STUDIA
UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI

PHILOLOGIA

1

1988

CLUJ-NAPOCA

ANUL XXXIII 1988

STUDIA
UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI

PHILOLOGIA

1

Redacţia: 3400 CLUJ-NAPOCA, str. M. Kogălniceanu, 1 ● 951 — 1 61 01/167

CUPRINS– CONTENTS – SOMMAIRE – СОДЕРЖАНЦЕ

POETICA

STUDIA LITTERARIA

STUDIA LINGUISTICA

LIBRI

MISCELLANEA

STUDIA UNIV. BABEŞ—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXXIII, 1, 1988

POETICA

DISCOURS DOXOLOGIQUES

RODICA BACONSKY*

ABSTRACT. — Doxological Discourses. The author takes up the classification suggested by M. Angenot *(La voix pamphlétaire,* Paris, Seuil, 1982) — who opposes narrative to enthymematic discourse — and examines the possibility of defining the *essay* and the *pamphlet* as expressions of modernity itself, having in view their subversive and paradoxical nature. Accordingly, the essay is marked by *dialogism* (in Bakhtin's acceptation), while the pamphlet, which also displays a type of reflexivity by a rigid thinking that aspires towards a boundless opening.

De parcourir les trajectoires compliquées de l'écriture, jusque dans les manifestations atopiques et perturbatrices de l'égographie moderne, rend sensible à la fragilité des définitions et des limites, accrédite toute pensée qui investit le système littéraire comme système ouvert et complexe[1], soumis à une cinétique transgressive permanente. C'est à ce besoin de déplacement des horizons, ressentis comme prescriptifs sous la double pression des mutations génériques et du mouvement intertextuel, que répond ce commentaire, si ténu soit-il, autour de la *littérature d'idée*. Aussi passe-t-il outre au repli quasi régulier de la théorie littéraire sur les Belles-lettres canonisées, de par la tradition, dans l'épique, le lyrique, le dramatique. Qu'une telle position soit symptomatique, il n'y a pas lieu de le démontrer: elle dit assez, à travers la lacune, le détour, l'ancrage d'une certaine critique dans les territoires confortables des permanences textuelles, moins sujets à des dissymétries rebelles au tabulaire ou à la circulation polarisante des vecteurs idéologiques. Car si les *formes simples*[2], telle la polémique, la méditation traversent les structures profondes, transhistoriques, de la textualisation, les répondants ponctuels[3], le pamphlet ou l'essai, récusent toute solution de continuité entre „structure immanente" et „structure englobante" et affirment une consonnance obstinée à la voix du temps.

---

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

[1] M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 467.

[2] A. Jolles, *Les formes simples*, Paris. Seuil, col. „Poétique", 1972.

[3] On aura noté la spécification *répondant ponctuel*, car là aussi *l'attitude* transcende le genre et préside au porte-à-faux de l'interprétation.

En reprenant le cheminement de M. Angenot[4] à la recherche d'une inclusion de ces lieux spécifiques de la parole contemporaine dans une typologie des discours, on retrouve au départ, comme entités oppositionnelles de la dichotomie matricielle (avancée par Benveniste et reprise depuis à tout propos) le *narratif* vs. l'*enthymématique*. C'est là que se présente, peut-être, une première difficulté herméneutique: articulant le discours sur un schème binaire, on lui refuse la forme socialisée qui n'y revient qu'au point d'insertion de la variante doxologique et produit comme une confusion des plans, voire un renversement de ceux-ci. Difficulté que complique, dans le cas précis de ce même discours doxologique, l'intrusion d'une dimension lyrique qui fausse alors le point de départ, en démontre l'exiguïté.

Défini comme „tout discours dont les unités fonctionnelles (. . .) sont des enthymèmes"[5], à savoir „des énoncés, qui portent sur un sujet quelconque, posent un *jugement*, c.à.d. opèrent une mise en relation de ce phénomène avec un ensemble conceptuel qui l'intègre ou qui le détermine", le discours enthymématique procède d'une „stratégie générale du *cognitif*". La mise en relation qu'il opère dérive forcément d'un „principe régulateur plus général qui se trouve donc *présupposé* dans l'énoncé". Qu'il „s'offre comme nécessité de savoir et opération complexe de véridiction dont l'organisation n'est ni aléatoire ni réversible"[6] puisqu'elle présume d'un sens qui va de la question vers la réponse, ce n'est pas dit qu'il soit monocorde dans ses émergences et qu'au-delà d'une dominante il ne joue sur les combinatoires, à commencer par l'intégration du narratif (qui, à son tour, puise dans l'ordre de l'enthymème). On reconnaît, désignés par l'emploi marquant de l'enthymème, le discours *sapientiel*, scientifique et philosophique et le discours *doxologique* (δοξα, opinion, dans le sens d'opinion courante[7], mais aussi de prise de position). Face au caractère axiomatique, total, postulant l'aséité, du premier, la parole doxologique apparaît comme parole du *probable*[8], parole lacu-

---

[4] M. Angenot (*La parole pamphlétaire. Contributions à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, coll. „Langages et sociétés", 1982, p. 37) propose le tableau d'inclusions génériques suivant:

discours narratif ——— discours enthymématique.

discours du savoir — discours doxologique

essai-diagnostic
essai-méditation — discours agonique

polémique pamphlet satire

= La parole pamphlétaire et ses deux variantes contiguës.

[5] M. Angenot, *o. c.*, p. 173. L'unité fonctionnelle du discours narratif est le „narrème".

[6] *Ibidem*, p. 31.

[7] „La Doxa, c'est l'opinion courante, le sens répété, *comme si de rien n'était*. C'est Méduse: elle pétrifie ceux qui la regardent" (R. Barthes, *R. Barthes par R. Barthes*, Paris, Seuil, coll. „Ecrivains de toujours", 1975, p. 162).

[8] „Qu'est-ce que le probable? Ni le démontré ni l'évident, mais le résultat même de la mise en relation enthymématique. La vérité n'est pas perçue comme appartenant à l'essence du jugement mais à sa position" (M. Angenot, *o. c.*, p. 34).

naire (puisque „les principes régulateurs excèdent nécessairement le champ de pertinence et les conclusions auxquelles la démonstration aboutit“[9]), posant la *persuasion* comme terme de sa démarche. Soumise à fortiori à l'emprise épistémique (ce en quoi elle rejoint les discours du moi, qu'elle rencontre sous d'autres incidences aussi) et pragmatique, faisant plutôt „travailler les enthymèmes les uns contre les autres“, productrice de sens mais non de ses concepts, „ni expression directe du vécu ni théorisation axiomatique“[10], la parole doxologique tisse sa toile à la lisière des lieux communs et de l'exploration des configurations particulières, voire inédites de ceux-ci. Dans sa variante agressive *(discours agonique)* elle mobilise pamphlet, satire discursive, portrait satirique, sottisier, invective, manifeste...; distanciée, elle engendre ce qu'on appelle *essai cognitif* ou encore *essai-diagnostic (Abhandlung,* en allemand); assimilée à une pensée „en train de se faire“, elle déploie la topique de *l'essai-méditation (Essay)*[11]. Or, si commode que soit en apparence ce système inclusif, il est loin de rendre compte de la complexité du problème et notamment de l'aporie proposée par une structure qui accueille l'interférence et le paradoxe comme définitoires pour sa constitution. Ce sera donc dans la perspective de celle-ci que les quelques remarques qui suivent sur l'essai et le pamphlet viendront s'inscrire.

L'ESSAI[12]

„Si mon âme pouvait prendre pied, je ne m'essaierois pas, je me résoudrois“. (Montaigne)

Que l'essai soit une des expressions mêmes de la modernité par cette structure éminemment perméable (où s'affirment une expérience intérieure et intelectuelle mais aussi les hypostases de l'être au monde), par les phénomènes d'interculturalité qu'il assume ou par le repositionnement de la relation de lecture qu'il vise, la théorie et la pratique littéraires (et, pourquoi pas, la vogue, car ne parle-t-on pas de „panessaysme“?)[13] n'en finissent plus de le prouver. Même si le domaine français, pour l'avoir, en quelque sorte, fondé et assidûment fréquenté comme forme prédilecte et révélatrice d'une spiritualité, n'abonde pas en références critiques, le chercheur n'est en panne ni de guides ni de repères. Il ne s'agira pas de refaire ici une poétique de l'essai, d'établir

---

[9] *Ibidem*, p. 32.

[10] *Ibidem*, p. 33.

[11] La distinction correspond à celle opérée par L. Rohner, *Der Deutsche Essay. Materialen und Geschichte und Aesthetik einer literarischen Gattung*, Berlin, Lechterhand, 1966.

[12] Etymologie: *exagium* (latin tardif: pesée, examen précis) — essay (M. de Montaigne).

[13] A. E. Baconsky, *Supralicitarea eseului* in *Meridiane*, București, ELU, 1969, p. 75.

ses options ou ses registres[14], de remonter dans le temps et imaginer son histoire depuis Montaigne, mais de le questionner sous le jour de son statut subversif obstiné quant à son propre ordre, de le saisir sous l'espèce contradictoire d'une ouverture qui ne vit que de se clore incessamment.

À travers la polysémie constitutive du mot, présente déjà chez Montaigne pour qui l'*essay* signifie *examen* (du monde et de soi), *juste prise en charge* (des mots et des choses), *épreuve* et *apprentissage, tentative, exercice, recherche,* une manière d'être annonce son programme, avant que ne s'amorce une forme d'écriture. Programme de la réflexivité et de la confrontation: tâche infinie où la pensée se perd et se retrouve au gré des rencontres, aimantée par son désir d'explorer plus que par la nécessité d'aboutir, impatiente de toute limite, se faisant fête à elle-même dans l'aventure qui la met aux prises avec sa liberté, „non pour établir la vérité, mais pour la chercher"[15]. Il y aurait à relever là une contradiction première, généralement tue, qui surgit de la fuite en avant où s'entraîne l'esprit et de l'entrave que toute écriture, si souple, si malléable, si digressive soit-elle, représente néanmoins. On pourra répliquer, non sans raison, que toute mise en forme suppose ce dilemme, que l'essai n'en est peut-être que sa conscientisation accusée et sa traduction en termes immédiats. Certainement; à cette nuance près qu'aspirant à construire un *analogon* (donc un espace aussi vaste que celui du monde) et cependant à l'inclure dans l'ordre de la véridiction, l'essai subvertit inévitablement un des termes et problématise cette même subversion[16].

Paradoxe que reprend, comme en miroir, l'illimité de l'objet qu'il s'assigne (le moi et le monde, les mots et les choses) et la vision nécessairement fragmentaire qu'il en donne. D'un côté une ouverture thématique qu'Adorno synthétise dans la formule d'une „rencontre (relation) entre nature et culture"[17], de l'autre une démarche qui, investissant ce rapport, se refuse à la linéarité d'une étude ponctuelle, progressive, à froid, pour prendre parti et s'absorber dans la présence à soi de l'objet. Présence qui alors ne saurait être que partielle (partiale) et qui, réalisant son exiguïté, évite l'écueil d'une mainmise dogmatique (l'essai propose mais n'impose pas: „je n'enseigne poinct, je raconte" écrit Montaigne[18]), soit en affirmant son absolue originalité, soit en mimant la comédie de l'objectivité et en la déconstruisant de la sorte de l'intérieur.

---

[14] „Du diagnostic à la méditation, de la démonstration à la mise en dérive d'une pensée, de l'essai scientifique à l'essai aphoristique, du didactique à l'onirique, de la dissociation conceptuelle à la fusion mystique, le mot d'essai parvient à recouvrir toutes sortes d'utilisation du langage, pour autant que n'y dominent ni la narration ni l'expressivité lyrique" (M. Angenot, *o. c.*, p. 46).

[15] M. de Montaigne, *Essais*, L. I., Paris, Garnier Frères, coll. „Classiques Garnier", 1958, p. 350.

[16] P. Georgescu insiste sur la qualité polémique de l'essai qu'il appelle un „anti-genre". L'essai ne serait pas censé créer une forme mais en utiliser une existante en la discréditant (*Proza eseistică* in *Contemporanul*, no. 8/1966, p. 17).

[17] A. Marino (*Dicționar de idei literare*, București, Eminescu, 1973, p. 608) interprète, à tort, la définition d'Adorno comme restrictive. Y a-t-il une aire plus vaste d'investigation que la confrontation des deux domaines?

[13] M. de Montaigne, *o. c.*, L. III, p. 20.

S'essayer, se connaître: synonymie révélatrice à la fois par la diathèse et par le contenu sémantique. Si l'on cherche l'invariant du genre, c'est certainement dans l'acte de connaissance qui le sous-tend qu'on le perçoit, cependant que son statut paradoxal n'en devient que plus flagrant. Connaître c'est avoir accès à l'essence, à l'universel, c'est la propension de l'esprit vers ce qui le transcende et le construit: l'abstraction, le conceptuel. *Se* connaître, c'est à la fois s'abstraire et coïncider avec soi, s'essentialiser („Chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition"[19], voilà qui motive pour Montaigne son entreprise) et se saisir dans son irréductibilité sensible („Je suis entre moi et moi" notait Valéry). Cette position fondatrice de l'essai le propose donc à priori comme discours ambigu, en suspens, dramatise sa condition: que le concept prenne la forme de l'image, qu'idée et vécu concret s'y confondent, que toute généralité se particularise dans une dynamique par ailleurs réversible, que „l'accidentel devienne prétexte et motivation de la généralisation théorique"[20], la conversion des plans ne laisse de rendre évident un excursus discontinu („rhapsodie", „fricassée", „fagotage" dira toujours Montaigne), controversé et cependant ordonnateur[21] d'une matière par définition hétérogène. L'ambiguïsation comme conséquence d'une translation de l'objectif vers le subjectif induit la situation-limite d'une écriture qui s'ouvrant à l'abstraction la résout en termes de singularité concrète. Sa spécificité même réside dans ce transfert continu, cette navette du concept à l'image, ce déplacement du déductif vers l'intuitif traduisant une désystématisation déconcertante et dissuasive de toute idée normative. L'oscillation systémique, inscrite dans la lettre de l'essai le circonscrit comme lieu de passage („Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage"[22]), le dessine comme s e u i l: de la connaissance vers la création, de la création vers la connaissance. Figure de l'ouvert mais encore impalpable frontière séparatrice, ressentie comme obstacle, comme manque. De cette démarcation l'essai porte la blessure secrète: philosophie et littérature s'y relaient dans un mouvement compensatoire déléguant, afin de subvenir à la faille, tantôt un „supplément du moi", voire „un supplément esthétique", tantôt une surenchère conceptuelle. C'est ce qui motive la dichotomie proposée par Rohner et reprise par Angenot (v. supra), sans que pour autant celle-ci arrive à désigner autre chose qu'une dominante, vite convertie, d'un genre qui ne vit que de ses métamorphoses.

Défini en tant que „acte intellectuel résolu par des moyens substan-

---

[19] *Ibidem*, p. 18.

[20] A. M a r i n o, *o. c.*, p. 608.

[21] À force d'insister sur ce caractère hétérogène de la matière on risque de penser l'essai en termes de vide-poches, de fourre-tout et l'on oublie sa qualité de discours *ordonnant*, moins tenté, certes, par une mise à jour d'un sens institué et comme extérieur que par un dévoilement des „mécanismes intimes par lesquels la pensée se donne ses objets" (M. Angenot, *o. c.*, p. 57) et par le dialoque que celle-ci initie avec ce sens institué (la doxa) pour le nier, le récupérer, le mettre „en abyme".

[22] M. d e M o n t a i g n e, *o.c.*, L. III, p. 18.

tiellement subjectifs, littéraires"[23], l'essai se donne comme fin cognitive *la* vérité, mais n'arrive qu'à construire *une* vérité: personnelle, subjective, possible, expérimentale, expression d'un tempérament, d'une personnalité, d'une humeur, où s'inscrit en filigrane une dimension confessive, une autobiographie spirituelle[24]. S'il prospecte une logique, c'est bien la logique de l'individualité (Ortega y Gasset n'y voyait-il pas la marque de notre temps?) et procède par conséquent à une relativisation critique de toute valeur, à commencer par celles qu'il avance: l'hypothèse s'y substitue à l'axiome, elle „s'essaie" dans le flux et le reflux de la signification, défie tout savoir pour s'absorber dans la genèse du savoir, bascule du démonstratif dans l'analogique, s'affranchit de toute érudition tout en traversant avec désinvolture les aires culturelles les plus inattendues. Sa vérité est alors essentiellement une vérité de l'instant, témoin de l'immersion de l'esprit dans les arcanes sensibles du présent. Or, cette relation manifeste à l'actualité, qu'affiche toute littérature d'idée, sanctionnant un statut du transitoire, entraîne à son tour une contrepartie, lisible dans le repli aphoristique (pour l'essai-méditation) ou dans l'effacement apparent de l'énonciation (pour l'essai-diagnostic), susceptibles d'accrédier une permanence là où, en fait, seule s'affirme l'opportunité de l'enthymème.

Faible rempart toutefois, ne serait-ce un autre aspect de cette même relation à l'immédiat: l'impératif de la parole essaystique, sa qualité révélatrice, synthétique et hautement expressive d'une intensité du vécu. Qu'elle prenne la forme de l'interrogation tragique, du jeu lucide et fulgurant des idées, qu'elle se plie à la „fantasie" d'une pensée en dérive qui aime se joindre et mesurer sa portée, elle n'en est pas moins urgente de par la tension qui l'habite, de par la distance intérieure à réduire. C'est du côté du concept métaphorisé, entre la spontanéité et une rigueur sousjacente ordonnatrice de l'espace, entre la plénitude de l'invention et la nécessaire structuration du sens que l'essai développe sa rhétorique. Or, cette disponibilité de la forme engendre la sensation d'une rupture des frontières, d'une liberté à investir: profondément engagé dans une conscience et partant dans un temps, l'essai offre par ailleurs le mirage d'un dégagement du contingent, la compensation d'un détournement. Non qu'en réalité il y échappe, mais il l'évince au nom du possible, rendu évident et comme tangible dans le libre circuit de l'idée. Une fois de plus, paradoxalement, l'essai qui vit de son contact au réel, se donne pour une transgression de celui-ci, ou mieux, l'instaure dans un horizon de la mouvance.

C'est dans la même perspective qu'il passe son pacte avec le lecteur. En se donnant pour ce qu'il est, c'est-à-dire quête, „à tastons, chancelant, bronchant et chopant"[25], il tire sa force persuasive de ce rythme censé représenter le rythme même de la vie. D'autre part, la voie moins rigide et consomptive d'une écriture qui fait image, d'une pensée „incarnée",

---

[23] A. Marino, *o.c.*, p. 609.
[24] Nous reprenons là les lieux-communs des études consacrées à l'essai.
[25] M. de Montaigne, *o.c.*, L. I, p. 285.

n'est pas sans exercer des attraits sur la conscience lectrice[26]; savourant le spectacle de sa propre liberté, celle-ci valorise, par le truchement de „l'essai", ses propres virtualités. Que cette flexibilité de l'essai l'expose à l'imposture, rien d'étonnant. L'écriture-lecture"[27] finit souvent en queue de poisson.

Toujours est-il qu'un constat de l'architexture moderne devrait faire état d'une expansion de l'esprit et de la lettre de l'essai — comme d'un raz de marée — dans les territoires du roman, de la poésie, du théâtre. Doit-on y lire une déficience des fonctions spécifiques, une déchéance des formes génériques? Doit-on y voir le signe aigu du „dialogisme" au sens où Bakhtine l'entendait ou y reconnaître le sens d'un effort pour réduire le décalage, le déséquilibre, intimement frustrant, entre philosophie et littérature? Difficile à trancher, à présumer d'une vérité unique. On devrait l'„essayer".

LE PAMPHLET

„Un métier de Cassandre...", (U. Gohier)

„Forme historiquement circonscrite, pertinente à une certaine société et porteuse de symptomes idéologiqus constants[28]", le pamphlet, en tant que voix agonique[29], accuse, à l'instar de l'essai, une valorisation marquée du paradoxe. Un paradoxe qui ne tient plus, cette fois-ci, à l'entrecroisement des discours, mais au statut même de la vérité qu'il est censé énoncer. Si d'une part la polémique met en jeu, infère de l'existence d'un double système de véridiction concuremment à „l'assomption d'une base topique commune"[30] (d'où l'orientation du discours vers une contre-argumentation soutenue, une réfutation point par point des éléments *in*

---

[26] Il est certain que les manifestations extrêmes de la parole essaystique composent avec une atitude nuancée du lecteur, qui va de la confrontation offerte par un „remake" de la parole doxologique, selon des repères parfaitement reconnaissables mais différemment agencées, à la problématisation ou mise en procès de celle-ci, la gratification étant alors de l'ordre d'une catharsis.

[27] La notion d'„écriture-lecture", pressentie par Bachelard, sera mise en circulation par le groupe Tel Quel (v. J. Kristeva, *Séméiotike*, Paris, Seuil, coll. „Tel Quel", 1969, p. 181 et passim et à sa suite par le groupe Tel Quel; v. notamment J L. Houdebine, *Première approche de la notion de texte* in *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. „Points", 1980, p. 265).

[23] M. Angenot, *o.c.*, p. 37.

[29] R. Caillois (*Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1958) définit la relation agonique comme une relation de compétition, de rivalité, dans laquelle il faut sinon remporter intégralement l'adhésion, du moins provoquer l'opinion, la partager, la sortir de l'ataraxie d'un système établi. „Le mode agonique (...) suppose un drame à trois personnages: la *vérité* (censée correspondre à la structure authentique du monde empirique), l'énonciation et l'adversaire ou opposant" (M. Angenot, *o.c.*, p. 38).

[30] M. Angenot, *o.c.*, p. 37.

praesentia); si, d'autre part, la parole satirique oppose d'emblée une fin de non-recevoir à toute vérité qui n'est pas la sienne et projette d'une manière conséquente l'image anamorphotique d'un mode à l'envers *(mundus inversus),* absurde et grotesque; le pamphlet, lui, participant de la même veine agressive et problématisante, dénonce le malaise foncier d'une vérité indicible et impossible à la fois, comme détachée de son objet, aliénée de sa substance. Une vérité qui, exclue du monde empirique où ne règne que son visage d'erreur, unanimement admis, interdite par l'imposture qui la singe, choisit ce „lieu d'une parole (. . .) sans mandat, sans statut, animée d'un impératif de for intérieur"[31] pour clamer dans le désert de l'incompréhension et de la mauvaise foi généralisées, son evidence. Apparaissant comme un „discours-symptôme d'une érosion idéologique (qu') accompagne dans le champ social de brusques ruptures entre un ensemble de valeurs et les pratiques concrètes"[32] le pamphlet ne se délimite pas, pour autant, strictement, par rapport aux deux autres instances du discours agonique: polémique et satire l'investissent, modulent ses tonalités, prêtent des relais d'argumentation ou des miroirs déformants, se plient aux exigences dramatiques d'un genre en difficulté d'être.

Se donnant sous l'espèce d'une parole incompatible avec toute autre, marginalisée à force de creuser la coupure avec le sens institué et de chercher à réintégrer une valeur comme abstractisée par sa position exotopique, la voix pamphlétaire vit d'une frustration qui est sa condition inhérente. „Volée" dans son combat singulier de ses propres mots „pris en otage par le monde du scandale"[33], elle doit explorer leur continent figé pour y faire éclater le sens primordial, occulté, dont elle est l'unique détentrice. Parole originaire, parole „d'avant", elle induit, à travers la revendication violente de la propriété du mot, à la rêverie d'un âge d'or dont elle garde à jamais la nostalgie.

De l'impensable et constant détournement du sens qu'institue le discours doxologique elle vient faire sa cause même. Face à la „parlerie" quotidienne, déréalisante, mensongère, aberrante, elle déploie une tactique de subversion, invente une parole *a contrario,* une parole où, étrangement, le sens originaire qu'elle quête rejoint et sonne comme le sens de la fin. Parole dernière alors, que soutient l'aura crépusculaire propre à l'état de crise, voix forte de ses seules certitudes, liées à un *vécu* irréductible et à une intuition sans faille, et qui intègre volontiers le rôle d'un *contemptor mundi* pathétique et visionnaire. Il ne saurait y avoir d'ailleurs de moyen terme pour le pamphlet: entre un passée perdu et un avenir d'apocalypse, le présent n'est qu'un vide immense et absorbant, masqué par le trop-plein grouillant de formes dont il est urgent de dénoncer l'inanité. Imminence, vision hyperbolisante, dialectique du renversement saturent ce discours solitaire, absout de tout péché de connivence par son excentricité mais vivant aussi le sentiment de déréliction, discours dont la subjectivité affirmée, puissamment ancrée dans l'énonciation, est paradoxalement le sceau authentifiant, la preuve im-

---

[31], [32], [33] *Ibidem,* p. 39, 40, 41.

manente et définitive de l'unique position tenable. Que ce topos tienne dans sa découverte de l'impasse et du scandale, dans l'afirmation du désespoir et de la rupture, qu'il soit essentiellement donc un lieu de la négativité, motive la fougue et le pathos d'une parole qui, manifestement de parti-pris, n'essaie pas de comprendre mais tranche d'autorité dans une avalanche de temps forts destinée à emporter l'adhésion dans un bouleversement des perspectives, un écroulement des horizons qui semblent bien ceux d'une fin. Mise en crise, sur le mode de l'aigu, qui ne saurait se résorber dans une parole de solution, déboucher sur un „dépassement critique" de l'état actuel, le pamphlet est bien un discours de la limite (à la limite) qui, pour s'interdire le compromis de la pratique langagière commune n'est pas moins amené à bâtir à son tour une parole doxologique *(paradoxologique)*. De sa fonction sybilline il garde certes l'accent de la prédiction et le tissu lacunaire, courcircuité par l'éclair de la révélation, mais converti par le besoin de transparence, de lisibilité (comment atteindre autrui sinon à travers une mise en commun, quitte à lui faire sentir l'inauthenticité de sa position?) qui réinvestit le stéréotype, parcourt l'aire du dire à la recherche de ces points ambigus où les connotations rendent sensible le double registre de la parole.

Plus encore, la forme dialogique qu'il adopte, superposant une pluralité de discours divergents, irréconciliables, „en tension", se prête à la mise en scène d'une prise de parole multiple (en l'occurence à la fictionnalisation de celle-ci) censée manifester les énergies de signe contraire. Qu'il n'y ait là qu'un biais, qu'une modalité retorse d'annihiler les contre-discours, en faisant valoir leur corrosion, leur non conséquence assertive, leur hétérogénéité, est un fait; apparemment cependant, la confrontation, lieu géométrique dans le jeu de la vérité, déploie ses relais, installe ses personnages[34] (et celui du lecteur en premier), propose une option et une ouverture du texte. Apparemment, car au détour de l'interrogation, à l'instant de la convocation, au point de la transgression, on n'aperçoit aucun autre horizon possible que celui même où l'on est pris. Toute autre connexion est frappée d'interdit, intelectuel et/ou affectif, indexée ironiquement comme fausse et non-avenue. Selon M. Angenot l'invariant du genre réfère l'existence d'un scandale en expansion dont la saisie peut être plus ou moins complète (le texte se constitue donc comme un déplacement par contiguïté d'une même proposition nucléaire) et qui en tant qu'évidence inclut une exclusion: on est ou bien *dedans* ou bien *dehors*, il n'y a en fait pas d'approche graduelle permissible; à tous les niveaux la même certitude évanescente doit resurgir. Aussi la démarche

[34] M. Angenot évoque à ce propos l'apparition d'un allocutaire problématique ce qui entraînerait le pamphlétaire à fantasmer son dire dans le geste de la „bouteille à la mer", vouée au hasard des rencontres et des ports. Or il nous semble qu'au-delà cette sanction de l'exil comme figure dominante, le pamphlet ne cesse d'agglomérer les signes phatiques. S'il affirme quelque chose c'est précisément la volonté de partager son indignation, de communier, d'établir par sa substance même un lien affectif et social, une relation à l'autre (malmené, mais présent) qui l'atteste dans sa fonction et sa foi. Susciter donc un interlocuteur absolument, rigoureusement inéluctable, quitte à ne point lui permettre la moindre initiative, telle est la tactique textuelle du pamphlet.

du pamphlet serait-elle, dans la même interprétation, surdéterminée par le désir de signaler dans la forme même de son développement qu'il faut y lire un texte profondément attaché à la prose du monde, qui en garde la mouvance des contradictions, l'interférence des hors-textes venant briser à chaque fois la construction harmonieuse qu'il feint poursuivre. Car harmonie, proportion, il ne peut les connaître: épousant le heurté de la parole mimétique[35] (interpellée, interrogée, répétitive, redondante) il est là pour dire la démesure, le désordre, progressant selon la ligne zigzaguante et fantastique des associations d'idées, posant les „noeuds" (jamais épuisés) d'une texture réticulaire, insérant des formes hétéronomes, le tout dans le va-et-vient d'un discours dont la seule méthode est d'être „contre la méthode"[36].

Discours théâtral, excessif et culpabilisant-transférant dans l'imposture tout ce qui ne coïncide par rigoureusement[37] à *son* appréhension, à *son* point de vue pris pour *le* point de vue — il traduit les déboires d'une „conscience malheureuse". Le doute, la tension, l'angoisse, le désarroi, générateurs de l'attitude pamphlétaire sont d'ailleurs les attributs même de la „conscience de l'échec". Et s'il partage avec l'essai une certaine propension à la „pensivité", valorisation et questionnement inquiet d'un *moi* (instance forte) aux prises avec le monde et son destin, aux prises avec les mots et les idées, il s'en sépare et accuse sa solitude, dans l'ultime paradoxe d'une pensée figée qui rêve de liberté.

---

[35] Il serait utile de signaler le voeu d'oralité du pamphlet, mais d'une oralité *écrite* et non *transcrite*.

[36] R. Poulet, *Contre la Plèbe*, Paris, Denoël, 1967, p. 18.

[37] On pourrait dire dogmatiquement: l'antidogmatisme n'est-il en fait, à son tour, un dogmatisme?

STUDIA UNIV. BABEŞ—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXXIII, 1, 1988

DISCOURS MODULATEUR ET CODE

MIHAI ZAHARIA*

ABSTRACT. — Modulation discourse and code. The present article continues and considers thoroughly the circumscribed topic in *The Literary Criticism as a Modulation Discourse*[1]. The author analyses the role of the code and of the reception process in their capacity as elements of pressure which take part in the configuration of the critical discourse in its general lines: the parallel strategies of decoding and redistribution of the textual elements proper to the literary work, depending on a different code, imposed by various factors like the esthetic experience, preexistent *langages* etc., become the instances which make possible the interpretation of the critical act as a modulation discourse.

Notre hypothèse est que le discours critique est, avant tout, une modalité spécifique et complexe de faire signifier l'oeuvre littéraire.

Logiquement, les cas extrêmes du discours critique, analysé en fonction de son degré d'adéquation à l'oeuvre qu'il est censé faire signifier, sont la tautologie et l'autarcie. Or il est tout à fait évident que dans cette alternative aucun choix n'est possible: dans les deux cas le discours critique se confondrait avec la littérature elle-même. Un discours tautologique ne serait que sous-signification, triste caricature d'un sens bâtard et dégénéré. (La pratique anglo-saxonne des „digests" en offre un exemple tout à fait pertinent). L'autarcie enlèverait au discours critique son objet et, partant, sa raison d'être: sans objet, l'acte critique devient inconcevable. Dans cette situation imaginaire (et, d'ailleurs, impossible parce que résultat d'une simple réduction à l'absurde) l'oeuvre littéraire n'aurait pour toute modalité de signifier que la lecture en tant qu'activité purement psychologique. Comme cette seule modalité implicite de la production du sens condamnerait en dernière analyse la littérature à un suicide aussi certain que logique, le cycle de la reproduction littéraire prévoit obligatoirement la production explicite du sens. Or cette production manifeste du sens n'est possible que sous la forme d'une *lecture-écriture*.

Parmi les modalités les plus faciles à identifier, citons-en la parodie, le pastiche, l'emprunt des thèmes, motifs ou sujets littéraires, l'actualisation consciente des mythes, etc.

Pour ce qui est de l'activité critique proprement-dite, telle qu'on la voit évoluer dèpuis le XVIIIe siècle, force nous est de constater qu'elle reste jusqu'à présent une modalité complexe de lecture-écriture qui occupe une place bien définie dans le processus de la réception ou, si l'on veut, de la reconstruction textuelle, mais qui présente la particularité

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

[1] Voir M. Zaharia, „La critique littéraire en tant que discours modulateur", dans *Studia univ. Babeş-Bolyai, Philologia, XXXI (1)*, 1986, pp. 77à 80.

importante qu'elle dépasse le cadre d'une réception strictement intralittéraire. Cette pratique signifiante qui participe à la création du sens dans un ensemble social ne tend nullement à annuler la distinction entre le littéraire et le non littéraire, mais plutôt à en assurer la continuité dans les limites plus larges d'un nouvel englobant. Ce carrefour langagier, où la dimension *créatrice* du discours critique devient obligatoire, est un espace où les sentiers battus débouchent éternellement dans les sables mouvants: „. . . activitatea critică este un proces creator de semnificații dependent de modul în care interacționează factori precum: a) structura lingvistică a textului literar, b) formele caracteristice sub-tipului de text literar (poetic, narativ, dramatic.), c) disponibilitățile intelectuale, culturale și afective ale receptorului critic, d) intenția (acțiunea) socială urmărită. Factorii a) și b) prin caracterul lor stabil, fixat, acoperă o zonă de convergență a receptării, în timp ce factorii c) și d) imprimă procesului nota sa aleatorie și lasă deschis un cîmp de divergență"[2].

Autrement dit, le processus de signifiance que le discours critique engendre projette la littérature vers un au-delà qui s'ouvre sur une pluralité indéfinie de pratiques discursives. Ce niveau interdiscursif présente également un caractère relatif, historiquement déterminé, en fonction de l'appartenance et du discours interprété et du discours interprétant à un système socio-culturel précis. Ceci rend parfaitement justifiée la mise en oeuvre d'une approche tertiaire visant à analyser le discours interprétant en sa qualité de métalangage. Pour être bref, il nous faudra souligner que l'élement mobile, constructif du discours critique n'est autre que celui de faire confronter le texte littéraire à un ou à plusieurs langages non artistiques qui ont pour caractère commun et général leur haut niveau de transitivité. Cela fait, croyons-nous, que le discours critique soit perméable à une approche systématique par l'élaboration du langage tertiaire qu'envisage Greimas[3]. Le discours interprétant pourrait s'avérer également un objet d'étude privilégié par sa mise en rapport avec le modèle génératif du langage spécial qu'il met à contribution, tel que celui-ci fonctionne dans son contexte „naturel".

Il nous semble parfaitement légitime d'admettre que la pratique signifiante qui naît de la rencontre de l'oeuvre littéraire avec un langage qui n'est pas le sien n'a rien de chaotique en dépit de son caractère ouvert, même aléatoire. Elle est, essentiellement, confrontation de deux ensembles hautement codés, partant, activité de transcodage. D'autre part, il faut conclure avec Jacques Leenhardt[4] qu'une écriture ne saurait être épuisée par son assignation à des codes. Il serait, en effet, difficile d'accepter que la complexité d'un univers artistique se réduirait à la tâche d'engendrer un code ou même une pluralité de codes. Cette réduction sémiologique porte atteinte au symbolique au profit du codifié et, non

---

[2] Carmen Vlad, *Semiotica criticii literare*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982, p. 114.

[3] Voir A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966, pp. 15 à 17.

[4] Cf. J. Leenhardt, *Modèles littéraires et idéologie dominante* dans *Littérature*, nr. 12, décembre 1973, Larousse, p. 16.

sans crainte, on a vu s'installer dans la conscience critique un certain fétichisme du code.

Il n'en reste pas moins vrai qu'un sémioticien comme A. J. Greimas conçoit le concept de sens justement dans cette perspective, autrement dit comme possibilité de transcodage. Bien qu'indéfinissable, le sens „peut être considéré soit ce qui permet les opérations de paraphrase ou de transcodage, soit comme ce qui fonde l'activité humaine en tant qu'intentionnalité"[5].

A ces quelques remarques près, nous espérons prouver qu'appliqué avec le discernement nécessaire, le concept de code reste opérationnel, voire indispensable si l'on tente d'analyser le texte en tant que véhicule de la communication littéraire. Il ne faut pas oublier toutefois que quelques observations d'ordre théorique sont encore à faire.

