discrètement, dans *L'Idole*, dont le narrateur est un précurseur de Fernando Vidal, le rapporteur du *Compte-rendu sur les aveugles*, du roman de Sábato: „... je m'étais égaré parmi d'innombrables salons... J'avançai en frissonnant de soulagement et de bonheur par un couloir exigü et sombre, au bout duquel filtraient un rayon oblique de lumière. L'horreur et le dégoût étaient si puissants, que je me suis réveillé“. Une fixation, toujours infantile, on peut détecter chez Horváth Antal qui conserve d'un stade psychique primaire la fascination de la féminité maternelle-pubère, dont le prototype, selon Jung, est Kore: Palma ou Erzsebet représentent „une incarnation de la bien-aimée de toutes les nuits de son enfance“ et, en même temps, „ce refuge non-contaminé“ où il cherche sa consolation. Il en est de même du narrateur de *En souvenir de Paulina* qui, exalté, s'exprime presque de la même manière, symptomatique pour les héros de Bioy Casares, lorsqu'il avoue son besoin régressif de trouver „un refuge inviolable“ dans la conscience et le corps de la femme aimée: „Je suis à l'abri dans tout ce qui a trait à Paulina. Je voyais (et je vois toujours) dans l'identification à Paulina la chance la plus importante de mon être“. Les vols d'essai de la *Trame céleste* ne représentent autre chose qu'une tentative d'évasion d'un monde hostile afin d'atterrir dans le paradis intra-utérin ou dans son substitut (ce Buenos Aires où vit la femme carthaginoise). Le scénario réitéré du trajet d'Ireneo Morris, explorateur involontaire des mondes parallèles, est tout à fait révélateur: l'aviateur décolle et, avant de perdre connaissance, il atteint une „vaste masse sombre“, protectrice comme le nuage d'Aphrodite, où il a „une vision éphémère et heureuse, pareille à celle d'un paradis éblouissant“, puis l'avion tombe brusquement et lorsque Ireneo Morris reprend connaissance „en éprouvant des douleurs lancinantes“, à côté de lui il y a une femme. Il revit plusieurs fois le fantasme du passage de l'état paradisiaque prénatal au traumatisme de la (re)naissance, en gardant l'image obsédante d'Idibal, la femme maternelle qui le tient par la main. Ireneo, de même que Carlos Alberto Servian (que se laisserait volontiers „soigner par des mains féminines pleines de sollicitude“) les hom-

mes de *l'Idole* et le narrateur de *L'Invention*... (qui découvre que Faustina n'est qu'„une belle femme sans corps“) tous, sans exception, souffrent d'une véritable névrose de frustration, puisque cette „femme particulière et unique“, perdue à jamais, leur prépare „un avenir plein d'anxiété et de permanente frustration“.

Ayant dans le cerveau „l'engramme de la féminité maternelle“, comme dirait Gilbert Durand, l'homme éprouve constamment le désir (funeste puisque jamais réalisable) de subordination, d'être „englouti“, fait suggéré par l'humilité mystique-esthétique de celui qui ne se considère être que la copie imparfaite de Paulina (ainsi que „tout poème n'est qu'une esquisse de la Poésie“) ou par la vision lilliputienne de celui qui adore une Faustina/Magna Mater: „Une femme géante, assise, regardant le crépuscule, les mains jointes sous un genoux; un homme tout petit, fait de feuilles, agenouillé devant la femme (au-dessous de ce personnage je mettrai le mot «moi», entre parenthèses)“. En termes de psychanalyse et en tenant compte des remarques de Mélanie Klein, on pourrait affirmer que chez ce personnage le surmoi révèle une composante féminine hypertrophiée ayant un rôle protecteur-destructif. D'ailleurs, le héros de Bioy Casares reste parfois fixé, d'après la formule de Jacques Lacan, à un tragique et inachevé *stade du miroir*. Il ne saurait s'exclamer: „Je me vois, donc j'existe“, car derrière la glace, il n'y a jamais lui-même, mais la femme dont il est *l'alter-ego* et qui ne le reconnaît pas (plus) comme tel (c'est le cas de Paulina) ou, tout simplement, ignore son existence (le cas de Faustina). Dans le jeu hégélien du maître et du valet, l'homme représente la conscience dépendante et amoureuse, qui ne saurait accéder au „ciel de la conscience“ de la femme aimée, puisque celle-ci n'existe pas en tant qu'être indépendant (qu'il s'agisse de Faustina ou de Paulina) mais seulement comme image projetée par un troisième (Morel/Montero, qui jouent le rôle d'un roi Marc dans une vision moderne de *Tristan et Iseut*). Si dans *L'Invention*... le héros entrevoit encore une lueur d'espoir, si hypothétique soit-il, dans le récit *En souvenir de...* ses espoirs s'anéantissent définitivement: la „vraie“ Pauline n'existe pas et d'autant moins sa Paulina „à lui“ — il n'y a que Paulina de l'obsession de Montero; c'est pourquoi le narrateur n'arrive plus à la reconnaître et, par conséquent, à se reconnaître soi-même, demeurant à jamais habité par un autre répugnant et angoissant. Désormais, il ne peut plus s'exclamer plein d'idolâtrie: „Je suis un autre“ (c'est à dire Paulina), car, complètement étranger à soi-même il aboutit à l'horrible conclusion: „Je est un autre“ (c'est à dire Montero); sa torture, comme il le confesse lui-même, s'avère être plus réelle que celle de son rival: c'est la torture d'être l'écran où se reflète le rayon intensément obsessif d'un projecteur étranger.

L'échec de la reconnaissance, qui ne survient pas uniquement dans la relation érotique, est un motif central qui revient inlassablement sous la plume de Bioy Casares. Les couples circonscrivent, presque toujours, une figure bipolaire, un androgyne, dont les „moitiés non seulement ne se reconnaissent pas dans l'étroite étreinte mais encore elles se repoussent de par l'ambivalence du sentiment qu'elles éprouvent l'une à l'égard

de l'autre: attraction et répulsion à la fois. Ainsi, Carlos Alberto Servian et Morris font des „allusions passionnées“ à un „passé imaginaire“ où le futur aviateur avait les préoccupations d'un chirurgien fantasque et le futur médecin s'intéressait à l'aéronautique interplanétaire. Mais, bien que dans le présent réel l'un soit devenu l'autre et inversement, ils se reculent, „séparés par une antipathie réciproque et consciente“. D'ailleurs ce volume de récits offre de par sa circularité même la suggestion du double: il débute par un *Avant-propos* signé A.B.C. et se termine par un commentaire signé toujours A.B.C., en créant ainsi l'impression d'une identité ambiguë entre Adolfo Bioy Casares et Alfonso Berger Cárdenas. Plus étrange encore c'est le fait que l'individu parvient non seulement à dédoubler mais aussi à tripler etc. tout comme Carlos Alberto Servian se multiplie à l'infini dans *l'ex-libris* qui le représente en train de regarder à travers une loupe sa propre image dans une glace⁷. Ce processus de perpétuelle multiplication se répercute aussi sur un autre plan. L'épître/le rapport/le message à l'intention des amis représente une forme narrative qui crée, et même plus, qui désire ardemment un autre, à savoir un destinataire, un confesseur, autrement dit, un lecteur implicite. Le meilleur exemple l'offre *Le témoignage mensonger de la neige*, où la confession de Villafaña portant sur lui-même et sur Oribe, „créé“ Alfonso Berger Cárdenas, le lecteur implicite qui, au fond, n'est autre chose que le miroir des deux autres. Le destinataire — ce lecteur implicite —, muni lui-aussi, comme celui qui se confesse, d'une „discipline de fer“, examine d'une manière méthodique les preuves, décrypte les symboles, systématise à nouveau les indices, enrichit la démonstration et, semblable au détective classique, confirme ou infirme la conclusion, en amorçant une nouvelle analyse des prémisses suggérées par l'émetteur dans son message. Alfonso Berger Cárdenas crée, à son tour, un autre lecteur implicite, qui pourrait bien être, par exemple, celui même qui écrit ces lignes précisément ou n'importe lequel des n -lecteurs présumptifs de son analyse. Il se constitue de la sorte un processus de la réflexion multiple, exprimé par la suite: „ je_1 — je_2 — je_3 ... je_n pense“ qui suggère la série, pratiquement infinie, des révisions et des tentatives herméneutiques possibles. On a dit, par une formule inspirée que Bioy Casares est un „écrivain malheureux“ en dépit ou, plutôt, justement à cause de sa subtilité. Rien de plus juste que cette remarque: on peut facilement lire ses écrits majeurs (où il faut inclure *L'Invention de Morel*, *Plan d'évasion* et le volume de récits *La Trame céleste*) uniquement comme des intrigues délectables de type policier ou *science-fiction*, ce qui revient à dire que cette oeuvre est, sans difficulté, susceptible d'être perçue au-dessous de son niveau réel (c'est à dire, en inversant les termes, au-dessous du niveau de lecture dont le lecteur lui-même est capable) si le destinataire n'assume pas

⁷ L'obsession de la pluralité (envisagée du point de vue phénoménologique) est attestée aussi par le témoignage de Borges dans *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*: „Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres“.

l'obligation *intellectuelle* de devenir le récepteur du message à l'intention des amis". La relation du narrateur — dont le mécanisme produit des surprises et des énigmes censées engendrer, à leur tour, toujours d'autres surprises et énigmes — pourrait constituer seulement une lecture palpitante, innocente, mais elle pourrait être, en même temps, un gant provocateur jeté au lecteur: „Le lecteur attentif peut tirer de mon rapport un catalogue d'objets, de situations et de faits plus ou moins étonnants". Les innombrables données et détails, devenus souvent des leit-motifs, ne sont pas transcrits dans le seul but d'en dresser un inventaire profitable mais surtout afin d'inciter „l'observateur hypothétique" à la réflexion et au décodage: „... j'attire l'attention au lecteur sur une phrase..." ou „Je ne crois pas que l'interprétation que j'ai donnée à ces faits soit la seule possible" ou „La signification de ces initiales est une énigme que je n'ai pas résolue; je confie celle-ci à l'investigation générale du lecteur" etc. Le narrateur et ensuite ce premier lecteur implicite (la voix anonyme du final de *La Trame céleste* ou Alfonso Berger Cárdenas) exige la métamorphose du lecteur réel d'un simple amateur passionné de littérature en un véritable chasseur de signes et d'indices, en un herméneute et un lecteur impliqué, en lui imposant aussi, ne fût-ce que pour quelque temps, „un plan de lectures" qui reproduit et vérifie celui des émetteurs.