Il faut remarquer, en tout premier lieu, le „caractère disjonctif" de la communication littéraire[6]. Le destinateur et le destinataire ne sont jamais en présence: un décalage plus ou moins important (dû à l'expérience esthétique, au contexte socio-culturel, à un changement de mentalités etc.) s'installe et ne fait que s'accroître avec le temps, ce qui a pour résultat que les modes de codage ne correspondent qu'imparfaitement, dans la plupart des cas. D'autre part, il faut prendre en considération le langage privé qu'institue le texte littéraire, langage qui présente une multitude de niveaux de codage relevant *grosso modo* de l'état historiquement déterminé d'une langue naturelle et de plusieurs exigences de sa littérarité: code d'une rhétorique spéciale, l'inscription dans un genre, grands courants idéologiques qui le traversent etc. Ces niveaux n'étant pas autonomes, leur emboîtement textuel complique davantage les procédures de décodage ce qui fait qu'une définition d'ordre purement théorique du code général reste une abstraction qui se suffit à elle-même. Nous en citons celle d'Umberto Eco, à titre d'exemple: „Le code est le modèle d'une série de conventions de communication dont on postule l'existence pour expliquer la possibilité de communication de certains messages"[7]. Appliqué à la littérature, le concept de code viendrait donc désigner cette particularité du texte clos, d'engendrer son propre système de communication à partir de pratiques sociales, artistiques et linguistiques préexistantes, mais qui sont démembrées, transformées, redistribuées par les procédures de l'encodage. Il s'ensuit que tout code littéraire valable vise plus ou moins à perturber, à brouiller les codes qui lui préexistent afin de rendre plus performante la transmission de son propre message. Il serait utile de souligner que cette perturbation est loin d'avoir, au moins objectivement, une fonction destructrice, encore que l'on soit porté à en douter en lisant les manifestes belliqueux de certains courants d'avant-garde. Il s'agit en dernière analyse d'une *modulation partielle* des paramètres du code préexistant qui intervient dans

---

[5] A. J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, p. 348.

[6] L'expression est de Jacques Dubois, *Code, texte, métatexte*, dans *Littérature*, nr. 12, décembre 1973, Larousse, p. 6.

[7] Cité dans Jacques Dubois, *ibid.*, p. 6.

les processus d'encodage, ce qui a pour résultat la naissance d'un code qualitativement nouveau. Cette modulation partielle relève de l'essence même du phénomène littéraire qui est par définition non répétitif. Le maintien d'un ou de plusieurs paramètres d'un code déjà en fonction dans le processus de modulation relève à son tour de l'essence transhistorique de l'oeuvre littéraire. Il faudrait peut-être souligner que ce paramètre commun commence par être tout simplement récurrent afin de faciliter la transmission d'un message diférent; au fur et à mesure de l'adaptation du récepteur aux nouveaux paramètres de la transmission, le paramètre „hérité" devient redondant. Ceci pourrait expliquer par exemple l'évolution historique assez lente des genres et des espèces littéraires et l'échec temporaire des expériences esthétiques trop radicales. On pourrait avoir là également l'explication du maintien de certaines formules littéraires par des écrivains qui, tout en les considérant objectivement caduques, y font toutefois recours afin d'en modifier totalement le portée esthétique: Cervantes qui écrit le dernier roman chevaleresque et le premier roman moderne, Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé qui ne méprisent pas le sonnet, le nouveau roman qui emprunte souvent ses structures apparentes au roman policier.

L'évaluation du degré de modulation qui intervient dans une série littéraire quelconque consiste à mettre en évidence *l'écart significatif* qui est propre à toute oeuvre qui assure non seulement la prolifération répétitive des structures littéraires mais, avant tout, leur permutation créatrice. Cet écart devient d'autant plus lourd de conséquences bénéfiques que le champ intertextuel qui le manifeste acquiert des contours plus marqués. C'est le fait d'une lecture au deuxiéme degré, celle du critique, comme nous l'avons déjà suggéré par endroits.

Le degré de modulation qui est propre au discours critique par rapport à l'oeuvre qu'il est censé faire signifier est, on s'en doute, bien supérieur à celui d'un échange intralittéraire. Cela est dû, tout d'abord, au dépassement du dialogue spécifiquement littéraire, donc de l'emploi par le critique d'un langage qui n'est pas celui de l'oeuvre qu'il commente. Celle-ci n'est qu'invoquée, désignée *in absentia* ou, tout au plus, est reprise dans le cadre du discours critique sous la forme de fragments-citations plus ou moins étendus, ce qui, en fin de compte, revient au même. En second lieu, ce n'est qu'en apparence que l'écrivain et le critique s'adressent à un destinataire commun, à une masse informe de lecteurs dont la pression s'exercerait indistinctement dans le processus de réception de la production littéraire ou critique. Les visées diacroniques de la littérature l'emportent copieusement sur celles de la critique et les facultés humaines qui entrent en jeu lors de la réception du discours littéraire ou critique ne sont pas les mêmes. Il est assez évident que le discours critique fait plutôt appel aux capacités analytiques et synthétiques de la pensée discursive; en échange, il serait difficile de désigner expressément les facultés de l'esprit qui entrent en jeu lors de la réception d'une oeuvre littéraire: „L'écrivain appartient à un langage que personne ne parle, qui ne s'adresse à personne, qui n'a pas de centre,

qui ne révèle rien"[8]. Le beau paradoxe de Maurice Blanchot est à méditer. Bien qu'un peu catégorique, l'opinion de Blanchot en dit long sur l'essence de la Littérature, grand hiéroglyphe muet qui traverse l'histoire à un rythme qui lui est propre. Si l'on se situait dans une perspective historique mesurée à l'aune de la vie humaine, ce rythme pourrait être qualifié, sans exagération aucune, de transhistorique. Bien que la portée de l'activité critique soit loin de se limiter au présent immédiat, il ne faut pas oublier non plus qu'elle a toujours en vue un partenaire en présence, ce qui impose une certaine stratégie de la communication, partant, un certain code.

Le code de la littérature comme telle subit avant tout des pressions intertextuelles; l'écrivain authentique est parfaitement conscient qu'il est vain de s'intéresser aux réactions d'un public vivant et présent qui, bien qu'extrêmement importantes, remplissent plutôt un rôle modérateur, voire conservateur par rapport aux expériences esthétiques. S'il veut persuader, le critique doit, en échange, organiser son discours en fonction d'un langage quelconque que son destinataire emploie déjà dans d'autres secteurs de l'espace social. „Il s'agit dans tous ces cas de contradictions apparentes que nous aurions pu éviter à condition de forger un langage *ad hoc*, abstrait, rébarbatif, peu compréhensible au lecteur de bonne volonté. Il nous a paru plus important de garder le contact avec la réalité et avec la langue courante"[9].

Aujourd'hui la situation semble être différente: notre époque, obsédée par le triomphe des sciences de la nature qui se caractérisent par un haut niveau de formalisation, a facilité la pénétration du discours scientifique dans la quasi-majorité des secteurs sociaux. Il est tout à fait normal que la critique actuelle y ait vu un comandement social impossible à éviter. De nos jours, le discours critique mise sur le discours scientifique non seulement pour des raisons épistémologiques, mais également en vertu du statut de *langage universel* auquel celui-ci vient d'accéder. Il faut également mentionner, à cet égard, la spécialisation extrême apparue de nos jours dans le domaine des études littéraires à la suite du prestige acquis par les méthodes et les stratégies de recherche s'inspirant des sciences quantitatives qui a engendré, outre l'avalanche prévisible des résultats concrets, une sensibilité nouvelle aux progrès de la pensée théorique. Le chercheur n'entend guère rester le prisonnier d'un isolement dangereux et tend à confronter ses résultats avec un ensemble cohérent d'hypothèses qui cernent le champ d'une certaine direction de la recherche. Ceci explique non seulement le prestige actuel d'une science pilote comme la sémiotique, mais également la célébrité de schémas théoriques généraux comme le modèle hexafonctionnel du langage dû à Roman Jakobson[10] ou l'histoire de la critique littéraire conçue par M. H.

---

[8] M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955, p. 17.
[9] L. Goldmann, *Le Dieu caché*, Gallimard, Paris, 1959, p. 8.
[10] Voir R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Ed. de Minuit, Paris, pp. 213 à 218.

Abrams comme un faisceau quadriparti[11]. La perspective théorique peut s'élargir jusqu'aux dimensions de l'interdisciplinarité par des travaux exemplaires comme *Interdisciplinaritatea și științele umane*[12] où des personnalités très diverses comme Georges Gusdorf, Mircea Eliade ou Mikel Dufrenne confrontent leurs vues concernant les chances actuelles de fonder une interdisciplinarité opératoire.

Tout compte fait, cela en dit long sur la nécessité de reprendre sans cesse contact avec le mouvement général qui sous-tend l'évolution d'une discipline ou d'une spécialité particulières.

---

[11] Voir M. H. Abrams, *The mirror and the Lamp, Romantic theory and the critical tradition*, The Norton Library, New-York, pp. 3 à 29.

[12] Voir *Interdisciplinaritatea și științele umane*, Editura Politică, București, 1986, *passim*.

STUDIA UNIV. BABEŞ—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXXIII, 1, 1988

SUR LA TRADUCTOLOGIE. APERÇU DIACHRONIQUE DES PROBLÈMES THÉORIQUES DE LA TRADUCTION

TUDOR IONESCU*

ABSTRACT. — On Translatology. The author tackles a subject which, for the time being at least, is as little organized, scientifically speaking, as it is well-known: „translatology" — the science that exists without any laws of its own, or whose laws are not universally abided by, the schence that is not yet a science. As this is only the first part of a much vaster study, the author does not aim at achieving more than a diacronical survey of the theoretical problems of translation, based on the most recent information available to him. Obviously, the only form the conclusions of such a study can take is that of suggestions whose viability remains to be proved.

La théorie de la traduction (de l'activité traduisante, du traduire) se trouve sous le signe évident du paradoxe. Il y a plus d'un théoricien qui (se) demande si la traduction (le domaine même qu'il entreprend de doter d'une théorie) est possible ou non (?!), tout comme il y a bien des théoriciens qui affirment, tout en nous la proposant, qu'une théorie de la traduction n'existe pas et qu'il n'en existera jamais une de valable.

C'est une des raisons du doute qui persiste quant au caractère scientifique véritable de toute esquisse de théorie de la traduction donnée/proposée jusqu'à maintenant.

Évidemment, *la traduction* (la transposition d'un texte d'une langue source/de départ dans une langue cible/d'arrivée) est possible puisqu'il y a dans les bibliothèques de centaines de milliers de *traductions*. Donc, pour nuancer, lorsqu'on se demande si la traduction est possible, l'on pense (plus ou moins ouvertement) à la *traduction parfaite* (quoique ce syntagme, lui-même, soit sujet à maintes interprétations). Or, la traduction parfaite n'est et ne sera pas possible puisque la perfection, heureusement, est et restera idéale quel que soit le domaine considéré. Et alors pourquoi demander justement à la traduction, à cette activité imbibée de modestie et fort injustement traîtée de subalterne (voire même d'activité à des *relents d'escroquerie*, selon Jean Louis Laugier), d'arriver là où nulle autre activité humaine n'est arrivée ?

Afin de donner un aperçu des avatars de la traduction (de l'activité traduisante, du traduire) dans les conceptions de ceux qui s'en sont occupés théoriquement, procédons à une revue des principales positions adoptées au cours des années, sans vouloir aboutir pour autant à un panorama exhaustif des noms, des ouvrages, ni même des idées ayant trait au problème de la traduction.

Si l'on désirait citer les noms de tous ceux (écrivains ou autres) qui,

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

depuis deux millénaires, ont abordé plus ou moins scientifiquement le problème de la traduction, on pourrait dresser une liste particulièrement longue dont ne sauraient s'absenter ceux de Cicéron, d'Horace, de Saint Jérôme, de Dante, d'Érasme, d'Etienne-Dolet, de Joachim du Bellay, d'Amyot, de Luther, de Dryden, de La Motte-Houdar, de Rivarol, de Montaigne, de Montesquieu, de Mme Dacier; ceux de Mme de Staël, de Voltaire, de Chateaubriand, de Hölderlin, de Goethe, de Novalis, de Schleiermacher, de Schlegel et de Schopenhauer, de Nietzche, de Croce, de Paul-Louis Courier; tout comme ceux de Humboldt, de Leconte de Lisle, de Mallarmé, d'Ezra Pound, de Valéry, de MacKenna, de Franz Rosenzweig, de Valéry Larbaud, de Walter Benjamin, de Gide, de Quine, de G. Steiner, d'Edmond Cary, d'Octavio Paz.

D'une autre part, l'on a pu établir qu'à la Cour des pharaons déjà il y avait des interprètes professionnels et des traducteurs, tout comme il y en avait auprès des Sultans turcs, et que l'École d'interprètes de Tolède fonctionnait déjà au XII-ème siècle.

Enfin, la liste de noms que nous venons de dresser ne comprend pas ceux des linguistes qui se sont penchés sur les problèmes théoriques de la traduction, parmi lesquels il faut rappeler Saussure, Bloomfield, Z. S. Harris, Hjelmeslev, G. Mounin, R. Jakobson, L. J. Prieto, E. A. Nida, A. V. Fédorov, J. R. Ladmiral, H. Meschonnic (pour n'en donner qu'une dizaine). Les divers points de vue de ces linguistes quant aux problèmes théoriques de la traduction (de l'activité traduisante) sont basés tantôt sur des thèses néo-humboldtiennes qui présentent les langues comme l'expression de certaines „visions du monde" profondément différentes — thèses ethnologiques et anthropologiques décrivant les communautés linguistiques comme exprimant des civilisations malaisément réductibles les unes aux autres (autant d'obstacles qui s'opposent à la traduction); tantôt sur les thèses soutenant l'existence d'*universaux* linguistiques ou la possibilité de normaliser certaines terminologies (J. C. Gardin, E. Wüster) — qui, celles-ci, peuvent arriver jusqu'à postuler les chances de la traduction.

Il va de soi qu'entre ces positions extrêmes on peut trouver des attitudes nuancées, des observations ponctuelles qui ne visent pas plus haut que de rendre compte de certains aspects concernant la traduction (le plus souvent — *une certaine traduction).*

Dès la fin de la Seconde Guerre, les recherches dans le domaine ont connu un essor inouï grâce aux tentatives de créer une machine automatique (M.A.) qui se charge des traductions (surtout à cause de la multitude des communications et articles scientifiques dont la traduction nécessiterait énormement de temps et toute une armée de traducteurs).

La mise au point de la „machine automatique" supposait en premier lieu l'établissement d'un algorythme de la langue (des langues) qui permît la programmation de la machine. C'est pourquoi les linguistes, les logiciens et les mathématiciens n'ont pas tardé d'être appelés à donner leur concours.

Les problèmes concernant la traduction automatique ne font pas l'objet de nos propos, si bien que nous nous limiterons à signaler le bond en

avant accompli par le théorie de la traduction grâce aux recherches visant la „machine automatique" (laquelle, d'ailleurs, est loin d'exister pour de bon et semble être vouée à un emploi strictement limitée au domaine des traductions scientifiques; et à ce propos voir les opinions de J. R. Ladmiral qui, à juste titre, se demande où finit le domaine des textes scientifiques et où commence celui des textes *littéraires* — v. *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979).

Cependant, cette émulation a eu pour conséquence plus ou moins directe la création de la Société Française des Traducteurs (1947) et, ensuite, de la Fédération Internationale des Traducteurs (1953), tout comme la parution de plusieurs revues spécialisées telles: *Babel, L'Interprète, The Linguist, Le linguiste, Van Taal tot Taal, Dialog, Translatören, Meta, The Bible Translator*, etc. Afin de donner un aperçu de la multitude des contributions apportées à l'établissement d'une théorie de la traduction pendant les années d'après la Seconde Guerre, nous nous bornons à mentionner qu'à la fin de l'année 1961, la bibliographie internationale publiée par la revue *Babel* comptait environ 670 numéros, dont la plupart étaient des articles ponctuels. Et cela alors qu'avant 1952 la notion même d'une étude théorique de l'opération traduisante n'était apparue que sept ou huit fois (apud G. Mounin).

Si on voulait rappeler (avec le même G. Mounin) les questions principales (ou bien les plus fréquentes) posées par ceux qui ont réfléchi à une possible théorie de la traduction, on se limiterait à une demi-douzaine:

— la traduction est-elle possible ou impossible?
— en traduisant faut-il préférer la fidélité à la beauté?
— la traduction est-elle un art ou une science?
— est-elle un esclavage ou une création?
— est-elle une opération linguistique ou non-linguistique?
— vaut-il mieux pour traduire être un savant professeur ou un libre écrivain?

À vrai dire, aucune des questions ci-dessus ne vaut la peine qu'on y réponde! Ce ne sont même pas des questions véritables; qu'est-ce qui empêche le savant professeur d'être aussi écrivain (plus ou moins libre)? Comment pourrait-on — tout en restant logique — nier le caractère linguistique de l'opération traduisante? Est-ce que la *fidélité* (de la traduction) peut être obtenue en dehors ou indépendemment de la *beauté?* Comment comprendre littéralement la *traduction esclavage?* Etc.

Pour la plupart, les essais visant la théorie de la traduction (même ceux qui précèdent l'apparition de ce syntagme) ne sont que des pensées, des réflexions *après coup* d'un traducteur quelconque (puisque à l'instar de M. Jourdain, tout le monde, depuis toujours et à chaque instant traduit, même sans le savoir: d'une langue dans une autre langue, d'un langage dans un autre langage au sein de la même langue, d'un code non-linguistique dans le code linguistique ou vice-versa — cfr. R. Jakobson). Autrement dit, jusqu'à nos jours, la théorie de la traduction a essayé surtout d'*expliquer* ce qu'on avait fait (de bon et de moins bon), et non pas de *proposer* une stratégie et des techniques mises au point et utiles

à celui qui entreprend la traduction d'un texte. À ce propos, il nous vient à l'esprit la blague avec le mille-pattes auquel un autre insecte, pourvu de six pattes seulement, demande comment il fait, lorsqu'il marche, pour ne pas se confondre dans sa multitude de pattes. Et celui-ci de commencer à expliquer avec force détails la façon dont il déplace toutes ses pattes, par paires et dans un ordre bien strict, et ensuite d'entamer une démonstration pratique et... de se confondre dans ses quarante-deux pattes!

Cet état de choses dure (à quelques exceptions près et avec trop peu de résultats pratiques) depuis Cicéron — 46 av.n.ère — c'étant bien lui qui marque le début de la première période dans une possible histoire de la théorie de la traduction, dans l'histoire de la traductologie (et c'est lui qui a affirmé qu'on ne traduit pas *verbum pro verbo)*. Cette première période, la plus longue, finit avec Hölderlin (1804), après avoir enregistré les contributions théoriques (et, surtout, pratiques) de Luther, de Du Bellay, de Montaigne, de Ben Jonson, de Dryden, de Pope, de Cowley, de Leonardo Bruni, de Daniel Huet. Comme il se doit, la caractéristique principale de cette période est la concentration (explicite) sur des questions empiriques immédiates (cf. Steiner, 296—297). Exemplaires pour cette période peuvent être considérées les indications données au traducteur par Étienne Dolet (XVIe siècle): „La manière de bien traduire d'une langue en autre, requiert principallement cinq choses. 1. En premier lieu, il fault que le traducteur entende parfaictement le sens et matiere de l'autheur qu'il traduict. 2. La seconde chose qui est requise en traduction, c'est que le traducteur ait parfaicte cognoissance de la langue de l'autheur qu'il traduict; et soit pareillement excellent en la langue en laquelle il se meet à traduire. 3. Le tiers poinct est qu'en traduisant il ne se fault pas asservir iusques à la que l'on rende mot pour mot. 4. La quatriesme reigle [...]: il te fault garder d'usurper mots trop approchants du Latin [...]; contente toy du commun [...]; le meilleur est de suyvre le commun langage [...]. 5. La cinquiesme reigle [...] c'est l'observation des nombres oratoires." Les *reigles* de Dolet résument parfaitement bien le meilleur de l'expérience de la „gente" traduisante et, en même temps, elles préfigurent nombre des „trouvailles" des périodes à venir.

La seconde période de l'histoire de la traductologie se trouve sous le signe de ce qui pourrait constituer l'axiome de la pratique traduisante, telle qu'on la conçoit aujourd'hui: toute traduction est censée découler d'une *herméneutique* du texte source (texte de départ) et c'est pourquoi, dans une certaine mesure, aucun texte n'est jamais traduit une fois pour toutes (Steiner disait que chaque génération traduit de nouveau les classiques à cause d'une obligation vitale d'assurer une liaison immédiate et à un écho précis — p. 55). Aborder le texte à traduire par le biais herméneutique a été l'initiative de Friedrich Schleiermacher *(Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens,* 1813), qui a été continuée par A. W. Schlegel et Humboldt. Cette manière d'aborder le sujet est à même de conférer à l'objet — la traduction — une dimension évidemment philosophique, affirme Steiner. C'est d'ailleurs ce que font, en s'occupant des aspects théoriques de la traduction, Goethe, Schopenhauer, P. Valéry.

Ezra Pound, I. A. Richards, B. Croce, Walter Benjamin, Ortega y Gasset. On peut dire que la dernière contribution de marque à cette seconde période appartient à Valéry Larbaud: *Sous l'invocation de Saint Jérôme* — 1946 (si l'on ne pense pas à l'étude de W. Benjamin qui a été reprise plus de trente ans après son apparition en 1923). Afin de donner un aperçu de ce qu'était la théorie de la traduction à ce moment-là, citons (d'après H. Meschonnic — *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, p. 353) quelques lignes de l'ouvrage de Valéry Larbaud:

„Chaque texte a un son, une couleur, un mouvement, une atmosphère qui lui sont propres. En dehors de son sens matériel et littéral, tout morceau de littérature a, comme tout morceau de musique, un sens moins apparent, et qui seul crée en nous l'impression esthétique voulue par le poète. Eh bien, c'est ce sens-là qu'il s'agit de rendre, et c'est en cela surtout que consiste la tâche du traducteur. S'il n'en est pas capable, qu'il se contente d'être un lecteur; ou bien, s'il tient absolument à traduire, qu'il s'attaque à n'importe quelle matière imprimée ou manuscrite: ouvrages de philosophie et d'histoire pure, traités scientifiques, manuels et au besoin documents légaux ou commerciaux, mais qu'il laisse Virgile, et tout ce qui est littérature, tranquille; mais pour rendre ce sens *littéraire* des ouvrages de littérature, il faut d'abord le saisir; et il ne suffit pas de le saisir: il faut encore le recréer."

Enfin, les années cinquante ont été particulièrement favorables à l'essor de la théorie (ou bien *des théories)* de la traduction. Non seulement les efforts visant la mise en oeuvre d'une machine automatique de traduction, mais toute une série de contributions surtout linguistiques marquent décisivement cette période qui, par là, peut être-considérée la troisième, pas encore achevée, de l'évolution de la traductologie. Il n'est pas question de citer ici les noms de tous ceux qui, d'une manière plus ou moins convaincante, ont contribué à éclaircir tel ou tel aspect de cette théorie de la traduction (tellement controversée et diverse qu'on doute de son existence même). Et pourtant il nous faut rappeler le nom d'Andrei V. Fédorov puisque c'est le premier à avoir publié (en 1953) tout un livre théorique sur la traduction.

Paradoxalement, de nos jours, l'évolution de la théorie de la traduction se laisse assez souvent confondre avec le retour (non pas toujours explicite) à telle ou telle „théorie" historiquement dépassée et/ou consolidée. W. Benjamin, Humboldt, Saussure, Bloomfield, Jakobson Benveniste, Chomsky, Mounin, Nida, Meschonnic, etc. sont invoqués, reniés, cités, ridiculisés . . . Les ouvrages théoriques, ceux qui essaient de mettre sur pied une théorie de l'activité traduisante, le plus souvent tournent autour du pot tout en s'efforçant de remplacer le vocabulaire (la terminologie) des prédecesseurs par des syntagmes nouveaux qui, à leur tour, seront remplacés. . . Autrement dit, la théorie de la traduction est à élaborer. Lorsqu'on se penche avec un regard diachronique sur le problème de la théorie de la traduction, l'on se rend vite compte, avec surprise, de ce que, malgré une activité traduisante trois fois millénaire accomplie *grosso modo* de la même façon, la *traduction* est tantôt *possible*, tantôt *impossible*, au gré des idées mises en circulation à un certain moment.

Or, pour ce qui est de *traduire*, au niveau de l'activité traduisante proprement dite, ces idées-là sont pour la plupart (nous l'avons déjà avancé) rien que spéculatives et descriptives, explicitant *post festum* tel ou tel aspect d'une traduction quelconque (c'est-à-dire ponctuelles), ce qui reste toujours sans aucune conséquence pratique dans l'activité d'un autre traducteur (ou du même) sur un autre texte. Il n'y a presque pas de contributions *normatives* (et valables!) sauf celles qui, majeusteusement, ont conféré un statut théorique relatif à des normes de traduction découlant du bon sens même de chaque traducteur (par exemple, les unités de traduction).

Le même regard diachronique nous apprend trois vérités qu'on ne peut pas ignorer en parlant de la théorie de la traduction:

1. presque tout le monde est d'accord que la théorie de la traduction doit être fondée sur les données de la linguistique;

2. pour des raisons diverses, jusqu'à l'heure actuelle, la linguistique n'est pas encore une science qui soit complètement et irreprochablement constituée;

3. il en résulte que toute théorie de la traduction n'est qu'une approximation (tant soit peu convaincante), elle n'est que le fruit d'une „précipitation".

La véritable théorie de la traduction, si jamais il y en aura une, sera élaborée après la constitution ferme de la linguistique. Ce qu'un des theoriciens (en même temps praticien aussi) de la traduction affirme de la manière suivante: „Il n'est pas possible de déduire de la théorie linguistique, ni même de la théorie sémiotique, des *techniques* de traduction qui puissent être appliquées de façon linéaire: la traduction est une *pratique*, qui a son ordre propre; comme telle, elle se définit par opposition au discours de la théorie et au fantasme de prétendues techniques." (Ladmiral, J. R., *Traduire: théoremes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979, p. 211).

Et le même de nuancer ses affirmations: „le seul bénéfice que l'on est en droit d'attendre d'une théorie de la traduction, ou traductologie, consiste à clarifier et à classer les *difficultés de traduction*, à les *conceptualiser* pour articuler une *logique de la décision*. [...] Le discours théorique de la traductologie n'apportera pas des révélations, la découverte de «nouveaux continents», mais précisément la mise en place de concepts abstraits qui soient autant de *fenêtres* contribuant à éclairer la pratique traduisante." *(loc. cit.)*.

BIBLIOGRAPHIE

1. *Volumes*

Catford, J. C. — *Linguistic Theory of Translation*, London, Oxford University Press, 1967.

Coserio, Eugenio — *Falsche und richtige Fragestellungen in der Übersetzungstheorie*, in *Theory and Practice of Translation*, Berlin — Frankfurt — Las Vegas, Verlag Peter Lang, 1978.

Doinaş, St. Aug. — *Poezie şi modă poetică*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1972.

Eliade, Irina — *Cours de la théorie et de la pratique de la traduction*, București, Centrul de multiplicare al Universității, 1973.
Fedorov, A. V. — *Introducere în teoria traducerii*, București, (f.e.), 1972.
Kelly, R. — *L'évolution de la théorie de la traduction en France au XVIIIe siècle*, Thèse de l'Université de Lyon, 1957.
Kohn, Ioan — *Virtuțile compensatorii ale limbii române în traducere*, Timișoara, Facla, 1983.
Ladmiral, J. R. — *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979.
* * * — *La traduzione. Saggi e studi*, Trieste, Ed. Lint, 1973.
Mavrodin, Irina — *Modernii — precursori ai clasicilor*, Cluj, Dacia, 1981.
Meschonnic, Henri — *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973.
Mounin, Georges — *Les belles infidèles*, Paris, Ed. des Cahiers du Sud, 1955.
Mounin, Georges — *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.
Mounin, Georges — *Linguistique et traduction*, Bruxelles, Dessart et Mardaga, 1976.
Niculescu, Alexandru — *Între filologie și poetică*, București, Ed. Eminescu, 1980.
Nida, E. A. — *Toward a science of Translation*, Leiden, Brill, 1964.
Popescu, Titu — *Arta ca trăire și interpretare*, Timișoara, Facla, 1982.
Savory, Theodor — *The art of Translation*, London, Jonathan Cape, 1957.
Steiner, George — *După Babel*, București, Univers, 1983.
Vinay, J. P. et J. Darbelnet — *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1958.
Zuber, Roger — *Les „belles infidèles" et la formation du goût classique*. Paris, A. Colin, 1968.

B. *Articles*

Argintescu-Amza, N. — *Despre „frumoasele credincioase"*, în *Secolul 20*, 1/1965.
Benjamin, Walter — *Problema traducătorului*, in *Secolul 20*, 5/1972.
Blaga, Lucian — *Cum am tradus pe Faust*, în *Steaua*, 5/1957.
Doinaș, St., Aug. — *Dificil, riscant dar nu imposibil*, în *Secolul 20*, 2/1965.
Igiroșanu, Ion — *Limba — un stil de trăire*, în *Secolul 20*, 2/1970.
Jacquier, Henri — *Babel — mit viu*, în *Secolul 20*, 1/1965.
Jacquier, Henri — *Munca traducătorului*, în *Steaua*, 8/1957.
Paz, Octavio — *Traducerea: literatură și literalitate*, în *Secolul 20*, 5/1972.
Pergnier, Maurice — *Traduction et sociolinguistique*, in *Langages*, 28/déc. 1972.
Picon, Gaëtan — *Traducerea, un eveniment al limbajului*, in *Secolul 20*, 2/1965.
Taber, Ch. R. — *Traduire le sens, traduire le style*, in *Langages*, 28/déc. 1972.
Thieberger, Richard — *Le langage de la traduction*, in *Langages*, 28/déc. 1972.
Wandruska, Mario — *Le bilinguisme du traducteur*, in *Langages*, 28/déc. 1972.

STUDIA UNIV. BABEŞ—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXXIII, 1, 1988

TEMPORALITÉ ET NARRATIVITÉ CHEZ PAUL RICOEUR

HORIA LAZĂR*

ABSTRACT. — Temporality and Narrativity in Paul Ricoeur. The present paper shows the way in which the human perception of time, essentially aporetic, finds in Ricoeur's texts a poetic solution: time as an existential experience is articulated as narration, in the discoursive process of imitating reality through „emplotment". The latter part of the paper discusses the model of generalized narrativity suggested by Ricoeur, emphasizing the way in which poetical and historical discourses merge together into the conception of narrated time.

L'enjeu des trois volumes de *Temps et Récit*[1] est bien celui-ci: comment la poétique de la représentation narrative des événements peut-elle fournir une solution à la réflexion philosophique, essentiellement aporétique, sur le temps? Quel est le niveau de l'expérience humaine où s'opère la conjonction *heureuse* du problème du temps et de sa solution? Comment, enfin, surmonter la distorsion fondamentale du temps vécu et du temps réfléchi, du temps comme donnée immédiate et comme objet de la conscience?

Dans le monde physique infini, l'homme est situé dans le temps, bien avant de l'être dans l'espace. L'expérience humaine originaire sera dorénavant celle d'un être temporel que le changement défait et *sur* qui le temps passe[2]. Temporel, l'homme l'est bien par son être (comme chez Heidegger, pour qui le caractère temporel de l'expérience humaine est solidaire du thème de la finitude de l'être-pour-la-mort), tout comme par ses oeuvres: toute création ou institution humaine est vouée à l'oubli, au vieillissement et à la mort. Aussi la temporalité de l'homme est-elle une „unité plurielle" d'états (ou de „niveaux") temporels[3], accessibles à la seule lecture comme pratique herméneutique, dont l'essentiel revient à chercher des foyers de convergence des significations différentes[4]. Et si

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

[1] *Temps et Récit*, Tome I, Paris, Seuil, 1983; *Temps et Récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984; *Temps et Recit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil 1985.

[2] *Temps et Récit III*, p. 29. C'est Aristote lui-même qui, le premier, fit remarquer la „collusion secrète" entre changement et temps, même si le dernier n'effectue pas lui-même la destruction, comme en témoigne un texte de la *Physique* cité par Ricoeur: «Or, tout changement, par sa nature, est défaisant; et c'est dans le temps que toutes choses naissent et périssent [...]. En realité, le temps n'effectue pas cette destruction, mais elle se produit aussi, et par accident, dans le temps».

[3] *Temps et Récit III*, p. 368, et I, p. 252. A la diversification des niveaux temporels correspond la hiérarchisation des ressources narratives, dont le possible éclatement est l'image de l'expérience immédiate du temps, foncièrement aporétique.

[4] Pour le sens de la lecture comme entreprise exégétique voir Ricoeur, *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969, surtout les études „Existence et herméneutique", „Structure et herméneutique" et „Le pro-

le préalable herméneutique fait état du travail de distinction réflexive qui, dans la temporalité, aboutit à la spécification des niveaux de celle-ci, la compréhension du temps comme unité tensionnelle aura à établir la manière dont la temporalité „se temporalise", s'engage et se met à l'oeuvre dans des étants particuliers[5].

1. **Le temps comme figure du monde et comme configuration narrative.** En tant qu'expérience humaine essentielle, le temps est une donnée invinciblement aporétique. La réflexion sur le temps d'Augustin et de Heidegger constitue, à ce propos, l'acquis le plus remarquable dans le domaine. En effet, la considération augustinienne du temps comme „présent élargi" et „dialectisé"[6] (ou comme *triple présent*, temps de l'*attention tendue* vers la *mémoire* des choses passées et l'*attente* des choses futures) rejoint les analyses du temps de Heidegger, qui font état de la temporalité comme „unité éclatée"[7] des trois ek-stases temporelles, ou de la dialectique entre être-à-venir, ayant-été et rendre-présent. La phénoménologie augustinienne et l'herméneutique heideggerienne de la temporalité, sans viser à résoudre les paradoxes de l'expérience du temps, ne font au contraire que les aggraver et les porter à leur plus haut degré. Récusant les analyses d'Aristote (pour qui le temps n'est qu'une suite d'*instants* quelconques qui arrivent l'un après l'autre, tout comme le mouvement, dans la dépendance duquel le temps se trouve lui-même, n'est qu'un changement de positions successives) et celles de Husserl (trop pressé d'assimiler la „continuité" du flux temporel à celle de la conscience), Augustin et Heidegger en viennent à envisager le temps comme *présent situé* (dans l'âme, pour le premier; dans le temporalité du Souci, pour le second). Ceci entraîne au moins deux conséquences: 1° le présent ponctuel d'Aristote (ou l'instant) est dépourvu d'épaisseur — ou d'extension — temporelle; partant, il n'est pas le temps, parce qu'il n'est pas engagé dans le passage. Il *ne passe pas*, n'est pas un „*praeteriens*". Or, seul le temps qui passe, et dans lequel la multiplicité est solidaire du déchirement, est mesurable, même si son extension est immatérielle (le présent d'Augustin est le temps de l'âme, non point le

---

bleme du double sens". On peut consulter également, à ce sujet, M. Tort, *De l'Interprétation ou la machine herméneutique*, in *Les Temps modernes*, 237 et 238 (févr. et mars 1966), de même que E. Clémens, *Volonté d'interprétation*, in *Critique*, 277 (juin 1970).

[5] *Temps et Récit III*, p. 105 et 366. Pour Heidegger, la temporalité n'est pas un „étant": elle n'a pas la densité nominale d'une chose. Elle n'est qu'un phénomène qui rend possible l'unité articulée de l'à-venir, de l'avoir-été et du présenter (ou de la factualité, de la déchéance et de l'existence). Aussi faut-il l'exprimer dans le langage de la possibilité *verbale* (comme ce qui „se temporalise"), non dans celui de la réalité nominale.

[6] *Ibid.*, *I*, p. 27, 35 et 47. Seule la considération du temps comme présent *doublement tendu* (vers le passé et vers l'avenir), ou comme expérience de la distension de l'âme, est susceptible de faire accéder à la *compréhension* du temps. „Le temps doit être pensé comme *transitoire* pour être pleinement vécu comme *transition*" (p. 47). L'être du temps, c'est l'expérience de ce qui passe.