Le jeu intertextuel de *L'autre labyrinthe* se montre révélateur à cet égard. Les indications philologiques qui accompagnent les vers extraits des *Tristes* sont à dessein incorrectes et agissent comme un signal avertisseur, de sorte que si l'on cherche dans les élégies d'Ovide le vers correspondant au renvoi réel (I, V, 7) ou se trouvera du coup devant un message chiffré — „Tu sais à qui je parle maintenant, quoique je ne t'appelle pas par ton nom" — qui, remplaçant „nom" par „signes", semble, au premier abord, s'adresser à Banyay ou à Erzsebet ou encore à Madeleine, alors qu'en réalité c'est à *vous* qu'il s'adresse, à vous qui l'avez décelé. Ainsi, la complicité se resserre jusqu'à devenir un cercle parfaitement achevé: grâce au décodage, à cet „ultime mot de passe" et à ce „salut" de l'auteur, correspond, comme un écho de la reconnaissance, réciproque, le „salut" du lecteur édifié. A partir de ce moment il devient clair que l'interprétation de *L'autre labyrinthe*, à peine suggérée par des signaux laconiques, ne s'achève que par la participation active du lecteur incité et obligé à trouver, tout seul, ses sources explicatives: le XI^e Livre des *Confessions* de St. Augustin (sur „le présent du passé, le présent du présent et le présent de l'avenir"), le IV^e poème de la simultanéité temporelle du V^e Livre de *De consolazione philosophiae* de Boèce et le paragraphe 61 de la *Monadologie* de Leibniz (fragment qui lui servirait éventuellement à comprendre aussi les implications de *La Trame céleste*). La même démarche s'impose nécessairement quant à l'impitoyable radiographie de l'artiste du *Témoignage mensonger de la neige*, le lecteur étant obligé, après la lecture du récit, de prendre dans les rayons de sa bibliothèque d'autres livres, de compléter des données dont il dispose et de tenter de déchiffrer l'énigme que recèle l'affirmation, apparemment contradictoire, selon laquelle Oribe et Villafane seraient „deux monstres

appartenant à des écoles [littéraires] différentes“ et en même temps: „deux personnages qui se complètent comme les figures d’une gravure“. La multiplication dans des miroirs livresques est, dans ce cas, particulièrement subtile. Villafañe, par sa vie désordonnée, est le reflet de De Quincey, auquel il a puisé „la cruauté rigoureuse de la confession“; en revanche, Oribe est un disciple qui met en oeuvre à ses risques et périls la théorie de l’art mimétique préconisé par Shelley dans sa préface à *Prométhée délivré*, en payant de sa vie l’idée de „traiter les épisodes de sa propre vie comme s’ils avaient été des épisodes dans un livre“. En poussant leur programme esthétique au-delà de toutes limites, les deux artistes sont toutefois complémentaires par leur disponibilité absolue, bien que puisée à des „écoles différentes“: Villafañe, qui refuse d’avoir une identité, est le successeur de Jean Paul „le sans-nom“, auquel il emprunte la suggestion de la clandestinité de même que l’esthétique de l’oeuvre délibérément inachevée; Oribe, lui, frustré d’identité, évoque son prédécesseur John Keats, qui, dans sa correspondance, déplorait l’insincérité de sa sensibilité artistique et „les larmes stériles de tragédien“ contraint à jouer des rôles étrangers (la même propension au vol littéraire caractérise aussi Horváth Antal qui, lui, imite, du point de vue biographique et artistique, Thomas Chatterton).

L’échange de renseignements entre l’émetteur et le récepteur fait que le témoignage ou le message soit pareil à un ensemble de lentilles simples dont la fonction est de rendre une image globale et adéquate. Ce n’est pas par hasard si, un narrateur mentionne, à un moment donné, le nom de Phédre, puisque celui-ci signifie, d’une part, la concision et, d’autre, le fait que les récits, pareils à des apologues, recèlent „un sens caché“. *L’Idole*, par exemple, devient l’expression de la lutte entre Horus, „l’oeil grand ouvert“, et Anubis „l’oeil fermé“, qui reflète le conflit entre le conscient et l’inconscient. La même histoire du dieu cynocéphale qui dérobe les âmes devient une parabole sarcastique et semblable à un cauchemar qui a pour sujet l’immortalité dérisoire, des qu’on la lit en ayant recours au *Rameau d’or* de J. G. Frazer (V, 95): „conformément aux croyances des peuples primitifs“ tant que l’âme peut s’absenter temporairement du corps, „l’homme lui-même est immortel; rien ne peut anéantir son corps, car sa vie ne s’y trouve pas“. Des suggestions identiques existaient déjà dans *L’Invention*... les sept journées enregistrées sur le disque de l’appareil miraculeux délimitant, par la symbolique même du chiffre, un nouveau monde, celui de „l’éternité rotative“, reprise automatiquement, à l’infini; dans ce roman du mythe de l’éternel retour, le nom de Faustina renvoie à son archétype, à Faust, c’est à dire à la fameuse suspension de l’instant qui n’est qu’un „instant vide“ — comme l’observe Mephistophélès, sans cacher sa causticité — puisque Morel, pareil au diable, est incapable de donner la vie, il ne peut que la reproduire mécaniquement, en créant une „inmortalidad ridícula“ (c’est Bioy Casares lui-même qui la nomme ainsi dans un des textes de ses *Historias fantásticas*). Nous retrouverons la même atmosphère sombre de l’immortalité dérisoire dans la confession écrite *En souvenir de Paulina*, car „la voûte assombrie par les lauriers“ sous laquelle s’abritent les futurs fiancés est un symbole am-

bigue, immortel et funèbre à la fois, dont on amplifie l'écho dans la séquence suivante, par celui des „chevaux blancs“, insigne certaine de la mort. Ce récit constitue, jusqu'aux moindres détails, une construction raffinée dans le miroir, contenant plusieurs *mises en abyme*, tels que l'évocation d'un poème de Browning, par exemple, et notamment, le récit prémonitoire de Julio Montero au sujet d'„un certain rapport entre le violon et les mouvements du violoniste“ et qui n'est que l'imitation du fameux passage 86 a du *Phaidon* du Platon: une fois la lyre brisée (le corps de Paulina), la soi-disant harmonie — l'âme de la femme — survit, tout en se révélant à la fin n'être qu'une stridente et impure désharmonie, écho de l'âme tourmentée de Montero...

Un perspectivisme ingénieux et embrouillé se dégage du récit *La Trame céleste* par l'intermédiaire de Carlos Alberto Servian, le rapporteur „des aventures du capitaine Morris“, et d'un premier lecteur implicite, la voix anonyme qui fait, à la fin, les dernières précisions en donnant sa conclusion. Plus que dans tout autre récit, le lecteur réel se transforme, cette fois-ci, en un lecteur impliqué, du fait qu'il est obligé de systématiser à nouveau, à son propre compte, les données existantes et, en vertu du processus de réflexion multiple, d'offrir (en l'occurrence d'écrire!) son propre commentaire. Chez Bioy Casares, la narration est donc semblable à un texte imparfait et, par cela même, toujours vivant, ayant, selon Borges la „vocación de inmortalidad“⁸ en raison même du fait qu'on pourrait sans-cesse le refaire car il se ranime „dans le feu des errata“ et des nouvelles versions. Si l'on vérifie le renvoi à Blanqui, ou en constituant un raccourci des deux derniers chapitres de *L'Éternité par les astres*⁹ où l'on dit que ce qui a été ou ce qui aurait pu être ici-bas est ou sera dans un monde parallèle au notre et qu'ainsi, nous vivons, immortels, grâce à nos doubles, dans „une actualité éternisée“. En revanche, le renvoi aux *Académiques* de Cicéron devient un avertisseur si, en dehors du passage sur les mondes parallèles qui „sont non seulement semblables, mais parfaitement identiques“ du paragraphe indiqué (II, XVII), on lit aussi, au même endroit, le passage qui nie le premier, en attirant l'attention sur le fait que „les hommes-sosies“ sont pareils aux jumeaux semblables mais non pas identiques. C'est pourquoi, afin de les différencier, il est nécessaire de refaire le schéma des vols d'essai qui déclanchent dans *La Trame céleste* le sinueux „chapitre des bifurcations“ — la formule n'appartient pas à Borges, mais à Blanqui! — du livre des mondes parallèles. Ce schéma est le suivant: I. le premier Ireneo Morris, l'ami d'enfance de Carlos Alberto Servian 1 (le narrateur des péripéties) décolle de Palomar le 23 juin, au bord d'un Breguet 304 et tombe en Uruguay, donc toujours dans notre monde (c'est un personnage marginal qui, au fond, ne nous intéresse pas). II. le deuxième Ireneo Morris, le héros principal de la relation, décolle toujours le 23 juin, de Palomar, au bord d'un Breguet 309 et d'un Buenos Aires semblable au nôtre (où il y a, naturellement un C.A.S.₂ qui habite tout comme C.A.S.₁

⁸ Jorge Luis Borges, *Discusión*, Alianza Editorial, Madrid, 1976, p. 42.

⁹ cf. Auguste Blanqui, *L'Éternité par les astres*, Librairie Germer Baillière, Paris, 1872, p. 73.

le passage Owen) il tombe dans un Buenos Aires différent du nôtre et du sien („où il n'y a pas de Pays de Galles mais où il y a Cathage“ où un C.A.S. 2, habite „l'étouffant quartier Nazca“, en ignorant tout d'un passage Owen, et où Ireneo Morris 2, lui-même, n'existe pas, puisqu'il est d'origine galloise“). III, ce même Ireneo Morris 2 refait, le 31 août, le voi d'essai et, en partant de ce Buenos Aires carthaginois, il s'abat au bord d'un Dewotine, dans notre Buenos Aires qui est semblable à son Buenos Aires d'origine. IV. Ireneo Morris 2 (que tout le monde, sauf C.A.S.₁, prend pour Ireneo Morris 1) décolle avec Carlos Alberto Servian 1, le 20 décembre, de notre Buenos Aires, dans l'espoir d'atterrir à ce Buenos Aires carthaginois (où ils désirent assouvir, à côté d'Idibal et de sa prévenante nièce, leur besoin de tendresse) mais on ne peut savoir à quel endroit ils sont arrivés car, pénétrer, encore une fois, dans ce monde tellement convoité, signifierait quand même „une dose trop importante de hazard“.

Il est évident désormais qu'Ireneo Morris 2 part de Buenos Aires aboutissant à un Buenos Aires 3 et puis à un Buenos Aires 1, sa trajectoire imprévisible figurant, en quelque sorte, un triangle. Le drame inconscient de Ireneo Morris 2 — dont C.A.S.₁ et C.A.S.₃ sont les seuls à avoir l'intuition — consiste dans le fait qu'il croit avoir décollé et atterrir toujours au même endroit, c'est à dire le même Buenos Aires 2, qu'il s'imagine être toujours *chez lui*, quoiqu'il sort harcelé, en même temps, par la sensation inexplicable et stupéfiante que, d'une part, les autres ne le reconnaissent plus et, d'autre part, que lui-même ne réussit plus à se sentir „chez lui“. La manière pseudo-policière de ce récit au prétexte de *science-fiction* occulte le fait que cette histoire recèle, en réalité, une supratrame purement philosophique. C'est pourquoi en vertu de mes droits en tant que lecteur implicite, que je suppose être les mêmes que ceux de la voix du commentaire final, je n'aurai recours ni à Blanqui, ni à Cicéron, mais à Hegel. Dans la céleste *Comédie des erreurs*, Ireneo Morris a l'impression confuse, dont il est imparfaitement conscient d'ailleurs, de n'être plus, „à soi-même“; en terme hégéliens, être „à soi-même“, signifie avoir la conscience de soi, donc le sentiment d'une identité indiscutable. Sans qu'il s'en rende compte, égaré dans le dédale des mondes parallèles, Ireneo Morris 2 a perdu la conscience de soi-même, en devenant, ainsi, méconnaissable: „Pourquoi ne sais-je qui je suis?“, se demande-t-il, furieux et étonné que les autres „feignent“ de ne pas le reconnaître. „Un de ces jours, je tirerai au clair toute cette histoire“, se dit Morris. Mais il ne l'éclaircira jamais, car toute „cette histoire“ dépasse sa capacité de comprendre. Ireneo Morris ne sera plus jamais „chez lui“, il ne sera qu'un visiteur importun dans des maisons étrangères. Parti de chez lui, sans le savoir, c'est à dire de ce Buenos Aires 2, il croit se trouver pourtant chez lui à Buenos Aires 1 (où, en fait, il ne fait qu'habiter la maison d'Ireneo Morris 1) et il gardera toujours l'espoir, sans en trouver la raison, d'être chez lui, c'est à dire dans ce Buenos Aires 3, où vit Idibal, mais où lui *n'existe pas* car, à la place de ceux d'origine galloise, vivent d'autres, d'origine carthaginoise. Cette triple relation renferme un premier triangle de la crise de conscience de soi.

Dans une deuxième phase, l'habile Carlos Alberto Servian 1, qui a ses raisons cachées, ranime, en Ireneo Morris 2, la désir de retourner à soi-même, en projetant un nouveau vol vers le Buenos Aires carthaginois: mais y parvenir représenterait „un exceso de casualidad“ de sorte qu'il est plus probable qu'ils tomberont dans un autre monde qu'on pourrait conventionnellement nommer Buenos Aires 4. L'angoisse et la frustration qui découlent du fait de n'être pas à soi-même y persisteront tout aussi vives, de façon qu'Ireneo continuera de désirer ardemment et d'une manière toujours inconsciente, Buenos Aires 2, encore qu'il ne se rende pas compte que son unique „chez moi“ réel, mais impossible à récupérer soit Buenos Aires 3, où l'attend la femme carthaginoise. Le dernier vol, celui du 20 décembre, préfigure ainsi encore un triangle de l'absence de conscience de soi qui, joint au premier pourrait justement représenter le trapèze carthaginois, symbole géométrique d'une aspiration à jamais irréalisable. Bien que, d'un certain point de vue, *La Trama celeste* semble confirmer *L'Eternité . . .*, envisagée sous un autre angle, elle la nie. Selon Blanqui, dans les „mondes-frères“, ce qui n'est plus ici-bas, sera ailleurs, ce qui, conformément à la formule de Bioy Casares, signifierait „un excès de hasard“, de sorte que, la conclusion qui s'y impose est que ce qui n'est pas (plus) ici-bas, n'est nulle part ailleurs.

Ingénieux et tranchant à la fois, le rapporteur de „la trame céleste“, ce Carlos Alberto Servian, qui ne signe sa relation que de ses initiales, est, de toute évidence, la moitié du masque de l'auteur travesti et non-travesti en même temps: CAS[ARES] où, et c'en est là une étrange coïncidence, la particule „ares“ pourrait renvoyer au mythique Ares, le dieu des jumeaux. C'est pourquoi avec une tendresse teintée de la cruauté puisée à ses relations, je dirige, avant de finir, ma pensée vers Adolfo Bioy Casares lui-même. Je l'imagine, dans un instant suprême, apercevant dans le labyrinthe de son existence „une porte entrouverte“ et s'exclamant, pareil à Oribe: „Ne m'oubliez pas tous à présent!“ Le vœu de l'auteur sera exaucé.

ION VARTIC

LIBRI

Mariana Gruitã: **Theory and Method in Linguistics. A Course in Modern English Grammar**, TUC, 1984

The book is intended as a general survey of the main developments in English linguistics as this science has been worked out during about 70 years, from the rise of structuralism up to recent contributions in the field of text linguistics. It also includes a chapter on traditional theory to facilitate the understanding by the students of the transition from traditional grammar to structural linguistics and then on to the generative-transformational theory.

Besides describing the theoretical framework, the book explores the applications of the theory to such fields as contrastive analysis, the analysis of literary texts, language teaching and language usage. The book also includes some aspect regarding the syntax of text, such as sentence connection, sentence connectors, the relationship between syntax, semantics and pragmatics in the analysis of linguistic texts, pragmatic conditions on the selection of connectives. Each chapter is followed by a list of books, studies and articles suggested for further reading and by a section of "Study questions and exercises" which are intended to give the students the opportunity to practise what they have learnt.

Chapter I, *Major Orientations in Traditional Grammar*, deals with the evolution of the concept of grammar and concludes that traditional grammar is a part of our collective understanding of how language works. Improved under the influence of structural and transformational grammar, traditional grammar still serves as the basis for most textbooks in England, in the United States and in most European countries including this country (see Gãlãteanu, G., Comișel, E., *Gramatica limbii engleze pentru uz școlar*, Editura didacticã și pedagogicã, București, 1982).

Chapter II, *Structural Linguistics*, begins with European structuralism referring to Ferdinand de Saussure, the Linguistic School of Geneva, and makes detailed references to the Prague School, the Copenhagen School of Linguistics

(glossematics — Louis Hjelmslev and Viggo Brøndal), the London School of Linguistics (the analytical structuralism — Firth, Halliday). A special subchapter deals with American descriptivism, i.e. the American structuralist approach to linguistic phenomena.

The subchapter *The Basics of Structural Grammar* offers clear explanation of the way structural grammar works and helps the student/reader understand the following chapters on transformational grammar.

Both students and teachers should give special attention to the subchapter on *Applied Structuralism*, that deals with *Contrastive Analysis*, *Language Teaching*, and *Language Usage*.

Chapter III, *Generative-Transformational Grammar — Standard Theory*, begins with a historical survey of the transformational approach. After giving evidence of the inadequacy of the Immediate Constituent approach, the author refers to the beginning of generative-transformational grammar — as stated by Chomsky in *Syntactic Structures* and later on in the book that will become the manifesto of the standard theory, *Aspects of the Theory of Syntax*.

As the author points out, the fundamental goal in the linguistic analysis of a language is to find a set of rules (which makes up the grammar of that language) by which *all the* grammatical sentences, and *only* the grammatical sentences of the language are generated.

Unlike other grammar books, *Theory and Method* offers good explanation and illustration for an important principle, namely language "creativity" that was to play an important role in the educational process providing the teacher be familiar with the method and technique of transformational grammar.

Chapter IV, *Current Trends in Transformational Theory*, gives short descriptions of the main revisions of the standard theory: *the lexicalist hypothesis* as suggested by Chomsky himself, under the influence of Robert Lees, *extended standard theory* in which semantic interpretation gets a more important role, revision done under the influence of such semanticists as Jackendoff and

Emonds, *case grammar*, not accepted by Chomsky but imposed in literature by authorities in the field such as Fillmore, McCawly, Emmon Banch and George Lakoff. Case grammar gained ground for a while and influenced many Romanian linguists.

Subchapter 6, *Transformational Theory vs Traditional Grammar and Structural Linguistics*, is very encouraging to students and teachers who get scared at the mere hearing of the name generative-transformational grammar, associating it with mathematics, physics, chemistry, anything except linguistics.

As dr. Mariana Gruiță points out "the transformational grammarian attempts to do the same kind of things that the traditional grammarian attempted to do, but the difference is that he uses newer, more sophisticated methods in his attempt to reach the goal". It is very often that transformationalists redefine and explicitly formulate certain doctrines intuitively made by traditionalists and often considered irrelevant by structuralists. Such distinctions are: grammatical/surface-structure subject, parts of speech/lexical categories, sentence parts/major categories, coordination/conjunction, subordination/embedding.

It is obvious that a background of traditional grammar helps and is absolutely necessary to the mastering of transformational patterns.

Chapter V, *Applied Transformational Grammar*, proves that the same as in other branches of human knowledge, fundamental/theoretical research can be applied to practical purposes. Thus, Transformationalists explained the process of language acquisition by advocating the existence of an innate propensity for language acquisition, that is the ability of the human being to operate with extremely complex structures.

A notion that was coined by Chomsky and that was adopted by many specialists in applied linguistics is *language acquisition device* often abbreviated as LAD which represents a set of strategies and principles that allow the child to figure out from the language data around him what the rules of his grammar are.

The author has introduced three other subchapters to prove the possibility of using transformational grammar for practical instances such as contras-

tive analysis, literary analysis, and second language teaching.

The last chapter — Chapter VI — *Aspects of Text Grammar* is an up-to-date approach to linguistics and grammar.

The author has introduced three aspects very familiar to her, dr. Mariana Gruiță getting her Ph. D. on *Interclausal Connectives in English and Romanian* and being known in linguistic literature for her contribution with excellent studies and articles on conjoining and embedding, contrastive studies in English and Romanian.

As a final remark, we would like to appreciate the advice dr. Gruiță gives to the readers of her book to choose the *modern traditionalism* approach as the only type of *total grammar* which incorporates structural and transformational aspects as well as stylistic, semantic, pragmatic, and contrastive aspects.

A. TROFIN

Umberto Eco, *Semiotics and Philosophy of Language*, London, Macmillan, 1984.

Dans le contexte de la pensée contemporaine, Umberto Eco est sans aucun doute la personnalité qui s'impose avec éclat aussi bien par la profondeur de sa démarche spirituelle que par son universalité, qui vise à embrasser le signe humain dans ce qu'il a d'essentiel et de définitoire, dans le dynamisme même de la culture. Les points d'intérêt qui jalonnent cette oeuvre, quelque divers et déconcertants qu'ils puissent paraître à première vue, depuis la scolastique médiévale jusqu'à l'humour et au roman policier, qu'ils soient approchés par la vision rigoureuse du traité ou bien par les méandres de la fiction narrative, n'en tracent pas moins les lignes de force d'une vision parfaitement cohérente qui se laisse déchiffrer dans toute sa complexité.

La dernière décennie nous fait assister presque chaque année à la parution d'un livre qui porte sa signature et, tout récemment, *Semiotics and the Philosophy of Language* constitue un événement notable du monde et de la théorie du signe.

Dès les premières pages, Eco se fait fort de souligner les liens qui unissent ce livre à ceux qui l'ont précédé, notamment le *Traité de sémiotique générale* et *Lector in fabula*: des chapitres tels que „Dictionnaire vs Encyclopédie“ ou „Isotopie“ le prouvent bien. Mais il invite aussi son lecteur à déceler, — tout incompatible que les deux objets théoriques proposés à une sémiotique générale puissent paraître, — leur possible symbiose, solidement ancrée sur des assises philosophiques.

Fonder une doctrine du signe — fonction — pour adopter le concept lancé déjà dans le *Traité* — n'exclut guère de parler aussi de la sémiologie en tant qu'activité communicative et pratique signifiante. Non pas alternative, donc, entre une perspective statique et une autre dynamique mais, au contraire, unité supérieure entre le signe — qui n'est pas équivalence figée mais origine du processus sémiotique — et son interprétation toujours ouverte. La lecture du livre nous fait avouer qu'Eco réussit le tour de force qu'il se propose et qu'il nous propose; il tranche de la sorte le noeud gordien, il évite l'impasse où ont échoués maints chercheurs contemporains attirés par l'une ou par l'autre possibilité, prise isolément.

Pénétrée qu'elle est par cette vision du processus, la définition du signe sera confrontée à ses propres limites, aux phénomènes présémiotiques, telle l'image du miroir. Sa fascination tient à ce que, sans „interpréter“ l'objet, le miroir est à la fois prothèse et media qui facilitent le passage de l'information; son image s'impose comme symptôme de la présence, icône „glacée“, nom propre „absolu“. Incapable qu'elle est de mentir, elle n'est pas signe; ce n'est pas elle que l'on interprète, mais l'objet reflété. L'univers du miroir est donc une réalité qui peut donner l'impression de virtualité, tandis que l'univers sémiotique est justement une virtualité qui donne l'impression de réalité.