[7] Il y a, dans le présent augustinien, comme une souffrance des choses mêmes qui passent: «Le temps présent s'écrie qu'il ne peut être plus long», cité par Ricoeur, I, p. 24.

temps de la physique ou de la cosmologie). Du même coup, les paradoxes de la grammaire viennet s'ajouter à ceux de l'expérience intérieure: on parle du passage du présent au passé récent ou au futur antérieur, comme de quelque chosé qui *vient d'avoir* lieu ou qui *aura eu* lieu"[8], et 2° s'il y a un „temps sans présent" et un „temps avec présent"[9], c'est que le présent est „qualifié par l'instance de discours qui le désigne réflexivement"[10]. Le temps *humain*, avant d'être une épreuve physique (temps naturel ou cosmique, temps du déclin des civilisations et de la déchéance des facultés), est un temps lié à une certaine pratique du langage et à l'exercice du discours. C'est pourquoi on peut dire, avec raison, que le temps n'est pas une succession d'instants (qu'Aristote ramène à la continuité du mouvement local, dans laquelle on pratique des coupures arbitraires). Désubstantialisant le temps, pour le définir par la référence à une âme qui *choisit ses instants* ou à la temporalité originaire du Souci, l'ontologie du temps, d'Augustin à Heidegger, s'évertue à „dégager du temps purement chronologique des propriétes *temporelles* construites sur la succession, mais irréductibles à la fois à la simple succesion et à la chronologie"[11].

L'existence du temps construit, discursif, instant d'énonciation, qui, dans la recherche herméneutique sera une idée-limite mais aussi une idée directrice[12], est de la plus grande importance dans la définition du statut narratif des textes, de même que dans l'établissement des fondements ontologiques de l'histoire (que Ricoeur désigne sous le vocable d'historiographie, c'est-à-dire *écriture* de l'histoire, pour la distinguer de l'histoire comme tissu d'événements et d'actions qui n'ont pas reçu d'expression linguistique). Loin de prétendre à l'abolition du temps, le discours narratif tend, au contraire, à une „surélévation" et à un approfondissement de celui-ci, le „déployant" sur des niveaux hiérarchiques[13]. Il en résulte que, dans tout récit de fiction, il y a proportion inverse entre le degré de chronologisation des événements et le degré de temporalisation de ceux-ci: plus la portée chronologique des actions diminue, plus leur densité temporelle s'accroît. Le caractère construit de la composition narrative (qui est, selon Ricoeur, une „synthèse de l'hétérogène") se manifeste également par l'existence des „trois positions temporelles"[14] requises par le récit: celle de l'événement décrit, celle de l'événement en fonction duquel le premier est décrit et celle du narrateur, les deux premières concernant l'énoncé, la troisième l'énonciation. Ceci explique

---

[8] I, p. 35. L'extension du temps est la tension du présent. Or, l'instant d'Aristote (qui est un présent ponctuel) n'a pas d'extension, justement parce qu'il ne passe pas. Seul le présent qui passe est, à sa manière, étendu: il s'étire „en une sorte de laps de temps" (*Ibid.*, note 1).

[9] III, p. 136.

[10] *Ibid.*, p. 137.

[11] I, p. 227.

[12] III, *passim*.

[13] I, p. 50.

[14] *Ibid.*, p. 206.

bien pourquoi *il ne peut y avoir d'histoire du présent*[15], et, conjointement, pourquoi l'histoire, liée au présent de l'action *dite* se distingue de la simple chronique (qui est l'histoire détachée de son présent vivant, se rapportant, par conséquent, à un passé mort): c'est que la vérité de l'histoire est bien tardive: elle ne *s'écrit* qu'après coup, comme un effet de rétroaction ou de rétrodiction. C'est aussi que l'histoire ne dit pas l'événement tel qu'il a été (dans l'histoire, une action ne „revit" pas, elle n'y est pas „réeffectuée"): l'événement historique est bien *tel qu'il est dit* dans le texte historiographique[16].

En ce qui concerne le fondement ontologique de l'histoire, il est à chercher du côté de l'ontologie de l'historialité heideggerienne. Celle-ci est une dérivation de la temporalité originaire de l'être-pour-la-mort qui, par dérivation, est aussi un être public, déployant un répertoire d'attentes et d'exigences dans l'espace de la communauté. Pour être dérivée, l'historialité n'en est pas moins „co-originaire" à la temporalité[17]. Par là, la question du devenir historial de l'être-là, relevant d'une temporalité dérivée, au lieu d'aboutir à un appauvrissement de l'originaire, marque au contraire un enrichissement de celui-ci. L'histoire, qui n'est qu'une dérivation de l'événement, est néanmoins une augmentation d'être pour l'humanité. L'épistémologie de l'histoire est ainsi fondée dans l'ontologie de l'historialité. Il en résulte que l'ontologie *de la temporalité* elle-même est susceptible de s'enrichir grâce aux apports de l'épistémologie de l'être public, objet de l'histoire. Etre dit, c'est être mieux connu; et être mieux connu, c'est plus être.

De ce qui précède, on ne saurait cependant conclure que le temps est purement un, sans mélange. S'il est une „unité plurielle", il n'est pas toutefois un. Nous avons déjà insisté sur sa distribution hiérarchique, par niveaux: le temps n'est pas uniquement phénoménologique, ni uniquement physique ou cosmologique. Il ne relève pas, à titre exclusif, de la temporalité originaire, ni de l'historialité dérivée de l'être-pour-la-mort, dans la terminologie de Heidegger. Il est les deux *à la fois;* être hybride et énigmatique, il n'est pas une totalité achevée, mais plutôt objet d'une „totalisation" imparfaite, suscitant le travail des médiations infinies et de l'interprétation sans recours. L'interrogation sur l'essence du temps cède désormais la place à celle qui concerne les *figures* du temps, et surtout les processus de sa *figuration*.

Les réflexions de Ricoeur sur la „triple *mimèsis*" résument très bien

---

[15] *Ibid.*, p. 208: „Si une telle narration du présent pouvait être écrite et être connue de nous, nous pourrions à notre tour la falsifier en faisant le contraire de ce qu'elle prédit. Nous ne savons pas ce que les historiens du futur diront de nous".

[16] En ce sens, R. Aron distingue entre responsabilité morale, responsabilité juridique et responsabilité historique. La première concerne les intentions, la deuxième les intentions et les actes conjointement, la troisième les actes. L'assignation des causes aux événements historiques est, par là, à ramener à une „imputation causale", non à une incrimination éthique. Aussi quelque commentateur de Hegel a-t-il pu dire que le philosophe justifie la guerre comme le physicien justifie l'orage. *Ibid.*, p. 265, note 1.

[17] III, p. 109.

l'essentiel de son travail d'interprétation du temps, qui, pour la pensée herméneutique, ne se livre qu'à travers des médiations et de „connexions"[18] de niveaux. Selon Ricoeur, la *mimèsis* est le „concept englobant"[19] central de la *Poétique* d'Aristote. Ce qui importe dans la définition de l'„imitation" ou de la „représentation" de l'action à travers la *mimèsis*, c'est que celle-ci n'est pas envisagée génériquement -par différence spécifique, mais par articulation en parties (l'intrique, les caractères, l'expression, la pensée, le spectacle et le chant), et contextuellement (le spectacle tragique est accompagne de rythmes, de gestes et de mélodies). La prééminence, dans le spectacle tragique, de l'intrigue sur les caractères, autorise la mise en convergence de la *mimèsis* (où la représentation de l'action est, avant tout, un effet d'intrigue) et du *muthos* (que Ricoeur traduit par „mise en intrigue", et non point par „histoire"[20]) comme concepts opératoires fondamentaux de la poétique d'Aristote. La tragédie n'est pas à définir, dès lors, comme un *genre* obéissant à des contraintes de fonctionnement internes, mais comme un „agencement de faits" *renvoyant* à un objet spécifique: l'action. Du même coup, le récit, en tant que *projet configuratif* du temps, devient le point d'ancrage de tout déploiement narratif.

La triple *mimèsis* désigne les trois possibilités de la figuration du temps: dans l'action, dans le texte et dans la lecture. Figuration, configuration et refiguration du temps relèvent, au même titre, du désir herméneutique: saisir le temps à travers une *structuration* de données hétérogènes (le temps n'est pas une structure d'accueil de l'expérience, mais une synthèse à faire), s'exercer à la totalisation de faits contingents. A ce propos, il faudra souligner que, si le travail de structuration du temps dans le texte narratif, de même que l'entreprise de restructuration temporelle par la lecture manifestent avec force leur caractère mimétique, le mimétisme de l'action elle-même est moins évident. En tant que préfiguration de la temporalité narrative, l'action n'est cependant pas une simple structure du mouvement extérieur: elle ne relève pas d'une sémiologie des différences locales absolues, mais d'une sémantique et d'une „compréhension pratique" des moyens, des circonstances et des buts[21] dont l'anticipation n'est jamais celle de résultats prévus ou prédits. Aussi peut-on dire que l'action met à profit un réseau de médiations symboliques portant des caractères *déjà* temporels, et qu'elle est bien plutôt une „interaction" dans laquelle les circonstances affectent l'agent. Une action n'est pas un réflexe se manifestant dans un instant quelconque, mais

[18] Ricoeur écrira hardiment, quelque part, „connections" (III, p. 356), du verbe „connecter", qui résume le mieux la tâche de l'herméneutique: mettre ensemble, par la pensée, les choses distantes, chercher des proportions (ou des „analogies") entre le manifeste et le dissimulé, faire correspondre la lettre et le sens.

[19] I, p. 58.

[20] *Ibid.*, p. 57, note 2. Le „mythe" n'est pas une „histoire" toute faite, mais un tissu d'intentionnalités narratives. D'autre part, l'histoire (comme genre historiographique) n'est, dans la *Poétique* d'Aristote, qu'un „contre-exemple" destiné à illustrer la thèse de la généralité supérieure du vraisemblable littéraire par rapport à l'histoire.

[21] *Ibid.*, pp. 88—89.

une mise en scène de projets dont la structure „prénarrative“ est évidente, et qui, par là même, définissent un espace de „lisibilité préalable“[22]. L'exemple privilégié est ici celui de la psychanalyse. Le patient, „enchevêtré“ dans des bribes d'histoires, des „scènes primitives“ et des rêves est en quête de récit; aussi peut-on dire que les tâtonnements de son discours présentent une „narrativité inchoative“[23], et que, en ce cas, l'émergence du sujet (= de la conscience libérée) est contemporaine de sa constitution historique, dans le champ de la configuration temporelle. Le malade qui a guéri est un être dont l'histoire peut désormais s'écrire, ou qui a mis en intrique ses actions. Lecteur et/ou scripteur de soi-même, le sujet psychanalytique ne devient sujet historique que moyennant le *récit* de ses propres histoires, à travers une activité essentiellement narrative, qui est un travail de configuration temporelle de son expérience: la libération du sujet est une entrée dans le présent de l'énonciation.

La configuration narrative de l'expérience du temps aboutit à l'institution du *temps de l'oeuvre*, ayant trait à la *causalité narrative*, déchronologisée autant que faire se peut. La logique intérieure du récit, où rien n'arrive au hasard, même si le dénouement de l'intrique est absolument imprévisible, repose justement sur la conversion de la chronologie à la temporalité causante d'une pensée s'essayant à la synthèse du divers, et pour laquelle l'acte judicatoire de «prendre-ensemble» des événements sans liaison apparente marque l'avènement de la causalité temporelle comme loi de l'oeuvre. C'est dans ce virage, essentiellement configurant, de la chronologie à la causalité, et de l'intelligence théorique à l'intelligence de l'action (de la *théoria* à la *phronèsis)*, que la conception de la vraisemblance littéraire trouve son origine et son point d'appui. Le vraisemblable poétique ne relève donc pas de la causalité physique d'actions qui surviennent l'une après l'autre selon une loi de la nécessité linéaire (l'enchaînement des événements dans les tragédies antiques est plutôt invraisemblable), mais de l'institution de la cohérence poétique, résumant elle-même la cohérence de l'action imitée. C'est pourquoi, chez Aristote, «l'un après l'autre» signifie bien «l'un à cause de l'autre». La *Poétique* aristotélicienne vise donc dans le *muthos*, à travers la pratique mimétique, „non son caractère de fable, mais son caractère de cohérence“[24]. Aussi peut-on dire que le renversement de situations spécifiquement tragique est un effet d'absence de hasard et de conformité aux règles de la nécessité probable. Dans le même sens, la succession des événements, envisagée logiquement, fait état des idées de commencement, de milieu et de fin, qui n'ont rien à voir avec l'action effective, et qui marquent, au contraire, les points d'articulation (ou d'ordonnance) du poème tragique.[25]

---

[22] *Ibid.*, p. 123.

[23] *Ibid.*, p. 113.

[24] *Ibid.*, p. 70: „L'un après l'autre, c'est la suite épisodique et donc invraisemblable; l'un à cause de l'autre, c'est l'enchaînement causal et donc le vraisemblable“.

[25] *Ibid.*, p. 66: „Ce qui définit le commencement n'est pas l'absence d'antécédent, *mais l'absence de nécessité dans la succession*“ (nous soulignons).

La configuration „mimétique" du temps (et de l'action) ne se rapporte donc pas à un réel qui préexisterait au texte poétique[26]. Il s'agit bien, ici, d'imitation créatrice et de production d'irréel: l'action tragique ne *précède* pas l'oeuvre tragique, étant, au contraire, un effet de texte, *dont elle procède*. Dans le même sens, la *mimèsis* d'Aristote n'est pas, comme la *mimèsis* platonicienne, un redoublement — et un affaiblissement — de présence, mais bien une instance de „décrochage" qui, selon Ricoeur, „instaure la littérarité de l'oeuvre littéraire"[27]. La configuration narrative (ou „littéraire", cela revient au même) du temps humain ne revêt donc pas seulement une fonction de coupure, mais aussi de liaison: elle marque la „transposition métaphorique du champ pratique par le *mythos*"[28].

2. **La narrativité généralisée.** La solution des paradoxes du temps ne peut être, on l'a déjà vu, que poétique. C'est ce qui explique la situation privilégiée du récit, qui, dans les analyses de Ricoeur, est le concept narratologique axial. Prenant ses distances par rapport à la narratologie d'inspiration sémiologique, s'appuyant sur des notions telles que structure, opposition, différence (entre signifiant et signifié), mode narratif, etc., Ricoeur tente d'instaurer une narratologie sémantique, largement compréhensive, seule capable de récupérer, par-delà les distinctions entre les éléments des structures, la dimension du contenu narratif, de l'objet de la fiction, de la référence et de la vérité du discours poétique.

La narratologie classique est elle aussi une théorie du récit. Ce qu'il faut cependant souligner, c'est qu'ici le récit n'est qu'un mode, ou une espèce de la *mimèsis*. Pour Genette[29], le récit *(diégésis)* est simplement une manière mimétique, désignant la relation des événements par le narrateur (= celui qui parle en son propre nom); aussi la narratologie de Genette est-elle une „récitologie"[30] qui d'une part, ramène la représentation dramatique à une présentification des actions, et, d'autre part, évacue l'auteur comme instance d'écriture[31]. Le *Nouveau Discours du*

---

[26] Pour Em. Martineau (*Mimesis dans la «Poétique»: pour une solution phénoménologique*, in *Revue de Métaphysique et de Morale*, 4 (oct.—déc.)/1976), la com-position mimétique ne relève pas d'une prise de distance envers le plan du réel. Elle *n'est relative à rien*, étant production originaire, sans acun référent perceptif. N'étant référé qu'à lui-même, le mythe tragique manifeste la „primauté de l'irréel" (p. 452). Aussi n'est-il point un „prototype", „ni même un type" (*Ibid.*, p. 453), mais objet d'une „vue en avant", d'une „provision" (une *théôria)*, ou d'une pro-jection intentionnelle vers l'*eidos*. Son „antériorité" n'est pas, désormais, chronologique, mais anamnétique, celle-là même qui, dans la *Métaphysique* d'Aristote, fait coïncider voir et avoir-vu.

[27] I, p. 76.

[28] *Ibid.*

[29] *Frontières du récit*, in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 50.

[30] Selon le mot de G.-D. Farcy, *De l'obstination narratologique. Discussion critique*, in *Poétique*, 68 (nov. 1986), p. 494.

[31] Comme l'a montré S. Briosi, *La narratologie et la question de l'auteur. Discussion critique*, in *Poétique*, 68, pp. 507—519. La question de l'auteur (qui, pour Ricoeur, est un auteur „impliqué" dans le récit par toute une stratégie *d'écriture:* il n'y a pas de texte qui se donne pour neutre; tout texte impose la conviction qu'il est écrit *par quelqu'un* qui n'est pas le narrateur, c'est-àdire celui qui le dit) rejoint, dans l'analyse de Briosi, celle des procédés de focalisation. Pour Briosi, la véritable focalisation du récit ne vient pas du narrateur, mais de l'auteur. C'est

recit[32] revient sur la qualification modale du récit, refusant d'admettre l'existence des „contenus" (ou des „objets") narratifs.

Pour sa part, Ricoeur accorde au récit un caractère générique par rapport à ses espèces (le théâtre et l'épopée). Pour lui, le „mode" narratologique ne résume que l'attitude de l'auteur, alors que, chez Aristote, le récit *(muthos)* marque l'agencement des faits. Toute *mimèsis* sera, dès lors, une écriture de faits *déjà* mis en intrique (dans le sens où l'action elle-même est déjà interprétation de la nature et du monde).

La réflexion de Ricoeur sur la narrativité croisée de la fiction et de l'histoire trouve sa source dans l'affirmation de la prééminence de la question de la référence sur celle de la différence sémiologique ou modale. Tout discours parle *de* quelque chose, *renvoyant*, par là, au monde comme horizon d'expérience. C'est pourquoi on peut dire que l'histoire (ou le genre historiographique) se rapporte, au même titre que la fiction „littéraire", à un objet „racontable", susceptible par conséquent d'un traitement narratif. La relation de l'historien au passé qu'il transcrit sera ainsi en tout semblable à celle qui unit l'écrivain à son texte, qui l'implique (la question de l'auteur impliqué dans son propre récit est ici unique, qu'il s'agisse de la voix narrative littéraire ou de l'instance narrative de l'historien concerné par le passé) mais qui, en même temps, le rejette comme sujet du déploiement narratif. Tout comme l'écrivain, l'historien est impliqué dans la relation des faits, à travers une logique de la question et de la réponse, manifestement tensionnelle, qui autorise la conception de l'entreprise narrative comme une reconstruction de l'objet. (L'histoire ne vise ni à faire revivre son objet comme *réellement* présent, ni à l'évoquer comme inexorablement autre; le travail de l'historien consiste à faire signifier le passé, en conférant aux événements ponctuels une causalité rétrograde, précédée d'une compréhension narrative des faits.) C'est pourquoi l'histoire, en tant que „dérivation indirecte" de la compréhension narrative, est une mise en place de fictions poétiques et verbales, et met à profit tout un répertoire d'artifices littéraires[33]. Par là même, l'événement sera dédramatisé, rendu à sa fonction symbolique de signe du passé qui ne reviendra plus jamais, mais qui inspire les choix du présent grâce à sa charge narrative: „Un événement historique n'est pas seulement ce qui arrive, mais ce qui peut être raconté, ou qui a déjà été raconté"[34].

---

pourquoi on peut dire, avec raison, que le récit n'est pas, comme le pense Genette, une espèce diégétique, mais „pseudo-diégétique" (p. 512): le narrateur y parle en son propre nom, *mais aussi en celui d'un autre*, il raconte et se voit raconter. La „complicité chiasmatique" du sujet de l'énonciation narrative et du monde introduit déjà la question de la référence et de ce que Ricoeur appelle la „prétention à la vérité" de tout discours. Comme l'être-pour-soi n'est jamais séparé de l'être-pour-les-autres, il résulte que la Ière et la IIIe personne focalisent alternativement le récit: la focalisation du récit sera dorénavant variable, confuse, flottante, *tant qu'elle ne sera envisagée que comme une donnée intérieure du récit*. Or, dans le récit c'est tout un monde qui parle, et qui se signifie.

[32] *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

[33] *Temps et Récit I*, p. 229.

[34] *Ibid.*, p. 240.

L'intelligibilité de l'histoire, tout comme celle de la narration littéraire, est toujours rétrospective. N'étant ni chronique ni science, le récit interprétatif relève d'une compréhension „synoptique" des événements[35], et de ce que Ricoeur appelle le „point de vue de la fin". En effet, dans toute narration (surtout dans le genre tragique), la progression chronologique (ou littérale) des événements est essentiellement invraisemblable, mettant le lecteur dans la perplexité; en revanche, le dénouement une fois arrivé, tout l'enchaînement des actions devient soudain vraisemblable, révélant sa nécessité interne. La rétrospection narrative sera ainsi, paradoxalement, un travail de prospection de l'intelligence. Citant Mink, Ricoeur pose comme principe de l'activité narrative la *remontée inventive* du cours des événements: «C'est seulement quand nous racontons l'histoire que notre marche en avant repasse par le chemin déjà parcouru à rebours»[36].

La justification dernière de cette méthode de „questionnement à rebours"[37] est que, sans prétendre à une restitution du passé *tel qu'il fut*, l'histoire narrativisante, ayant trait en ceci avec la phénoménologie génétique, vise à rendre manifeste la genèse *du sens* des événements. L'intentionnalité de la connaissanse historique désigne, par là, „le sens de la visée poétique qui fait la qualité historique de l'histoire et la préserve de se dissoudre dans les savoirs auxquels l'historiographie vient à se joindre par son mariage de raison avec l'économie, la géographie, la démographie, l'ethnologie, la sociologie des mentalités et des idéologies"[38]. Cette visée poétique globale du discours historique rend compte de la légalité de celui-ci: les lois de l'histoire ne sont pas des données objectives, précedant la recherche; elles sont „interpolées"[39] dans le tissu narratif. Aussi l'explication causale des événements doit-elle être précédée d'une compréhension narrative des faits. C'est qu'en histoire, tout comme dans le récit de fiction, l'«un après l'autre» est à envisager comme l'«un *à cause* de l'autre». C'est aussi pourquoi l'explication historique est déjà une évaluation des faits, moyennant des procédures d'inspiration juridique (appréciation, pesée des témoignages, épreuve des faits, etc.).

La genèse du sens de l'histoire marque le moment de la découverte de l'identité narrative des individus et des peuples. Le sujet matériel ou psychologique des actes historiques n'est jamais le siège du sens et de la verité de ceux-ci. Ce n'est que dans la mesure où l'identité égologique, tout abstraite, de l'individu entre en connexion avec l'ipséité compréhensive de l'être temporel, agent de l'histoire, que les apories de l'expérience du temps reçoivent, grâce aux médiations de l'écriture narrative des faits et de la lecture historique des événements, une solution provisoire. Cette solution — combien précaire —, c'est la poétique du

---

[35] *Ibid.*, p. 221.
[36] *Ibid.*, p. 222.
[37] *Ibid.*, p. 252.
[38] *Ibid.*, p. 253.
[39] *Ibid.*, p. 181.

récit qui l'apporte. Aussi peut-on dire, avec Ricoeur, que le récit est le véritable „gardien du temps"[40], et que le temps humain est, avant tout, un „temps raconté". Avant de retourner à son mystère, le temps aura passé par le récit, c'est-à-dire *chez les hommes*[41].

---

[40] III, p. 349.

[41] *Ibid.*, p. 352. Les paradoxes insurmontables réflexivement du temps comme expérience humaine essentielle ne décevront jamais la recherche — envisagée comme interprétation inlassable des données et des faits —, même si les solutions que celle-ci peut fournir ne font que susciter de nouveaux problèmes, et ranimer des contradictions qu'on croyait résolues. C'est pourquoi toute confession d'impuissance est à compléter par une déclaration de confiance. „La nouvelle hiérarchie entre les apories de la temporalité que nous proposons ici risque de faire apparaître une inadéquation croissante de la réponse à la question, donc de la poétique du récit à l'aporétique du temps. La vertu de cette épreuve d'adéquation aura été du moins de révéler, à la fois, l'ampleur du domaine où la réplique de la poétique du récit à l'aporétique du temps est pertinente -et la *limite* au-delà de laquelle la temporalité, échappant au quadrillage de la narrativité, retourne du problème au mystère", dit Ricoeur, mais pour écrire aussi, ailleurs: „Il ne sera pas dit que l'aveu des limites du récit, corrélatif de l'aveau du mystère du temps, aura cautionné l'obscurantisme; le mystère du temps n'équivaut pas à un interdit pesant sur le langage; il suscite plutôt l'exigence de *penser plus et de dire autrement*" (*ibid.*, p. 392. Nous soulignons).

STUDIA UNIV. BABEŞ—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXXIII, 1, 1988

STUDIA LITTERARIA

FROM "LITTERAE HUMANAE" TO "LITTERATURA" IN THE RENAISSANCE[1]

ADRIAN MARINO

ABSTRACT. — This excerpt from *Biografia ideii de literatură A Biography of the Idea of Literature*, a work of synthesis not existing yet in any of the international languages, traces te origin and semantics of four basic terms that define the idea of literature in the Renaissance and Humanism: *litterae humane, litterae liberales, litterae bonae* and *litteratura*. The adjustment and translation of these terms into modern languages is also examined. It appears that the idea of literature is established and generalized in Western Culture. On the basis of numerous examples it is argued that the idea of literature, at this historical stage of the definition, has a cultural *meaning* aspecially. *Literae* = *culture* in all the senses of the word: from elementary instruction (writing — reading) to the greatest intellectual achievements accomplished through *letters*. In this originary, etymological acceptation, the esthetic overtones or the meaning of fiction was not yet present.

The foundations of the idea of literature are set during the Antiquity and the Middle Ages. It is the period when this idea, organized round the sacred cultural value, becomes stable. The situation is changed from the Renaissance onward. The essential cultural background remains inevitably the same; nevertheless, it undergoes two significant changes, within a slow but irrevocable laicizing process. On the one hand, the definition of „literature" becomes more lexicographical, more technical and learned. The matter is taken over by library workers: scholars, philologists, lexicographers, famous humanists. On the other hand, there occurs a rediscovery of the old, ethical and pedagogical sense of the idea of literature, so that „literature" becomes more inward-oriented, more „humanized" and, at the same time, more „socialized". The idea of literature becomes more specialized, philologically speaking, it gets to be more moral and, at the same time, more radically „civilized".

1. **Human Letters.** Of all the acceptations of the idea of literature, the one that best expresses the bookish, learned spirit of the Renaissance and of Humanism is that of *litterae humanae*. The notion is forcibly pushed forward by the enthusiasm fostered by the rediscovery of the old values and ideals of Antiquity, and quickly becomes a true emblem of the epoch. From a mere technical phrase, it is invested with

[1] A fragment of the work in progress *A Biography of the Idea of Literature*

the value of a complete programme for an intellectual and moral life, of a symbol of man's dedication to culture and to *letters*.

Reintroduced at first by the Italian humanists and then by the French ones (L. Bruni, L. Valla, G. Guarini, A. Muret etc.), inclusively in the form of *litteris humanitatis*[1], *litteris et humanitatis artibus, litteris humaniores*[2] (sometimes with a hint of incertitude, hence the desire for lexicographic precision: *litterae, illa quae... humanae vocantur)*, these *litterae humanae* often appear from under Erasmus's nib, with the role of a genuine slogan[3]. In the same humanist's work one can plainly notice the transition from *litterae* to *humaniores litteraturae*[4], a phrase that becomes quite current itself. Its philological, didactic meaning is precise: all the *letters* (texts, knowledge) that preserve and hand down cultural data and values. Modern languages take over both the formula and its significance; *lettres de humanité* (Rabélais), *lettres humaines* (J. Amyot), *lettras humanas* (Pedro Juan Nunez) etc. Its frequent use is attested in the French) 16th. century.

How "cultural" this basic acceptation remains, also results from the alternative synonimous phrase *studia humanitatis*. It energetically reaffirms the original meaning of the idea of literature: *letters* are "learned" (didactic subject-matter), but also "studied" (as a field of research and intellectual passion). The term is ever more insistently used, in both senses, beginning with the 14th century, among the first by Petrarch (*Fam.*, I, 9) to be then made popular by all the humanists: L. Bruni, C. Salutati, Erasmus. In the next century it is used also to define a subject-matter studied in universities, also named the *humaniora*. Both phrases will enter the Western school tradition, to be academically perpetrated to our own day. For the time being, however, they are just indices of higher education, intellectual distinction and humanist confraternity. *Studere in humanitate*[5]: a new branch of knowledge, a modern profession and at the same time a modern passion, forever part of the consciousness of the epoch and of human history.

The ideal of systematic cultural knowlegde redoubles the purely didactic sense. The notion incorporates all the basic "disciplines": studia *humanitatis id est poetarum, oratorum e historiographorum* (Peter Luder, 1456), according to the principle that *connexa sunt humanitatis studia* (Coluceio Salutati). The programmes of the epoch are all-embracing (often quoted are those belonging to Pope Niccolo V and to Gargantua, in his famous letter to Pantagruel, Rabelais, II, 8). They coincide with the two cycles which, in the meantime, have become traditional, *trivium* and *quadrivium* and with the domains inspired by the *Humaniores musas*[6],

[1] L. Valla, *Opera Omnia* (Torino, 1962), Con una premessa d'Eugenio Garin II, p. 473.

[2] M. A. Mureti, *Orationes* (Venetiis, 1576), p. 18.

[3] Erasmus, *Opera Omnia* (Leiden, 1701—1706), V, p. 15; *Opus Epistolarum*, ed. P.S., Allen, IV, p. 11.

[4] *Idem*, VI, p. 133 (letter of 1591).

[5] Ulrich von Hutten, *Epistolae obscurorum virorum*, in *Operum Supplementum*, ed. Ed. Böcking (Lipsiae, 1864), I, p. 259.

[6] Francesco Martinez, *Grammaticae artis integria institutio* (Salamanca, 1572), *Prologus*.

Modern languages have tended, rather, to favour the synthetic formula: the ideas of classical literature, of *trivium* and *quadrivium*, will be globally translated by *humanité* (Jean Boucher, 1527), *lettre en art d'humanité*[7], *studi che si chiamano d'humanità*[8] (the first reference, in Italian, dates from the third decade of the 16th century). For Montaigne, to write *humainement* is to write in a „cultivated style" (I, 56).

An original lexical creation of the epoch is the *humanist, humanista* (Ulrich von Hutten: *isti humanistae)*: the professor of literary studies, of humanities (classical languages and literatures, grammar, rhetoric), sometimes the students of such disciplines or the man of science who has made a specialty of the *studia humanitatis*. The term circulates beginning with the 15th century. In modern languages the first, Italian, attestation, dates back to 1522 (Ariosto, *Sat.*, VI, 22—27). Sperone Speroni speaks of *la nostra umana professione*[9], of an *Accademie alli Humanisti* (1542). *Humaniste* in French, *humanist* (professor of humanitie) in English (1598) are other usual words of European circulation. At a superior level, we find the highlyqualified *humanista:* a man of erudition, an interpreter of classical texts, as he is defined in the general repertory of the epoch's professions[10].

For the first time in the history of the idea of literature, the *studia humanitatis* are invested with a real pedagogical finality. The moral effects of literature had been known before. But the conception only becomes general during the Renaissance. Now it is organized, systematized, turned into an ideal and a way of life. "My home is my paper, my quill and my ink" (Petrarch, *Fam.*, XII, 7). *Litterae humanae* as an act of vital, intellectual an ethical living. The transfer into the world of values is complete: "Letters are the documents of virtues, manners are hidden in them, everything is hidden — *latent mores, latent omnia*" (C. Salutati, *Ep.*, VIII, 12). This conception, typical of the Renaissance and of Humanism, has been theorized by L. B. Alberti, L. Bruni Aretino *(De studiis et litteris)*[11] and others. Superlative intellectual life becomes indistinguishable from supreme moral virtue. Hence the formula, frequent with Erasmus and others: *honestia litterarum studiis*[12], *honestissima litterarum studia*[13].

Consequently, the identification of literature (= *studia humanitatis)* with the basic virtue, *humanitas*, becomes inevitabel. This epoch, to be more specific the second half of the 15th century, rediscovers the old

---

[7] *Journal d'un bourgeois de Paris sous Francios I*, ed. Philippe Joutard (Paris, 1963), p. 126.

[8] B. Castiglione, *Il Cortegiano*, I, 44. A cura di Ettore Bonora Chilano, 1972), p. 87.

[9] *Tratatisti del Cinquecento*. A cura di Mario Pozzi (Milano—Napoli, 1978), I, pp. 770—771.

[10] Thomasso Garzoni, *Piazza universale di tute le professione del mondo* (Venetia, 1587), pp. 956—958.

[11] L. Bruni Aretino, *Humanistisch-philosophische Schriften*. Hrbg. von Hans Baron (Leipzig—Berlin, 1928), p. 19 etc.

[12] Erasmus, *Dulce bellum inexpertis* (Brunsvigae, 1672), p. 24, 25, 57, 58.

[13] G. Budé, *De Philologia* (Paris, 1532), p. XVI v.

notion, well glossed — over and explained — away since Antiquity[14] and changes it into an absolute life conception. Its eulogy becomes a ritual (as in Gregorius Chrispus's *De culta humanitatis et honestitatis).* Its content is erudition and cultivation of through arts and letters — an educational principle based on utmost moral exigency (C. Salutati, *Ep.*, XII, 18; X, 25). One of the definitions of the epoch sums up the whole doctrine: "Literature... is the instrument necessary to our lives"[15]. In the modern languages, the idea appears as *umanita*[16], *humanitet.*

Man alone is endowed with the gift of perfecting himself through knowledge, culture, education. By itself, this possibility of improvement confers people the quality of *humanissimi.* This old concept is also taken over and popularized. *Letters* humanize, they restore man to his true nature, they pluck him out of barbarism — such ideas circulated in the age, to be found with L. Bruni, C. Salutati, Erasmus etc. "Literature must improve *(migliorare)* any man"[17]. It makes him "subtle" and gives him "plenitude". "Sciences, letters, make real people (out of people)" (Erasmus, *Querela pacis,* XI), "studies without which we are not humans"[18]. A good, complete and explicit definition is the one provided by G. Budé: "These letters of which the ancient speak were called human or humanist *(humaniste)* letters, because without erudition, without these disciplines, people would live like brutes *(brutalement),* not like humans *(humainement)*[19].

The whole conception is presided over by the ideal of a man with a complete education, therefore perfect. This apex of humanistic thought is inextricably linked to *litterae,* the means through which man discovers himself, develops all his faculties and acquires all the virtues. Culture "makes people perfect and almost divine" (Guicciardini, *Ricordi,* 47, 128). A complete catalogue of virtues accompanies and adds up to the achievement of *humanitas: benignitas, facilitas, suavitas, justitia, pietas, constantia, magnanimitas, prudentia, moderatio* etc. etc. To live in their spirit means to achieve harmony, equilibrium, happiness; the *vita contemplativa* dominates the *vita activa.* An *ottimo umanista* cultivates an individual, spiritualized, aesthetic, exquisite brand of Epicureanism. Such an ethical-intellectual integralism confers *humanitas* all the possible meanings: *vocabulum enim polysemum est litterae, scientia, virtus.*

Now we can understand even better why the polisemy of the age makes of *litterae humanae* the basic meaning of the idea of literature in the period of the Renaissance and of Humanism. Letters and the definition of a complete man are identical. Literature had not been given such a dignified status before, nor will it ever achieve it again. Never

---

[14] Aulus Gellius, XIII, 17.
[15] *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (Firenze, 1900), IX, Fasc. I, p. 261.
[16] B. Castiglione, I, 42.
[17] *Vocabolario...*, p. 261.
[18] Erasmus, *Opus Epistolarum*, II, p. 368.
[19] G. Budé, *Le livre de l'institution du prince* (Paris, 1547), p. 68 r.

since has the idea of literature contained the integral definition of man, never again will it be the total expression of his aspirations, the symbol of spiritualization, of integral humanizing. And, to the extent that *human letters* shape man and restore him to his true essence — which is not only fulfillment, but also regeneration —, we find ourselves at the sources of yet another fertile European idea: that of the "new man", so much celebrated in our own day, but who seems to have forgotten (or not yet discovered) his true origins, which are Renascentist and humanistic.