La crise du concept de signe — sinon sa mort annoncée par certains théoriciens — pousse Eco à envisager sa définition en dyachronie, depuis les stoïques, Augustin et Leibniz jusqu'aux modernes. A travers cette démarche, d'une profondeur philosophique remarquable, la théorie du signe regagne la dimension du temps, à la mesure de l'âge poststructuraliste que nous traversons.

Besoin est de „déconstruire“ le signe linguistique, visant à la suprématie, mais pas trop restrictif, pour fonder une sémiotique générale où l'inférence apparaît comme phénomène essentiel qui génère l'interprétation, par „abduction“. A la différence de la déduction et de l'induction, celle-ci consiste „à tracer de manière hasardée les règles d'un système de signification qui rende le signe à même d'acquiescer un sens“.

Qu'elle soit simple hypothèse, supercodée, ou bien créative, donc posant des règles *ex novo*, il s'agit d'un itinéraire de l'énigme, dont la solution se doit d'être prouvée, tel qu'il arrive pour les découvertes scientifiques.

Opposée à une notion „sclérosée“ du sujet, voilà bien la sémiologie „in progress“; elle nous dit qui nous sommes et quoi comment nous pensons, elle nous engage dans le devenir perpétuel de la signification.

Par la suite, on confronte le dictionnaire en tant que stratégie pragmatique, à l'encyclopédie, concept sémantique. L'univers de la sémiologie, celui de la culture humaine, se réclame de la seconde modalité, structurée qu'il est comme labyrinthe, „réseau d'interprétation“ virtuellement infini.

On consacre des chapitres importants à la métaphore et au symbole. Intégrée au vaste contexte de l'encyclopédie, la métaphore nous fait reconnaître les limites de la formalisation, vu que sa „clôture“ est d'ordre pragmatique et qu'elle en est à poser des questions sans réponse. L'abduction peut fournir les règles de son interprétation co-textuelle, mais sans vraiment l'épuiser dans le processus de la sémiologie infinie.

La définition du symbole fait appel à Freud et à Lacan, à l'herméneutique des livres sacrés, mais aussi à Nerval et à Mallarmé. Le mode symbolique — à ne pas confondre avec une catégorie de signes — sera déchiffré en tant que „modalité textuelle“, dont l'interprétation est dictée par la décision pragmatique de produire un nouveau sens et motivée, en dernière instance, par une esthétique. Cette prise de position théorique aura sans aucun doute des conséquences importantes sur la théorie du texte et sur la critique littéraire elle-même.

Il reste à accorder cette notion flexible du signe à celle de code. On re-

monte de nouveau à l'archéologie sémiotique du terme — cette fois jusqu'au sens „paléographique”. Sa définition traditionnelle, qui le voit comme système de conventions sémiotiques, se doit d'être pénétrée par l'inférence, de laisser libre cours à l'invention. Matrice donc, mais avec des occurrences infinies, dont certaines imprévisibles.

Quant à l'isotopie, elle ne sert plus essentiellement à désambigüiser le texte, mais elle oriente le choix entre ses mondes possibles. Proposer une cohérence c'est donc poser l'individualité dans la diversité.

Le livre d'Umberto Eco s'impose comme un point de repère essentiel de la pensée sémiotique moderne qui, ayant acquis une dimension philosophique de profondeur, s'avère capable de définir l'homme en tant qu'être culturel nourri par le devenir des signes qu'il crée et qui le créent.

MARIA VODĂ CĂPUȘAN

Mieke Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, University of Toronto Press, 1985, XI+164 p.

Interest in narrative has constantly grown since V. I. Propp's pioneering work in 1928, so that "narratology" is now one of the richest fields cultivated by literary theorists, structuralists, discourse analysts, ethno-linguists, semioticians. In this framework, Mieke Bal's book represents not merely another attempt, but much more, being a highly rigorous, consistent contribution to the study of narrative structures. The author does not mean to furnish the reader with a survey of the major trends in narrative theory; rather, he intends to integrate the different types of theories, to work out a rational approach that can be put to uses in criticism.

With such a purpose in mind, Mieke Bal sets out to systematize the more or less heterogeneous data furnished by the practice of structuralism (cf. e. g. R. Barthes, G. Genette, A. J. Greimas, T. Todorov), by the theory of the novel (W. Booth), or even by linguistics (e. g. É. Benveniste). He carefully revises terms and distinctions, corrects errors, reintegrates the terms in a more con-

sistent, coherent and enduring model for the narrative text, hardly matched in the literature. Of major concern for the author are, among others, the methodological questions, such as e.g. the consistency of the criteria used for setting up diverse narrative categories.

The approach is basically structuralist, but generative or even semiotic aspects are also evinced. This may seem strange for a work that comes after the practice of anti- or post-structuralism. The justification for this lies, as the author himself maintains, in the fact that structuralism, despite its major and well-known flaws, has proved very seminal for narratology: it has yielded it a methodology and a large number of key concepts that have helped us to specify our interpretative reactions to texts.

The structuralist perspective surfaces in the description of narrative discourse along three layers: *fabula*, *story* and *text*. The terms themselves are not quite new, but the way in which they are specified and integrated is original. *Fabula*, the most basic or deepest level of narrative discourse, consists of a "series of logically and chronologically related events" (p. 18). It follows that a raw, non-linguistic material, which can also be regarded as the product of imagination, is situated at the foundation of any narrative. As Mieke Bal argues, it is, however, only through the processing of this material at the two higher levels (*story* and *text*) that the narrative text is engendered. The book builds on the assumption that fixed relations between classes of phenomena (events, actors, time, location) form the basis of the narrative system of the *fabula*, which is postulated to exist prior to the operations of narrativity at the other levels.

But one of Mieke Bal's major contributions lies in the distinction and account of the other two layers—*story* and *text*—, and the placing of *story* in an intermediate position, between *fabula* and *text*. In generative terms, this would be tantamount to the postulation of a third, intermediate, level in the case of narrative, alongside that of the deep structure and surface structure.

At this level—still a prelinguistic one—the material of the *fabula* is put to a specific "treatment", thereby an ordering being imposed on it. Thus the

story is structured and the reader is manipulated by this structuring. A key-notion is that of *focalization*, covering the relation "between the 'vision', the agent that sees, and that which is seen" (p. 104). Such terms as "point of view", "narrative perspective" are rejected, since, as the author argues, they encourage a confusion between the vision through which the elements are presented and the identity of the voice that is verbalizing the vision, i.e. between those who see and those who speak. The distinction between the agent that sees ("focalizer") and the one that narrates holds a central position in Mieke Bal's account of narrative.

The last layer, *text*, is a properly linguistic one; it arises as a result of the verbalization of the material structured in the *story*. Covering such aspects as the identity and status of the narrative agent, a key-notion at this level is that of narrator, "a linguistic subject, a function and not a person" (p. 119), "the most central concept in the analysis of narrative texts" (p. 120). Considering the narrator the agent that utters the linguistic signs which constitute the text, Mieke Bal rejects such a term as Booth's "implied author" on the grounds that it encourages a confusion between pragmatic and semantic aspects. The notion according to which narration is determined by narrator and focalization taken together is challenged on the assumption that *seeing* and *narrating* are different as to their nature, the former constituting the object of the latter.

The distinctions operated by Mieke Bal, the postulation of an intermediate layer in the narrative, between the raw material and the linguistic manifestation, the many other diverse aspects examined, are basically correct and justified methodologically. They represent a definite gain for narrative theory. The question arises, however, whether the three layers of the narrative text should be so sharply dissociated, whether narration and focalization are fundamentally so different. As a matter of fact, the elements at both the fabula and story levels are functions of narration, being constituted through the discourse and signified through the act of telling, a fact even more obvious in the case of fictional, i.e. literary narratives. It would follow that they might

be subsumable to the higher layer, that of text. Therefore it would appear that, at least phenomenally, seeing is a derived concept (it is derived from narrating), and voice and vision might be more closely integrated, not set apart so sharply. (To do justice to the book, it should be mentioned that the author repeatedly stresses the merely methodological nature of his distinctions.) In addition, and in accordance with Mieke Bal's expressed purposes, the book examines mainly elements at the syntactic and especially referential dimension of narrative texts, or, to adjust an expression used by Paul Ricoeur (*Time and Narrative*, vol. I, Chicago, The University of Chicago Press, 1984) to our aims, the elements of the "world" configured by the text. While such an aspect figures centrally in any poetics, since its examination can reveal the mechanisms underlying the very constitution of the narrative work, it would have been interesting to focus more closely on the relation of the suggested narrative categories to the world of the producer and that of the receiver worlds that precede and follow the text world—, thereby unlocking narrative analysis from the closure of the text. This would have been useful, since the very meaning of the configuring operation is a result, as Ricoeur maintains, of the intermediate position of the text world—the middle term in the analysis. With regard to the explanation of the inner structure of the narrative text, however, Mieke Bal's book stands as an enduring, valuable contribution to narratology.

ȘTEFAN OLTEAN

Gabriel Spillebout, *Grammaire de la langue française du XVII^e siècle*, Paris, Picard, 1985, 429 p. Coll. „Connaissance des langues“

Cette grammaire vient, et fort heureusement, combler une lacune. Bien que les études sur la langue du XVII^e siècle ne manquent pas, il n'existait pas encore avant la parution de cet ouvrage, de „grammaire“ complète proprement dite, adaptée aux besoins de l'enseignement secondaire et de l'enseignement supérieur, qui donnât un tableau complet de la langue classique. La *Syntaxe* de Haase, bien utile car riche en faits de langue, et dont l'étudiant se servait jus-

qu'alors, n'est précisément, pour la plupart de ses chapitres, qu'une syntaxe. Voilà donc bien une synthèse qui s'imposait.

Dans l'intention de son auteur, ce livre est, au sens ordinaire et scolaire du terme, une „grammaire“ qui se propose de présenter „l'ensemble des règles qui régissent la langue française au XVII^e siècle“, telles qu'elles peuvent être dégagées de l'usage des écrivains. Dans la préface, G. Spillebout déclare avoir adopté ici le plan de la célèbre *Grammaire de la langue française du XVI^e siècle* de Georges Gougenheim, tout en ayant jugé bon de supprimer le chapitre relatif à l'étude des „Sons“. (Cela se défend, mais le contraire aurait été peut-être tout aussi valable, dans la mesure où l'ouvrage est destiné à des fins d'enseignement.) Ce plan (I^{re} partie: *Les formes et leur emploi*; II^e partie: *Syntaxe*) représente donc la deuxième différence d'avec la *Syntaxe* de Haase.

S'étant placé en quelque sorte dans le sillage de Gougenheim, à la grammaire duquel le présent ouvrage constitue une suite, l'auteur n'a toutefois pas considéré judicieux, à l'inverse de son prédécesseur, le limiter l'étude des faits de langue à „une grammaire des différences“ (cf. G. Gougenheim, préface à l'ouvrage cité) entre la langue classique et celle du XX^e siècle. Partant du principe que la langue à un moment donné, en l'occurrence au XVII^e siècle, mais tout comme au XVI^e ou au XX^e siècles, constitue en elle-même un ensemble organique, il est d'avis que les faits appelés „différences“ avec le français d'aujourd'hui „n'ont leur signification véritable que si on les replace dans le système dont ils font partie“ (p. 11). Aussi l'auteur préfère-t-il, à bon droit, exposer *l'ensemble* des faits grammaticaux révélés par les textes, en insistant en plus, quand il y a lieu, sur tel ou tel point de détail qui constitue une „différence“. Car le véritable but de son étude reste (et ici il rejoint son illustre prédécesseur), celui déclaré par G. Gougenheim en 1951, dans la préface à sa grammaire: „élucider de façon détaillée tous les faits de grammaire qui, dans un texte, risquent de déconcerter ou d'induire en erreur le lecteur moderne“. C'est pour cela qu'il arrive aussi que l'auteur franchisse, comme il l'avoue lui-même, les frontières entre Grammaire et Lexicologie ou entre Grammaire et

Stylistique. (Mais pourquoi pas, en fin de compte, si ce peut être utile à l'explication des faits?)

L'auteur ne se réclame d'aucune théorie linguistique, la seule autorité à laquelle il se „soumet“ étant les textes eux-mêmes, d'où il extrait un grand nombre d'exemples fort variés, largement échelonnés dans le temps et propres à montrer, suivant son projet, „soit la pertinence réelle des faits, soit leur socialisation, soit aussi, et peut-être surtout, les contradictions de l'Usage“ (p. 12). L'abondance de ces exemples tirés d'un grand nombre d'œuvres d'un siècle aussi riche en productions littéraires et en chefs-d'œuvre, lui permet de faire saisir la mesure de l'évolution de la langue française d'une extrémité à l'autre de ce siècle, tout en laissant constater que l'écart linguistique qui les sépare „n'est pas si grand qu'il rompe l'unité fondamentale de la langue du XVII^e siècle“ (p. 14). Cette évolution, effectivement constatable dans les textes, met en lumière la fameuse „coupure“ de 1660, considérée comme date de naissance du français classique.

Le plan de l'ouvrage est clair, ses deux grandes parties étant structurées en chapitres et sous-chapitres suivant les critères de la grammaire traditionnelle (ce qui en rend sans aucun doute la consultation aisée), et comme suit: La première partie, (*Les formes et leur emploi*) traite de la morphologie et de l'emploi de chaque partie du discours (livres premier et deuxième); la deuxième partie (*Syntaxe*) est constituée de deux grands sous-chapitres: les fonctions syntaxiques au niveau de la phrase simple et complexe (livre troisième), et les relations (livre quatrième: coordination, négation, interrogation, accord et ordre des mots).

Au début des chapitres, l'auteur donne, de façon succincte, mais claire et systématique, des définitions, de brèves mises au point théoriques, bien utiles aux apprenants, pour situer le sujet avant de commencer l'étude des formes ou des fonctions. Ensuite, les faits de langue sont examinés dans une approche essentiellement synchronique, mais accompagnée en général de rappels historiques, aptes à situer le fait dans la diachronie. Là où cela est utile, des comparaisons avec la langue moderne sont introduites. Enfin, au sein de chacun des chapitres, la description minutieuse des faits suit

un plan très clair, encore rehaussé par une excellente présentation typographique qui en rend la lecture plus agréable et efficace.

A la fin du livre, deux index — des formes et des fonctions d'une part (*index rerum*), des mots d'autre part (*index verborum*) — en permettent une consultation précise et rapide. Un troisième index — index chronologique des textes cités — vient très heureusement en aide au lecteur désireux de situer exactement tel exemple ou tel emploi dans la chronologie du XVII^e siècle.

A mesure que le temps les éloigne d'eux, les chefs-d'oeuvre de la littératures française ancienne et classique se font malheureusement de plus en plus nébuleux pour les jeunes générations. Mais, si celles-ci sont de moins en moins aptes à les apprécier, c'est peut-être aussi parce qu'il leur manque cette familiarité avec les structures du langage classique que leurs aïeux acquéraient enfants par l'étude, notamment, des *Fables* de la Fontaine.

En ce moment où le manque s'en faisait tellement sentir, saluons donc la parution de cette grammaire qui se révèle non seulement un nouvel et important instrument de travail pour étudiants en Lettres, mais aussi une aide précieuse pour qui souhaite lire et goûter la littérature classique.

ROMANA TIMOC-BARDY

Georgeta Ciompec, Constantin Dominte, Narcisa Forăscu, Valeria Guțu Romalo, Emanuel Vasiliu, **Limba română contemporană. Fonetica. Fonologia. Morfologia** (Sub coordonarea Acad. Ion Coteanu), Ediție revizuită și adăugită, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1985, 312 p.

În această revistă (*Philologia*, 1976, p. 73—74) am recenzat ediția I a prezentei lucrări; iată că după 10 ani apare ediția a II-a, revizuită și adăugită, cu un autor nou, Narcisa Forăscu, pentru partea de fonetică.

În recenzia asupra ediției precedente ne exprimam unele rezerve față de modul cum a fost descrisă și tratată fonetica limbii române contemporane. În ediția actuală, așa cum arată și Acad. Ion Coteanu în *Prefață*, „modul

de prezentare a foneticii s-a modificat radical, fiind pus în consonanță cu fonologia”, dar nu pe de-a-ntregul, am adăuga noi.

Deși e modificată în bine față de prima ediție, *Fonetica* e susceptibilă de îmbunătățiri și mai accentuate. Astfel credem că din această parte n-ar trebui să lipsească paragrafele despre *sunet și fonem*, despre *vocale și semivocale*, despre *diftongi, triftongi și hiat*, despre *alternanțele vocalice și consonantice*. Sintem, de asemenea, de părere că *accentul și intonația* ar trebui mai degrabă tratate la capitolul de *fonetică* și nu la cel de *fonologie*.

Ar putea fi îmbunătățite o serie de afirmații mai puțin reușite de tipul: a) „vorbirea umană reprezintă un șir de sunete articulate [...] care se produc prin dilatarea și condensarea succesivă a aerului înconjurător“ (p. 11). Sunetele articulate nu se produc astfel, ci numai se *transmit* în acest mod; sunetele se produc de către organele fonatoare prin acțiunea nervului recurent (teoria neurocronaxică). De fapt, la p. 22 se arată corect cum se produc, de exemplu, consoanele sonore; b) „consoanele sînt considerate zgomote“ (p. 13). Trebuie să se facă deosebirea între consoanele *surde* (afone) care, într-adevăr, sînt *numai zgomote*, și consoanele *sonore* și *sonantele* care (mai ales acestea din urmă) conțin și *tonuri*: la sonore predomină însă zgomotele, pe cînd la sonante predomină tonurile. Nu întîmplător unele limbi, (ceha, sîrbocroata) au silabe alcătuite numai din consoane, dar care conțin sonantele *r* sau *l*, numite silabice. Cînd ajunge la p. 23, autoarea tratează, de asemenea, corect problema sonantelor, în opoziție cu cele afirmate la p. 13; c) calitatea vocalelor *a, ă, î* nu este determinată de distanța dintre cele două maxilare, cum se afirmă la p. 15, ci *de distanța dintre limbă și palat*. Ținînd un creion între dinți, deci fără a îndepărta maxilarele, putem rosti foarte bine toate vocalele românești; d) în ce privește consoanele oclusive (explozive), deci și *k, g* plus *e, i*, în a căror articulație deosebim trei momente, momentul ultim, explozia, are loc pe o vocală, mușchiul lingual ajungînd exact în poziția de articulare a vocalei respective. Deci la *k, g*, plus *e, i* (*chefir, chinez, gheretă, ghid*), limba nu atinge bolta palatului decît în momentul al doilea de

articulare, la fel ca și în cazul lui *k*, *g* plus *a*, *o*, *u*, deci în zona velară. De aceea noi nu recunoaștem, împreună cu autoarea, pentru limba română literară, seria consoanelor ocluse palatale (medio-palatale), numite și moi. În nici un caz o consoană palatală nu se realizează prin „arcuirea dorsumului limbii spre zona de mijloc a palatului dur” (p. 22, subl. n., I. T. S.). Consoanele propriu-zise palatale (moi), pe care le întâlnim nu în limba literară, ci numai în graiuri, de exemplu în cel transilvănean, *t'*, *d'*, *ñ* [t'amă], [d'al], [ña] (*teamă*, *deal*, *nea*) se rostesc printr-o ridicare accentuată a masei limbii spre partea mediană a palatului (a cerului gurii, a boltei), deci spre o zonă între palatul dur și palatul moale (vălul palatin). În cazul lui *k*, *g* plus *e*, *i*, partea mediană a mușchiului lingual ia o formă concavă, doar vârful (apexul) limbii ajunge în poziția de rostire a unui *e* sau *i*.

Referitor la *Fonologie*, menținem cele afirmate în recenziile asupra primei ediții. Adăugăm însă și alte rezerve: a) inventarul fonemelor limbii române literare ar putea fi redus la 20, prin eliminarea lui *k'* și *g'*, fără nici o pierdere pentru limba română (vezi argumentele noastre în LR, 5, 1979, p. 531—544); b) s-ar putea renunța, de asemenea, la unele alofone nesemnificative, comune tuturor limbilor, ca oclusele ca și fără moment explosiv (p. 74), ce încearcă inutil sistemul consonantic al limbii; c) nu subseriem nici la reliefarea în româna literară a unui „[a] anterior și labializat [â]” în cuvinte ca *chioară*, *ghioagă*, *cioară*, *gioarsă* (p. 59). Emil Petrovici a susținut apariția unor asemenea sunete în condițiile în care nu recunoștea existența diftongilor în limba română, deci [k'ară], [g'ăgă]. Din moment însă ce recunoaștem existența și rostirea în româna literară a diftongilor [oa], [əa], în transcrierea noastră [kioară], [giogă], nu se mai poate susține deplasarea, după un sunet posterior ca [o] din diftongul [oa], spre partea anterioară a cavității bucale a sunetului [a]. Deci alofonul este [â], nu [ă].

În bibliografia selectivă (p. 6—8), sint citați în domeniul foneticii-fonologiei peste 15 autori străini, dar un nume ca Sextil Pușcariu, fără de care este foarte greu, dacă nu chiar imposibil, să scrii o fonetică a limbii române, nu și-a gă-

sit locul cu a sa lucrare fundamentală *Limba Română*, vol. II. *Rostirea*, din 1959. Lipsese de asemenea o lucrare ca *Limba română contemporană*, București, 1978, a lui Iorgu Iordan și Vladimir Robu, în paginile căreia (de la 71—194) sint prezentate sistemele fonetice și fonologice ale limbii române literare contemporane.

Partea consacrată morfologiei, elaborată de același colectiv (Valeria Guțu Romalo — noțiuni generale, substantivul, adjectivul, verbul, pronumele —, Georgeta Ciompec — adverbul, prepoziția, conjuncția —, Constantin Dominice — interjecția —) menține o structură, în liniile ei fundamentale, similară cu a ediției anterioare.

Prefața acestei a doua ediții avertizează asupra faptului că deschiderile noi au fost receptate „ca ceva de la sine înțeles”. De asemenea, unele categorii, clase și subclase au fost „repu-se în discuție”.

În secțiunea abordării teoretice tratarea morfemului este reorganizată în funcție de paradigma temei, pentru ca paragraful părților de vorbire să cunoască o rescriere augmentată.

Așa cum observam și pe marginea primei ediții, articolele hotărît și nehotărît sint incluse în capitolul afixelor determinării, pe baza similitudinii funcționale cu desinențele. Dacă descrierea clasei articolului își poate găsi justificări pentru această opțiune, excluderea numeralului din cadrul claselor morfologice independente nu ni se pare oportună. Neuniformă în ceea ce privește validarea categoriilor flexionare, clasa numeralului prezintă, credem, suficiente caracteristici pentru a fi inclusă între părțile de vorbire flexibile.