2. **Liberal letters.** The epoch rediscovers another ancient definition of literature, closely connected to *litterae humanae* (to which it plays the part of an empirical synonim): the letters *liberales et ingenuae*[20]. This phrase enjoys a wide circulation, with minor variations of terminology, all from the sphere of literal-literary studies, disciplines, arts and sciences: *litteris et liberalibus studiis* (G. Guarini), *disciplinis liberalibus* (Erasmus)[21], *De artibus liberalibus* (Melanchton), *scientiarum liberal iumque artius*[22]. The syllabus is the one we already know, with a strong emphasis on *trivium*, from grammar and poetry to oratory, painting, sculpure, architecture (M. Ficino, *Ep.*, XI). As for the semantic identification, it is vividly felt and clearly defined in the same period: *Disciplinae autem liberales, humanae quoque ideo appellantur*[23]. Another synonim, *eruditionis*[24], which will provide another of the definitions of the humanist, *liberalibus artibus eruditus*, again confirms the (strong) cultural sense of the idea of literature in this period. Well-attested is also the traditional didactic sense (Ramus, *Scholae in artes liberales*, 1553).

The Western languages equivalents are even more important, as they set up the critical-literary terminology of modern European culture. Consecrated by famous texts, the French phrases become classical: *savoir libéral et honneste, arts libéraux* (Rabelais, *Pant.*, II, 8), arts *libéraux et sciences humaines*[25] (first attested in 1542). The Italian formula is similar: *liberali studii* (Boccaccio, *Vita di Dante)*. Even more important for the biography of our idea is that, in translating Plutarch, Amyot renders *encyclos paideia* (i.e. "encyclopaedia") by *science et littérature liberale*[26]. The same renowned translator uses the phrase *honneste littérature*[27]. It is not merely a newly-coined syntagm — which is obvious — but one of the first attestations and definitions of the idea of literature in a modern language of wide circulation, supporting a great culture, which definitively stabilizes its *etymon* and its lexical physiognomy. Further on we shall see that in the epoch of the Renaissance and of Hu-

---

[20] G. Budé, *De studio litterarum recte de commode instituendo* (Paris, 1532), p. XXXIII v.

[21] Erasmus, *Opera omnia*, X, 1744.

[22] L. Valla, *op. cit.*, II, p. 9.

[23] G. Budé, *De Philologia*, p. LXV.

[24] G. Budé, *De studio litterarum...*, p. XII v.

[25] Plutarque, *Les oeuvres morales et meslées*, translatées... par Jacques Amyot (Paris, 1582), II, p. 4 v.

[26] *Idem*, II, p. 668 r.

[27] Plutarque, *Oeuvres* (Paris, 1784), VIII, p. XI.

manism this phenomenon is also repeated at the level of other significations of the idea of literature.

Of great importance are the pedagogical and ethical implications of the *liberal letters*. This is the phase when literature begins to attribute to itself, ever more systematically, moral and educational functions, and the idea of literature becomes moralized. Its didactic background made such an evolution inevitable. Renaissance pedagogy establishes a direct link between "manners" and "liberal studies" (P. Paolo Vergerio, *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae)*, identifies the notion of "education" with that of "liberal education" (Maffeo Vegio, *De educatione liberorum)*. The old etymology of *liberal letters* is rediscovered and adopted with enthusiasm; the idea of *liberty:* "Liberal arts make people free" (P. Paolo Vergerio)[28]; the *litterae* are the "natural food for the free soul" (L. Bruni). Only they can be "worthy of free people" (L. Bruni) etc. Finally, of the same ancient inspiration is the praise — not less frequent — of the "liberal" style of life, viewed as freed of worries, of mattrial obsessions, as having conquered inner freedom, as being far removed from such ambitions as fame, money, career etc.[29]. To live liberally *(liberaliter)* means, for Erasmus, to lead a life devoid of privations and needs, in a gratuitous, epicurean style, indifferent to political turmoil, justice, trade etc. It is the old *otium* of the peace of heart.

3. **Good letters.** During the Renaissance and Humanism, the basic definition of literature has a third formula, semantically very similar to, and not far removed contextually from *human* and *liberal letters:* that of *good letters, bonae litterae*. A very accurate translation is difficult, because of the great ambiguity of the phrase. It has a global sense, at the same time cultural, ethical and esthetic, even literary-poetic. At any rate, all these significations are superimposed in the work of the notion's most famous apologist, Erasmus. He frequently speaks of *bonas lettras*[30], in every possible acceptation didactic, intellectual, linguistic, moral, epicurean etc.

The phrase can be found, without fail, in all the humanists, from Petrarch to Poliziano, from G. Budé to Reuchlin, and it constitutes a genuine programme of the epoch. Its profound cultural sense emerges from the fact that the *bonae litterae* are constantly associated with the effort for knowledge, with the idea of study *(bonarum litterarum studio)*[31], of doctrine discipline[32] erudition, education, learning. It also finds its way into titles, such as *De honesta disciplina* (Pietro Crinito, 1504). L. B. Alberti proposes to write *de litteris, de doctrine, de ingenio, de bonis artibus*[33]. The complexity and close connections of the notion once

---

[28] cf. *L'Umanesimo*. A cura di E. Garin (Firenze, 1958), p. 130.

[29] Leon Batista Alberti, *Opere volgari*, II, *Rime et trattati morali*. A cura di Cecil Grayson (Bari, 1966), p. 51, 112, 137.

[30] Erasmus, *Opus epistolarum*, II, p. 325; III, p. 548; 927; VI, p. 379.

[31] G. Budé, *De studio...*, p. XXXIII v.

[32] *Idem*, *Opera Omnia* (Basileae, 1557), I, p. 153, 239, 294.

[33] Leon Batista Alberti, *De Commodis Literarum atque Incommodis. Defunctus*. Testo latino... a cura di Giovanni Farris (Milano, 1921), p. 255.

again become evident. The identification with *human lettres* will, accordingly, be very frequent[34]. Also frequent is the typical Erasmian thesis of humanization: *bonnae litterae reddunt homines*[35]. Finally, these *good letters* too had to find their equivalent in a corresponding formation of the order of *litteratura*. In this particular case, the equivalent could be *litteratura melioris*, attested, especially, in Erasmus[36]. This transfer from *littera* to *litteratura* is an important lexical mutation in the biography of the idea of literature and contributes to the consolidation of its terminology.

As a genuine semantic nexus, the *bonnae litterae* comprise, apart from any ambiguity, a real dialectic of the sacred and the profane. During the Renaissance, the sacred value, indissolubly tied to *litterae*, appears for the first time in this indirect way. Erasmus's position is, again, exemplary. On the one hand, his main project was to bring about a cooperation and synthesis of religion and culture, of the *litterae* and the church: *magnam concordiam inter theologiam et bonas litteras*[37]. A similar position can be found with Ulrich von Hutten, Melanchton and other promoters of the Reformation. On the other hand, though, as the *bonae litterae* begin to be associated with "heresy" and persecuted and theologians turn out to be increasingly dogmatic, intolerant and obtuse (Erasmus's correspondence abounds in allusions to such reactions)[38], such a position is openly declared "*barbarian*", a proof of *odio bonarum litterarum*[39]. As a consequence, *the good letters* are attributed, from this perspective, a connotation which is laicized or, at any rate, neatly dissociated from theology. It is quite obvious, on the other, hand, that the notion of *bonae litterae* could only be conceived, from its very beginnings (including its self determination and the recognition of its qualitative potentialities) as being completely outside the sphere of sacred letters. The first known English secular poet. Adhelm, the first who writes in Latin, passes for a *bonus auctor*. Without any qualms or apprehensions.

As in the case of *Human* and *liberal letters*, the polysemy of *good letters* has a rich ethical and educational content, often expressed through radical forms. The humanist vision on literary studies is almost ascetical, conceived in isolation and complete indifference toward material gains. The theory of *litteris ac moribus* is the axis of the whole conception: the *good letters* will improve manners, they have purifying effects on those who cultivate them "whose nature (leur nature)[40] they tame and soften'. "Good" spirits become "perfect" (Guicciardini, *Ricordi*, 313). *Bonae litterae* and *ingenuitate morum* are in fact synonims[41]. By defini-

---

[34] e. g. Cr. Mylæus, *De scribenda universitatis rerum* (Basileae, 1551), p. 4.

[35] Erasmus, *Opera omnia*, IV, 628 D.

[36] Erasmus, *Opus Epistolarum*, II, p. 214; IX, 225.

[37] *Idem*, VII, p. 16, p. 495.

[38] *Idem*, IV, p. 346; 347; V, p. 451; VI, p. 328; VII, p. 360.

[39] *Idem*, VI, p. 202.

[40] Jaques Amyot, *op. cit.*, I, *Aux lecteurs.*

[41] Erasmus, *Opera Omnia*, II, 1052 C.

tion, the humanist is wise and a paragon of virtues. He is characterized by *bonum sapientiae*.

All these significations also find their correspondents, in modern Western languages, in equally general and weighty phrases. The French formula, *bonnes lettres* (attested in Rabelais, Montaigne, Malherbe, but in many more: J. du Bellay, J. Amyot, Commynes etc.) becomes current. It is wholly conformable to the spirit of the Renaissance and of Humanism, which sanctions it. Many equivalent formulae *(bonnes disciplines, bonnes lettres et érudition, bonnes lettres et disciplines liberales)*[42] testify to the vitality of the idea, hence the great extension of its lexical field. The same situation for the Italian *le buone lettere* (Bandello, *Nov.*, I, 8) and *le buone scritture* (P. Bembo)[43], for the Spanish *las buenas letras* etc.

The transition to *bonne littérature* contributes to an even greater degree to *literature* becoming firmly established in European consciuusness and lexicography. Even though the term is not yet very often attested in its primary form *(bonne licterature)*, its appearance at the end of the 15 th century (1490—1495) shows that the scales oscillating between *lettres* and *litterature* are increasingly tipped in favour of the latter. The notion will acquire the definitive, stable form of *bonne litterature* (1549), more rarely *pure et sincère littérature* (J. Amyot), in English, with a manifest didactic sense, *good literature*.

The Renaissance and Humanistic age is its period of great glory and vitality. The idea then becomes classical and academic, to wither afterwards and die little by little. It will eventually end up as a venerable, more and more fiercely contested, academic relic.

4. **Grammar and culture.** The background of these letters is, inevitably, the idea of *culture*. It dominates and shapes all the definitions of literature in this period, as it did during the Antiquity and the Middle Ages. But with greater élan and with a more enthusiastic educational and intellectual vocation. To speak of a rediscovery of letters is not enough. They are seen, defined and praised as the central concept of the epoch's, of man's global effort for knowledge and creation. Literature admits to being, first and foremost, an essential act of culture. So once again we get the homology *literature — culture*, the central axis of the biography of the idea of literature.

Very authoritative is, particularly, its elementary, traditional, fundamental definition: *culture = grammar*, based on the ancient Greek and Latin etymology. The prestige of classical forms is great and it explains their frequent reproduction. The "knowledge of writing and reading" is the first of these forms. We come across it everywhere from grammarians and philologists to humanists and poets (Petrarch, *Fam.*, I, 7) or in translations (J. Amyot). A new phenomenon: it enters the epoch's dictionaries and encyclopaedias (Balbus, *s.v.*, R. Estienne, *Thesaurus linguae*

---

[42] e.g. Jehan de Nostre Dame, *Les vies des plus célèbres et anciens poètes provensaux*... (Lyon, 1575), p. 145, 177.

[43] *Trattatisti del Cinquecento*... I, p. 107, 586.

latinae, s.v.) which shows its stability and standard character. We are in a period when almost all the meanings and significations of the idea of *literature*, consecrated by reference works, tend to become *ne varietur*. One of these significations, *recte loquendi scribendique scientia*[44], is a true invariant, met with since classical Antiquity.

The same remark can be made about *studia* or *studium litterarum*, the current equivalent of grammar[45], of cultural activity generally. The acceptation found in all the humanists (L. Bruni Aretino, *De studiis et litteris* (1477); G. Budé, *De studio litterarum recte instituendo* (1557) etc.) also enters the epoch's philology and its dictionaries[46]. The modern equivalent, Italian for example, is no less frequent: *studi delle lettere*. Not for a moment must we overlook the strictly didactic ambiance and finality of *these litterae* and *studia*, in fact insistenty theorized (B. Guarino, *De ordine docendi ac studenti*, Erasmus, *De ratione studii* etc.). So "letters" once again appear especially in such a historical moment — as what they originally were: a typical school product, a specific subject-matter to be taugh (Castiglione, I, 25; Rabelais, *Garg.*, I, 23; *Pant.*, II, 8 etc.).

These *studia* convey "knowledge", *litteris* cognosces[47]. The Renaissance and Humanism legitimately speak of a knowledge of "letters", of "literary arts", of "good letters" and so forth, in the sense of acquiring first-rate knowledge. But the cultural-didactic content predominates in all these instances. Grammar is seen as the basic condition, the foundation of all the arts of letters and of all disciplines"[48]. So again we find the ancient, classical definition, faithfully taken over[49]. This way, the idea of culture is vertically structured and stratified, having as its foundation a first level of grammatical knowledge, a knowledge of letters. Later on grammar will gain its independence from the culture of letters, to remain the normative discipline of reading and writing. The tradition of the etymological explanatin of the word will also be lost.

The term *culture* itself, *litterarum cultura*[50], is but rarely used. Much more common are its equivalents, all well-attested: *doctrina literis* (E. Dolet), *de tradiendis disciplinis* (R. Agricola, J. L. Vives), *literarum periti* (L. Bruni), *eruditione* (E. Dolet), *prudentia literata*. The most current formula, which best expresses the spirit of the age and most exactly fits the terminology, the eternal *litterae*, will be incessantly glossed-over and translated through studies, sciences, expressed through letters and contained in books[51], humanistic knowledge (1527, 1538), broadly speaking through culture. All the modern exegesis of the Renaissance and humanistic lexicography is unanimous in that respect.

---

[44] A. Calepinus, *Dictionarium...* (Basileae, 1605), I, p. 624.
[45] *Idem*, I, p. 624.
[46] E. Dolet, *Commentariorum linguae latinae* (Lugduni, 1536), I, c. 1156.
[47] Erasmus, *Opus Epistolarum*, I, p. 345.
[48] e.g. Thomasso Garzoni, *op. cit.*, p. 87.
[49] G. Balbus, *Catholicon* (Mainz, 1460), s.v.
[50] M. A. Muret, *De Oratio de laude litterarum* (Venetiis, 1554).
[51] Robert Estienne, *Thesaurus Linguae Latinae*, Editio Nova (Londini, 1572), II, *s.v.*

The translations into modern languages of *litterae — cultura* play a decisive role in the introduction and acclimatization of the notion in Europe. *Lettres* (Montaigne, II, 19; Rabelais, *Pant.*, II, 8), *science des lettres*[52], *science littérale* (1531), *science et érudition* (J. Amyot)[53] become the current expression of the idea of literature used in this essential acception: "The science of letters". In the same sense: *littéraire* = pertaining to letters (1527). An identical situation occurs in Italian, where we find *coltura, coltura d'anima* (after *cultura animi), cultura umana* (B. Castiglione, IV, 45), but especialy *lettere* and *notizie di lettere*, at the same author (I, 42; III, 9) and also *studi delle letere* (L. B. Alberti), *scienza delle lettere* (L. Bruni), *eruditione e principi delle lettere* (G. Vasari), *dottrina delle lettere* (M. Palmieri) etc. To be noted that the idea of *mathesis* reoccurs in the form *mathematiche*, respectively *scienze dottrinali*[54]. *Letras, ciencias* are the corresponding Spanish terms. In English, *culture* initially had both a technical sense (the cultivation of the land) and a spiritual one: *culture of the mind, taste, manners*. The doublet *learning* even better renders the idea of knowledge acquired in schools, ability to read and write. The equivalent German term to *litterae humanae, gelehrte Kentnisse*, expresses — through an inevitable synchronization, a current phenomenon — the same notion.

An identical evolution and semantic classification takes place in the case of terms defining the man of culture as a man of letters. *Litteratus*[55] has the already historical, traditional meaning of connoisseur (in every sense) of "letters". The notion, quite current during the Rennaissance, tends to be redundant: *doctus et literatus*[56] or narrowly specialized: *literator* = he who owns, or knows, *multi libri*[57]. In the Byzantine area, the old *grammaticós* is preserved: *a grammatico*.

The modern Western languages take over the term, which covers the whole range of cultural acquisitions: from those who are familiar with letters and can write them, to those who "know", are educated, cultivated: *lettré, homme de lettres, homme de grandes lettres*. Other variants: *bien lettré, savant en lettres, gens lettrez et doctes, doctes en lettres* etc. Some Italian homanists (A. Poliziano) claim for themeslves — in the old, familiar tradition — the quality of *grammatici* others of *letterati, molte lettere ... prudentissimo* (L. B. Alberti), *erudito et studiossi di bone lettere* (S. Speroni). In Spanish, *hombre de lettras* and *letrados*, with a very clear definition by Juan de Lucerna (those who know what to write with letters)[58], have the same meaning. Similarly in English: *instructed in letters* (1531). Reversely, *illitteratus*[59] means — just like

---

[52] G. Budé, *Le livre de l'institution du prince*, p. 10, 67.
[53] Plutarque, *op. cit.*, II, p. 666 v.
[54] Tomasso Garzoni, *op. cit.*, p. 130.
[55] Erasmus, *Opus Epistolarum*, I, p. 121.
[56] G. Budé, *De Philologia*, I, p. XXII r.
[57] Balbus, *Catholicon*, *s.v.*
[58] *Carta de Juan de Lucerna, exhortatoria a las letras*, in: *Opúsculos literarios de los siglos XIV à XVI*, ed. A. Paz y Mélia (Madrid, 1892), p. 212.
[59] Erasmus, *op. cit.*, I, p. 121; E. Dolet, *op. cit.*, I, c. 1161—1162.

in the Middle Ages — *sine litteris, cum litera ignorant id est non latine* (L. Vala)[60]. *Laicus, analphabetus,* respectively *uomini volgari ed empirici, illiterati,* define ignorant, uneducated people. It is more than mere disqualification: a great rip in human existence, failure to be a real human being, decay.

But the real importance of the Renaissance and of Humanism to the biography of the idea of literature is this: it is only during this period that *literature* is completely clarified, specifies its basic meanings and significations, is systematized by a general definition that enters all the European languages of wide-spread circulation. This is the inevitable result of the intensive philological and lexicographical activity and reflexion, so specific of the age. It is necessary to insist a little on an analytical description of the process:

a/. The first to be consolidated and to impose itself is the "grammatical" definition of literature. The basic formula, *gramatica = litteratura*[61] recuperates a complete classical tradition. Inevitably, the definitions are *ne varietur;* they begin with the purely didactic purpose of acquiring the rudiments: *litteratura seu litteratione designatur: abecedarii, syllabarii et nominarii*[62]. The object of study is *litteraturae professoribus*[63]. Nothing new under the sun, as yet, but the basic sense is stabilized and consecrated for good.

b/. The situation is identical for the old, traditional cultural sense: *litteratura = cultura,* or, as with Erasmus, *melioris litteraturae* (*=bonae litterae),* but also *litteraturae peritia, literaturae cognitio*[64], *litteratura et disciplina* (T. Gaza). Humanist conscience exerts a powerful pressure, which makes *literature* become, at the same time, a form of *bonis animi*[65], a pedagogy of virtues and a moral quality: *prudentia*[66], *urbanitas* etc. Correspondingly, the educated, cultivated man, the man of culture, will be *in litteratura instructus*[67], *perfectus, in litteratura virus* (L. Bruni), *aptis litteratura personis.* Which is to say *vir magne litteraturae*[68] = a very cultivated man. The formula will embark upon a long career.

c/. Within the same framework, the "ethnical" dimension of literature becomes more precise. It underlays the concept of "national literature". So far this concept is only implied in a formula like *De litteratura*

---

[60] L. Valla, Opera Omnia. Con una premessa d'Eugenio Garin (Torino, 1962), II. p. 284.

[61] Curio Lancilloto Pasio, *De litteratura non vulgari* (1518) (Augusto Taurinorum, 1528), fol. Iv, Vr; Juan Luis Vives, *Opera omnia* (Valentiae... 1785) VI, p. 78.

[62] Pietro Crinito, *De honesta disciplina,* 1504 A cura di Carlo Angeleri (Roma, 1955), XVI, 8, p. 322.

[63] Curio Lancilotto Pasio, *op. cit.,* fol. XXVIII r.

[64] Erasmus, *Opera Omnia,* III, 937; *Opus Epistolarum,* IV, p. 594; IX, p. 117.

[65] L. Gr. Gyraldi, *Dialogi duo de poetis nostrorum temporum,* in *Operum,* (Basileae, 1580), II, p. 427.

[66] e. g. L. Valla, *De linguae latinae elegantia* (1471), XIX (Cantabrigiae, 1688), p. 52.

[67] Erasmus, *Opus epistolarum,* II, p. 491.

[68] J. Balle, *Illustrium maioris Britanniae,* 1548, f. 90 r.

non vulgari (Curio Lancilotto Pasio), i.e. grammar and literature written in Latin, the cultural lingua franca of the day. There are other attestations that point to the same idea[69].

d/. Literature finally gets its first lexicographic status, due to the fact that it enters the great humanist dictionaries of the day, wherein its sense is explained and defined as accurately as possible. This event is even more important in the biography of the idea or literature, as in this way it definitively enters the semantic and lexical stock of Renaissance literature and through it, as we shall presently see, all modern European languages. Only now does *literature* get an "official", current definition, made commonplace in a way, but which becomes "authoritative". Thus accidental, even if quite current, acceptations, become usual, referential. The series seems to be inaugurated by the *Dictionarium*, later known under the title *undecim linguarum*, by Ambrosius Calepinus (Paris, 1514), which translates *litteratura* (II, p. 829) by the familiar classical meaning: the science of letters *(grammatica)* and *connaissance des lettres*, i.e. *scrittura, scienza, die Kunst der Buchstaben und Geschrifft* etc. This coupling of grammar and culture and the oscillation between the two is maintained with G. Budé[70], Étienne Dolet, Robert Estienne, first in his "small", school dictionary[71], then, with his son Éstienne, in the great *Thesaurus linguae latinae* (1572): *de literis tractat, literarum cognitio et scientia*[72]. Lapidary, definitive definitions for this level of signification. The semantic glosses of the age retain for *literatura* the same aspects: basic schooling *(pueris elementa*[73]*)*, and, in a negative sense, little culture *(mediocri literature*[74]*)*. It is impossible to make the statement that this form and acceptation of the notion *literature* disappeared during the Renaissance (René Wellek, "Literature and Its Cognates", in *Dictionary of the History of Ideas*, ed. by Philip. P. Wiener, New York, 1973, III, p. 81).

A further, and even more decisive, argument is that the term appears and circulates, with the same meaning, in the modern languages. The French attestations of the second half of the 15th century (1468—1495) connote general scientific and literary knowledge, i.e. "culture". The notion takes roots in the next century: sciences, litterary knowledge *(lettrerie, licteratiur)*[75], teaching subject *(enseigner la littérature)*[76], intellectual

---

[69] *Vocabolario... della Crusca*, p. 261—262.

[70] G. Budé, *Lexicon graeco-latinum seu Thesaurus linguae graecae* (Genevae, 1534), *s.v.;* Etienne Dolet, *Commentariorum linguae latinae* (Lyon, 1536), I, c, 1160.

[71] Robert Estienne, *Dictionariolum puerorum tribus linguis latina, anglica et gallica*, (Londini, 1552), s.v.

[72] Henri Estiene, *Thesaurus Linguae latinae* (Londini, Editio nova), III, *s.v.*

[73] Barnabae Brisonii, *De verborum... significatione*, 1559 (Halae Magdeburgicae, 1743), p. 744.

[74] L. Valla, *op. cit.*, I, XVIII; *Praefatio*, III.

[75] Xénofon, *L'Histoire du voyage que fit Cyrus à l'encontre du Roi de Perse, Artaxerxe*, tr. Claude de Seyssel, 1529; Ms. fr. B.N. 702 (p. 16).

[76] G. Budé, *Le livre de l'instruction du prince*, p. 30 v.

and cultural formation *(mon peu de sens et de littérature)*[77]; the meaning of "general knowledge" is met with in Montaigne (II, 19). The quantitative aspect, quickly turned into a stereotype, is defined by *excellents, experts* and, above all, *homme de grande littérature*[78]. The situation is identical in Italian: *vera litteratura* (L. Valla) appears in the same context with *studia humanitatis* and *buona litteratura*. In Portuguese, *leteratura* (1507) and *sciencia et leteratura* have the same general cultural meaning. *Literatur*, in German, contains all the basic meanings: the craft of writing, knowledge, science, intellectual pursuits. Finally, an identical situation is found in English (where a 1425 attestation inaugurates the series): *knowledge(d) and literature(d) in the wars* (Shakespeare, *Henry V, IV*, 7, v. 157). With an even stronger didactic sense: *lyterature* (John Colet). The antonym is perfectly symmetrical: *sans littérature*[79], in English *illiterature* (1592).

[77] Plutarque, *Les Vies des hommes illustres*, tr. Jacques Amyot (Paris, 1559), dedication.

[78] Jean Lemaire de Belges, *Oeuvres*, publiées par J. Stecher (Louvain, 1885), II, p. 268, 409.

[79] Antoine du Verdier, *La Bibliothèque, avec un discours sur les bonnes lettres servant de préface* (Lyon, 1585), p. XV.

STUDIA UNIV. BABES—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXXIII, 1, 1988

EXPERIENCING THE MODERNIST CODE

LIVIU PETRESCU*

ABSTRACT. — The author is interested in studying the configuration of modernist code basically on the level of formal structures. His first step has been to take into account the issue of the narrative "point of view". One of the major changes undergone, in this respect, by the Romanian novel, in its way to modernization, consisted in the promotion of a first-person narrative technique. Similar innovating initiatives were undertaken by certain Romanian novelists, with regard to another basic element of a narrative structure: the character. At this level, the major opposition the Romanian novel was supposed to go through is the opposition: moral "structure" *vs.* psychic "texture". To this opposition, the author adds another one, concerning the "modes of presentation" of a character; this opposition has been termed as "showing" *vs.* "narrative commentary". And finally, the paper describes the modernist code at the plot level of narrative structures, insisting upon a last opposition: "patterned" *vs.* "plotless" novels.

1. The Romanian "experimental" novel is an obvious outcome of a general striving to catch up with the new literary standards of the modern Western novel. The most spectacular feature of this innovatory narrative was to bring in hastily a wide range of entirely new motives and literary themes. All along the nineteenth century, the great bulk of the figurative elements in the Romanian novel used to be in close connection with a *village* civilization. Through the experimental novel, our narrative has shifted to the assumption of some uncommon motives, dealing primarily with a *city* civilization. On this merely thematic level, the basic alternative will be then: rural novel *vs.* urban novel.

2. Nevertheless, I do not intend to dwell upon such thematic aspects; what I am actually interested in is the dynamics of the formal structures of the novel. Therefore, my next step will be to take into account the issue of the narrative "point of view".

One of the major changes undergone, in this respect, by the Romanian modernist novel stood for the promotion of the first-person narrative technique. As a matter of fact, up to the turning point of World War I, our novel already went through two previous stages. The first one coincided with the very rise of the novel as a literary genre and lasted approximately from 1840 until 1862. In fact, at this rather primitive stage of its development, the Romanian novel displayed an unmistakable predilection precisely for a first-person narrative technique; but this practice has been mainly encouraged by the prevailing romantic concept of the basically subjective character of literature. At the next stage (wich stretches from about 1862 until the aftermath of World War I), an

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

attempt has been made to keep abreast with the new, post-romantic, realistic standards of the European novel. A request for objectivity came now to the fore and, consequently our narrative took a particular interest in the third-person narrative technique. In Eugen Lovinescu's view, for instance, to assume this technique represented one of the primary prerequisites, in order to build up a modern novel in our culture. This device implies, above all, an "omniscient" author, or — in other words — a story-teller who confines himself to a neutral exhibition of facts. His main concern is to prevent those facts from being distorted; and what he fears the most, in this respect, are precisely his personal feelings, beliefs or prejudices. The "omniscient" author must begin by eradicating all his personal responses, so that the third-person narrative technique is not supposed to display any personal "point of view".

In the aftermath of World War I, the Romanian novel entered the third stage of its technical development. It was a period stirred by a new need of radical changes. But the champion of this cultural program was no longer Eugen Lovinescu; it is true, through his initiatives, the genre undertook a quick alignment with the European standards, but in a pretty short spell of time, these standards became outlived. While Eugen Lovinescu remained a steadfast advocate of the objective novel and, subsequently, of the third-person narrative technique, a more dynamic and a more rash Romanian writer — Camil Petrescu — turned up and pleaded in favor of a more up-to-date device: the first-person narrative technique. Through the literary polemics he carried on, as well as through his own fiction, Camil Petrescu recommended the replacement of the third-person narrative technique, by a first-person one. In his account, the "omniscient" author would have been a literary device basically requested by the general paradigm of the nineteenth century culture. According to its already obsolete, rationalistic theory of knowledge, we are supposed to differentiate between the subject of pure knowledge and the subject of feeling. The status of truth requested that, in any intellectual activity only the "pure", the cogitative subject be involved. The subject of feeling — or the "concrete" ego — is generally viewed in the framework of this paradigm, as a principle of error and distortion; therefore, it should be definitely occulted.

Camil Petrescu, following the new, twentieth century paradigm of knowledge, sets down a different view; a truth, reached through a pure intellectual activity, is altogether irrelevant and poor. On the contrary, the truth experienced through all our being, the "living" truth, is much richer and much more significant.

The underscoring of the rationalistic paradigm of knowledge entailed a replacement of the non-personal "author" by a chiefly personal and committed "narrator". By virtue of all these implications, the technical change advocated by Camil Petrescu acquired the size of a literary revolution, as it were.

The first-person narrative technique still enjoys a privileged status nowadays; but, of course, for a new reason, more or less specific to our age. The post-World War II generation of novelists correlated this tech-

nical aspect with the ontological problem of reification. A third-person narrative was usually meant to point to such a phenomenon, of becoming a "thing". On the contrary, a personal narrator is supposed in most cases to have resisted depersonalization and loss of identity. And, significantly, one's casual failures, all along this struggle, are almost always rendered by means of a shift from a first-person to a third-person technique. The narrator starts speaking of himself, quite abruptly, as of a stranger, or — even worse — as of a "thing". In Augustin Buzura's novel, *The Absentees*, for instance, the grammatical person is shifted into the third person, in one and the same sentence! And it occurs the very moment the protagonist dreams of himself (or fancies himself) as being swallowed by a hungry marching mob, which thus integrates him into the human average standards.

To conclude this analysis of "point of view": the major opposition, in this respect, through which the Romanian novel tried to experience a modernist code was the opposition: third-person *vs.* first person narrative technique. Or, in other words: "omniscient" author *vs.* personal narrator.

3. Similar innovating initiatives were undertaken by certain Romanian novelists, with regard to another basic element of a narrative structure: the character. Camil Petrescu again played a decisive part, in this process. He resolutely rejected the traditional standards of the European novel, in which he saw an obvious epiphenomenon of the prevailing, nineteenth-century sort of rationalism. These traditional standards implied, in his opinion, a tendency towards fleshing ont the literary characters as "types". In constructing such a character (a "type"), the creative process complied with a chiefly logical procedure. The basic requirement that a literary "type" was supposed to meet, was that of an uncontradictory conduct. Camil Petrescu gave a pertinent description of this procedure in a short passage from his public lecture on *The New Structure and Marcel Proust's Work:* "Here is a hero . . . How is a hero supposed to behave? . . . Simply enough: a hero has always to be a brave man . . . Here is a miser, how is a miser supposed to behave? It is necessary that, on every occasion, he wail over his indigence or complain of being robbed".

But — Camil Petrescu promptly warns us — such a treatment result only in depriving the literary character of any referential value. The logical procedure brings about an increasing gap between the literary sign (= the character) and the referent it stands for (= a living human being). Aligning himself with Bergson's and Proust's intellectual views, Camil Petrescu pointed out that real life is never displaying itself like a reasoning. An actual being couldn't be reduced to a formula, to a stable essence or significance. An actual being is precisely the opposite of a logical concept; it reveals itself „as a running of states of mind, images, thoughts, doubts etc., a running of the very material of the imagination and mind". As a matter of fact, a real being is in constant and radical change. The deeds he is performing are always unpredictable. Subsequently, the literary character would be supposed to tally with

this shapeless and unset reality. A literary character must lose its very outlines.

Similar attempts — aimed at changing the formal standards of the literary character — have been made by another outstanding Romanian novelist, belonging to the same generation as Camil Petrescu's: Anton Holban. Extremely relevant, in this respect, are mostly his feminine characters. Generally speaking, their psychic life follows an absolutely free course; and there is no considerable attempt to dispose of it, to regulate its display, to coordinate it. These characters are definitely deprived of the basic moral ability to gain control over this chaotic process and to bestow the slightest appearance of unity upon it. Apparently, there is no chance for them to become a „personality". In other words, we are not entitled to speak, with regard to Anton Holban's characters, of a moral "structure"; all these characters are exhibiting at best the chaotic "texture" of their psychic life. In the last analysis, Anton Holban's characters look as amorphous and shapeless as Camil Petrescu's.

At this level, of the literary character, the major opposition the Romanian novel was supposed to go through, in its attempt to get hold of the modernist code, is the opposition: moral "structure" vs. psychic "texture".

But there is another aspect I intend to focus upon; it concerns not so much the formal status of the character, as its "modes of presentation". New ways were taken, in this respect, due to Hortensia Papadat Bengescu's experiments. Otherwise, she has been considered one of our few writers of European size and cut. Her narrative is highly relevant, also, for the previous opposition I pointed at; her characters are not always endowed with a stable and set structure. On the contrary, they are, in many cases, a continuous forward movement, they are "in progress". But Hortensia Papadat-Bengescu brought in, also, remarkable innovations dealing with the "mode of presentation" of a character. The traditional novel discloses a strong tendency to present a literary character mostly through its very behaviour, through its deeds, actions or spoken words. The author usually confines his activity to a faithful record of facts and manifests a definite predilection for that mode of presentation the American poetics calls: "showing".

Many modernist writers, starting with Marcel Proust, have been in need of adjoining to this traditional device a complementary one; I think it is suitable to call this mode of presentation, in R. Scholes' and R. Kellogg's wake, the "narrative commentary". While "showing" implied only a detailed record of the external manifestations of the character, "narrative commentary" was aimed at accounting for those internal data, which usually remain beyond the threshold of expression. The latter apparently presupposes a new and mostly pessimistic theory of communication; according to this specifically "modernist" paradigm, our psychic life can hardly be captured and encompassed by our communicational systems. The largest of our feelings, emotions etc. enjoy the status of uncommunicable matter. A new narrative technique has been subse-

quently requested in order to catch precisely the Ineffable; and it appeared to be the "narrative commentary".

As for Hortensia Papadat-Bengescu, her extended use of this technique is partly related to the above-mentioned paradigm of non-communication; but her fiction also provides a different motivation for resorting to "narrative commentary". In Hortensia Papadat-Bengescu's view, the way a literary character "appears" is quite distinct from what it is "in itself". So, the phenomenal "appearance" of the character is provided with a definite and unmistakably individual form. But, at its bottom, by virtue of its "essence", the character is pure life, the universal and undeterminate energy, which goes through all living forms and thereby is limitless, a mere potentiality of everything. So, each man is — as Hortensia Papadat-Bengescu says — "a counterbalance of the whole nature". But, as all these virtualities are only tentative movements, slight attemps of life to realize itself, signs of its unabated energetism; as this amorphous psychic life remains unseen and unspoken, a new procedure and a new technique has been needed in order to capture this unseen world: the "narrative commentary".

To sum up again: at the structural level of character, two main oppositions account for the acquisition of the modernist code: moral structure *vs.* psychic texture, as well as: "showing" presentation *vs.* "narrative commentary".

4. The modernist code has also been experienced at the "plot" level of the narrative structures, bringing about specific evolvements, in the first place the promotion of a "plotless" novel. It is difficult to establish who precisely brought in this model for the first time. However, all along the '30s, several resounding novels came out, characterized by the same uncommon peculiarity: they didn't take any interest in building up a story, in outlining an epic action. In all of them, we are coming across a static situation; at the end of the narrative, the characters are in no respect further away than at their starting point. The graphic representation of this kind of plot will take on a punctual and additive design, rather than a linear and continuous one. The Romanian novelist who has almost exclusively recorted to this model was Anton Holban.

This dissolution of the epic action depends upon — and accounts for — a certain corruption in the condition of those who act, of those whereby the action is moving forward: the "actants". Anton Holban's actants — as well as Garabet Ibrăileanu's — are not able any longer to perform their function; they have lost their basic ability to take decisions. Thus, no advancement will be brought about; no change or progression towards a new stage will take place. And then, of course, it will be no movement forward, but stagnation.

This corruption in the status and functions of the actant should be connected with the prevailing pattern of the modern mind. In Balzac's or Stendhal's novels, we come across strong and resolute personalities, endowed with an unfailing ability to take decisions. The remorses and the doubts — if any — only come after the fact as in *The Red and the Black*. But the modern age has set a different model of the contemporary

mind; modern people are primarily dubitative, they keep calling everything into question, even the simplest facts of life. These increasing doubts result in an overwhelming difficulty to make up one's mind; by virtue of their very structure, modern people are undecided and hesitating.

From among the Romanian post-World War II novelists, he who has made a remarkable use of plotless pattern is Augustin Buzura. Hir first novel, *The Absentees*, stands for the most static novel in our contemporary literature. From the beginning to the end, the protagonist does not even move; he is all the time lying on his bed. But this inactivity is actually a kind of process; a prolonged and ultimately failing process of taking a decision. All the reflections and the mental activity of the character point to this end: to figure out a solution, to take a decision, which should change the entire course of his life. Finally, there will be no solution and no decision; as much as his remote prototype (Hamlet), Buzura's character is powerless and helpless, when expected to act.

I have to mention that a strong counter-reaction to this plotless novel is starting to delineate its course. I am not going to take into account those solutions whereby the folkloric patterns came again into fashion. Even if this orientation resulted in some major achievements, it occasioned and encouraged a shallow mannerism.

I will also make a quick mention of some attempts to resuscitate certain „romance" patterns. Mihail Sadoveanu, for instance, made use — to a great extent — of the narrative patterns provided by the old Greek novel.

I put aside both these narrative solutions: the folkloric, as well as the romance patterns. Because, in my opinion, much more valuable for the development of the Romanian novel is a third one, which I intend to dwell upon. I am actually thinking of a certain return to the ritualic narrative patterns. From a strictly formal point of view, these narrative patterns are, in their origin, closely connected to the cyclical model of the seasonal sequence. But, as R. Scholes and Iu. M. Lotman have cogently proved, this cyclical model has been subsequently converted into a linear one. From a semantic point of view, these narrative patterns still preserve their original significance, alluding to the "death/rebirth" symbolism.

There is, comparatively, a limited range of narrative ritual patterns. Mihail Sadoveanu used to resort mainly to the "initiation" and to the "hunting" pattern. Both these variants are specifying themselves as a long and difficult travel, undertaken by the protagonist. But it turns out to be a quite unusual travel, one which leads the hero far beyond the borders of his profane world, and projects him into an unfamiliar, terrifying space of the sacred. This travel involves, then, a trespassing of some interdictions, a perilous but still rewarding boldness. So, in Sadoveanu's nevels, to hunt usually means to be mysteriously guided by a sacred animal (in most cases, a bison). This strange messenger imperceptibly draws the hero out from his familiar world and conducts him to

the tremendous realm of the sacred. This plot pattern implies a discreet but unquestionable symbolism of death.

The promotion of this patterned narrative stands for a reaction to the modernist experiments; but it has been an extremely fertile reaction. Even some novelists of a mainly modernist orientation took an interest in this sort of plot patterns. An assumption of archaic patterns surprisingly occurs in several novels of an outstanding contemporary writer: Alexandru Ivasiuc. *The Lobby,* as well as *Interval* or *Night cognition* equally focus upon an extended transitional time, in a particular existence. Through this painful traversal, the character is supposed to strip his old habitudes and mentalities, and to rise, eventually, as a new man. This plot structure obviously points to the old seasonal pattern; the narrative scheme unquestionably implies a symbolism Death/rebirth.

To conclude: at the plot level, the Romanian experimental novel is confronted with an opposition: "patterned" *vs.* "plotless" narrative.

5. The attempt to bring together all the partial conclusions of my paper would probably be irrelevant, since I have limited the scope of my inquiry strictly to the formal structures of the novel, leaving apart some other aspects, equally important (such as the space/time categories). At this stage of my investigation, I am anly entitled, I think, to emphasize the force of the impact of the modernist code on the development of the Romanian novel.

STUDIA UNIV. BABEŞ—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXXIII, 1, 1988

THE SUN-MYTH: A PARABLE OF MODERN CIVILIZATION

SANDA BERCE*

ABSTRACT. — The study on the title story of D. H. Lawrence's book *The Woman Who Rode Away* is an attempt at a critical approach and re-consideration of the sun-myth on the theoretical grounds equally offered by *Apocalypse*, his last work, Frye's mythical categories, as well as the Aztec mythology and rites. For this purpose *Apocalypse* was taken as a reference book about the great, primary symbols of mankind, while the story was thought to be an abstract of the philosophical essay; the myth forshadowed in the essay was analysed in the story.

The last scene of D. H. Lawrence's life was Europe midway between two exhausting wars. On such a scene he published in 1927 and 1928 the 'travel' sketches and the stories *(Mornings in Mexico* and *The Woman Who Rode Away)* that betray a peculiar interest in primitivism, myth and ritual.

Taken as a whole, Lawrence's fiction contains a wealth of material drawn from Frazer's anthropology and comparative mythology, although certain myths and rites play a more important part than do others in shaping theme and structure. Henceforth, there is a close link between his concept on primitive societies and the use of some recurrent symbols in narrative. They are part of Lawrence's important experience with "the New World", with America, that rendered him enthusiastic with the Golden Age of mankind and aggressive against the perversion of knowledge and experience by a race that "had gone too far in the direction of cerebral activity and needed a strong dose of its opposite to help restore the balance"[1].

From this viewpoint the writer's fiction can be resolved into six main categories which constitute a progression from the obvious and apparent to the hidden presence of myth and ritual[2]:

(1) The stories based on *the myth of the scapegoat* and the rites of the passage in which myth functions as a satiric device by offering contrast between the mythico-ritualistic life of ancient man and that of contemporary man which is profane because ordinary and commonplace *(The White Peacock, England, My England, Aaron's Rodd);*

(2) The stories based on *the myth of the Andromeda* type in which a virgin faces a sacrificial death and attains salvation. The central rites

---

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

[1] Harry Moore, *The Life and Work of D. H. Lawrence*, Twayne Publishers, New York, 1951, p. 237.

[2] John Vickery, *The Literary Impact of the Golden Bough*, Princenton University Press, 1973, p. 321.

here are those of purification and revification by water and fire *(Sons and Lovers, The Horse Dealer's Daughter, The Lost Girl);*

(3) The *totemic animal* stories *(The Fox, St. Mawr, Kangoroo);*

(4) The stories based on *the myth of the Sacred Marriage* and the rites of initiation, taboo and prohibition *(The Rainbow, Women in Love, Lady Chatterley's Lover);*

(5) Stories that focus on *the myth of the supernatural world,* populated by the spirits of the dead, ghosts and invisible divinities, stories focused on the mystery of existence and human ignorance in which modern man's attempt to deal with the unknown is shown to be largely disastrous and silly. The rites are those of propitiation and predication, while the ritual is put into contemporary habit patterns and, as a result, becomes a satiric view of itself *(The Border Line, The Last Laugh, Glad Ghosts, The Rocking Horse Winner);*

(6) The stories based on the polarity man-deity and on *the myth of the reviving god* and his worship through the rites of separation, initiation, propitiation and ordination *(The Man Who Died, The Woman Who Rode Away, The Plumed Serpent).*

In these last works Lawrence treats myth as a new version of an old story. In every case the author takes a well established *myth* or *legend* and, in the process of retelling it, flashes it out with his own imaginative extrapolations so that the final product is both a new tale and a commentary on the old one. "In one sense", says Vickery, "these last works represent the fullest development of myth and ritual in Lawrence's fiction"[3].

Our study on the title story of *The Woman Who Rode Amay* is and attempt at a critical approach and re-consideration of the sun-myth on the theoretical grounds equally offered by *Apocalypse*, his last work, Frye's mythical categories, as well as the Aztec mythology and rites. For our purpose, *Apocalypse* was taken as a reference book about the great primary symbols of mankind, while the story was thought to be an abstract of the philosophical essay; the myth forshadowed in the essay was analysed in the story; six levels were found in the story, each of which having its own equivalent in the myth and in the contemporary society (as conceived by Lawrence).

In all cosmogonical myths the *sun-fire* is the dual deity that deliberately *destroys* and *regenerates* the world taking up the primary creative act. The sky contains all the fire elements and the sun-deity is conceived (at least in the apocalyptic symbolism) either as a 'being' (not necessarily human) that moves and devours everything, or as a 'cosmic element' personified in gods, birds, dragons[4]. Prometheus's story in the classical mythology associates the thunder and the lightning to Zeus while the Egyptian mythology identifies the sun with the hawk and both

---

[3] *Ibid.*, p. 323.

[4] Northrope Frye, *Anatomia criticii*, Editura Univers, Bucureşti, 1972. p. 181.

with the divine and the king[5]. That is, the fire elements are to be found within both the divine and the mortals as a transgression of levels between the sun, the fire and the blood[6]. Obviously all mythologies point out an *essential relationship between deity and man,* or between the divine and the mortal aspects of man. This in one of the sources of the myth of the reviving god and his worship through rites of separation, initiation and human sacrifice which is found in the tradition of almost all primitive societies but with a particular value for the Aztecs. In the Southern mythologies (including South America) such a worship is mainly due to the fact that the destructive power of the sun is frequently associated with the evil harmful forces, with famine, draught, wars and with the end of the world. The theme of the cyclic catastrophe is a specific aspect of all American myths about the end of the world; the South American cosmogony is based on the cyclic recreation of five distinct periods or suns. The fall of the sun signifies the death of the world. Accordingly, the difference between the Aztecs and other tribes that sacrificed human beings to worship their gods lies not only in the number of victims but necessarily in the *special significance* given to the bloodshed performed out of faith and stern belief in the salvation of the world[7]. The *magic force of blood* was for the Aztecs the only way to save the sun of a *cosmic death* and their world of destruction. Their act was deprived of hate, vengeance or sheer sadism and the victim itself was convinced of being elected by god to die and to become a part of deity, to help it restore the strength. Death was an honour beyond fear and regrets[8]. For a year before the day of the worship, the prisoners, also called 'the Sun Sons' were kept into special places where they were given the high honours of the god and the king; they were offered presents and valuable garments, the same priceless garments the sun-god was thought to wear and to which the High Priest used to offer the heart of the victim, not before tearing it out from the chest on the Sacrificial Rock[9].

The dualism implied by the sun-myth in D. H. Lawrence's story is forwarded in the ritualistic sacrifice of the woman who, not against her will, is sent to the sun-god by the primitive sun-worshipers. This statement from Lawrence's final years underscores the fact that the basic co-ordinates of his version of the dying reviving man-god are the necessity of death and the acceptance of a sacrificial communion for the attainment of a new life. Such an idea is resumed in one of his last poems, *The Old Idea of Sacrifice:* "Sacrifice is the law of life which enacts/that little lives must be eaten up into the dance and splendour/ of bigger lives, with due reverence and acknowledgement"[10].

---

[5] G. Frazer, *The Golden Bough,* Ch. IV, apud Northrope Frye, op. cit., p. 112.

[6] Northrope Frye, op. cit., p. 181.

[7] Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației,* Editura științifică, și enciclopedică, București, 1985, p. 428.

[8] Mireille Simoni-Abat, *Aztecii,* Editura Meridiane, București, 1979, p. 73

[9] Ovidiu Drimba, op. cit., p. 428.

[10] John Vickery, op. cit., p. 293.

The sacrifice performed by the Aztec lost tribe, living in their demonic world, and the submittance of the white woman coalesce into the same symbol given to the sun-myth and to the ritual: the primitives kill to revive their god and with it to keep their world alive; the woman accepts death, by extinction of self-will, while undergoing a process of self-refinement, in order to save a concept, namely she *refuses to lie.*

As we have stated, essentially, the Aztec belief in the disappearance of the sun expresses the old idea of the degradation of the cosmos, and, consequently, its repeated destruction and recreation. The idea prevails in both *Apocalypse* and *The Woman Who Rode Away:*

I. To the pagan landscape and personal background were on the whole indifferent. But *the cosmos was* a very real thing. A man lived with the cosmos and knew it greater than kimself[11].

II. With us all is personal. Landscape and the sky, these are to us the delicious *background of our personal life* and no more . . .[11].

Man progressively lost his communion with cosmos so that it became a mere 'background', a very personal and subjective one, depicted in the story with highly objectified minuteness of detail. The white woman lives in her phony apocalyptic world in which the green covered mountain hills turn into a demonic desert of 'sharp pinkish mounds of dried mud':

III. Great green-covered unbroken mountain hills and in the midst of the lifeless isolation, the sharp pinkish mounds of the dried mud from the silver works[12]

As a consequence of man's alienation from the cosmos, The world's fragile equillibrium challenges the destructive virtues of the sun over its creative life-bringing force:

I. We and the cosmos are one. The cosmos is a living body of which we are still parts. The sun is a *great heart* whose tremours run through our smallest veins[13].

II. We have lost the cosmos by coming out of responsive connection with it We have lost the sun. And he *only falls on us* and destroys us: *the dragon* of destruction instead of the life bringer[14].

In the timeless apocalyptic world, in which the sun is a 'heart', all fire objects from the sky are found within the mortal and the divine. The City of God is identified with the fire; a brilliant mass of gold and precious stones. Tha Town left by the nameless woman character is a parody of the City of God and the apocalyptic road is replaced by *the labyrinth,* or the symbol of lost direction, the labyrinthic wanderings into the deserted town, into the forest that leads to the unknown primitive tribe, and into the inner self — as a journey into the monster itself. For her, death and destruction turn out to obsessingly be her everyday life, marriage and family. Her life is governed by the worthless dead spirituality

---

[11] D. H. Lawrence, *Apocalypse,* Penguin Books, Harmondsworth, London, 1979, p. 73.

[12] H. H. Lawrence, *The Woman Who Rode Away,* Tauschnitz, Leipzig, 1933, p. 50.

[13] D. H. Lawrence, *Apocalypse,* op. cit., p. 77.

[14] *Ibid.,* p. 75.

of her Christian faith embodied in 'the great *sundried* great church' with 'the dead portals' and the hopeless background covered by sundried mud and dust, where, as if to lay stress on her alienation and utter loneliness, a dead dog shamelessly stretches out its sun-pearched belly-bowels, deserted and unprotected, a phony scapegoat dessicated by nobody to atone for the others' sins, lead by nobody into the deserted Town to die by exposure to the sun as part of no ritual of the Day of Atonement: merely 'deadness within deadness':

III. The great sundried great church, the dead portals, the hopeless covered market place where /.../ she saw a dead dog lying stretched out as if forever. Deadness within deadness[15].

The sun's magnificent reality changes into an object that merely sheds 'yellow light' from without, a lampshade into the unworthy 'Gardens of Eden':

I. The sun was still a magnificent reality, man drew from him strength and splendour and gave him homage and lustre and thanks[16].

II. But in us the connection is broken, the responsive centres are dead. Our sun is quite a different thing from *the cosmic sun* of the ancients[16].

The idea is inherent in Lawrence's concept of man as a *unique individual* faced with choices upon which depend his ability to develop his potentialities, and the *sense of man as a social being* "a part of a larger whole faced to the Universe and striving to master it, overcoming the apparent contradiction between the individual and the social being"[17]. It is, after all, the kernel of the character's drama in *The Woman Who Rode Away:*

III. The sun was setting a great yellow light flooded and flared on the trunks of the pine trees, the pine needles bristled and stood out with dark lustre, the rocks glowed with unearthly glamour[18].

The pale sun of the white woman's microcosm flares and flickers over the white place, the labyrinth she passes through, the deserted forest populated by a vegetal world that reminds of the demonic Death Tree. For her modern, 'civilized' community, a mirror of a demonic world, she is the victim of her own choice and a worthless sacrifice consummed in utter loneliness that brings her very close to madness. Alienated from her cosmos, deprived of will and vitality, she leaves in a dream-like state her home and family to wander within the ego-monster:

I. When I hear modern people complain of being lonely then I know what has happened; what we lack is *the cosmic life*, the sun in us[19].

II. Her conscious development had stopped mysteriously with her marriage /.../. Gradually her nerves began to go wrong: she must get out[20].

---

[15] D. H. Lawrence, *The Woman Who Rode Away, op. cit.*, p. 52.
[16] D. H. Lawrence, *Apocalypse*, op. cit., p. 74.
[17] Arnold Kettle, *An Introduction to the Novel*, Penguin Books, Harmondsworth, London, 1977, p. 140.
[18] D. H. Lawrence, *The Woman Who Rode Away*, op. cit., p. 64.
[19] D. H. Lawrence, *Apocalypse*, op. cit., p. 79.
[20] D. H. Lawrence, *The Woman Who Rode Away, op. cit.*, p. 53.

She is condemned because she does not play the game. In this sense she is a feminine Meursault, a stranger to the society she lives in, or, as Camus stated about his character 'she drifts in the margin, in the suburb of private, solitary, sensual life'. "If you ask yourself in what way Meursault doesn't play the game", says Camus, "the answer is simple: *He refuses to lie*. Lying is not only saying what is not true. It is also, and especially, saying *more* than is true, and, as far as the human heart is concerned, *saying more than one feels*. This is what we all do everyday to simplify life. Meursault, despite appearances, does not wish to simplify life. He says what is true. He refuses to disguise his feelings[21]. Like Meursault, Lawrence's woman character refuses to lie, she "is poor and naked, in love with the sun that leaves no shadows"[22]. A deep, tenacious passion animates her, a passion for absolute and for truth, the truth of being and of feeling but one without which no victory over oneself and over the world will ever be possible. *The Woman Who Rodt Away* becomes, thus, the story of a woman, who, without any heroics accepts death for the sake of truth. A bitter paradox lies, however, in the way she chooses to die and also in the Aztec philosophy according to which getting one's consciousness through human sacrifice is one of the most tragic of spiritual experiences[23].

III. We know the sun and we know the moon. And we say when a white woman sacrifices herself to our gods, then our gods will begin to make the world again[24].

II. We can only get the sun by a kind of worship ... worship that is felt in the blood[25].

Lawrence's "extolling of the 'blood knowledge'", says H. Moore "is not an advocation that what he called 'mind knowledge' shoult be annihilated ... It was not the acquisition of knowledge and the activity of the intellect that he hated, but the perversion of these processes"[26].

III. She felt it was her destiny to wander into the secrte haunts of these timeless, mysterious, marvelous Indians of the mountains[27].

Archetypally, the ritualistic sacrificial death of Lawrence's heroine shows the retribution given to the person who penetrates the mystery of god's existence, by getting too close to the divine and dangerous power; it is also an opportunity to take antithetical attitudes against death, the fear, the restlessness and terror are opposed to the peace of mind and resolution of the primitive man. Such an attitude is rendered by the sudden glamorous comprehension of the symbolic value of death, and of the burden that lies on the weak frame which is man

---

[21] Stephan Ohayon, *Camus 'The Stranger': The Sun-Metaphor and the Patricidal Conflict*, American Imago, vol. 40, 1983, no. 2, p. 189.

[22] Albert Camus, *Preface to 'The Stranger'*, apud, St. Ohayon, op. cit., p. 199.

[23] Mireille Simoni-Abat, *op. cit.*, p. 76.

[24] D. H. Lawrence, *The Woman Who Rode Away*, op. cit., p. 84.

[25] D. H. Lawrence, *Apocalypse*, *op. cit.*, p. 78.

[26] Harry Moore, *op. cit.*, p. 240.

[27] D. H. Lawrence, *The Woman Who Rode Away*, op. cit., p. 36.

Following this idea we think that the white American woman functions archetypally, as *the Stranger* who willingly goes for her *'Sacred Marri age'* with the sun-god. The complex idea of *the woman as a stranger* and that of *the sacred prostitute* who serves her god by submitting to strangers, as well as the interrelation of the divine and human fertility, is a concept alien to western minds[28]. We also think that Lawrence used such a complex archetype to develop his notion of the "woman as a mystery of life, and death and creation" and *to give the sun-myth a demonic value*. The demonic world is one of nightmares, "of sorrow, pain and doubt, of perverted and wasted efforts"[29]. In such a world she lives and in such a world she comes after her labyrinthic wandering. The lost tribe of Aztec descendants is a community based on loyalty paid to their High Priest, while their social relationship is that of the 'crowd' looking for a 'pharmakos', a victim that is sacrificed to strengthen the power of the others[30]. The white woman is the 'pharmakos' they take as a sign that the magic and mastery the whites have taken from them will be restored while the nameless heroine thinks that the pagan primitives would save her from her world:

III. Indians will give the white woman to the sun, so the sun will leap over the white men and come to the Indian again[31].

II. If we get out of contact and harmony with the sun, then it turns into a great dragon of destruction against us[32].

The Aztecs stand for the other side of the 'Paradise' she was in search for; they are not sun-worshipers, but evil demons, as their world is one governed from above by a pale dying sun. The ritualistic sacrifice, considered from such a standpoint, is worthless, while the world of fire is as ordinary and commonplace as the people of the sun.

The sun paralyses everything and everybody, solidifying space and time. Molested by the rays, the woman gradually looses grip over her impulses and self-control slowly erodes under the solar assault:

III. More and more her ordinary personal consciousness had left her; she had gone into that other state of cosmic passional consciousness that at lenght became the only state of consciousness she really recognized, the exquisite sense of bleeding out into the higher beauty and harmony of things[33].

Death under such a sun is a parable and the sun-worship itself is a parable. It tells how life is a cycle of "decline and resurgence which contains a death phase that must de endured"[34].

As a *quest story*, *The Woman Who Rode Away* is engaged in a search that may be best called 'wholeness', a sense of phisical, emotional and spiritual integration (the same as the characters in *The Plumed Serpent Sun* and *Kangoroo* search for). She exhibits a development si-

---

[28] John Vickery, *op. cit.*, p. 303.
[29] Northrope Frye, *op. cit.*, p. 182.
[30] Northrope Frye, *op. cit.*, p. 183.
[31] D. H. Lawrence, *The Woman Who Rode Away*, op. cit., p. 84.
[32] D. H. Lawrence, *Apocalypse, op. cit.*, p. 79.
[33] D. H. Lawrence, *The Woman Who Rode Away*, op. cit., p. 30.
[34] John Vickery, *op. cit.*, p. 324.

milar to the dying and reviving god, subject to defeat, death, revival and resurrection. The Woman is killed on the Sacrificial Rock by a tribe which is a parable of modern civilization while the pale dying sun is about to sink 'in the reddening icy silence of the winter afternoon':

III. Turning to the sun she looked to the yellow sun. It was sinking. The shaft of ice was like a shadow between her and it... Only the eyes of that oldest man were not anxious. Black and fixed, as if sightless, they watched the sun, seeing beyond the sun. And in their black, empty concentration there was power, power intensely abstract and remote, but deep, deep to the heart of earth, and the heart of the sun. In absolute motionless he watched till the red sun should sent his ray through the column of ice. Then the old man should strike, and strike home, accomplish the sacrifice and achieve the power[35].

The 'pharmakos' is sacrificed to render back the harmony of things and natural relationship among the representatives of human race affording an *ironic sense* of the continuity between the two worlds which shows how the one may be both a degeneration and an adaptation of the other.

---

[35] D. H. Lawrence, *The Woman Who Rode Away*, op. cit., p. 98.

STUDIA UNIV. BABEŞ—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXXIII, 1, 1988

TEXTUAL AUTHORITY IN WILLIAM FAULKNER'S *THE HAMLET*

ROY K. BIRD*

ABSTRACT. — The act of composition is an act of mastery through which an author asserts authority over language and the other raw materials of his text. However, because of the indeterminacy of language, when an author publishes his text he surrenders it to an inevitable process of molestation through which the reader makes of the text whatever his conceptions and experience demand. In his novel *The Hamlet*, William Faulkner forces his reader to experience some of the pain of this molestation by demanding that the reader actively enter into the process of making some sense of a text characterized by a maze of narrative shifts, imbedded short stories, and daringly bizarre interludes juxtaposed against a quasi-historical documentation of "the rise of the rendneck" in Yoknapatawpha County.

A monument only says *At least I got this far* while a fotoprint says *This is where I was when I moved again.* — William Faulkner, *The Town* (29)

In his study *Beginnings*, Edward Said discusses two terms, *authority* and *molestation*, which for him describe any author's struggle to maintain control of the text he creates. *Authority* suggests to Said not only the traditional "power to enforce obedience", but "a connection as well with *author* — that is, a person who originates or gives existence to something, a begetter, a beginner, father, or ancestor, a person also who sets forth written statements" (83)[1]. Said thus sees the author as a person with considerable power, exerting control over his text and the language from which it is shaped. But that power extends only so far. Once the text is out of the author's hands, it is subject to *molestation:* once the text is published, the author loses his sense of command, surrendering his power over his work to the reader and to time, which change the way a text is read and diminish the author's impression of power over his material. Because of the indeterminate and uncontrollable nature of language itself, that power over the text may have been illusory from the beginning, but the point is that the author loses his sense of control over his materials and feels compelled to begin again with a new text (which is really a reworking of the same text), asserting anew his control over language and experience to produce a literary statement.

Said's concepts of authority and molestation mesh nicely with Robert Alter's discussion of "History and Imagination in the Nineteenth-century Novel" which appeared in the Spring, 1975, issue of *Georgia Review*. Alter argues that early great achievements in the novelistic genre were

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

[1] My thinking owes a considerable debt to other modern theorists, including Roland Barthes, Jacques Derrida, and Jacques Lacan. On Faulkner, I am influenced by David Minter and Wesley Morris.

characterized by self-conscious experimentation with the fictive nature of the novel itself. Thus, authors such as Cervantes, Fielding, Sterne, and Diderot were much more intrigued by the fictive status of their medium than they were with an effort to imitate reality. In Said's terms, they chose to exert authority over the text by holding reality at a distance and manipulating language in self-concious awareness of the fictive status of their text. Alter goes on to assert that a major change occurred in the nineteenth century when authors like Dickens and Balzac felt so threatened by the impingement of reality on their consciousness that they exerted authority in their novels by shaping their texts into statements which gave form and meaning to life as it had come to be experienced in industrial society. To combine Said's terminology with Alter's concept, the consequence of the nineenth-century novelists' fear of molestation was an effort to make their fictions appear as realistic as possible, to prove that they could master reality by making sense of a threateningly chaotic barrage of experience.

Alter ends his article with the intriguing assertion that "the resurgent self-conscious novel of our own century, at least in its most memorable achievements, would ingeniously contrive to have the mirror held to art show forth the face of history... even as history increasingly challenged the artist and any value his art might attain" (59—60). Contained within Alter's statement is the suggestion that accomplished modern novelists are at once aware of the power they hold over the written text (Said's *authority)* and the concomitant inevitability of loss of control over language, the text, and reality (Said's *molestation).* The skillful modern artist, Said and Alter might argue, takes advantage of the impression of authority and the inevitability of molestation by crafting a text which both asserts control over reality by carefully depicting it and at the same time self-consciously plays with the fictive status and the inevitable molestation of the text. Such is the case with William Faulkner's Snopes trilogy in general and with *The Hamlet* in particular.

The New Criticism, with its emphasis on harmony and wholeness in literary works, increases the reader's expectations of structure in a text. As Frank Kermode puts it, in "making sense of the world we still feel a need, harder than ever to satisfy because of an accumulated skepticism, to experience that concordance of beginning, middle, and end which is the essence of our explanatory fictions" (35—36). The human longing for order makes structure highly desired. Given this perspective, *The Hamlet* — a maze of narrative shifts, imbedded short stories, and daringly bizarre interludes juxtaposed against a quasi-historical documentation of the "rise of the redneck" in Yoknapatawpha County — seems at best problematic and at worst downright unsatisfying. Hence, much of the critical effort directed at *The Hamlet,* from Cleanth Brooks' discussion of the intricacies of bartering and love in the novel to Walter Brylowski's description of Faulkner's use of mythology, focuses on the "critical difficulty justifying *The Hamlet* as a unified novel" (Brylowski 144). While these discussions heighten our perception of the richness of the texture of the novel, they ignore the possibility that Faulkner deliberately plays

the reader's expectations of structure and unity off against the real, fragmentary nature of experience. As Wesley Morris points out in his discussion of *Go Down, Moses*, another of Faulkner's bafflingly complex and problematic texts, it is not a certain structure but the "possibility of structure" that is universal (51). By defying his reader's expectation for order and unity, Faulkner asserts even more fully *his* control as author. At one point, he enters into his description of Ike Snopes's interlude with a cow — which the residents of Frenchman's Bend matter-of-factly dismiss as a case of "stock-diddling" — with a fervor approaching complete identification. And he juxtaposes a realistic description of Ratliff's return to Frenchman's Bend against a surrealistic depiction of Flem Snopes outwitting the Prince of Darkness.

Faulkner's shifts from studied realism to freewheeling expressionism may not give the impression of unified, comfortable transitions in the novel, but they do enhance the reader's illusion of the author's confidence in his control of the text. The framework of the narrative is just chronological and realistic enough to make the reader expect a continuation of that perspective. When Faulkner abruptly breaks chronology or violates the reader's expectations of realistic description, the author reasserts his authority over the text. At the same time that they reinforce Faulkner's power over his text, these violations of the reader's expectations ensure the molestation of the text as readers and critics attempt to make sense of the novel before them. If the attempts at creating unity fail, they may conclude that *The Hamlet* does not "work" or does not "hold together", that it too is a failure. But it is at least possible that the appearance of failure at achieving unity is built intentionally into the text. (Of course, given Faulkner's recent acceptance as one of the leading voices in American fiction, readers are much more willing than they once were to acknowledge his control over his texts)[2]. To use Derrida's terminology, it is possible not just that *The Hamlet* deconstructs itself but that it deconstructs itself intentionally. Faulkner frustrates molestation by anticipating it, forcing the reader to share some of the pain of ordering his text.

Faulkner openly raises the issue of molestation in a note at the beginning of *The Mansion:*

> Since the author likes to believe, hopes that his entire life's work is a part of a living literature, and since 'living' is motion, and 'motion' is change and alteration and therefore the only alternative to motion is un-motion, stasis, death, there will be found discrepancies and contradictions in the thirty-four-year progress of this particular chronicle; the purpose of this note is simply to notify the reader that the author has already found more discrepancies and contradictions than he hopes the reader will.

---

[2] Recent interest in Faulkner's early poetry and his filmscripts attests to the scholarly community's awe of his status. Though Faulkner did not excel at either, we look at his poetry and his screenwriting for what we think they reveal to us about his fiction.

There is more to this statement than a simple attempt to excuse inadequate revision. Implicit here is Faulkner's recognition that, because of the impact of time, he inevitably has violated his own text, just as his audience molests it with every reading.

Molestation of texts can take curious forms. By submitting his work to publication, Faulkner allowed his novels to become public, accessible to anyone with a desire to read the books and vulnerable to interpretation dictated by the inevitable biases of his readers. In fact, molestations occur in settings generaly characerized by high seriousness and solemn pedantry. To her book entitled *William Faulkner's Craft of Revision,* for example, Joanne V. Creighton prefaces the following "textual note":

> All quotations from Faulkner's unpublished works in my text are verbatim. I did not take the liberty to correct his typographical errors. (10)

Yet the meticulous Ms. Creighton often renders Jody Varner's name as *Joby* (21, for example), instantly calling into question all of her renderings of Faulkner's language. Nor is she even consistent in her molestations; at times, the name is *Jody.*

Just as Faulkner violates his audience's expectations of unity in *The Hamlet,* so also does he frustrate his reader's desire for narrative consistency. At times, Faulkner speaks rather directly through V. K. Ratliff, who was witness to the events he describes. At other times the narrator is still Ratliff, but he tells his story at one or more removes from the event itself. For example, when Ratliff confronts Eck with the story of the death of the spotted pony the Texan gave him, it is by retelling the storry as Ratliff got it from Mrs. Freeman (324—25). Ratliff's narration gives the book a folksy flavor that smacks of the oral narrative tradition, with all of its fondness for exaggeration and elaboration into tall tale and picaresque. In contrast to this, there are times when the narrator is distantly and reportorially omniscient, giving a panoramic view of events in Frenchman's Bend. At other times, as in Ike's interlude with the cow, the narrative is pastorally mock-heroic. At yet other times, as in Flem's confrontation with the Prince of Darkness, the narrative is dramatically expressionistic. This collage of narrative techniques reasserts Faulkner's authority over the text as controller of voice and point of view, but it also forces the reader to enter into the text to attempt to make sense of conflicting accounts and contrasting styles. In this manner, Faulkner invites and even insists upon molestation of his text, as he does in *The Sound and the Fury* and *Absalom, Absalom!,* challenging his reader to sort out the narrated detail and arrive at some conclusions about causation and motivation.

The Hamlet's frustration of its reader's desire for narrative unity is akin to its frustration of its reader's longing for a hero. *The Hamlet* contains no heroes in a traditional sense. Perhaps Flem Snopes could be described as a strange kind of antihero, but he seems to be too successful in his enterprises to be a candidate for antihero status. The only possible hero in a traditional sense is Ratliff, for whom Faulkner confessed

a great liking (Blotner 196—98). Nevertheless, Faulkner holds Ratliff at a distance, bringing him into the story and removing him from it at will. As soon as his reader is prepared to accept Ratliff as hero, Faulkner takes him away from the story for a time. In the end, lest the reader go away with the impression that Ratliff is the hero after all, Faulkner allows him to be duped by Flem Snopes into buying the Old Frenchman's place and searching for buried treasure. Through most of this episode, Ratliff is just as greedy as Bookwright and almost as maniacal as Armstid. Once again, Faulkner's pattern is to establish expectations in his reader's mind, only to violate those expectations at every turn. The desire for a hero becomes linked to the reader's longing for a unified text; Faulkner plays both longings off against the randomness of experience and the universal weakness of human nature.

The form of *The Hamlet* is no more traditional than its narrative structure or its characters. Is it a novel, an episodic narrative, or a concoction of short stories imbedded into a hastily formulated text? Some readers speculate on the genesis of the Snopes trilogy in "Father Abraham" and the relationship of early Snopes stories to the finished novels. Since the stories are not entirely consistent with the novels (for example, "Barn Burning" centers in the consciousness of Colonel Sartoris Snopes, the young boy whom Ratliff hardly mentions in his account of the same events in *The Hamlet)* each reader has the difficult task of reconciling the accounts. To most of the dozens of students whom I have introduced to William Faulkner through the short story "Barn Burning", the Snopes trilogy is an impossibility because they feel certain that Major DeSpain kills Ab and Flem in the short story. Since no one can assimilate the entire body of Faulkner's fiction at once, the order in which a person reads the Yoknapatawpha stories is crucial to his interpretation of the novels. This raises the question of the status of form in general. Once again, novelistic form is largely a function of the reader's expectations. By dealing with the same characters throughout his fiction, Faulkner calls into question traditional definitions of the term *literary work*. Is the Snopes trilogy just a trilogy, or does it include every mention of Snopeses throughout the Yoknapatawpha fiction?

The most intriguing of the stories imbedded in *The Hamlet* is "Afternoon of a Cow", which was written in 1937 but not published in English until ten years later in *Furioso*. Because they seem offended at the implication that the character "William Faulkner" in "Afternoon of a Cow" could be related to Ike Snopes, most critics refuse to treat this story along with others in a discussion of *The Hamlet*. Michael Millgate says that "Afternoon of a Cow" has only "incidental similarities with the Ike Snopes episodes and nothing textually in common with them" (327). Joanne V. Creighton agrees, saying "the two versions are so radically different that I do not consider a comparison fruitful" (163). Nonetheless, the narrative thread of "Afternoon of a Cow" is similar enough to Ike Snopes's rescue of a cow from fire in *The Hamlet* to link the two episodes permanently in my mind. Significantly, both episodes are stylistically examples of Faulkner at highly assertive and authoritative moments. Elevating

a description of stock-diddling to the level of pastoral elegy is probably the most daring of Faulkner's narrative ploys in *The Hamlet*. It invites the reader to pass judgment on Ike's sexual preferences; then, later episodes implicitly link disapproving readers with the residents of Frenchman's Bend who turn Ike and his cow into a peepshow attraction. "Afternoon of a Cow" is authoritatively daring in Faulkner's willingness to make himself a character in one of his stories. Furthermore, the "William Faulkner" of the story is depicted by Ernest V. Trueblood, the purported author of this and the ghostwriter of all of Faulkner's fictions, as a sedentary, profane, inarticulate bumpkin who gets defecated upon by a cow he attempts to rescue from a fire. This is brash, confident stuff coming from a man who at other times yearned so desperately and so uncertainly for recognition.