În cadrul descrierii substantivului, în ciuda dificultăților de individualizare, prin lipsa de specificitate (raportat la masculine și feminine), neutru este menținut între genuri cu argumentația științifică de tip clasic și cu sublinierea individualității limbii române între limbile romanice.

Flexiunea substantivului, detaliată în unsprezece declinări, este extrasă din analiza de tipuri de omonimii cazuale, grupate pe tipuri paradigmatic. Credem că cele unsprezece clase flexionare ar mai putea fi reduse, sporind pragmatismul descrierii tipologice și al alo-morfelor morfologice.

Urmare firească a încadrării artico-

lului în clasa afixelor de determinare, secțiunea rezervată pronumelui este completată cu pronumele semiindependente *al*, condiționat de utilizarea unui determinant nominal ori a unui posesiv.

Din capitolul părților neflexibile notăm tratarea unor unități de tipul: *abia*, *barem*, *chiar*, *doar*, *nici* etc. Într-un capitol aparte intitulat „semiadverbele”, precum și introducerea variantei negative în contextul diagnostic pentru verificarea calității de adverb.

Așa cum se subliniază și în prefață, modul de abordare din perspectiva cursului universitar, incluzând și fonetica și fonologia, realizează în această a doua ediție, mai mult decât în prima, dezideratul normativ al gramaticii și în același timp reușește să pătrundă și în mecanismele mai subtile ale dinamicii limbii.

I. T. STAN și A. P. GOȚIA

Stefan Cazimir, **Alfabetul de tranziție**, București, Cartea Românească, 1986, 146 p.

Offert d'abord au regard, par une couverture doublement révélatrice des lettres de l'alphabet de transition, tel qu'il était utilisé dans les journaux du milieu du siècle dernier, auxquelles est superposée, et mise en relief, une gravure qui représente le mouvement de transition dans les emblèmes vestimentaires — et s'achevant sur un „à suivre” prometteur, le dernier livre de Ștefan Cazimir fournit encore une preuve brillante du fait que „les choses anciennes” peuvent être très actuelles, si le chercheur se montre capable d'y chercher — et d'y trouver — des signes anticipant sur le présent, et même des promesses d'avenir.

A part les aspects pittoresques, concernant le train de vie des „grands-pères de nos grands-pères”, qui rendent la lecture du livre très intéressante pour qui que ce soit (le goût de nos contemporains pour le document, pour l'authentique et pour tout ce qui confère au vécu les prestiges de l'imaginaire est désormais bien connu), nous aurons à signaler surtout les passages et sections du livre susceptibles d'apporter des compléments et des correc-

tions aux anciennes recherches, et parfois même des renversements de la perspective d'appréciation des processus culturels et littéraires du milieu du siècle dernier.

La définition de l'époque de transition est, elle-même déjà, bien remarquable. Dans un esprit de précision, mais aussi avec finesse, l'auteur définit la transition avec une clarté et une brièveté très compréhensives („une époque de transition est l'intervalle d'un changement perceptible”), pour projeter ensuite sur le concept une connotation axiologique. Une époque de transition n'est pas, dans la conception de l'auteur, un moment incertain, hybride (sur pareille estimation il y a une remarque propre à écarter toute acception péjorative du terme), hétéroclite et hésitant, mais essentiellement créateur, marqué d'enthousiasme novateur, efficace. La coexistence de phénomènes relevant de manières de penser et d'attitudes qu'on se plaisait à opposer, réciproquement imperméables, le refus des barrières théoriques et la traversée des mentalités ne sont plus un processus désordonné, mais promesse d'ordre, où des noyaux de sens commencent à se former, des lignes de force à se laisser percevoir, des directions à s'affirmer et des réalités à coaguler autour de centres d'intérêt qu'on aura à définir. Pour la génération de 1848, le point central est l'affirmation moderne, à la fois nationale et européenne, du spécifique du peuple, de la civilisation et de la littérature roumaines.

D'autres notions-clef sont envisagées avec les mêmes nuances: celle de contraste („état qui exprime un processus”), celle d'imitation aussi (il y a, dit l'auteur, une imitation obéissant au modèle, et une autre, „de compétition”). La contribution de chacune au progrès social et culturel est justement relevée).

Dans un examen des concepts étranger aux préjugés théoriques, et écartant tout parti pris dogmatique, Ștefan Cazimir soumet à une nouvelle valorisation certains processus et notions, dénonçant, avec des preuves et des arguments bien fondés, les erreurs de perspective. C'est le cas de la „nostalgie de l'imitation”, qu'on se plaît à réprouver, de nos jours encore, en raison des risques encourus (c'est, dit-on souvent, une „manie” qui porte préjudice à l'af-

firmation nationale), sans relever le bon côté de la chose. L'„argument“ emprunté à la pathologie n'est qu'apparemment une boutade: il est parfaitement tenable: „L'imitation, comme bien d'autres choses, est une maladie de l'enfance. Ces maladies sont rarement mortelles; d'habitude, leur effet est bénéfique. Elles rendent l'homme plus résistant, l'immunisant et préparant une bonne maturité“. Comme les personnages de la prose et de la comédie de 1848 le laissent entrevoir, les différences entre les tenants de la tradition et les pionniers du renouveau littéraire sont bien nombreuses et nuancées, depuis la raideur et l'entêtement réfractaire à la discussion, jusqu'à une sorte de singerie comique. Et la vérité est, comme toujours, quelque part au milieu.

D'autres contributions remarquables du livre se rapportent à la question des „formes sans fond“. Dans une expression lapidaire et particulièrement suggestive, „la critique par Maiorescu de la génération de 1848 est fille de l'autocritique de la génération elle-même“. Sans être très original en ceci — la dialectique de la simulation et de la stimulation avait déjà été relevée par Lovinescu — l'auteur de *Alfabetul de tranziție* enrichit le dossier du débat de preuves nouvelles. Il montre par exemple que „la théorie des „formes sans fond“ n'est pas un effet d'enthousiasme généreux de jeunes hommes, mais de mûre réflexion d'animateurs de la culture, capables de saisir le dynamisme immanent des formes et de l'intégrer à une *stratégie du développement*“. La civilisation de 1848 (matérielle, spirituelle, initiatives économiques, politiques et intellectuelles) est ainsi le résultat des efforts de „jeunes hommes bien mûrs“: non point simplement sujets à un enthousiasme non réfléchi, mais ayant bien pesé les chances des adaptations culturelles, les risques du renouveau spirituel et l'efficacité — prévisible — des initiatives. Ils agissent, mais surtout réfléchissent, recourant au besoin à des retranchements tactiques.

Le livre de Ștefan Cazimir insiste sur le fait très important que le processus de transition, qui résume la doctrine de 1848, sans toutefois l'épuiser, est essentiellement compréhensif. Il concerne le domaine économique, politique, familial et mondain, les arts et

les lettres, et envisage la vie de toutes les couches sociales (même si, faute de documents sur le monde rural, l'auteur se rapporte constamment à la vie urbaine). Les détails sur l'architecture et les arts plastiques de l'époque, sur la mode vestimentaire et sur la gastronomie, les tableaux synoptiques qui font voir la séduction du nouveau chez les individus et dans les différentes couches sociales et classes d'âge, l'analyse de la technique de transition entre alphabet cyrillique et latin, font voir, chez l'auteur, un vif intérêt pour la question, mais aussi une rigoureuse formation scientifique. C'est cette dernière qui confère à l'argumentation, qui prend parfois les allures de l'essai, le fondement théorique.

En passant, avec grâce désinvolte, d'une question à une autre, Ștefan Cazimir dissimule, avec discrétion, les difficultés surmontées dans la rédaction de son livre. Celui-ci pourra être lu avec un plaisir sans aucune arrière-pensée par les non spécialistes, et devra surtout être apprécié à sa juste valeur par l'historien de la littérature, le seul qui puisse vraiment saisir le sérieux de cette recherche qui fournit de nouveaux documents dans un ancien procès littéraire.

GEORGETA ANTONESCU

Thomas Amherst Perry, **A Bibliography of American Literature Translated into Romanian with Selected Romanian Commentary**, New York, Philosophical Library, 1984, 331 p. From its very beginnings, American writings found a warm reception on Romanian soil, a sign of the Romanian people's interest and appreciation of the cultural values of other nations.

The beginning of the seventeenth century marks a special interest with the Romanian people in the rapid changes in the New World in the economic, political, and social fields which seemed to defy the cultural traditions of Europe.

The independence of the United States, above all, became a frequent

¹ Adrian Marino, *Inceputul ideii de revoluție la români*, *Lumea III*, 1965, nr. 25, p. 18.

subject for discussion among our writers and men of letters, a topic which appealed to great minds, a topic which laid stress on republicanism and a new civilization based on technology.

The Romanian principalities became acquainted with America first of all through Greek, French and German publications, such as *Recherches philosophiques sur les américains* and *American History* by Robertson translated into Greek in 1794¹ after which followed *De obste gheografie* by Amfilohie Hotiniul translated after the Italian version of Claude Buffier's *Geographie universelle*. This was, in fact, the first Romanian writing in print to mention America.

Romanian periodicals in the early eighteenth century (*Albina românească*, and others) published interesting data on various aspects of everyday American life.

The first references to America, a fact deserving special mention, are to be found in the writings of Miron Costin, Nicolae Costin, Dimitrie Cantemir and Radu Popescu² writings showing interest in this far off country.

The Enlightenment brought greater interest in American culture through studies that were often translated from French among which: *Mélanges politiques et philosophiques* by Thomas Jefferson, *Lettres sur l'Amérique du nord* by Michel Chevalier, *De la démocratie en Amérique* by Alexis de Toqueville etc.

American literature proper finds its way into Romania through the writings of James Fenimore Cooper. Romanian readers were fascinated by the romantic-realistic descriptions of the forest, the sea as well as by the writer's ideals of liberty.

Washington Irving's stories likewise were warmly responded to during the writer's lifetime.

Then came Harriet Beecher Stowe's great success, *Uncle Tom's Cabin* at the time when the freeing of serfs was in the air.

Benjamin Franklin's writings enjoyed a similar reception. Then came the major writers of the nineteenth American literature: Henry Wadsworth Long-

fellow, Edgar Allan Poe, Walt Whitman, Mark Twain who prepared the Romanian reader for the twentieth century authentic American literature. Thus, the inter-war period brought a great amount of American literature on Romanian soil, writings which were largely due to French, German etc. intermediaries. In this respect 1945 marked a turning-point when translations from the original made classical American literature together with American criticism better known in their authenticity. The number of authors and works that are published is so great that it defies listing. Moreover, we notice the come-back of Mark Twain, Walt Whitman, Jack London, names to which we now add William Faulkner and Ernest Hemingway together with playwrights Eugene O'Neill, Tennessee Williams and Arthur Miller.

The reception of American literature in Romania is a phenomenon so vast and complex that listing and assessment is beyond the limits of a paper or an essay.

The phenomenon as such has been recorded by quite a few Romanian critics (Adrian Marino, Ana Cartianu, Ioan Comşa, Dan Grigorescu, Mihnea Gheorghiu and others) pointing to the intense reception of American literature in Romania, a reception which in turn proves the thirst for knowledge of the Romanian people and the wish to assimilate creative works of other peoples.

The publication of Thomas Ambrose Perry's *A Bibliography of American Literature Translated into Romanian with Selected Romanian Commentary* (New York, Philosophical Library, 1984, 331 p.) brings forth, for the first time, not only an almost exhaustive treatment of the subject in its vastness but one notes the author's approach, his interest not only in the listing of authors and titles: he does not get lost in the mediocrity of data but competently deals with the relationship between the translation and the period in which it was received and points to the historical causes which facilitated the reception of a work also noting the transformation of certain features of the translation as time went on.

Thomas A. Perry was the first brilliant lecturer to teach American

² Ioan Comşa, *România și Lumea Nouă*, itinerar bibliografic, *Secolul XX*, nr. 6, 1976, p. 56.

speech and literature at the University of Bucharest (1963—1964). He has visited Romania several times for documentation since then. (He is at present Professor Emeritus of English at the Department of Literature and Language at East Texas State University).

The author's competence in undertaking such a complex and ambitious piece of work stems from his sensitivity to Latin cultural values, eight year childhood in Puerto Rico, Professor in Mexico one year, another year in Romania; speaks Spanish, Romanian, French and Italian and has rich experience in the study of American literature in other countries than the United States).

His interest in Romanian language and culture found expression in several visits to Romania in order to collect data and in articles about Romanian-American cultural relationships.

Professor Perry's book is divided into three large chapters: I. Beginnings to 1918 (with two subchapters): A. In the Danubian Principalities of Wallachia and Moldavia; B. Romanian Translations in Habsburg Territories (Transylvania, the Banat, Bucovina, Budapest); II, 1918—1947; III. In Marxist Romania (with two subchapters): A. 1947—1962 B. 1963—1980).

In 331 pages the American professor records an impressive number of titles, of works that have appeared in volumes or periodicals, translations and variants, critical commentaries shedding light on the destinies of American writers and their works in Romania. But it is not a mere listing; the author stresses the fact that certain writers and certain works have enjoyed a larger Romanian readership year after year which makes possible certain conclusions as to the psychology of our people at the same time reflecting ideals and aspirations. Thus during the Enlightenment there is, beyond doubt, a preference for writers who preached the ideals of liberty and social justice (Benjamin Franklin, Thomas Jefferson, Thomas Paine, Fenimore Cooper and Washington Irving). While in the mid-eighteenth century revolutionary period Edgar Allan Poe, Harriet Beecher Stowe, Mark Twain were the most popular; Benjamin Franklin still going strong. This was the period when Romanian

major writers responded warmly to American literature: Mihai Eminescu and Ion Luca Caragiale discover values in Edgar Allan Poe's poetry that deserve to be transposed into Romanian. Likewise Nicolae Iorga, George Coșbuc and Șt. O. Iosif focused their attention on Henry W. Longfellow while Tudor Arghezi took to Walt Whitman. Thomas A. Perry reveals that all these relationships were not mere accidents but that the response to American literature actually met a spiritual need in each epoch. American literary classics reappear in various chapters and subchapters which offer the comparatiste researcher two great advantages: a) it shows how a writer can be integrated into different periods, b) and the extent to which a translation bears the imprint of linguistic fidelity considering the fact that before 1945 many translations were done from other languages not English. The period following the second World War witnesses progress in fidelity to the original due to a better command of the English language.

Thomas Perry's book holds special interest, first of all, for its American approach which gives it distinct value as a valuable reference tool in the hands of both the Romanian and American comparatiste. It is an ambitious undertaking, a task achieved with great competence in which the author makes clear the impact of American culture in Romania and which testifies to the vitality of our own culture.

MIHAIL BOGDAN

Jeremy Hawthorn, **Multiple Personality and the Disintegration of Literary Character. From Oliver Goldsmith to Sylvia Plath**, Edward Arnold Publishers, London, 1983, X + 146 p.

'One of the common place — or clichés — associated with literary modernism is that the human individual is neither unitary nor internally consistent, but complex, contradictory and divided «I am not one person; I am many people» says Bernard of Virginia Woolf's *The Waves*.'

A deep-going analytical thematic

study, J. Hawthorn's book opens with a descriptive, minute account of multiple personality drawn from clinical case-history covering the two past centuries. The author argues that multiple personality is related to the attempts individuals make internally to reconcile the conflicting demands of contradictory value-systems. Such an explanation, Professor Hawthorn argues, helps us to understand the increasing 'disintegrated' nature of characters in modern literature. Literature is thus a revealing index of the extent to which social divisions produce internally divided individuals. Statistically, in literature these 'doubles' are particularly true of female characters: about two thirds of those suffering from multiple personality appear to be women, suggesting that women are under more pressure than men to reconcile contradictory views of themselves.

The assumption is advanced that human consciousness and personality are formed not by pure innate forces, but are moulded to a greater or lesser extent by social and historical factors; maturation is seen not as a mechanical transference of social norms onto the

individual's passively receptive consciousness, but as a dynamically interactive process in which relatively internal, genetically determined elements interact and intergrate with other social and cultural factors, larger social factors cannot be excluded from the formation of secondary personalities — just as they cannot be excluded from the construction of any personality.

Reference is made to the characters of Goldsmith, Dostoyevsky, Hawthorne, Stevenson, Dickens, Gaskell, Brontë, Conrad, Faulkner, Rhys, Miller and of Sylvia Plath, as a fulcrum for the idea of divided personality cases literature has produced. Particular care is paid by the author of the book in selecting most representative split-selves portrayals.

The book is written in a fine, fluent language, addressing to either students and specialists, helping them get a better insight in what divided personality is.

CONSTANTIN TOMOAI-A-COTIȘEL

MISCELLANEA

Matériaux pour une histoire des théories linguistiques. Ce volume, de près de 700 pages, paru en 1984, dans l'édition de l'Université de Lille III, France, réunit 64 études ayant pour éditeurs S. Auroux, M. Glatigny, A. Joly, A. Nicolas et J. Rosier.

L'intérêt pour une épistémologie du langage n'est pas nouveau à Lille, car c'est bien ici que la *Société d'histoire et d'Epistémologie des Sciences du Langage* a été fondée, déjà en 1978, le présent volume étant le fruit de la seconde réunion internationale d'histoire de la science du langage (International Conference on the History of the Language Sciences) dont l'initiative appartient à K. Koerner.

On relève, comme une nouveauté dans le traitement de l'histoire de la science du langage, par rapport à la première réunion ayant eu lieu trois ans auparavant à Ottawa, l'importance qu'y prend la discussion d'ordre méthodologique quant à la manière dont il convient d'aborder les problèmes d'histoire des théories linguistiques, le point de vue socio-linguistique, l'abondance des matériaux concernant l'Antiquité et le Moyen-Âge, de même que les discussions sur certains problèmes des langues aborigènes d'Amérique. Le volume se caractérise, ainsi que le reconnaissent ses éditeurs dans leur *Présentation*, par deux coordonnées essentielles: „d'une part, une attention soutenue aux conditionnements sociaux, d'autre part, une approche fine du fonctionnement des théories et de leur rapport à la logique“ (p. XIV). Ce qui importe pour les auteurs du présent volume, c'est la projection dans l'histoire d'un élément ancien du langage, moins sa description atemporelle.

Les études y sont groupées en 7 chapitres dont le premier (*La Méthode de l'Histoire*) et le dernier (*De l'Histoire à la Méthode*) suggèrent un perpétuel va-et-vient entre *histoire* et *méthode*, alors que les autres en présentent la

fusion à différentes époques de la culture universelle (*Période Hellénistique et Romaine, Le Moyen-Âge, La Renaissance et l'Âge Classique, Les Lumières, Dix-neuvième et Vingtième siècles*).

Les concepts, analysés au long de l'histoire, par divers auteurs, sont des plus variés leur commentaire pouvant contribuer de façon substantielle à l'image qu'on s'en est faite jusqu'à présent. En voilà quelques-uns: l'ambiguïté du langage chez Aristote, les actes du langage chez Varro, grammaticalité et intelligibilité chez Priscian; la transitivité et l'ordre des mots chez les grammairiens du Moyen-Âge, les constructions figurées de R. Bacon la notion de „racine“ chez les Arabes; signe et discours dans la grammaire de Port-Royal, la dichotomie langue naturelle — langue idéale, les langues universelles et la sémantique; la syntaxe dans l'apprentissage de la langue; la typologie, l'expressivité et la stylistique, la théorie de l'énoncé.

Jusqu'aux articles qui traitent de problèmes d'épistémologie générale (tels que: le métalangage comme objet du langage, le langage et la logique des actes et procès, le rôle de la déduction, l'élaboration d'une théorie de l'historiographie linguistique) qui n'aient à leur base des données d'ordre historique.

On ne saurait clore cette présentation sommaire sans mentionner l'appareil critique du volume dont les notes, la bibliographie en fin de chapitre, tout comme l'Index final de noms avec la précision des pages où ils apparaissent, sont excellents.

Ce volume est à l'honneur de l'Université de Lille III.

VIORÉL PĂLTINEANU

Synthèses critiques. Les éditions romaines Studium nous offrent trois ouvrages de synthèse sur la littérature et la critique italiennes de notre siècle*, leurs auteurs s'étant proposé la tâche malaisée de présenter dans une vision panoramique des phénomènes culturels dont l'ampleur se mesure non pas seulement dans l'espace de presque huit décennies, mais aussi par la complexité de la matière mise en discussion.

Le livre de V. Volpini (une réédition aux mises au jour opportunes — le dernier chapitre est intitulé *Dopo il Settanta*) nous offre un tableau nuancé de la prose italienne du XX-e siècle, présentée non seulement dans sa spécificité péninsulaire, mais articulée également dans l'atmosphère de la littérature universelle. Adoptant une vision historiciste nuancée (le phénomène culturel est envisagé dans le contexte socio-politique du moment historique, sans négliger pourtant le fait que le rapport entre la réalité et l'art n'en est pas un de stricte détermination), l'auteur identifie au long de la période discutée cinq générations d'écrivains: la première, contemporaine de la revue „La Voce“ et de la première guerre mondiale; la deuxième et la troisième, placées entre „La Ronda“, „Solaria“ et „Letteratura“; la quatrième pendant la seconde guerre mondiale et la Résistance; la dernière „entre l'experimentalisme et l'avant-garde“. Mais cela ne signifie pas que Volpini adopte un schéma rigide, car, comme il le remarque lui-même, la succession chronologique n'exclut pas les „stratifications“ et les „osmose“, les „tentatives d'expansion et de réduction“ alternant sans cesse. Loin de se résumer à une simple énumération de noms et d'événements (comme on pourrait le croire si l'on pense qu'un thème

aussi vaste est traité dans un espace relativement restreint), l'auteur crée une suite de portraits, qui sont le plus souvent de véritables „micro-monographies“, parties d'un univers cohérent, incluant aussi ce que le même auteur considère être l'atmosphère générale spécifique de la prose italienne contemporaine: l'activité des revues littéraires, les problèmes de langue et de style, le rapport tradition-innovation, „l'europanisation de la littérature péninsulaire“. Certes, une certaine subjectivité qui tient du goût personnel de l'auteur détermine des préférences, des antipathies ou même des opinions qui peuvent susciter des controverses. L'avant-garde, par exemple, est jugée très sévèrement, puisqu'on parle de „le superbe chiassato“, de „clamorose insufficienze“, de „anarchismi fine a se stessi“. Cette attitude pourrait s'expliquer par le fait que, tout en prétendant ne pas vouloir „hiérarchiser“, Volpini envisage presque toujours l'engagement éthique de l'écrivain comme valeur esthétique de son oeuvre.