All of this is in keeping with Faulkner's simultaneous sense of his need to exert authority through his fiction and his recognition of the inevitability of molestation of his texts. Throughout his career, Faulkner experienced alternating feelings of euphoria and depression about his work. In an early letter to his mother, he described his own reaction to a piece of his prose as follows:

> But now it is perfect — a jewel. I am going to put it away for a week, then show it to someone for an opinion. So tomorrow I will wake up feeling rotten, I expect. Reaction. But its worth it, to have done a thing like this. (Blotner 17)

This was the man who struggled so hard, as he once wrote Robert K. Haas, to "scratch the face of the supreme Obliteration and leave a decipherable scar of some sort" (Blotner 125). He must have felt that he was succeeding with *The Hamlet*, for, at the bottom of a letter to Haas written during the heat of his work on this first of the Snopes novels, he wrote bold assertion, "I am the best in America, by God" (Blotner 113). Yet soon he was to plunge into another of his periods of supreme depression.

If the risks of authorship are so great, then the seeking of an audience can only be explained as a compulsion to tell a story, to get it right, to gain some assurance that writers can use language to say something definite to readers. But, as Said explains, few authors are satisfied when they see their words on paper; codification of discourse in print begins the inevitable process of decay, molestation, and deconstruction which takes an author's words away from him, twisting them to the ca-
the bold assertion, "I am the best in America, by God" (Blotner, 113). Yet human heart in conflict with itself", compulsively occupies the attention of authors without satisfying their desire for permanence and fulfillment. Perhaps it is only through such a self-conscious anticipation of molestation of texts as *The Hamlet* that an author asserts his authority in anything like a permanent way. Perhaps fulfillment comes only through deliberately leaving literary footprints for readers to organize for themselves into momentary, constantly shifting monuments—making the reader an accomplice to the author, forcing the reader to take some responsibility for and feel some of the pain of molestation of the writer's text

WORKS CITED

Alter, Robert, "History and Imagination in the Nineteenth-century Novel", *Georgia Review*, 29 (Spring 1975): 42—60.

Barthes, Roland, *S/Z*, Trans. Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1974.

Blotner Joseph, *Selected Letters of William Faulkner*, New York: Random House, 1977.

Brooks, Cleanth, *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country*, New Haven: Yale, 1963.

Brylowski, Walter, *Faulkner's Olympian Laugh: Myth in the Novels*, Detroit: Wayne State, 1968.

Creighton, Joanne V., *William Faulkner's Craft of Revision: The Snopes Trilogy, The Unvanquished, and Go Down, Moses*, Detroit: Wayne State, 1977.

Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, Trans. Gayatri Chakrovorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins, 1976.

Faulkner, William, *The Hamlet*, New York: Vintage, 1964.

Idem, *The Mansion*, New York: Vintage, 1965.

Idem, *The Town, New* York: Vintage, 1961.

Kermode, Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, New York: Oxford, 1970.

Lacan, Jacques, *Speech and Language in Psychoanalysis*, Trans. Anthony Wilden, Baltimore: Johns, Hopkins, 1968.

Millgate, Michael, *The Achievement of William Faulkner*, New York: Random House, 1966.

Minter, David, *William Faulkner: His Life and Work*, Baltimore: Johns Hopkins, 1980.

Morris, Wesley, *Friday's Footprint: Structuralism and the Articulated Text*, Columbus: Ohio Sate University, 1979.

Said, Edward, *Beginnings: Intention and Method*, New York: Basic Books, 1975.

Trueblood, Ernest V. [pseud. of William Faulkner], "Afternoon of a Cow", *Furioso*, 2 (Summer 1947): 5—17.

STUDIA UNIV. BABEŞ—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXXIII, 1, 1988

STUDIA LINGUISTICA

MORFEMUL *PE* vs. PREPOZIŢIA *PE*

D. D. DRAŞOVEANU*

ABSTRACT. — Syntactic Marker *vs.* **Preposition: the Case of the Romanian** *pe* **("on").** The paper provides argumentation for the thesis that one must consider the existence, in Romanian language, of two objectively distinct *pe* ("on"): *pe* as a syntactic marker for the Accusative Case, and *pe* as preposition unrelated with the Accusative Case. The author argues that the syntactic marker *pe* must be accepted as a necessary condition for the definition of the Direct Object in Romanian.

0. Întrebuinţăm termenul *morfem* în accepţia gramaticii clasice: segmentul variabil din paradigmele unuia şi aceluiaşi cuvînt (— „unuia şi aceluiaşi", pentru a se exclude de sub *morfem* nu numai rădăcina, ci şi afixele derivative). Sau, definit prin prisma solidarităţii conţinut-expresie, 'morfemul' este segmentul de expresie aflător în solidaritate cu un concept ridicat astfel — adică prin morfem — la rangul de 'categorie', 'categorie gramaticală' (caz, gen, număr etc.); iar 'categoria gramaticală' este conceptul exprimat prin 'morfem'[1].

Notă. 'Morfem' şi 'categorie gramaticală' fiind termeni corelativi, interdefinisabili, un presupus „cerc vicios" este exclus.

1. Un anumit *pe* este, în faza actuală de dezvoltare a limbii române, m o r f e m. Cu acest statut, el însă nu a pătruns decît în puţine dintre lucrările noastre de gramatică: este recunoscut ca morfem de Zdrenghea (1970) şi de Irimia (1983, p. 115), care în notă îi spune şi „prepoziţie-morfem"; Iordan — Guţu et al. (1967) îl văd ca indicînd „rolul de complement direct" (p. 281), dar îl cuprind în capitolul *Prepoziţia* (p. 276); în alte cîteva lucrări, acelaşi morfem *pe* este numit mai rar morfem şi frecvent, prepoziţie.

1.1. Dezvăluirea unui morfem *pe* — distinct de şi coexistent cu prepoziţia *pe* — o datorăm, după cum se ştie, lui Nicolae Drăganu (1943); el însă nu a întreprins o dezbatere asupra deosebirii dintre cei doi *pe*, nici măcar o comparaţie între aceştia, lăsîndu-l să pară mai degrabă rezultat al unei revelaţii; mai mult, el însuşi, într-o altă lucrare, 1945, numeşte morfemul *pe* prepoziţie (p. 86).

---

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

[1] Pentru motivarea acestor opţiuni privind accepţiile formulate, vezi argumentele noastre în 1976: sintagma „morfem radical" conţine o *contradicţie în termeni*, iar sintagma „morfem gramatical", un *pleonasm* (p. 154—155).

2. Vom căuta, de aceea, să aducem aici dovezi că deosebirea dintre cei doi *pe* este obiectivă şi că ei reprezintă două noţiuni ale căror sfere se află în raport de excludere.

O facem nu numai pentru importanţa în sine a acestei deosebiri, ci şi pentru consecinţa ei sintactică: morfemul *pe* face posibilă definiţia complementului direct — mai departe *C.d.* — definiţie pe care sintaxa limbii române încă nu o are (vezi infra **3.**).

2.1. Criteriul de bază al dihotomizării îl constituie, prin înseşi datele problemei, faptul dacă *pe* satisface valenţa acuzativală (tranzitivitatea) a regentului, situaţie în care el este morfem, sau nu o satisface şi atunci *pe* este prepoziţie.

2.2. Criteriul enunţat, prin caracterul său general şi de principiu, nu este însă — după cum va rezulta din cele de mai jos — suficient de operant, încît, pentru a deveni astfel, socotim util sau necesar să-l concretizăm sub forma cîtorva procedee (vezi *infra*, A., B., C.).

Notă. După cum se poate prevedea, sînt implicate în discuţie două ipostaze ale acuzativului: (a) acuzativul cerut de prepoziţii, inclusiv de prepoziţia *pe*; aparţine funcţiilor realizate prepoziţional; îl vom simboliza prin *Ac3*; (b) acuzativul generator al funcţiei prin el însuşi; ţine de funcţiile realizate cazual; îl vom simboliza prin *Ac1*, subînţelegînd, prin acest *Ac1*, atît *Ac* fără morfemul *pe*, cît şi *Ac* cu morfemul *pe*. (Simbolul 2, într-o clasificare a categoriilor, pe care am propus-o în 1969 şi în 1975, îl aplicăm categoriilor din cuvintele acordate). Prin 'personal'/'nonpersonal' prescurtăm: „substantivele (şi pronumele) aparţinînd genului personal, respectiv pe cele din afara acestuia.

A. Ca procedeu de bază şi dihotomizant absolut, propunem substituirea unui 'personal' printr-un 'nepersonal'. Luăm două cupluri, a. şi b.:

a { a_1 *Ne bazăm* **pe** *Ion.*
  { a_2 *Ne bazăm* **pe** *contribuţia lui Ion.*

b { b_1 *(Îl) preţuim* **pe** *Ion.*
  { b_2 *Preţuim contribuţia lui Ion.*

Urmărind jocul substituirii lui *pe*, vedem că, în timp ce în a. *pe* nu este angajat în substituţie, *pe* din b. este substituit („pleacă") împreună cu (o dată cu) *Ion*; *pe* din b. se dovedeşte astfel ca fiind intraacuzatival, confirmînd şi ilustrîndu-şi *ipso facto* calitatea de *morfem*, de marcă a *Ac1*, comparabilă cu o desinenţă (care şi ea „ar pleca" odată cu cuvîntul la care este aglutinată), spre deosebire de *pe* din a., *prepoziţia* — extraacuzativală.

Situaţiile în care utilizarea lui *pe* este facultativă (în raport de variaţie liberă)[2] — *(îl) văd pe copil / văd copilul* — dovedesc, prin angajarea lui în substituţie, întocmai ca mai sus, în b., aceeaşi poziţie intraacuzativală a lui *pe* şi, implicit, calitatea de morfem a acestuia, prepoziţia *pe* necunoscînd o astfel de utilizare, facultativă: *Vina cade pe Ion /* vina cade Ion.*

Procedeul de aici, al substituţiei, este atotcuprinzător (spre deosebire de cele de mai jos), el operînd şi hotărînd asupra calităţii lui *pe*, nu numai

[2] Guţu 1973, p. 166—167.

în cazul opoziției 'personal'/'nonpersonal', ci și în opoziția 'animat / 'nonanimat': în exemplele *mînă pe mînă spală / o mînă spală cealaltă mînă* sau *cui pe cui scoate / un cui scoate alt cui*[3], dat fiind același raport de variație liberă, *pe mînă / mînă, pe cui / cui, pe* este intraacuzatival, este *morfem*.

Conchidem asupra procedeului A.: el este singur *suficient* pentru a dovedi caracterul tranșant al deosebirii dintre cei doi *pe*, obiectivată și rezumată prin antinomia 'extra ~'/'intraacuzatival'.

B. Procedeu mai pronunțat empiric, ce poate fi utilizat chiar în didactica gimnazială, recurgem la interogativul în acuzativ caracteristic genului personal *pe cine?*: ca însuși *pe* din *pe cine?*, un *Ac1*, *pe* de la stînga substantivului (pronumelui) care răspunde la această întrebare este *pe* m o r f e m u l.

Procedeul este operant și mai la îndemînă, dar lasă loc la două e x c e p ț i i constînd în situații în care, deși construcția „*pe* + *Ac* personal" răspunde la *pe cine?*, *pe* nu este morfem, ci prepoziție, iar substantivul, în consecință, nu este *C.d.* Aceste două excepții (vezi *infra*, **a.** și **b.**) sînt produse de *intranzitivitatea* verbului regent, care, ea însăși, cel puțin în cadrul celor discutate aici, este de două feluri: o r i g i n a r ă (absolută) și c o n t e x t u a l ă (relativă).

a. Verbul regent (limitat, firește, la unul din sensurile sale) este intranzitiv absolut, independent de context: ex. *Vina a căzut pe Ion.*, *Vina a rămas pe Ion.*, unde *pe* este prepoziție, iar *pe Ion*, deși răspunde la *pe cine?* nu este *C.d.* (Nu intră în obiectul prezentului articol să arătăm că și de ce *pe Ion*, din exemplele de acest fel, este complement de loc și nu indirect).

b. Intranzitivitatea verbului regent este contextuală: verbul este (mono)tranzitiv, dar are valența acuzativală *blocată* de un *Ac1*, de un *C.d.*, care — în virtutea unicității[4] — exclude unei construcții cu *pe*, din dependența aceluiași verb, funcția de *C.d.* iar lui *pe*, calitatea de morfem: de ex. *vina, orice, m-* din *Au pus vina* **pe** *Ion.*, *Ar da* **pe** *Ion orice.*, **M**-*am supărat pe Ion.*, fiecare cîte un *Ac1*, cîte un *C.d.*, fac ca *pe Ion* să nu poată fi *C.d.*, iar *pe* să nu poată fi morfem[5].

Observație. C.d. poate lipsi, dar și atunci 'golul acuzatival', [*Ac1*], rămîne funcțional, împiedicîndu-l pe *pe* să fie morfem: *a jura pe cine?* [**credință** *cuiva*], *a controla / a experimenta / a încerca / a proba / a urmări* ș.a. [**efectul**] *pe noi înșine.*

C. Procedeul pasivizării. Limitat la situațiile de la **b.**, dispunem, ca de un procedeu suplimentar celui de la A., de trecerea construcției active într-una pasivă, trecere o dată cu care, dacă *pe* este morfem, el d i s p a r e, prin schimbarea lui *Ac1* cu *N1*: *Eu îl văd* **pe** *Ion.* → *Ion este văzut de mine.*; dacă *pe* este prepoziție, el r ă m î n e: *Am verificat efectul* **pe** *noi înșine.* → *Efectul a fost verificat* **pe** *noi înșine.* (De altfel, prin pasivizare, verbele monotranzitive își pierd tranzitivitatea).

---

[3] Exemplele sînt luate din *Dex*, s.v. *pe*.

[4] Drașoveanu, 1971.

[5] Pentru detalii și precizări privind structurile de acest fel, vezi Drașoveanu, 1976 a.

Concluzii (la **2.2.**)

(1) Există doi *pe* radical şi obiectiv deosebiţi.

(2) Spre deosebire de prepoziţia *pe*, exterioară acuzativului *(Ac3)*, morfemul *pe* este parte intrinsecă a structurii *Ac1* 'personal'.

(3) Marcînd acuzativul, *Ac1*, morfemul *pe* îi păstrează şi-i întăreşte acestuia calitatea de caz *prin el însuşi* funcţional, el reprezentînd — întocmai ca un *Ac1* fără morfemul *pe* — construcţia cazuală a funcţiei şi îndreptăţind astfel denumirea funcţiei prin numele derivat în *-al* de la acela al cazului — funcţia acuzativală.

3. Consecinţa faptului de a avea un morfem *pe* este de importanţă fundamentală pentru *C.d.*, căci reprezintă condiţia *sine qua non* în definirea acestuia.

Afirmam mai sus (vezi **2**, alineatul al doilea) că sintaxa limbii române nu are încă o definiţie a *C.d.*

Argumentele în sprijinul acestei afirmaţii sînt:

(1) definirea *C.d.* prin „trecerea acţiunii"...direct asupra..." este contestabilă; însăşi practica o infirmă; ca dovadă, nimeni nu „află" *C.d.* stabilind „directitatea" trecerii acţiunii... Viceversa, nici chiar o „directitate" stabilită nu conduce la *C.d.*: „a trage în/ la ţintă".

(2) Unele gramatici au scos acest „definiens" (trecerea directă) din definiţii, dar nu au introdus nimic în loc: „... obiectul asupra căruia se exercită o acţiune"[6] (?!); or, vedem în exemplul de mai sus, şi asupra lui *ţintă*, complement de loc, se exercită o acţiune.

(3) Sintagma „complement direct cu prepoziţie" conţine o contradicţie în termeni, contradicţia dintre direct şi cu prepoziţie; prepoziţia, oricare ar fi ea, împiedică un complement ca acesta să fie direct.

(4) Să admitem, pentru moment, că nu avem decît un singur *pe* — prepoziţia; ne reprezentăm două sfere: sfera A, conţinînd *C.d.* fără *pe* şi cu *pe* şi sfera B, conţinînd alte funcţii, fără *pe* şi cu *pe*; cele două sfere s-ar afla în raport de încrucişare, încît elementele zonei de intersecţie — construcţiile cu prepoziţia *pe* — rămîn imposibil de definit, atît pentru elementele sferei A, cît şi pentru elementele sferei B.

4. Avînd însă doi *pe* — morfemul şi prepoziţia — sferele respective se disociază, se exclud şi, excluzîndu-se, fiecare îşi dobîndeşte margini proprii pe toată întinderea lor (lat. *definire* = a mărgini), devine adică definisabilă: sferei B îi aparţin construcţiile fără sau cu prepoziţia *pe*, sferei A — construcţiile fără sau cu morfemul *pe*.

4.1. *Definiţie*. Trăsăturile — necesare, dar suficiente — de cuprins în definiţia *C.d.* sînt două:

(a) este complementul acuzatival — *Ac1* — cu sau fără morfemul *pe*. (El este şi se numeşte direct, pentru că nu are la stînga lui prepoziţie).

(b) Arată obiectul acţiunii. (Această trăsătură trebuie cuprinsă în

---

[6] Vezi GA, 1963, vol. II, p. 153 şi Avram, 1986, p. 292.

definiția *C.d.* pentru a exclude un alt *Ac1*, acuzativul timpului[7] — complement de timp[8].

În concluzie, morfemul *pe* există și se reclamă cu necesitate acceptat. Am zice, dacă nu ar exista, ar trebui inventat. A nu accepta morfemul *pe* înseamnă a refuza singura definiție posibilă a complementului direct.

Addenda. Morfemul *pe* mai poate fi întîlnit, cu foarte slabă frecvență, în următoarele trei poziții:

(1) *atribut* acuzatival[9], ex. *Invidia lor* **pe Ion** *era vădită.*

(2) *nume predicativ* acuzatival, ex. *Invidia lor era* **pe Ion**[10].

(3) *element predicativ suplimentar* acuzatival, ex. *Invidia lor, eu le-o credeam (știam, bănuiam...)* **pe Ion.**

BIBLIOGRAFIE

Avram 1986 — Mioara Avram, *Gramatica pentru toți*, București.

Drașoveanu 1969 — D. D. Drașoveanu, *O clasificare a cazurilor, cu aplicare în problema posesivelor*, în CL XIV, nr. 1. p. 77—81.

1971 — D. D. Drașoveanu, *O categorie sintactică — unicitatea*, în CL, XVI, nr. 2, p. 325—335.

1975 — D. D. Drașoveanu, *Categoriile gramaticale de relație și de opoziție ale limbii române*, în CL, XX, nr. 1, p. 67—79.

1976a — D. D. Drașoveanu, *Un atribut acuzatival*, în CL, XXI, nr. 1, p. 79—82.

1976b — D. D. Drașoveanu, *Sens relațional și gramatem — conținut și expresie la nivelul gramatical al limbii*, în CL XXI, nr. 2, p. 153—163.

Drăganu 1943 — N. Drăganu, *Morfemele românești ale complementului în acuzativ și vechimea lor*, București.

1945 — N. Drăganu, *Elemente de sintaxă a limbii române* (lucrare postumă), București.

GA 1963 — *Gramatica limbii române*, ed. a II-a, vol. I—II, Editura Academiei R.S.R., București.

Guțu 1973 — Valeria Guțu Romalo, *Sintaxa limbii române. Probleme și interpretări*, București,

Iordan — Guțu 1967 — Iorgu Iordan, Valeria Guțu Romalo et al., *Structura morfologică a limbii române contemporane*, București.

Irimia 1983 — Dumitru Irimia, *Structura gramaticală a limbii române. Sintaxa*, Iași.

Neamțu 1977 — G. G. Neamțu, *Predicatul nominal și determinanții săi. Probleme de teorie și analiză* (Rezumatul tezei de doctorat).

Pușcariu 1940 — Sextil Pușcariu, *Limba română*, Vol. I, București.

Zdrenghea 1970 — Mircea Zdrenghea, *Limba română contemporană — morfologia* (curs litografiat), Cluj.

---

[7] Vezi Pușcariu, 1940, p. 143.

[8] Acuzativul timpului poate fi și atribut (de timp), ex. *cititul* **noaptea**; atribut fiind, el este însă exclus prin trăsătura (a).

[9] Vezi Drașoveanu, 1976a.

[10] Vezi operată deducerea din poziția (1) a poziției (2) la Neamțu, 1977.

STUDIA UNIV. BABEŞ—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXXIII, 1, 1988

ROM. *FEL* ŞI *CHIP*

LADISLAU BALÁZS*

ABSTRACT. — **Romanian** *fel* **and** *chip*. Borrowings through popular bilingualism also differ from "cultural" ones by the fact that they often reflect affixed forms and derived meanings from the source. The older and more spread they are, the more independent semantic evolutions they present as compared to the original. All these are illustrated in this paper by the borrowed words *fel* and *chip*.

O. Un studiu atent al sensurilor cuvintelor împrumutate aruncă lumină atît asupra cauzelor împrumutării lexemelor respective, cît şi asupra mecanismelor de adaptare-încadrare a acestora în sistemul limbii receptoare. Un asemenea studiu este foarte dificil, pentru că lexicul — şi în special semantica — fiind în permanentă modificare, se pretează destul de anevoios la cercetări sistematice, la clasificări generalizatoare (Bakos 85). Faţă de limpezimea structurării altor capitole, părţile referitoare la schimbările semantice ale împrumuturilor din lucrarea lui Weinreich (1967, 54—56) şi a lui Deroy (1956, 261—266) nu excelează prin sistematizare.

Cercetînd un număr de împrumuturi de origine maghiară general răspîndite în lexicul românesc cu scopul de a identifica cîteva tendinţe mai generale ale evoluţiei semantice, am ajuns la concluzia că avem a face, cu precădere, cu următoarele situaţii tipice: 1. Împrumutul păstrează nealterat sensul (sensurile) etimonului; 2. Împrumutul selectează unele sensuri ale etimonului polisemantic; 3. Se modifică sensul original prin lărgire, îngustare, deplasare, degradare sau înnobilare; 4. Împrumutul dezvoltă sensuri inexistente în etimon, fie cu păstrarea sensului original, fie cu părăsirea acestuia.

1.1. Mai ales la cuvintele de largă circulaţie în limbă, sînt relativ rare cazurile în care sensurile coincid total în cele două limbi. Exemple ca *chin* sau *hotar* sînt rare. În DA (I/2, 359—360), DEX (146—147), DRM (I, 209), *CHIN* apare cu două sensuri strîns legate între ele: 1. suferinţă fizică (crudă), caznă, tortură, supliciu, muncă (n.n. sensul iniţial etimologic al lui *muncă*) şi 2. suferinţă morală apăsătoare, tortură, necaz mare, supărare peste măsură, griji, nevoie. Aceleaşi sensuri le găsim şi în limba maghiară. În maghiara veche, accidental, *KIN* (de origine paleoturcă **qivin* sau **qin* „necaz, chin, suferinţă") apare şi cu sensul de „scaun de tortură" (Folterbank), atestat în 1531 (TEtSz II, 491).

O situaţie similară prezintă şi *HOTAR*. În română, potrivit aceloraşi dicţionare, are sensurile 1. linie de demarcaţie care desparte o ţară de alta, 2. fig. limită, margine, capăt, sfîrşit şi 3. moşie, proprietate, regiune, ţară, teritoriu în proprietatea unei comune. În maghiară, *HATÁR* are aceleaşi sensuri. Dar există şi aici o uşoară diferenţiere. Rom. *hotar*, după DA (II/1, 409) consemnează şi sensul învechit „hotărîre, pravilă", inexis-

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

tent în etimonul maghiar, iar TETSZ (II, 78) înregistrează din 1603 şi sensul „cantitate mare, grămadă", inexistent în română. Fireşte, faptul că magh. *határ* este unicul termen pentru a exprima sensul (1), cîtă vreme rom. *hotar* este concurat azi de *graniţă, frontieră (fruntarie)* face ca frecvenţa lui *hotar* să fie mai mică decît a etimonului său.

2.0. Cînd un cuvînt împrumutat este polisemantic, el se împrumută numai cu sensul sau sensurile pentru care limba primitoare n-are lexemul necesar. De fapt, împrumutul se face tocmai pentru a satisface această necesitate. Am arătat într-o lucrare (Balázs 1987) că rom. *GÎND* a reţinut din magh. *GOND* numai seria sensurilor legate de „idee, cuget", nu şi pe cele referitoare la „griji, necaz".

3.1. Cînd împrumutul se introduce nu pe un „teren viran", ci se aşază alături de un termen existent deja în acelaşi cîmp, întregind sau nuanţînd o serie sinonimică, el suferă o îngustare semantică, o specializare. Exemplele oferite de Weinreich (*mata — wagi* din Etiopia, *advokat — lójer* în idiş. american) sînt instructive. În graiul ceangău, *lepedő* îşi restrînge sensul la „cearşaf din pînză groasă, de cînepă" datorită pătrunderii împrumutului *csársáf* (« rom. *cearşaf*) care primeşte sensul „cearşaf din pînză fină, de in". Rom. *BETEAG* înseamnă nu „bolnav, în general" ca etimonul său maghiar *BETEG*, ci „infirm, schilod" (DEX s.v.). Sensul notat cu (2) în DEX pare să fie păstrarea în Transilvania a sensului original datorită cunoaşterii aici a cuvîntului maghiar şi a sensului acestuia. Referindu-se la realităţi româneşti, unele cuvinte româneşti pătrunse în limba maghiară vorbită în Transilvania au primit un sem în plus: „referitor la români": *fáta* înseamnă „fată încă", *pópa* „preot român" (cf. DERMEF s.v., Zsemlyei, 65).

3.2. Fenomenul de specializare semantică se manifestă şi în aşa-zisele reîmprumuturi (sau împrumuturi restituite) (Tagliavini 212) Magh. *NEM* „gintă" a trecut în română aproximativ cu sensul original (poate puţin lărgit) „neam" şi a format în româneşte nişte sensuri speciale ca de ex. „rubedenii" cu o valoare oarecum ironică. Cuvîntul românesc *NEAM* a fost reîmprumutat în maghiară cu acest sens special conotativ (*NYÁM*). Străvechiul cuvînt românesc *CIUT, -Ă* (DA I/2, 520—521) a dezvoltat, ca orice cuvînt de largă circulaţie în popor, mai multe sensuri: 1. fără coarne, 2. cu coada tăiată, 3. (cîine) cu urechi mici, 4. (oaie, berbece) de o culoare nedefinită. Prin păstorii români, cuvîntul a trecut la toţi vecinii. Extrăgînd din sensurile înşirate o valoare semantică definibilă prin „ciudat, neobişnuit", maghiara a dezvoltat la *SUTA* sensul de „stîngaci, neîndemînatic". Prin procedeul numit împrumut semantic de L. Deroy (p. 216), acest sens a pătruns în română, fiind înregistrat ca al cincilea sens al românescului *CIUT*.

4.0. Este uneori foarte dificil să se încadreze semantica unui împrumut în tipare prefabricate. Se va vedea în continuare că rom. *FEL* şi *CHIP* au pierdut cîteva din sensurile etimoanelor, dar au dezvoltat altele, pe care etimoanele nu le au. Avem de a face cu „pierdere", cu „cîştig", cu „deplasare"?. Necesităţile satisfăcute prin împrumuturi sînt infinit de variate şi complexe. Surprinde uneori şi faptul că la baza împrumutului nu se află forma etimologic fundamentală a „sursei", ci o formă cu unele

sensuri derivate de la sensul fundamental. Deosebit de instructiv este, în acest sens, cazul celor două cuvinte enunţate mai sus: *fel* şi *chip*.

4.1. Rom. *FEL* pl. *feluri* este un substantiv care are la bază derivatul magh. *FÉLE* din *FÉL*. Acesta, la rîndul său, după mărturia TEtSz I 870—871, ca substantiv, prezintă sensurile (în ordine cronologică începînd cu atestări din 1195): 1. aproapele, 2. jumătate parte din ceva, 3. latură, 4. una din persoanele aflate în relaţie, 5. soţie, 6. regiune, 7. mijlocul a ceva. Ca adjectiv, *fél* are sensurile: 1. unul dintre lucrurile legate perechi, 2. jumătate dintr-un întreg; ca adverb, înseamnă „pe jumătate". *Fél* e de origine uralică şi are ca etimon pe **pälä*.

Din 1377—1448 este atestat derivatul *FÉLE*. El s-a format cu ajutorul unui afix de lativ, resp. cu un afix personal posesiv. La origine a fost un cuvînt independent (cf. *fele zolgac* 1416—1466), mai tîrziu a devenit o terminaţie cu valoare de sufix cu înţelesul „asemănător, similar cu ceva sau cineva".

4.2.1. Din tot acest ansamblu de forme şi sensuri, româna a preluat numai pe *féle* împreună cu valorile sale semantice rezultate din combinarea magh. *-féle* cu pronume demonstrative, cu numerale şi pronume nehotărîte: *de multe feluri* sau *multe feluri de* din magh. *sokféle, de tot felul* sau *tot felul de* din *mindenféle, de atîtea feluri* sau *atîta feluri de* < *annyiféle, de cîte feluri* sau *cîte feluri de* < *hányféle*. Din aceste locuţiuni, citim în DA II/1 91, în care *fel* are sensul de „variat, felurit" s-a extras un substantiv *fel* cu sensul de „varietate" (n.n. în maghiară îi corespunde substantivul derivat *féleség*), iar pentru noţiunea adjectivală „(mult şi) variat" limba română a format nişte locuţiuni noi ca *fel de fel de...*, (învechit: *feluri de feluri de...*) şi *feluri de* sau *fel de*.

4.2.2. După magh. *egyféle* s-a format *un fel de* sau *de un fel* „de o singură specie", după *semmiféle: nici un fel de* sau *de nici un fel* „de nici o categorie". Din aceste locuţiuni s-a extras cuvîntul *fel* cu sensul de „specie, categorie, soi, gen" care poate fi precizat mai de aproape printr-un pronume demonstrativ: *astfel de ...* (< *efféle, olyanféle, ilyféle*), mai rar: *acest fel de* sau *acel fel de* sau *aşa fel de*, apoi *altfel de* (< *másféle*) sau care se găseşte în legătură cu pronumele *ce: ce fel de* sau *de ce fel* (< *miféle*).

4.2.3. Precedat de *un* accentuat, *fel* înseamnă „de un singur fel", însoţit de *un* neaccentuat, *fel* formează locuţiunea *un fel de* în care nu mai are sensul „o specie de", ci un înţeles figurat şi restrictiv: „oarecare, ceva asemănător cu, ceva ca (şi un)". Să notăm că acestora le corespund în maghiară fie forme cu *-féle* (de ex. *egyféle* „de un fel"), fie, mai ales, forme cu *valami ... -szerű* „ceva asemănător cu".

4.3.1. Devenit substantiv independent, rom. *fel* are sensurile: 1. fel, natură, particularitate, soi, specie, gen. DA II/1 92 ilustrează aceste sensuri şi prin *de felul meu etc.* „de la natură, fire, de meserie, de profesie, de neam, de origine, de loc". Se dă locuţiunea adverbială *de fel* = *deloc* născută prin elipsă, prin omisiunea lui *nici un, nici o (de /nici un/ fel)*. Expresia *în felul său* are, în anumite sintagme, un sens restrictiv (ex. *rumos în felul său*). *Fel* ca substantiv independent mai are sensurile: 2. neam, 3. (Transilv.) obicei, datină, 4. soi, rînd (despre mîncăruri, bău-

turi), 5. lucru, 6. (Mold.) chef, poftă, mendre. Tot o dezvoltare independentă de etimon este şi sensul „mod, chip" al lui *fel*.

4.4. Dacă etimonul rom. *fel* este magh. *féle*, se cere explicată şi apocopa lui *-e*. Cauza principală pare să fie încadrarea lui *fel* în seria sinonimelor de gen neutru *soi, gen, modru, neam, obicei, mod* şi *chip*. Deşi răspîndit numai în Transilvania şi Ungaria, împrumutul *fele* „măsură de capacitate conţinînd o jumătate de cofă (sau ocă) sau două fîrtale; p. ext. conţinutul ei" < magh. *fele* (formă afixată a lui *fél* „jumătate") a putut contribui şi el la omiterea lui *-e*, evitîndu-se astfel o omonimie supărătoare.

5.1. Cuvîntul CHIP, pl. *chipuri*, împrumutat din maghiară (*KÉP*, dial. *KIP*) a parcurs un drum asemănător cu *fel*, ajungînd să dobîndească, ca şi acesta, un sens destul de abstract: „mod, manieră", tot prin intermediul unor elemente de compoziţie maghiare. În limba maghiară, substantivul *KÉP*, afixat sau nu, a devenit o postpoziţie, apoi s-a aglutinat ca element cu funcţie de sufix adverbial: *-kép, -képp, -képpen*.

De origine paleoturcă, limbă în care avea sensul de „minte, formă, calapod", prezent în toate limbile turcice cu un derivat avînd sensul „ca, în maniera", magh. *kép* e atestat în 1315. TEtSz II 447—448 îl înregistrează cu 13 sensuri: 1. formă, 2. mod, 3. pictură, desen, reprezentare vizuală, 4. faţă, 5. statuie, sculptură, 6. asemănare, portret, 7. imagine verbală, 8. reprezentare, reprezentant, substitut, 9. vedenie, arătare, închipuire, 10. simbol, 11. aparenţă, culoare, 12. scenă, episod, 13. parte dintr-un act.

5.2. Pătruns în limba română, cuvîntul a dezvoltat o largă paletă de sensuri. După DA I/2 370—375, *chip* are sensurile: I (cu sens concret) 1. Înfăţişare a unei persoane sau a unui obiect prin desen, pictură ş.a.: tablou, icoană, desen, pictură, zugrăveală, ilustraţie, planşă, litografie, cadră, 2. portret, 3. (pop.) fotografie, poză, 4. (înv.) plan (al unei clădiri), 5. efigie (pe o monedă), 6. (înv. şi pop.) statuie. II (mai puţin abstract) 1. înfăţişare, aparenţă, aspect, exterior, ipostază, figură, 2. apariţie, vedenie, arătare, spectru, imagine, 3. tip, figură reprezentativă, caracter, 4. făptură, fiinţă, statură, talie, boiu, 5. expresie a feţei, înfăţişare, mină, fizionomie, aer, mutră, faţă, 6. (concretizat) faţă, obraz, figură /în limba veche atît în română cît şi în maghiară, *chip* (resp. *kép*) se folosea şi cu sensul de „persoană, fiinţă"/, 7. (vechi şi pop.) model, exemplu, pildă, prototip, 8. (înv.) imagine, reprezentare, simbol, înţeles, sens (concretizat: reprezentant, locţiitor, supleant, substitut, vicar, namesnic), 9. (pop.) semn făcut cu figura (cap, ochi etc.), 10. (înv.) punct de vedere, privinţă. III 1. (felul de a se înfăţişa devine, prin generalizare) fel, mod, gen, soi, 2. fel, mod, modalitate, posibilitate, rost (cale, mijloc), condiţie, caz, 3. (Mold., Bucov., Trans. de nord) încercare, mijloc, cale. IV Cuvîntul *chip*, mai ales la plural *(chipurile)* arată că avem a face cu o aparenţă înşelătoare, cu un fel de a vorbi; vorbitorul se îndoieşte de adevărul celor spuse şi lasă să se înţeleagă că vorbeşte în ironie. Ca adverb, deci, *chip* are sensurile: 1. vorba vine, vorbă să fie, 2. adică, anume, 3. ba chiar, mai bine zis. Sensului (1) îi corespunde în maghiară adverbul *úgymond* alcătuit din *úgy* „aşa" şi *mond* „spune, vorbeşte".

5.3. Ca și celelalte cuvinte abstracte (ca *gînd*) sau capabile de abstractizare (cf. *fel*), cuvîntul *chip* și-a format o impresionantă gamă de expresii și locuțiuni. Dintre ele unele par să fie formate prin calc parțial (Hristea 159) după maghiară, avînd ca model expresii alcătuite cu *kép* afixat sau cu *-képp(en)*: *în chip de (képében), după chipul și asemănarea (képére és hasonlatosságára), chip de grai (szókép), în fel și chip (mindenféleképpen), într-alt chip (máskép(pen), într-acest chip (ilyképpen), în ce chip (milyenképpen, miképpen), într-un chip (egyképpen), în multe chipuri (sokféleképpen), cu orice chip, cu (în) tot chipul (mindenképpen), nici într-un chip, cu nici un chip (semmiképpen).*

5.4. Limba română a extins utilizarea lui *chip* dincolo de modelul oferit de limba maghiară. În DA I/2 370 și 374 este înregistrat și sensul „feluri de brînză". Mai cu seamă în expresii și locuțiuni, *chip* a dezvoltat noi valori semantice. O seamă de locuțiuni adjectivale, verbale și adverbiale demonstrează forța creatoare a limbii române care, prin mijloace extrem de simple (prepozițiile *de, în, cu* și verbele *a avea, a afla, a face*) și-a mărit considerabil registrul într-un domeniu important al comunicării. *De chip* „chipeș, bine făcut, arătos, impunător", *cel cu bun chip* „(înv.) cel cinstit", *în chip* „(înv.) pe față", *cu chip de a ...* „astfel încît", *cu chipul* „avînd înfățișarea", *a afla chip* „a găsi mijlocul", *a face toate chipurile* „a face tot ce e cu putință", *nu e chip* „nu se poate", *a nu avea chip* „a nu avea posibilitate", *cu chip că* „sub cuvînt, sub pretext", *chipurile* „vorba vine". Față de aceste dezvoltări, faptul că în condițiile vieții moderne nu s-a mai simțit nevoia preluării sensurilor (12) și (13) ale magh. *kép* nu reprezintă o pierdere.

Constatăm, așadar, că, deși unele din sensuri sau din locuțiuni au devenit arhaice sau chiar istorisme, împrumutul *chip* se menține stabil în limbă.

5.5. Istoria lui *fel* și *chip* ilustrează evoluția semantică de la (mai) concret spre abstract, în conformitate cu necesitățile și exigențele în permanentă creștere ale interacțiunii verbale. Este necesar să notăm că drumul celor două împrumuturi nu este, totuși, același. *Fel* s-a desprins, cum am văzut, din expresii și locuțiuni maghiare formate cu derivatul *féle* și nu se observă pe tot parcursul evoluției sale vreo legătură cu cuvîntul de bază (magh. *fél*), și din acest derivat, prin creație internă românească, s-a abstractizat sensul general de „mod, modalitate, manieră". *Chip* a pătruns și direct, ca lexem independent, dar și indirect prin calchierea parțială a unor expresii și locuțiuni, ajungînd să dobîndească și el semnificații identice cu *fel*.

5.6. O concretizare pregnantă a evoluției semantice convergente este constituirea expresiei *în fel și chip*. În DA 92 se arată că în maghiară locuțiunile adjectivale formate cu *-féle* se schimbă „în locuțiuni adverbiale (n.n. de fapt: adverbe, L.B.) prin adăugarea elementului *--képben* (sic!)." Elementul *-képben* format din *kép* „chip" și *-ben* „în", deși verosimil, nu e atestat. Încă în 1350 apare *ozun keppe(n)* „în acel chip" (TEtSz), asimilarea progresivă *p—b > p—p* trebuind să se producă mult mai devreme. În maghiara actuală avem tot *-képpen*, cu funcție de sufix adverbial. DA continuă: „Din adjectivul *ilyféle* se formează adverbul *ilyfélekép-*

ben /= *ilyféleképpen*/, în traducere românească *într-astfel de chip*. Construcţia a trebuit să se simtă în româneşte ca un pleonasm, deci între sinonimele *fel* şi *chip* s-a schimbat raportul de subordinare într-un raport de coordinare, născîndu-se locuţiunea *fel şi chip(uri)*."

Compusul *-féleképpen* se combină nu numai cu *ily(en)* „aşa" (adj.), ci şi cu *más* „alt", *sok* „mult", *minden* „tot", *egy* „un" etc.: *másféleképpen* „într-alt chip s. fel" (literal: *într-altfel de chip*), *sokféleképpen* „în multe chipuri, feluri, moduri" (lit.: *în multe feluri de chipuri*), *mindenféleképpen* „în toate felurile s. chipurile" (lit.: *în toate felurile de chipuri*), *egyféleképpen* „într-un singur mod, fel, chip" (lit.: *într-un fel de chip*). Cum am văzut, substantivele româneşti *fel* şi *chip*, printr-o evoluţie semantică convergentă, au devenit sinonime, însemnînd amîndouă „modalitate, manieră", putîndu-se înlocui unul pe celălalt în numeroase contexte, ca *în acest fel* = *în acest chip*, *în multe feluri* = *în multe chipuri*, *în nici un fel* = *în nici un chip* etc. Într-adevăr, în aceste condiţii, o formulă de tipul *într-astfel de chip* putea fi simţită pleonastică. Raportul de coordonare între cei doi termeni s-a putut naşte în situaţii în care *chip* a fost folosit cu scopul de a sublinia, de a întări şi mai mult ideea conţinută în *fel*. A avut loc, probabil, tot un proces de elipsă, de omitere a unor părţi din sintagmă (ca în *de fel*): *în /acest/ fel şi chip*, *în /orice/ fel şi chip*.

6. Împrumuturile care au la bază forme afixate ale etimonului şi care au fost extrase din expresii şi locuţiuni traduse — calchiate după nişte sintagme ale limbii sursă constituie cea mai evidentă dovadă a unui bilingvism de natură populară. Numai în cadrul unui bilingvism popular incomplet se preiau cuvintele din limba sursă nu sub forma lor de bază consemnată în dicţionare, ci sub forma care apare cel mai frecvent în vorbirea cotidiană.

Faptul că în dicţionarele româneşti cuvintele *fel*, *chip* şi altele ca *seamă*, *gînd*, *labă* etc. ocupă un spaţiu extins, acoperind sfere semantice foarte largi, este un semn nu numai al vechimii lor în limbă, ci şi al profunzimii relaţiilor lingvistice româno — maghiare din trecut.

BIBLIOGRAFIE

Bakos, Ferenc, *A magyar szókészlet román elemeinek története*, Budapesta, 1982.

Balázs, Ladislau, *Originea şi evoluţia semantică a rom. GÎND*, în S.C.L. 1987, nr. 4.

DA — *Dicţionarul limbii române*, Tom. I, partea a II-a, 1940, Tom. II, partea I, 1934, Bucureşti.

DERMEF — *Dicţionar al elementelor româneşti ale limbii maghiare din epoca feudală*, în curs de apariţie, de un colectiv condus de Szabó T. Attila (l. magh.).

Deroy, Louis, *L'emprunt linguistique*, Paris, 1956.

DEX — *Dicţionar explicativ al limbii române*, Bucureşti, 1982.

DRM — *Dicţionar român-maghiar*, I—II, Bucureşti, 1964.

Hristea, Theodor, *Probleme de etimologie*, Bucureşti, 1968.

Tagliavini, Carlo, *Originile limbilor neolatine*, Bucureşti, 1977.

TEtSz — *A magyar nyelv történeti — etimológiai szótára*, Budapest, 1976.

Weinreich, Uriel, *Languages in Contact*, ediţia a V-a, Haga, 1967.

Zsemlyei, János, *A Kis-Szamos vidéki magyar táiszólás román kölcsönszavai*, Bucureşti, 1979.

STUDIA UNIV. BABEŞ—BOLYAI, PHILOLOGIA, XXXIII, 1, 1988

THE EXISTENTIAL *THERE*

MIHAI MIRCEA ZDRENGHEA*

ABSTRACT. — In this paper it is argued that *there*-sentences are not easily acquired by Romanian learners of English due to transfer from the base language. Learners must understand not only the syntactic structure of such sentences but their two important communicative functions. First, they introduce entities into the discourse or into the hearer's awareness for the purpose of later reference and second, they allow for subject NPs to be displaced by them, thereby promoting structures in the language that could be otherwise unacceptable due to the nature of their subjects. We think that it is easier for the learners to acquire this structure if they are aware that it serves the two useful strategies.

1.0. It is widely accepted that present-day English has two kinds of *there*: EXISTENTIAL ($there_1$) and LOCATIVE ($there_2$). The $there_1$-constructions in English, traditionally referred to as existential sentences, have been generally characterized in transformational grammar in terms of an optional syntactic process roughly formulated as (1) *There* + *be* + *NP* (+*locative phrase*), where *be* generally represents verbs belonging to the semantic classes of 'existence' or 'emergence' verbs.

Fillmore[1] and Lyons[2] suggest that in sentences like (2) *There are many toys in the box* and (3) *There are some books in the library there* is developed from a transformation which copies the locative phrase into subject position, and then replaces it by the proform *there*[3]. The view that $there_1$ derives (synchronically) from a locative constituent has enjoyed considerable popularity in recent years. Thus Anderson[4], Kuno[5], Sampson[6], Walters[7], and others all claim that $there_1$ is a syntactic remnant of

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

[1] C. J. Fillmore, *The Case for Case*, in E. Bach and R.T. Harms (eds.) „Universals in Linguistic Theory", Holt, Rinehart and Winston, New York, 1968, p. 44ff

[2] J. Lyons, *A Note on Possessive, Existential and Locative Sentences* in "Foundations of Language", **3**, 1967, pp. 390–96 and J. Lyons, *Existence, Location, Possession and Transitivity*, in B. van Rootselaar and J. F. Staal (eds.) "Logic, Methodology and Philosophy of Science", III, North-Holland Publ. Co., Amsterdam, The Netherlands, 1968, pp. 495–504

[3] To account for existential sentences like *There are ghosts* and *There are no such things like ghosts* containing no overt locative phrase, Lyons invokes the classical dictum "whatever is, is somewhere; what is nowhere, is nothing" and proposes in effect that existential sentences contain an obligatory locative 'dummy'

[4] John M. Anderson, *The Grammar of Case: Towards a localistic theory*, in "Cambridge Studies in Linguistics", Cambridge University Press, Cambridge, 1971

[5] Susumu Kuno, *The position of locatives in existential sentences*, in "Linguistic Inquiry", **2**, 1971, pp. 333–378

[6] Geoffrey Samson, *$There_1$, $there_2$*, in "Journal of Linguistics", **8**, 1972, pp. 111–117

[7] Ingebord Walters, *The* **there be** *construction*, I, in "Norwegian Journal of Linguistics", **28**, 1974, pp. 131–206, and Ingebord Walters, *The* **there be** *construction*, II, in "Norwegian Journal of Linguistics", **29**, 1975, pp. 35–100

a locative adverbial. An alternative locative-based analysis is presented by Kimball[8], who postulates the verb *locate* in the underlying form of *there*$_1$-sentences.

It has been suggested that in a model of synchronic grammar such sentences should derive from a common source consisting of a locative element and a dummy verb which is realized as *have* when the locative element is thematised, *be* when the objective case is thematised. If the locative element of existential sentences may be thematised as the result of what may loosely be called the *have*-transformation that is applicable to nearly all sentences which contain both a copula and a locative element, there is no obvious explanation for the Fillmore-Lyons claim that the locative element is already thematised via *there*$_1$[9].

Indefinite noun-phrases are typically associated with the introduction of 'new' information and definite noun-phrases are typically associated with 'given' information. Hence we have the sequence (4) *John has a car; the car is a Ford* rather than the *sequence* (5) *The car is a Ford; John has a car*. In a declarative sentence when 'new' information is presented as the theme of discourse, the information focus is marked[10].

1.1. It is a charcateristic feature of non-referential *there* that it behaves like a subject NP with respect to a number of syntactic transformations. Thus it can undergo Subject Raising, which raises the subject of an embedded sentence into the next higher sentence. Like other subject NP's, *there*$_1$ can be raised into either the subject or the object position of the matrix: (6) a. *It appears that John is hungry*, b. *John appears to be hungry* and (7) a. *It appears that there is trouble*, b. *There appears to be trouble*[11].

It is a well known fact that Subject—AUX inversion occurs in questions, in conditional clauses and after initial negative elements. It is important to note that existential *there* also inverts in the cases mentioned above: (8) *Has there been an accident* (9) *Had there been an accident, I would have written before*, (10) *Not until yesterday was there some attempt to halt the slide of the dollar*. It is significant that all occurrences of *there* exhibit a systematic correlation between semantic and syntactic properties: the kind of *there* showing the distributional characteristics of an NP does not appear to function as a referring expression while the kind of *there* whose syntactic behaviour is parallel to that of adverbs like *here* typically carries the meaning 'at that particular place'[12].

---

[8] John Kimball, *A Grammar of Existence*, in "Papers from the 9th Regional Meeting", Chicago Linguistic Society, Chicago, 1973, pp. 262—270

[9] We may notice that existential sentences which contain no realised locative phrase, sentences like those in footnote 3, will not submit to the *have*-transformation

[10] With this in mind contrast: *A strange man is outside* and *There is a strange man outside*. Despite the synonymy of the two sentences the first one is more dramatic and impressive than the second one; this results, from the thematisation of 'new' information (see Keith Allan, *A Note on the Source of* **There** *in Existential Sentences*, in "Foundations of Language", **7**, 1971, p. 8)

[11] see Leiv Egil Breivik, *On the Interpretation of Existential* **There**, in "Language", **57**, 1, 1981, p. 5

[12] *ibid*, p. 7

The distribution of the adv b l *there* (there) ɹ oses no p oblem for Romani n students cqui ng E gl l The nly h n th might be a p oblem with *tl ı* is h n ıt o urs in p f t p sition n d l ractive sent nces In this posit th dist ıbuti n ı *tl* nd *tl e* ove laps so in ıt ıtten fo n tho t a ntext tl foll wing st ng is ambiguous (11) *Tl e an ın t t ı g bo k bout t n f ı at n l g m mar* It mu t b mph si ed tl t by no m ns all sent nc ont ni *th re* in pre finit p sition e potent lly ambigu us Tl p enc f locative dv rbial ofte l s out th *tl r* ı t p t t on

2 0 A pragm ti des ıpti elat d vith th ɣnt t de ıpt n of existenti l s nten es an fa ılit te b tte ı d st din ot th y *there* is inse ted nd n p ove to b lluminating l le n s of Engl sh as a second languag On of tl p gmati fa to s g n ng th p tability of *th re* in t d se te s lv s th degr e of f nti l info mation ssum d to be possess d by the sp ake and/o th hearer about the NP that is displa ed by *the* ⅄P an b ougl ly l sif d int th e sets depending on th d gree of ef tial info m tion tt ıbut d to the n Those that hav th highest d g of efe ei ti l f n tion ⅄P whos ref ren e or xa t ıdentity ı not only k to the sp k but is presuppos d by the peake to b known to th he s ell b caus of eithe p evious m ntioı p ıous kno ledg o tu tio l lu s ⅄P ranking next in this th e a cl ssifi tion in lud tl se NP hos reference is known to the speal but whe th spe k has no p up positions as to wh th r o not tl e ference is kno n to th hea The lowest degr e of f renti l info mation is tt ıbut d to ⅄P hich h v no r l wo ld r fer nce fo ıth the sp ake th h e

Indefinit NP mo e p ne than definite ⅄P to l aving this s ond degr e of efe ntial info m ti n ı e vhe th speal kno s its f ent nd do s not nec ss r ly p supp s ıt to be k own to th h ı This m y exp l in why the ndition that th ⅄P di pl ed by *tl ıe* b (—DEFINITE) as posited ı o m ny n lyses I d finite NP c ding to Sheintuch gene ally f ll unde o e of the foll wi g three t go ı sp cifi ⅄Ps us d f nt lly by th p k nd n t p uppo d by him to be kno n t the h o sp fi ⅄P sed non refe enti lly (tt butively) by the speak d ge ı ⅄P whi h n h ve diff r nt d or es of ef renti l information d pending on the p is ntext

Th e nt n s lik (12) *Th fr end (s me f nds) stay b in ur p tı ı nt th w k nd* whe th shift d ⅄P h s fe nti l ding fo th sp ke but ot fo the h ar are m ı lik ly to b u d by th sp ake to int odu fu the statem nts or info mation about the

---

Th t f ch t ann t f b t k d f Ly p p l th t ther t g t b tw th tw *tl* It ly th ert d tin ti b tw *tl* and *tl* th t t l d (11) th les f d p ynt t d m t l t O t p t t d ff tly th rf t ıng f (11) h tw derly g t t es (L L B k *p t* p 7)

cf Gl Sh t h *Fl* Tl — *I t C t t E gl l — A P g t t t gy f P t g C t Sy t t S t* Gl 14 2 1980 p 17

Gl Sh int h *p t* p 172

referent than are their counterparts in (13) *A friend is (some friends are) staying in our apartment this weekend*, where the speaker is not as interested in focusing attention on the referent of the subject or in supplying more information about it. Thus the forms in (12) as opposed to those in (13) can be appropriately followed by (14) *He is a (they are) really nice person(s). Would you like to come over and meet him (them)?* where more information about the referent is supplied. Conversely, those in (13) as opposed to (12) can be more appropriately followed by (15) *That's why we're not free to go camping with you*, where it is clear that another aspect of the sentence is the focus[16]. Thus one of the pragmatic functions of *there*-sentences is to introduce characters, objects and incidents into a discourse, by signalling that the speaker intends to supply more information about them. This discourse function of *there*-sentences 'exploits' the requirement of the displaced NP that it have the second degree of referential information (i.e., the requirement that there be a discrepancy between the informedness of the speaker and of the learner, in favor of the speaker, with regards to the identity of the referent of the displaced NP)[17].

One can find additional evidence for the introductory function of *there*-sentences in the distributions of the two types of existentials in certain kinds of relative clauses. Ziv[18] argues convincingly (bringing evidence from tags, interjections, and questions that when the head NP of a restrictive relative clause is an indefinite non-generic subject, the proposition in the relative clause, if extraposed, conveys new information about the NP rather than helping to define it. If the relative clause is not extraposed, then the proposition in the relative clause supplies information to help identify the head NP.

2.1. Besides this communicative role of introducing the referent of the displaced NP in discourse by placing it in focus position and by pragmatically conveying that the speaker knows more about its referent than he presumes the hearer to know and that, furthermore, he intends to relay that information to the hearer, *there*-sentences serve another type of pragmatic function. They are used as a strategy for promoting certain syntactic structures which would otherwise be unacceptable due to the nature of the subject NP by shifting the NP from subject position[19].

We have seen that $there_1$ behaves like a subject NP with respect to a number of transformations. Syntactically, it functions as a formal subject in (16) *There is a grammar book on the table* i.e., when the subject NP is moved to post-finite position for communicative reasons, $there_1$ is inserted

---

[16] *ibid.*, p. 173

[17] This explains the appropriateness, and hence, the high incidence of *there*-existentials in the beginning of children's stories, songs, news reports, and essays, for example, where they are immediately followed by elaborations on the displaced NP (see Gloria Sheintuch, *op. cit.*, p. 179)

[18] Yael Ziv, *Getting more mileage out of existentials*, in "Linguistics" 20, 1982, p. 750ff

[19] This subject displacement function of *there*-sentences will be shown to work in passives with indefinite subjects, and in various types of interrogative constructions with non-referential subjects (see Gloria Sheintuch, *op. cit.*, p. 181ff)

in the vacated subject slot. In present-day English, which is a verb-medial language, a finite verb cannot normally occur in initial position in declarative sentences: (17)* *Is a grammar book on the table* whereas in Romanian the sentence (18) is acceptable *ESTE o carte de gramatică pe masă* when the verb is brought into focus.

There$_1$ can be looked upon as a compensatory subject NP and this idea can receive support from the fact that it can be dispensed with (under well-defined conditions) if the locative adverbial is preposed (20) *On the table is a grammar book*. Quirk et al.[20] point out that 'if the subject is not a pronoun but a noun (and therefore has greater information value) subject-verb inversion is normal when either a direct adjunct or a position adjunct is in initial position'. The non-use of *there* in (20) is subject to constraints. It is not required in (20) as a syntactic device to avoid having the finite verb in sentence initial position. At the same time it accounts for the fact that restrictions do apply to the non-use of *there* in such sentences as (20).

However, not all *be*-existential sentences permit the pattern in (20) or (21) *A grammar book is on the table*. Consider the following (22) **Space is in the room* and (23) *There is space in the room*. The unacceptability of (22) bedeviled many previous studies of existential sentences. In their attempt to set up an adequate grammar for existential sentences many linguists, says Breivik[21], have concentrated on sentence-internal relations, flatly disregarding phenomena beyond the sentence. It is important to note that the non-emphasized existential sentences establish a detailed physical setting for the grammar book (21) A similar case is with the Romanian (24) *O carte de GRAMATICA este pe masă*. In order for sentences like (21) and (24) to be acceptable, they must bring something — literally or figuratively — before our eyes. To put it differently, *there*-insertion is obligatory in *be*-sentences like (21) if they fail to convey visual impact. Breivik refers to this as the *visual impact constraint*[22]. This is what makes so difficult for Romanian students to choose between the structures in (16) and (21). The visual impact constraint also applies to *be*-sentences with a preposed locative adverbial (25) *On the table there is a grammar book*.

2.2. *There*$_1$ is a non-referring expression in present-day English, i.e., it does not carry semantic information. It would appear, however, that it carries a kind of pragmatic information which Breivik calls signal information[23]: *there* functions as a signal to the addressee that he must be prepared to direct his attention toward an item of new information. If the introduction of new information consists in bringing concrete objects into the presence of the addressee, there is not the same need to prepare him in this way. It is not unreasonable to assume that the signal function

---

[20] R. Quirk, S. Greenbaum, G. Leech, and J. Svartvik, *A Grammar of Contemporary English*, Longman, London, 1972, p. 478

[21] cf. Leiv E. Breivik, *op. cit.*, p. 12

[22] *ibid.*, p. 12

[23] *ibid.*, p. 15, Breivik adds that "sometimes it would appear that *there*$_1$ and *be* have become fused into a single presentative formula *there's*: *There's two men here.*

of *there*$_1$ has developed from its syntactic function and from its function as a non-referential theme: since *there*$_1$ has come to be associated with the introduction of new information, it has itself acquired the status of a presentive signal.

On the basis of available evidence, then, it appears that the conglomeration of factors undelying the use and non-use of *there*$_1$ in present-day English reflects an on-going change. The fact that *there*$_1$-sentences are presentative constructions, and that *there*$_1$ functions as a presentative signal receives support from cros-linguistic data. Syntactically, existential sentences take many forms in the languages of the world. There can be no doubt, however, that the various manifestations are strategies for accomplishing the same communicative goal: the introduction of new information. The introduction of new information presupposes that the objects being introduced (i.e., the referents of the complement noun-phrase) were not previously in the focus of attention; objects within the focus of attention are 'proximate' to the focus of attention, object not in the focus of attention are 'non-proximate' to it: this latter property is reflected in *there*$_1$ whereas *here* would be inappropriate.

The assertion of the existence of an object is the assertion of a spatio--temporal location of it. One way of expressing this spatio-temporal location is *there*$_1$ *be:* the tense carried by *be* indicates the temporal location, *there*$_1$ indicates the spatial location.

3.0. Existential sentences consisting of two clauses where the NP in the *there*-clause designates a locative or a temporal expression may, under certain circumstances, be construed as instances where the *there*-clause provides the spatio-temporal background against which the proposition contained in the second clause is presented. In such sentences the information contained in the existential clause (to be distinguished from the whole existential sentence) may serve a scene-setting function rather than constitute the main proposition. Context and common sense are not, however, the only evidence that can be cited in favor of the scene-setting potential of the existential clauses. Tag questions and interjections, which have been claimed to distinguish assertions from nonassertions, can be used as devices to isolate main from background information[24].

The communicative function of existential sentences as scenesetting cannot be accounted for satisfactorily by any of the existing characterizations of the communicative functions of *there*-sentences where pragmatic factors are not taken into consideration. It appears to be the case that, unless otherwise specified, spatio-temporal information tends to subside into the background, presumably due to general pragmatic considerations, whereby events or occurrences rate higher on the informativity scale than either the time or place when and where they occur. In the relevant sentences where the time or place are not mentioned previously or consecutively in the discourse, their sole relevance seems to be that of specifying the surrounding circumstances.

---

[24] see Yael Ziv, *op. cit.*, p. 749

3.1. It has usually been assumed that by occupying subject position in existential sentences the nondeictic *there* allows the indefinite logical subject, which represents an unfamiliar entity to occur in noninitial position, initial position being normally reserved for already identified objects. Ziv cites examples where the existential clause functions as a foregrounding device, the NP serving as the focus of the sentence[25]. The special communicative value of the *there*-construction with the nondeictic *there* and the verb *be* apparently exemplifying low communication seems to help bring out the relative prominence of the NP in question. A close examination of such sentences reveals that the nominal element following the verb *be* indeed functions as the focus of the rest of the sentence: (26) *There's a lot of truth in what you are saying.*

4.0. Romanian students must be presented not only with the syntactic structure of *there*$_1$-sentences. They must be pointed out that *there*-existentials have two important pragmatic communicative functions. First, they promote a reading for declaratives in which the referentiality of the displaced NP is such that there is a discrepancy between the speaker and the hearer, in favor of the speaker, with regards to the knowledge they have about its referent. This not only explains some of the grammaticality distributions of the two types of existentials, it also accounts for the preference for *there*-existentials to introduce subjects into discourse (by signalling that more information about them will follow). Second they allow for subject NPs to be displaced by them, thereby promoting structures in the language that would be otherwise unacceptable due to the nature of their subjects. Romanian learners of English tend to use structures like those in (19) and (21) because similar structures exist in Romanian. They must be shown that the *there*-constructions serve two very useful communicative strategies in the language and must be used accordingly.

[25] *ibid.*, p. 753

LIBRI

Gaston Zink, **Phonétique historique du français**, Paris, P.U.F., 1986 (coll. „Linguistique nouvelle"). 254 p.

Cette Phonétique historique ne constiue pas un livre de recherche, mais un manuel pratique conçu à l'intention des candidats aux grands concours de recrutement de l'enseignement secondaire: CAPES et Agrégation.

Ainsi qu'il le déclare dans son avant-propos, l'auteur, professeur à la Sorbonne, s'inspire directement d'un cours de rattrapage de phonétique qu'il avait organisé, voilà une dizaine d'années, pour de tels candidats, le plus souvent obligés de se hisser au haut niveau de ces concours en l'espace de quelques mois seulement, et en partant d'une formation lacunaire, parfois même inexistante, dans ce domaine.

La rédaction de tout manuel de ce genre doit nécessairement répondre à un choix préalable entre deux points de vue relatifs à l'organisation de la matière à présenter: soit un plan strictement chronologique, à classement par étapes historiques, qui conduirait par conséquent à un morcellement des faits phonétiques, procédé non souhaitable vu la visée pédagogique de l'ouvrage et le niveau de ces étudiants, parfois débutants; soit, inversement, un plan répondant à un classement par phonèmes, centré autour de l'évolution de chaque phonème pris séparément, et qui aurait en revanche le désavantage de disperser les dates en estompant l'élément chronologique.

L'ouvrage, dont la forme rappelle effectivement celle d'un cours, a le mérite d'échapper également à ces deux écueils: son plan, très clair et, ce nous semble, d'une bonne efficacité pédagogique, est basé sur l'ordonnancement par phénomènes phonétiques qui résultent de tendances évolutives communes; c'est seulement à l'intérieur même de ces groupements unitaires qu'est suivi l'ordre historique de l' évolution, ce qui donne au débutant en histoire de la langue une image claire des tendances générales de l'évolution phonétique du français. Les processus évolutifs sont expliqués en même temps en tant que faits de phonétique.

Dans le même esprit de bonne pédagogie, l'auteur construit son manuel sur deux grandes parties correspondant à deux niveaux: tout d'abord un niveau élémentaire, d'initiation proprement dite, puis, une fois les faits de base acquis, un niveau complémentaire, regroupant les phénomènes plus complexes et le niveau dialectal.

La première partie débute par un exposé concis du „Mécanisme de production des sons vocaux" (chap. I), destiné à rappeler au lecteur quelques connaissances de base de la phonétique générale articulatoire (articulation des voyelles et des consonnes), connaissances indispensables à la compréhension des explications ultérieures des évolutions phonétiques. Les voyelles et les consonnes du français se trouvent caractérisées aux chapitres II et III. Le chapitre IV définit les changements phonétiques et leurs causes ainsi que les circonstances dans lesquelles s'est produite l'évolution du latin en Gaule.

La présentation des processus évolutifs suit un plan logique: débutant par le système d'accentuation en latin (chap. V), elle passe notamment au changement de nature que subit l'accent tonique et aux effets de ce changement (bouleversement du système vocalique, différenciation de timbre, effacement des voyelles atones, apparition des consonnes d'épenthèse (chap. VI), monophtongaisons (chap. VIII), diphtongaisons spontanées romanes et françaises (chap. IX). Suivent (chap. X à XXVII) l'évolution des consonnes intervocaliques, le traitement des voyelles atones en syllabe initiale, les consonnes finales, les nasalisations, la palatalisation et l'influence du *yod* sur l'entourage (loi de Bartsch), la réduction des groupes consonantiques, la simplification des affriquées, les diphtongues par coalescence, les diphtongaisons conditionnées, les triphtongues, le *w*, l'aspirée *h*, les consonnes géminées, la réduction des hiatus et, enfin, les lois de position.

Les deux tableaux récapitulatifs por-

tant, l'un sur l'évolution des voyelles et l'autre sur celle des diphtongues, nous semblent d'une utilité certaine. On regrettera cependant l'absence d'un tel tableau pour l'évolution des consonnes.

La deuxième partie (dix-huit chapitres) est réservée à des questions plus complexes ou plus délicates à saisir. On y réfléchit sur l'approche phonétique de l histoire de la langue et sur la pertinence d'une éventuelle approche phonologique (chap. I) que l'auteur juge d'ailleurs, à juste titre, pratiquement impossible ou, pour le moins, „vouée à des systématisations arbitraires". Viennent ensuite les problèmes liés au déplacement de l'accent dans les étymons latins dans certaines classes de mots (chap. II), puis ceux, assez délicats, de l'effacement des voyelles pénultièmes dans les proparoxytons (chap. III). Dans ces trois chapitres, l'auteur induit des raisonnements sur les enchaînements des faits et date les phénomènes en fonction les uns des autres, chronologie relative faisant aussi l'objet des deux chapitres suivants. Sont ensuite décrits (chap. VII à XVIII), les principaux traitements phonétiques dialectaux (graphies et évolutions phonétiques) que l'étudiant en ancien français est amené à rencontrer par son contact avec les vieux textes Tout en examinant les faits, l'auteur les corrobore en vue de les dater.

Tout au long de l'ouvrage, les exemples donnés sont présentés sous forme d'exercices d'évolutions phonétiques „complètes" et datées, telles qu'elles sont requises aux examens et concours, d'exercices d'application. Il est évidemment superflu d'insister sur l'utilité, pour les étudiants, de ces modèles d'évolution: „spatha, espée, épée," „hodie, hui", etc.

A noter qu'à la fin du manuel figurent deux index, l'un des étymons, et l'autre des mots français anciens ou modernes, qui correspondent aux termes ayant été pris pour base dans les exercices.

Par ses aspirations pédagogiques bien concrétisées, comme par son double caractère de récapitulation et de synthèse, cette Phonétique historique constitue une excellente opportunité bibliographique pour tout romaniste, enseignant ou étudiant.

ROMANA TIMOC BARDY

M. Arrivé, F. Gadet, M. Galmiche, **La grammaire d'aujourd'hui: quide alphabétique de linguistique française**, Flammarion, Paris, 1986, 719 p.

Il devient de jour en jour plus difficile de parler de la linquistique, vu la diversification croissante des points de vue, des théories et des écoles. Nous sommes d'accord là-dessus avec les auteurs du *Guide* qui, bien que visant principalement la description d'une langue — le français d'aujourd'hui — réussit à éclairer bien des problèmes que pose l'analyse d'autres langues, atteignant ainsi, au-delà de la linguistique française, *la* linguistique tout court.

Ce sont les objectifs assignés au présent ouvrage, nous dit l'*Avant-Propos*, qui ont décidé de la forme qu'on allait lui conférer. Les auteurs se proposaient en premier lieu de fournir une grammaire du français actuel — au sens large et étroit du terme — sans négliger cependant les problèmes du signifiant, c'est-à-dire la phonétique, la phonologie et l'orthographe, pas plus que ceux du signifié, envisagés sous l'angle de la morphonologie lexicale et de l'interprétation sémantique des formes et des structures.

Or il est généralement reconnu que, sauf situation particulière, on ne lit pas une grammaire d'un bout à l'autre, on la consulte par fragments, en utilisant l'index. Autant prêter d'emblée aux matières de la grammaire l'ordre, aléatoire mais par là rigoureux, de l'alphabet.

Les auteurs se proposaient en second lieu de fournir un inventaire explicite et explicatif des notions qui apparaissent au cours de la description. D'une part, bon nombre des notions utilisées dans les grammaires restent d'habitude non définies. Pour ne pas retomber dans ce travers, les auteurs ont décidé de consacrer une entrée à tous les termes dont ils usent pour décrire les phénomènes linquistiques. La grammaire se voit doubler ainsi d'un dictionnaire qui n'est autre que son propre dictionnaire.

Il est facile de constater, d'autre part, que les diverses notions utilisées dans une grammaire ne se situent pas au même niveau. Les plus générales, quand elles ne sont pas ocultées, y tiennent une place tout à fait marginale. C'est le cas de notions comme *ambiguïté* et *paraphrase*, *discours* et *énonciation*, *ho-*

mophonie et *polyphonie*, *référence* et *redondance*, *langue* et *langage*, qui définissent le caractère des nouvelles orientations et constituent les nerfs et le sang des théories linguistiques actuelles.

Or „l'ordre alphabétique permettait d'aborder de front ces notions transversales ou englobantes" (*Avant-Propos*, 10), de même qu'il permettait de rendre compte de certains phénomènes de croisement entre disciplines tels que *la liaison*, *l'homonymie* ou *les périphrases verbales*.

Dans cette efflorescence d'écoles, de disciplines, de théories et de méthodes, qui caractérise le paysage moderne de la linguistique, adopter un point de vue exclusif aurait entraîné des contraintes qui, sans apporter un grand profit à la rigueur, risquaient de porter un sérieux préjudice au pouvoir explicatif de la grammaire, celle-ci ne pouvant être que forcément incomplète et/ou unilatérale.

Or l'ordre alphabétique a permis d'introduire des approches complémentaires, soulignant un fait devenu à présent incontestable, à savoir que la langue ne relève pas d'un principe d'explication unique. Sans donner dans un éclectisme encombrant, le *Guide* présente, clairement délimitées et explicitées, les pricipales orientations qui se font jour dans la pensée grammaticale contemporaine: la grammaire traditionnelle, structurale, transformationnelle, la grammaire des cas, la théorie de l'énonciation, l'analyse du discours, la pragmatique, la sémantique et la logique propositionnelle.

Tout en recherchant „le plus grand consensus" et en évitant les querelles d'écoles et les controverses stériles qui risquaient d'entraîner l'éclatement et l'éparpillement de la matière, les auteurs ont pris soin d'évoquer les grands débats qui ont jalonné l'évolution de la pensée grammaticale et qui continuent, sous d'autres formes, à nourrir la réflexion linguistique actuelle. Il s'agit, par exemple, du conflit entre les principes notionnels et les principes formels, entre les modèles hérités de la logique classique et ceux qui sont issus du structuralisme et des procédures axiomatiques.

L'ampleur de la nomenclature, répartie sur environ 800 articles, ne doit pas dissimuler qu'elle ne couvre que les concepts fondamentaux, dont le choix a été rigoureusement établi par les critères exposés dans l'*Avant-Propos* (pages 11—13). Les critères "négatifs" ont conduit à exclure: des notions d'épistémologie générale, des termes de la lanque quotidienne utilisés en linguistique, des termes qui ne sont pas ou qui sont rarement utilisés en linguistique française, des sous-disciplines qui ne comportent pas de spécificité dans leur application au français.

La dimension des articles a été fixée selon les mêmes critères. Ainsi, des notions relevant de l'analyse du discours littéraire ne bénéficient que d'articles relativement courts, à la mesure de leur implication dans le champ proprement linguistique. Les catégories fondamentales de la langue (parties du discours, fonctions, etc.) bénéficient, par contre, d'articles beaucoup plus amples et plus détaillés.