L'étude de M. Puppo recouvre la même période et réalise un panorama de la critique italienne contemporaine, tâchant, comme l'indique le sous-titre, de surprendre les plus importantes „orientations“ et „problèmes“ de celle-ci. On ne néglige pas non plus „les principales méthodologies étrangères“ dont l'influence se fait sentir en Italie surtout pendant la seconde moitié du siècle, bien que l'auteur considère que, généralement, la critique italienne „n'apporte pas de nouveautés de marque“. Dès les premières lignes de la préface, on peut se rendre compte que B. Croce est considéré comme un *spiritus rector*, comme le prouvent les „principes fondamentaux“ formulés par l'auteur, ainsi que la division de la période abordée en deux phases: la première (comprenant 4—5 décennies) caractérisée par la „domination de Croce“; la seconde (jusqu'à nos jours), marquée par „l'ignorance ou le refus de l'oeuvre de Croce“, mais aussi par une „mentalité directement ou indirectement engendrée par l'historisme de Croce“. Les personnalités présentées sont ainsi soit des continuateurs de Croce („la ligne de Croce“), soit des adeptes d'orientations qui s'opposent à celle de Croce, mais empruntent parfois, sans s'en rendre compte, des idées

* VALERIO VOLPINI, *Prosa e narrativa dei contemporanei. Dalla „Voce“ agli anni Settanta*, Roma, Studium, 1979, terza edizione, „Nuova universale Studium“ 30; MARIO PUPPO, *La critica letteraria del Novecento. Orientamenti e problemi*, Roma, Studium, 1985, seconda edizione, „Nuova Universale Studium“ 27; PIER LUIGI CERISOLA, *La critica semiotico-strutturalistica*, Roma, Studium, 1980, „Nuova Universale Studium“ 38.

du „maître“ (la sémiologie rejoint la thèse de Croce selon laquelle on ne peut pas créer une histoire de la poésie, tandis que la critique marxiste est semblable à celle envisagée par Croce, une „critica giudicante“). Cette position détermine Puppo à être moins perméable aux idées de la critique récente (la sémiologie, par exemple), sans que son attitude dégénère en une intolérance exagérée (on apprécie les contributions de sémioticiens comme Segre, Avalle, Corti, Agosti, Beccaria, la critique psychanalytique — Debenedetti, Amoretti, Barberi Squarotti, Gianola).

Ce sont toujours des problèmes de la critique littéraire que débat l'ouvrage de P. L. Cerisola, qui opère en échange une restriction de l'aire d'investigation, dirigeant son attention sur la critique sémiotique-structuraliste. L'intention de l'auteur est de réaliser „un bref profil historique“ destiné à présenter plutôt les „principes éloignés de ces méthodes critiques“ (la linguistique saussurienne, le formalisme russe, etc.) que les „phases successives de leur vigoureuse prolifération“. Comme Puppo, qui d'ailleurs il cite souvent, Cerisola juge sévèrement le phénomène abordé, reconnaissant que ses observations oscillent entre „rifiuto e ironia“. Il formule des reproches qui concernent l'imprécision terminologique (dans la sphère du signifié) ainsi que l'incapacité de cette critique d'émettre des jugements de valeur, ensuite il conteste l'originalité de concepts considérés comme simples formulations nouvelles d'idées plus anciennes (rappelant „la fortunatissima *Opera aperta*“, il remarque que l'idée d'„ouverture“ était apparue déjà chez Gentile dans sa polémique avec Croce). Mais quand il parle de la narratologie, il la considère comme une discipline qui détient les prémisses pour la „fondation d'une théorie sémiotique“ applicable à la totalité des faits littéraires. De même l'auteur reconnaît à cette critique certains mérites liés surtout à l'aspect méthodologique et concrétisés dans de remarquables ouvrages de critique appliquée (Avalle, Corti, Segre). Tenant compte également de sa propre conception „largamente liberale“ de l'acte critique, Cerisola conclut qu'il ne peut exclure la critique sémiotique-structuraliste de la grande famille des études dédiées au phénomène littéraire.

Les trois livres que nous avons parcourus adoptent une ligne en quelque sorte traditionaliste, ce qui ne diminue pas leur valeur de précieux instruments de travail, pour ceux qui s'y intéressent, grâce à la richesse de l'information, ainsi qu'à la vaste bibliographie offerte.

HELGA TEPPERBERG

Rapports 1986. Le numéro 1 de la revue *Rapports* est consacré à la linguistique appliquée. Dans son article (*L'analyse des protocoles: une méthode plus efficace pour l'analyse des erreurs*), Elisabeth van der Linden applique la méthode de l'analyse des protocoles au processus de l'apprentissage des langues étrangères vivantes, notamment le français. Une question de grammaire contrastive, l'expression du futur en français et néerlandais, constitue le sujet de l'enquête entreprise par Co Vet (*Les futurs français: un problème pour les apprenants?*). Francine J. Melka Teichroew se propose „d'examiner l'information sémantique telle qu'elle se présente dans les définitions lexicographiques de certains dictionnaires“ (*L'information sémantique dans certains dictionnaires d'usage dans l'enseignement*). Co Vet (*Approches de la pragmatique*) entreprend une synthèse des théories linguistiques qui ont favorisé l'essor des activités pragmatiques pour s'arrêter ensuite sur quelques ouvrages de pragmatique parus ces dernières années. Trois comptes rendus (Paul Blom et al., *La France aux Pays-Bas*; Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*; *Linguistique* 3/1985) et une note brève (Roman Jakobson, *Une vie dans le langage. Autoportrait d'un savant*) complètent ce numéro.

Leo H. Hoek (*Instances sémiotiques de l'amorce romanesque*) examine, dans le numéro 2, le problème de la stratégie de l'amorce romanesque, ses instances sémiotiques (syntaxe, sémantique, sigmatique, pragmatique), ses stades enregistrés au cours de l'histoire du roman (code accepté, codé usé, code innové). Michèle Out-Breut consacre son article (*Roman Gary, le mangeur d'étoiles*) à l'oeuvre de R. Gary, à la personnalité de l'écrivain qui, sous le pseudonyme d'Ajax, a créé, de 1974 à 1980, „deux styles parallèles et dis-

tincts". Leo H. Hoek nous propose (*Scènes de la vie littéraire*) un aperçu systématique de l'activité de recherche poursuivie dans les départements de français des universités néerlandaises (d'Amsterdam, de Groningue, de Leyde, de Nimègue et d'Utrecht). On peut retenir également deux intéressants comptes rendus (Paul Pelckmans, *Le Sacre du Stockholm*) rédigés par H. Kars et respectivement A. Kibédi Varga.

Consacré à l'époque médiévale, le numéro 3 réunit de nombreuses contributions (articles, comptes rendus) signées par des médiévistes réputés (signalons surtout l'apport remarquable de René Stuij) qui offrent au lecteur une image complexe et nuancée de l'état actuel des études médiévales à l'étranger et aux Pays-Bas où ce domaine de recherche jouit d'un intérêt particulier (R. Stuij, *La recherche aux Pays-Bas dans le domaine du Moyen-Age français: aperçu IV*).

Le numéro 4 débute par une analyse pleine de suggestions enrichissantes (*La description des personnages dans „Boule de suif“ de Maupassant*) faite par Henk Kars. Jaques Plessen (*Rimbaud et la table de multiplication*) surprend l'image du poète, telle qu'elle se dégage (multipliée ou déformée) des études critiques les plus récentes (*Les trois Rimbaud, Rimbaud multiple, Lectures de Rimbaud*) ainsi que de certaines traductions. La sociocritique est présente dans ce numéro par deux comptes rendus (R. V. Zima, *Manuel de sociocritique*, et Edmond Cros, *Théorie et pratique sociocritique*).

RODICA LASCU-POP

Un număr despre Post-Modernism. Suplimentul „Vieții Românești“ — „Caiete critice“, nr. 1—2/1986 — este consacrat, în întregime, *Post-Modernismului*. Sub titlul *Un model teoretic*, prima secțiune este alcătuită din mai multe intervenții cu caracter teoretic, menite să circumscrie un concept cu valoare, pe cât posibil, operatorie. Ambiguitățile sale, absența deocamdată a unor para-

metri exacti și, nu în ultimul rând, exemplificările adeseori contradictorii justifică, în continuare, căutarea unor soluții la nivelul conceptualizărilor. În această ordine se înscriu E. Simion (*Un concept care își caută sensurile*), Ovid S. Crohmălniceanu (*Postmodernism; Ce se spune și ce nu*); Livius Ciocîrlie (*Presupuneri despre postmodernism*) și Ștefan Stoenescu (*În zona tranzițiilor reversibile: post-modernismul ca transvaluare și feedback*). La acestea se adaugă sondajele pe verticală, aplicate la forme artistice și genuri literare: Ion Lucăcel (*Despre post-modernism în arhitectură*), Ștefan Niculescu (*Un nou „spirit al timpului“ în muzică*); Andrei Pleșu (*Inevitabilul post-modernism*), Magda Cârnelci (*Spațiul imaginii*), Nicolae Manolescu (*Poezii pereche*), Călin Vlăsie (*Poezie și psihic — teze despre modernismul și post-modernismul poeziei*) etc. Fie că este văzut ca „un romantism întors“ (Radu G. Teposu) sau drept un „mai-mult-ca-modernismul“ (Mircea Mihăieș), postmodernismul își caută încă legitimările necesare, așa cum aflăm din instructivele pagini semnate de Dan Ion Nasta (*Jocuri de limbaj și legitimări în perspectiva post-modernismului*) și Monica Spiridon (*Mitul ieșirii din criză*).

Secțiunea următoare, *Tradiția modernității*, oferă două interesante „convorbiri cu Ștefan Aug. Doinaș și Marin Sorescu“ realizate de către Monica Spiridon. În sfârșit, partea finală — *Document* — ne oferă, în traducere, un consistent „dosar al postmodernismului“ cu extrase din texte publicate în jurul anilor 80 și devenite oarecum clasice prin valoarea lor referențială: John Barth (*Literatura Reîmnoirii: Fictiunea post-modernistă*), Gerald Graff (*Mitul apariției postmodernismului*), Jean François Lyotard (*Răspuns la întrebarea: Ce este modernismul?*), Ihab Hassan (*Sfîșierea lui Orfeu: Spre un concept de postmodernism*) și Guy Scarpetta (*Vienna — mod de întrebuițare și Viena fără mitologie*), rotunjind astfel un număr incitant în marginea unui curent în curs de consolidare.

MIRCEA MUTHU



În cel de al XXXII-lea an (1987) *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* apare în specialitățile:

matematică
fizică
chimie
geologie-geografie
biologie
filosofie
științe economice
științe juridice
istorie
filologie

In the XXXII-nd year of its publication (1987), *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* is issued as follows:

mathematics
physics
chemistry
geology-geography
biology
philosophy
economic sciences
juridical sciences
history
philology

Dans sa XXXIII-e année (1987), *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* paraît dans les spécialités:

mathématiques
physique
chimie
géologie-géographie
biologie
philosophie
sciences économiques
sciences juridiques
histoire
philologie

43 871

Abonamentele se fac la oficiile poștale, prin factorii poștali și prin difuzorii de presă, iar pentru străinătate prin „ROMPRESFILATELIA“, sectorul export-import presă, P. O. Box 12—201, telex. 10376 prsfir, București, Calea Griviței nr. 64—66.

Lei 35