Les critères "positifs", découlant de la visée didactique et pratique de l'ouvrage, ont conduit à retenir les notions et les acceptions les plus courantes dans le discours métalinguistique actuel, celui dont on use dans la didactique des langues au niveau du second cycle de l'enseignement secondaire ainsi qu'au niveau de l'université. Aussi l'essentiel de la terminologie traditionnelle a-t-il été conservé, dans la mesure où il participe encore aux descriptions accessibles aux publics les plus divers. Le lycéen du second cycle, l'étudiant — du premier cycle aux concours de recrutement — les enseignants de tout niveau, de même que toute personne qui s'intéresse au français trouvent dans *La Grammaire d'aujourd'hui* un outil de travail indispensable. Ajoutons enfin le mérite de la nouveauté, qui n'est pas des moindres: c'est le premier ouvrage présentant sous forme de guide alphabétique l'ensemble du contenu de la linguistique française.

LIGIA STELA FLOREA

L. V. Zlatoustova, R. K. Potapova, V. N. Trunin-Donskoj, **Obščaja i priklandnaja fonetika**, Pod obščej redakciej R. K. Potapovoj, Izdatel'stvo Moskovskogo Universitatea, Moskva, 1986, 304 p.

Prin apariţia cărţii pe care o prezentăm aici, autorii acesteia pun la dispoziţia celor interesaţi un material complex în

care problemele foneticii generale și aplicate sînt abordate într-o viziune nouă și într-un context inter- și pluridisciplinar. Avînd o solidă bază teoretico-metodologică modernă și de fonetică experimentală realizată cu ajutorul tehnicii electronice de calcul, lucrarea în discuție, considerată drept manual, se adresează studenților și aspiranților (doctoranzilor) care se specializează în domeniul lingvisticii aplicate și lingvisticii matematice, al ciberneticii și conducerii automate; ea se adresează, de asemenea, profesorilor și specialiștilor care lucrează în domeniul analizei și sintezei automate și signalelor de vorbire,

Deși înțelegerea materialului cuprins în această carte presupune o anumită orientare a cititorului în domeniul psiho-, socio-și neurolingvisticii precum și al semioticii și teoriei informației, lectura lui este mult facilitată (tocmai în aceasta constă caracterul de manual al cărții) de o permanentă raportare a noilor date, teorii și concepte la sistemul terminologic tradițional al foneticii generale și experimentale.

Pe lîngă o *prefață* și *parte introductivă* (p. 3—8), lucrarea în discuție conține două părți fundamentale compartimentate pe capitole, prima fiind dedicată *caracteristicilor acustice și de percepție ale vorbirii orale* (p. 9—120), iar a doua — *aspectelor aplicate ale cercetărilor acestui domeniu* (p. 121—298).

Depășind modelul tradițional simplist al comunicării verbale (ca proces de codare și decodare a semnalului vorbirii), autorii pornesc de la un model complex dinamic al actului și lanțului vorbirii, de la actul concret al comunicării și percepției mesajului, atît în raport cu emițătorii și receptorii, cît și în diferitele situații în care se găsesc aceștia, precum și în raport cu celelalte forme ale mesajului, cu influențele legate de contextul general etc.

Obiectul complex — susțin autorii — condiționează și abordarea sa complexă atît sub ordin integrator (în cadrul noii ramuri științifice de lingvistica vorbirii *(rečevedenie)*, cît și ca aspect pluridisciplinar: lingvistic, psiho-, socio-, neurolingvistic și pragmatic. În acest context este concepută, pe de o parte, interdependența foneticii generale și a celei aplicate, iar pe de altă parte, sarcinile pe care acestea pot să le rezolve în unitatea lor: corelarea fonemelor și a substanțelor fonice ca latură acustică și articulatorie a producerii și recepționării sunetelor și a silabelor; construirea și segmentarea unităților fonetice complexe din cadrul textului; perceperea sunetelor și a unităților de vorbire mai complexe; recunoașterea automată a sunetelor, silabelor, cuvintelor, sintagmelor, frazelor, fonoaliniatelor *(fonoabzac)*; sinteza unităților fonetice segmentale și suprasegmentale etc.

Din întregul arsenal al problemelor abordate în această lucrare (densă în date și construcții teoretice), relevăm doar cîteva. În ordinea prezentării materialului trebuie neapărat semnalată *metodologia* urmărită de autori pentru identificarea sunetelor din cadrul diferitelor unități ale textului: stabilirea parametrilor spectrali ai sursei undei sonore și ai filtrelor de rezonanță ale timbrului, structura formanților F0, F1, F2, F3; interdependența și interacțiunea formanților și a elementelor prosodice ale vorbirii (caracteristicile de frecvență ale tonului fundamental, intensitatea, durata, pauza); schimbările în spectrul sunetelor în urma îmbinării și alăturării lor în cadrul unităților fonetice complexe ale textului. În stabilirea particularităților de îmbinare și alăturare a sunetelor se ține seama nu numai de mediul fonetic, de pozițiile fonetice (în accepțiunea tradițională a termenului), ci de întregul complex de factori fonetici, prosodici și de construirea și segmentarea textului oral în silabe, cuvinte fonetice, sintagme, fraze, fonoaliniate. De altfel, un spațiu amplu este rezervat tocmai acestor unități fonetice complexe ale textului oral, ai căror parametri de ordin diferit sînt definiți nu numai prin complexitatea factorilor fonetici și prosodici, ci printr-o permanentă raportare a acestor unități complexe ale textului la latură semantică a enunțului verbal. În această ordine de idei, printre multe altele, ne reține atenția contribuția autorilor la elucidarea problemei conceptului de silabă ca structură minimală sintagmatică atît pe planul producerii cît și pe cel al perceperii textului oral. Volumul și limitele silabei — susțin autorii — se pot stabili în mod unisens doar luînd în considerare aportul tuturor criteriilor fonetice și fonologice segmentale și suprasegmentale, acestea situîndu-se pe intersecția gamei asemantice și semantice a textului. Tot astfel, în perspectiva recepției textului (ca o organizare informațională unitară) se

caută legităţile de percepţie a vocalelor şi consoanelor în diferitele lor îmbinări şi alăturări, ca elemente componente ale unităţilor complexe ritmico-intonaţionale ale textului.

În capitolul dedicat *sintezei vorbirii*, cititorul are posibilitatea să se informeze despre aparatele moderne de sinteză a vorbirii, despre principiile şi procedeele tehnice de alcătuire a algoritmilor şi a programelor de descifrare a parametrilor spectrali care apar în enunţuri. Strategia general valabilă a transmiterii informaţiei este valabilă şi pentru programele sintezei vorbirii: simbolul fonemului şi al elementului fonematic şi rangul acestuia din urmă, durata standard şi în poziţie accentuată a elementului fonematic, spectrul de frecvenţă şi valoarea spectrelor pe F1, F2, F3 în poziţiile de tranziţie, lungimea (durata) acestor formanţi la iniţiala şi finala poziţiilor de tranziţie, amplitudinile A1, A2, A3 şi As, valoarea F0. În încheierea primei părţi a lucrării, se prezintă *principiile de bază ale sintezei automate a vorbirii* şi importanţa aplicată a acesteia, constituind un fel, de material de tranziţie spre partea a doua a cărţii dedicată în întregime aspectelor aplicate ale foneticii generale şi experimentale.

Într-o optică cu totul netradiţională se abordează *modalităţile de utilizare şi aplicare ale foneticii generale şi experimentale* în *studierea comunicării verbale*. În acest amplu material (142 p.) sînt prezentate date necesare despre maşinile electronice de calcul, precum şi metodele şi algoritmii de bază ale prelucrării cantitative (cifrice) a vorbirii, principiile descrierii vorbirii cu ajutorul prelucrării automate a semnalului verbal, bazele recunoaşterii automate a cuvintelor, frazelor şi a unităţilor superioare frazei, înţelegerea automată a vorbirii.

Dincolo de pluritatea şi polivalenţa (menţionate mai sus) ale materialelor abordate în prezenta lucrare, în încheiere merită să fie reliefat că acestea, prin caracterul lor complet şi inedit, constituie şi o bază nouă de analiză fonologică, în descrierea fonetică a alofonelor, reducţia şi identificarea lor cu fonemele limbii respective.

A. BÁN

И. П. Смирнов, Порождение интертекста, (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. П. Пастернака,) **Wiener slawistischer almanach sonderband 17, Wien, 1985, 206 p.**

Книга И. П. Смирнова продолжает исследования в области генеративного анализа интертекста, начатого в 60-ые годы, задавая себе задачу выявить специфику литератруной интертекстуальности, рассматриваемой с трёх точек зрения (идеологической, семантической, коммуникативной), в сопоставлении с интерконтекстуальностью других родов дискурсивной практики. Теоретическая модель — концентуализация отношения текст-текст как основа творческого акта, подкрепляется анализами текстов из творческого наследия Б. Пастранака. Автор мотивирут выбор творчества Б. Пастернака для иллюстрации теории интертекстуальности так как его творчествонельзя полностью понять вне интертекстульности.

Книга содержит пять глав и трактует выбранную тему с разных точек зрения. В первой главе, *Нерепрезентативный текст* (8—18), отталкиваясь от теории негации ренрезентативности (информационное содержание какого-либо текста не может быть сведено к точному изображению окружающей среды или другого текста) и, изучая отношения текст-социофизический мир и текст, Симрнов приходит к выводу, что „интертекстуальность — это слагаемое широкого родового понятия, так сказать, интер [...] альность, имеющего в виду, что смысл художественного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на иной текст, который отыкиваетскя в творчестве того же автора, в смежном искусстве, в смежном дискурсе или в предшествующей литературе" (12).

Анализируя вкратце разные попытки классификации интертекстуальных отношений у постсимволистов и современных исследователей, Смирнов подчёркивает, что интертекстуальность — сложный феномен, который должен быть изучен на всех уровнях, как полисистема, а не на одном единственном уровне.

Во второй главе, *Конверсивный смысл* (19—58), автор показывает, что всякое произведение реактивирует, по крайней мере, два источника, который автор литературного произведения исследует и включает в своё произведение, используя два метода: реконструкцию и конструкцию. В первом случае, писатель, посредством анализа литератур-

ного материала, выявляет существующий в плане выражения преинтертекста, ставя его в основу своего произведения. Во втором случае, автор использует синтез, творя преинтертекст, связи между источниками, установленные на уровне содержания. Существует и комбинированный нетод — реконструктивно-конструктивный, на котором, по крайней мере с теоретической точки зрения, Смирнов останавливается меньше. Этим трём методам автор находит чёткие выражения:

(1) $((\text{pre } T_1 \rightarrow \text{pre } T_2) \rightarrow \text{post } T_1)) \rightarrow \text{post } T_2$

(2) $((\text{pre } T_1 \rightarrow \& \text{ pre } T_2 \rightarrow \text{post } T_1)) \rightarrow \text{post } T_2$

3) $((\text{pre } T\grave{e} \rightarrow ((\text{pre } T_1 \& \text{ pre } T_2)) \rightarrow$
$\rightarrow \text{post } T_1))) \rightarrow \text{post } T_2,$

где pre T = антецедент = текст-источник, от которого автор отталкивается а процессе создания нового текста, T = консеквент = новый текст, созданный на основе двух, трёх ... и pre T. Все эти три метода демострируются разными произведенями. Б. Пастернака, подробно анализируя их возможность перехода от антецедентов к консеквентам. На основе примеров реконструктивной и конструктивной интертекстуальности, автор подчёркивает, что в искусстве переход от одного произведения к другому не имеет в виду вычёркивания информации, предшествовавшей данному. Вот почему именно искусство представляет собой тот коммуникативный канал, по которому передаётся архетипическая смысловая информация (47). В этой же главе Смирнов разбирает, на основе примеров, связь, существующую между диахронической и синхронической интертекстуальностью, а также вводит понятия квазидиахронической и квазисинхронической интертекстуальности.

В следующей главе, *Интертекстуальные операции и сигналы* (57—77), рассматриваются разные типы интертекстуальности операций и сигналов, где автор стремится найти им самую подходящую классификацию. Для будущего он предвидет, что будет создана целая теория литературы, при помощи которой будет возможно непосредственно сопоставлять друг с другом тексты по какому -либо общему признаку, а не через медиаторы, как это делалось до сих пор.

В четвёртой и пятой главах *Интертекстуальность и Аиахрония*. Репрезентативный текст (78—110) и *Интертекстуальность и Аиахрония* (продолжение). *Конинтертекстуальность* (111—133), Смирнов анализирует как именно интертекстуальные отношения специфические пост символизму отражались в творчестве Пастернака, и приходит к выводу, что принцип, на который опираются многие произведения Постернака может быть назван — интертекстуальной репрезентативной субституцией, что означает, что пост T создаёт на цепочке pre T_1 — — — pre T_2 связь, при которой вторичный антецедент так или иначе выступает как беспризнаковый в проекции на первоисточник. Пост T становится как бы единственным или по меньшей мере единственно значимым каналом переработки информации, поставляемой первоисточником, то есть получает функцию *необхобимого и достаторного представителя интертекстуального отношения* (102). Этот метод дифференциации разных феноменов по принципу признаковость (беспризнаковость) часто использован в творчестве постсимволистского авангарда. Подчёркивая разнообразность отношений, которые устанавливливаются между антецедентами и консеквентами, а также множество способов изображения, Смирнов считает, что для правильного понимания интертекстуальности в произведениях Пастернака обязательно следует хорошо изучить контекст.

В заключении, *Бместо заключения: память о памяти* (134—137), Смирнов поддерживает идею о необходимости найти всеобщее определение, которое объединило бы все художественные жанры, в противоположность всем другим видам дискурса, намечая дальнейший путь развития теории литературы в тесной связи с теорией памяти.

Ко всему сказанному следует добавить, что текст автора распространяется на 137 страниц, остальное до 206 — это примечания и библиография на разных языках мира. Данная монография является настольной, книгой, которая, кроме того что разбирает ряд проблем, ставит перед читателем многочисленные вопросы, которые найдут решение в недалёком будущем.

ДИАНА ВИНЦЕЛЕР

Paul Ricoeur, **Time and Narrative**, vol. 1, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1984, XII+ 274 p. **Time and Narrative**, vol. 2, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1985, VIII + 208 p.

Time and Narrative is a three volume project in which Paul Ricoeur, a foremost thinker of the twentieth century, proposes to examine the circle of narrative and temporality, the relation between the narrative work and the lived experience of time. Although written against the backdrop of a great variety of practices in contemporary narratology, the first two volumes suggest a highly consistent model, key elements of which stem from Aristotle's conception of plot and Augustine's reflections on time in his *Confessions*. By the reconsideration of the significance of such early sources, by the critical disposition, by the successful integration of elements belonging to Continental traditions of phenomenology, hermeneutics, structuralism, and to Anglo-American analytic philosophy, by its elegant convoluted discourse and the original solutions, the volumes stand out as a most remarkable and enduring achievement.

Since narrative is a comprehensive category that covers "the entire field of the mimesis of action" (vol. 2, p. 153), the investigation is not restricted to fiction — which is given a generic sense, including all the works in the diegetic mode and more. It embraces another large class as well, namely that of historical narrative, to which a major section of volume 1 *(Part II: History and Narrative)* is dedicated. Fictional narrative forms the substance of volume 2, which includes Part III of the project *(The Configuration of Time in Fictional Narrative)*. Part I *(The Circle of Narrative Temporality)* is a debate on theoretical and methodological issues, where Ricoeur develops his original conception of the mimetic function of narrative.

A fundamental distinction in the literature is that between *discourse* and *fictional narrative* or *fiction*, which is reflected, among other things, in the use of such categories as *discourse* vs *story*. In both, worlds are constituted through language, but discourse is on actual facts, while fiction is "imaginary". Hence the thesis of the "self-referentiality" or "non-referentiality" of fiction. In Part I Ricoeur analyses this line of thought and blames it for locking literature within the closure of the text, for being established only upon the abstraction of the text world. In contrast, he champions an approach meant to bring literature and discourse more closely together: the former, likewise, expresses an experience through language that has the world for its horizon, and, consequently, it belongs to the acts of discourse. The question of the immanence of poetic language is rejected on the grounds that reading presupposes the fusion of two horizons, that of the text and that of the hearer world. Moreover, it is argued that literature has an impact on everyday life. Much of the debate builds on the notion of *metaphorical reference*, elaborated by the French philosopher in *The Rule of Metaphor*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1977, which applies to literary discourse. Thereby the status of fiction as metaphorical transposition of the real world is asserted and the gap between the text world and the real world is bridged. Narrative analysis is unlocked from the closure of the text.

A key-notion with Ricoeur is that of *mimesis*, understood not as a redoubling of presence, as a copy, but as *creative imitation* or *representation of action*. It produces the organization of events by *emplotment* — the *muthos* —, thereby acquiring a defining function with respect to narrative. In volume 2 the expression is extended to cover both character and mind (mimesis of character, of mind), narrative becoming in addition a mimesis of acting beings.

An original contribution lies in the specifying of the mimetic function of narrative along three dimensions. *Mimesis*$_1$ is that of connection, which presupposes the understanding of the world of real action. The text world is engendered through *mimesis*$_2$, the textual or literary mimesis. With it the elements or *figures in* the real world are given a *configuration*, are invested with a sense (a meaningful story is drawn from a diversity of events or incidents). Thereby the metaphorical displacement of the world is produced. *Mimesis*$_3$ marks the intersection of the text world with the hearer world through the act of reading. It produces the *refiguring* of the

real world of action following the lines set by the configured world. Poetics, Ricoeur considers, is, in the light of the above distinctions, established on mimesis$_2$ — that of the text —, which, however, has a *mediating* function between what precedes (mimesis$_1$) and what follows (mimesis$_3$) fiction. Hence an important, even if quite natural, conclusion which the pragmatically oriented approaches have already reached: the text is just a middle term in the analysis.

The investigation of historical narrative (volume 1) and of fiction (volume 2) suggests the existence of significant similarities and dissimilarities. Ricoeur examines how time is expressed in narrative fiction and argues that the system of tenses of a language needs to be disconnected from the lived experience of time but the separation cannot be complete, as it is with Harald Weinrich *(Le Temps)*. This indicates, in his opinion, that narrative configurations are at the same time autonomous in relation to lived experience and mediating between what precedes and follows textual mimesis. The claim for truth of historical narrative affects its power to configure and refigure time: historical time remains a time of memory and action. Fiction, however, is richer in information about time. Its tenses can acquire values quite distinct from those of discourse, which diversifies the experience of time. But fictive time does not cease functioning as a time of memory and action since it is connected with lived time. It is in relation to this that the famous philosopher asserts the claims to truth of fiction — not to the truth of history, but to a *radically reformulated* one (volume 2, p. 160). Fiction and historical narrative show, however, significant similarities with regard to the configurating or structuring operations of mimesis$_2$ in their capacity of forms preceded by the use of narrative in everyday speech. Now Ricoeur is for a "grand narratology where an equal right would be given to historical narrative and to fictional narrative" (volume 2, p. 158).

A problem discussed in volume 2 is the relevance of structuralism and semiotics to narrative analysis. The examination of the contributions of Vladimir Propp, Claude Bremond and A. J Greimas indicates something already revealed by criticism, namely that the two approaches have aimed at disconnecting narrative form and meaning from any reference to narrative tradition by reducing fiction to an atemporal logical structure. What Ricouer establishes, however, is that even the most radical models include the temporal dimension manifest in the concept of "test" or in the treatment of the unoriented relations constitutive of Greimas's "semiotic square" as operations. If this were not the case, the author declares, the being itself of fiction would be at stake: all chance would be removed and then "*nothing would happen*, there would be nothing to tell" (volume 2, p. 56; e.a. — P.R.). The central thesis is that narrative understanding, the pragmatics of speaking, has precedence over semiotic rationality, over grammar. Therefore fiction presupposes a narrative tradition, and its temporal dimension is granted by the very constitutive role of emplotment taken as "the temporal synthesis of the heterogeneous" (volume 2, p. 157).

Chapter 4, volume 2, examines the fictive experience of time in three "tales about time": Virginia Woolf's *Mrs Dalloway*, Thomas Mann's *Magic Mountain* and Marcel Proust's *Remembrance of Things Past*.

Paul Ricoeur has offered in the two volumes of *Time and Narrative* a clean, rigorous and balanced account of narrative temporality of an unprecedented force and perspective. Everything is in place in the magnificent theoretical edifice, there is no unwarranted or circumstantial statement. The postulation of a metaphorical reference for the literary work is basically correct, and so is the thesis on the priority of narrative understanding over the rationality of narratology, of pragmatics over grammar. Since various discourse analysts and narratologists have also produced convincing evidence in favour of this thesis, I would have expected certain prevailing contributions to be more readily listed or even integrated (e.g. those of William Labov, Wallace Chafe, Deborah Tannen, American scholars who have indicated the determining role of the socio-cultural dimension in narrative production). The positions of the foremost representatives of the theory of speech acts on the issue of the referentiality and truth claim of discourse and fiction

could also have been presented. Thus the characterization of fictional discourse — which is otherwise excellent — would have gained even more. But, above all, Ricoeur has offered in this remarkable synthesis of the outlooks of philosophy, history and fiction on the power of narrative to configure and refigure time one of the most enduring and memorable achievements in narratology.

ŞTEFAN OLTEAN

Meredith Cary, **Different Drummers: A Study of Cultural Alternatives In Fiction**, New York and London: The Scarecrow Press, 1984, pp. VIII + 289.

The thought that occured to me while reading Meredith Cary's interesting, but rather strange book was that, if almost any work of imagination can pass for a novel, then also is any critical approach to fiction possible and justified at least by its own inner logic. Cary's idea is to take out from the back shelves books — some of which are almost forgotten — having for protagonists "people who do not fit" and whose assumptions about human nature and behaviour are "so unsusual that their plots, themes and characterizations cannot be fitted into the usual pigeonholes of criticism". According to Cary, because such novels do not fit smoothly into standard overviews of fiction, they are inevitably covered by a thick layer of critical silence. One of the purposes of his book, consequently, is to save them from oblivion and, if possible, to launch them on new careers.

The study purports to present "cultural alternatives", but it is not very clear against what cultural mainstream these alternatives should be measured up. One aspect of the problem is that all the books discussed are written by women — but women-novelists have long been accepted as full-fledged members of the literary establishment in all Western literature. The invocation, in the "Introduction", of Virginia Woolf's plea for an "unusual novel" of feeling entitles me to believe that Cary attempts a binary classification, by opposing the deviant authors the traditionally-accepted values that rally under "the banner of verisimilitude".

All the novels examined in this book illustrate Cary's idea that "individuality is freely available to those who want it". Patterns nevertheless emerge. Cary classifies the novels into seven groups, examined in as many chapters. In "Alternative Groups" the reader is informed that refugees from the usual world may deliberately build up a world of their own. So the analysis focuses on a number of books with utopian overtones, such as Sarah Fielding's *David Simple*, Frances Trollope's *Michael Armstrong*, Elisabeth Gaskell's *Cranford* and so forth. (Each chapter discusses three or four writings at length and looks briefly at a few more). In "International Options" the emphasis is on novels that work out a multinational point of view, allowing their protagonists the chance of choosing the value-system most appropiate to their personal needs, as are M. Edgeworth's *Castle Rackent* or Edith Wharton's *The Age of Innocence*. "Ethnic Alternatives" deals with the different approach to racial problems taken by British and American fiction. American novels, according to Cary, are mostly concerned with psychological and ethical distinctions, while British fiction is more direct about the basic Question itself, since it treats it as being purely political. The exemplification ranges widely, from Aphra Behn's *Oroonoko* of 1688 (whose merit of being the first English novel was usurped by Defoe's more notorius *Crusoe* of 1719), to twentieth century stories such as Nina Bawden's *Under the Skin*. "New Roles In Old Societies" deals with fiction focusing on idealistic lives: Charlotte Smith's *The Old Manor House*, E. Gaskell's *Ruth*, Toni Morrison's *Sula*. "The Eccentric Role" groups novels about people who distinguish themselves from the great mass: talented individuals, who regard their eccentricity as a social handicap, or people of normal skills who wish to be treated as exceptions (George Eliot's *Daniel Deronda*, E. Gaskell's *Wives and Daughters)*. The novels looked at in the chapter "Escapes" emphasize the essential freedom of twentieth century individuals to go their own way. The final chapter, entiled "The Sum Greater Than the Parts" discusses novels containing a medley of such themes and ideas, as are Doris Lessing's *Golden Notebook*, Do-

rothy L Sayer's *Gaudy Night* and Margaret Drabble's *Realms of Gold.*

Meredith Cary's book is a study of social norms, of individuality that falls outside the norm and of deviant behaviour, as they are reflected in English and American novels written by women. It pleads for an appreciation of variety, even of oddity, in both human psychology and the fiction that mirrors it. Somehow puzzling, because of the rather vague definitions of the alternatives suggested and because of its very broad temporal and geographic coordinates, it is nevertheless a challenging and stimulating book, raising questions that invite to further study.

VIRGIL STANCIU

Claude-Gilbert Dubois, **L'imaginaire de la Renaissance**, Paris, P.U.F., 1985 (coll. „Écriture"), 256 p.

Dans le cadre nettement défini de la Renaissance, l'auteur poursuit les manifestations de l'imaginaire comme mythologie de la fatalité ou du changement surnaturel (l'*underground* ou imaginaire souterrain), comme aberrations apparentes du discours (galimatias, macaronées, coq-à-l'âne, fatrasies-sorte de surréel) et même comme illusion réaliste. Tout ceci parce que l'imaginaire „se manifeste aussi bien dans la créativité dégagée des contraintes réalistes que dans les essais réalistes pour appréhender un impossible objet: on pourra étudier ses manifestations par l'infusion de fantasmes à l'intérieur de discours qui cultivent la fonction référentielle et révèlent en fait non des objets, mais les structures imaginaires d'un sujet culturel; on peut saisir son fonctionnement dans les émergences intempestives et époustouflantes d'un prétendu discours en liberté, qui semble avoir rompu les amarres: en fait exercice de parade qui met en oeuvre les ressources techniques de virtuoses; enfin l'imaginaire se manifeste dans les essais de laboratoire où s'expérimentent les mélanges d'idées pour la constitution de nouvelles hypothèses." (p. 8—9).

L'étude des thèmes de l'imaginaire se fait sur un axe vertical, en profondeur, en deux étapes: la théorie ou *La logique de l'imaginaire* (problèmes de représentation — *Eidos* et d'expression — *Logos)* et *La pratique de l'imaginaire* (l'espace — *Cosmos*, et le temps — *Chronos* — avec leurs sujets — collectif: *Physis* et *Polis*, et individuel: *Anthropos).*

L'imaginaire, défini comme „le résultat visible d'une énergie psychique formalisée au niveau individuel comme au niveau collectif" (p. 17), est parçu, du point de vue de l'*Eidos*, comme *spéculaire* (en raison de l'origine, de l'illusion mimétique) ou comme *symbolique* (manque, impossibilité d'accès au réel) et ne saurait être perçu en dehors des termes de réalité ou d'image (l'image spéculaire — icône, l'image symbolique — schème ou archétype). Le plaisir du sériel, déclenché par le miroir et l'imprimerie, est responsable de la reproduction et de la multiplication: les listes de Rabelais, la poésie des Grands Rhétoriqueurs, les recueils de nouvelles, proverbes, adages, sonnets, etc.

L'imaginaire comme „moyen de donner un sens autre ou de donner un sens par d'autres moyens que ceux d'une activité mécanique de surface" (p. 48) rend compte aussi de la complémentarité et de l'opposition de la *mimesis* et de la *semiosis*, illustrées par la double éducation de Gargantua mais aussi par cette conscience de l'homme de la Renaissance d'être un „sujet responsable de son langage dont l'implication dans le discours est seule capable de donner un sens plus pur aux mots de la tribu" (p. 44). Le *Logos*, chose et forme au sens aristotélicien, *la Chair et le Verbe*, sa matérialité, indiquée par la réification du langage qui s'établit chez les théoriciens du XVIe siècle, rend compte des lois internes de son fonctionnement: *analogies et assurections* (analogie, chaînes associatives, assurection/„lorsque l'analogie agit verticalement, par traversée de plans hiérarchisés, selon un mode «scalaire»"), *sériation* (en architecture, en peinture, en littérature, marquant les rapports de l'Un et du Multiple): collections, traités, atlas, bibliothèques privées) ou la force et la conjonction des doubles et des contraires (les sonnets de Ronsard).

L'efficacité du langage: le Verbe et le Démiurge s'ingénie à montrer comment la mythologie relative au *Logos* a procédé par contamination avec le thème platonicien du *Démiurge* (l'Hercule gaulois, cette version particulière d'Hermès orateur) et à entrevoir „un au-delà de Babel".

L'imaginaire cosmique du XVIe siècle *(Cosmos)* est le mieux illustré par l'*Apologie de Raymond Sebond* de Montaigne où apparaissent les trois métaphores de celui-là: „celle du monde-livre dans la *Théologie naturelle*, celle du monde-corps, introduite par Montaigne lui-même, et celle du bal des astres (le «branle») qui renvoie à une imagerie musicale de l'univers" (p. 80). Claude-Gilbert Dubois saisit deux ordres essentiels de métaphores, le premier relevant du mimétisme anthropomorphique (le monde à l'image de l'homme: l'univers-corps, l'univers-habitat) ou théomorphique (le monde à l'image de Dieu: infini, tout-puissant, doté de capacités créatrices) issu de l'imaginaire spéculaire, par traitement optique de l'image démultipliée; le deuxième, relevant de la symbolisation / interpretation, qui fait de l'univers un instrument de signification (univers-image ou univers-message); s'y ajoute un troisième, relevant de la pensée scientifique: l'nivers-objet, l'univers-machine, l'univers-horloge. Les deux pôles du monde du XVIe siècle sont l'homme et Dieu, le mouvement dans l'espace étant perçu „en termes d'initiation ou de déchéance". La divergence apparente (mythologie solaire, mobilité des espèces, génération humaine, recherche alchimique, kabbalisme chrétien, hermétisme, double nature de l'homme) est une convergence. „La fonction sémiologique de l'univers, ce ne sera plus d'être la traduction d'un message qui lui est extérieur, mais de pouvoir laisser traduire son texte obscur dans une langue codée dont on détient la clé: équations et formules. C'est là peut-être la plus grande des révolutions coperniciennes opérées par le siècle". (p. 116).

Animée par le principe de mort, l'expérience émotionnelle du *Chronos*, cette expérience aiguë de l'instant se matérialise en une „contre-offensive de la sensualité pour faire échec aussi bien au saturnisme corrupteur qu'à la désensibilisation technicienne" (p. 121). Le temps, résultat de l'action concertée de Nature, de Providence et de Fortune, perçu sous trois formes: *aeternitas, aevum, tempus*,, oriente les écrits historiographiques (histoires universelles, naturelles, particulières, individuelles), les „âges de la vie" (sur le cycle annuel des saisons), le fétichisme du commencement, le millénarisme et l'apocalyptisme; au fond, la construction d'une philosophie de l'*existence*, en rapport avec le vécu individuel (expérience de l'instant, spectre de la mort, temps fugitif), illustrée surtout par Marguerite de Navarre, Ronsard et Montaigne.

„Le fonctionnement de l'imaginaire politique au XVIe siècle nous paraît en définitive mettre en valeur le mouvement alternatif et dialectique qui s'opère entre un mythe de *Physis* et un mythe de *Polis*. La Nature et la Cité, la vie naturelle et l'ordre social nous paraissent, perçus imaginairement, répondre périodiquement et substitutivement à une „bonne" et à une „mauvaise" image de la Mère ou, plus exactement, du couple parental" (p. 190); au fond, une évolution du „Jardin originel" à la „ville terminale", une ascension de la cité terrestre à la Cité idéale correspondant en termes laïcs au Progrès, à la Promotion et à l'accession à la Conscience sociale: La ville, un des „mésocosmes", a un corps (Arcadie, pays de Cocagne, jardins des délices, enfer, cités maudites),, une figure (centration, radiation, symétrie, clôture) et un texte (communauté: Utopie, liberté: Thélème, unité: Héliopolis). Le politique se fonde sur deux nostalgies unitaires: de l'Empire et de l'Église, le rêve du Grand Monarque et de la conversion générale de l'univers au christianisme.

Une *construction de l'ego)Anthropos)* s'ébauche sur la conscience de la perfection du corps humain (matérialisée, en littérature, dans les hymnes répétés au corps, dans les blasons) à laquelle s'associe la mélancolie issue de l'obsession de la mort. De là, l'union des contradictoires: hyperbole du désir, fantasmes, songes, abondance des ouvrages de démonologie, les sorcières.

„Il semble que la plupart des efforts tendent à cela: faire reconnaître à l'homme cette triple particularité, d'être un individu, d'être responsable, d'avoir une action sur le monde. L'objectivité de la Renaissance résulte de cette triple reconnaissance: la méconnaître entraîne l'erreur du savoir." (p. 241).

L'imaginaire renaissant nous lègue trois symboles formant séquence continue: *Melancholia*, le *Jardin des Délices*, le sourire de la *Joconde*.

VOICHIȚA SASU

Giovanni Antonucci, **Storia del teatro italiano del Novecento**, Roma, Studium, 1986, „Nuova Universale Studium" 49.

Respectant son programme de publier des ouvrages de synthèse qui mettent en discussion les aspects les plus variés de la culture européenne, les Editions romaines Studium parviennent à completer le tableau d'ensemble de la littérature italienne de notre siècle en nous offrant, après *Prosa e narrativa dei contemporanei* de V. Volpini (1979) et *La critica letteraria del Novecento* de M. Puppo (1985), une histoire du théâtre par Giovanni Antonucci. Ce livre, loin de se transformer en une aride liste de noms et d'oeuvres, réalise une image complexe et articulée du phénomène présenté, en se basant, comme l'auteur l'avoue lui-même, sur une „sélection d'ordre esthétique et non strictement temporelle". C'est pourquoi, tandis que sont délibérément ignorés des auteurs trop fortement attachés au théâtre du siècle dernier (Giacosa, Rovetta, S. di Giacomo, Bracco), D'Annunzio est considéré comme une véritable „ligne de faîte", le moment où se produit le „tournant" qui donnera naissance au théâtre nouveau, du XXe siècle (les futuristes, les „grotesques" et surtout Pirandello); car l'auteur de *La figlia di Iorio*, est „le théoricien et le dramaturge qui s'oppose sur tous les plans, depuis celui du contenu jusqu'au plan formel, aux schémas vieillis du vérisme et de la comédie bourgeoise". Fidèle à cette idée, l'auteur met l'accent sur les dramaturges dont l'oeuvre a signifié innovation et engagement éthique et ainsi les moments les plus importants de son histoire sont „la révolution futuriste", Rosso di San Secondo, les „grotesques", Ugo Betti, Diego Fabbri. De même Antonucci „amplifie la perspective" lorsqu'il s'agit d'auteurs moins discutés par d'autres critiques (Dario Niccodemi, Ettore Petrolini, Achille Campanile, les représentants de la comédie „sentimentale — des „roses écarlates et des téléphones blancs" — le théâtre de cabaret ou les dramaturges des décennies '70 et '80.

La perspective sur chaque moment est à la fois synchronique et diachronique, dans le cas des divers auteurs étant mentionnés les antécédents de même que la capacité de leur oeuvre de contenir des suggestions pour les contemporains et pour les successeurs, ce qui fait que le théâtre italien de la période présentée soit surpris également dans le large contexte des influences concernant l'espace italien européen ou même universel. Ainsi, Marinetti, partant de l'atmosphère du symbolisme français, arrive par ses manifestes à anticiper les expériences scéniques dadaïstes, surréalistes de même que le théâtre de la neoavangarde américane du *happening* et de l'*environment;* chez Ugo Betti on peut identifier des échos ibseniens et, par la technique, dans *Marito e moglie*, il rappelle O'Neill; Mario Federici devient „anticipateur des thèses de Pier Paolo Pasolini, etc. Dans ce contexte, la personnalité la plus remarquable, non seulement par le caractère inédit et par la complexité de son oeuvre, mais aussi par la capacité de marquer presque toute la dramaturgie italienne, jusqu'à nos jours, est Luigi Pirandello. Il „récupère comme Ibsen, Strindberg, Cehov, Shaw, l'essence du théâtre grec, l'*implication* de l'auteur dans l'action par le Choeur et la participation collective des spectateurs à une représentation fondée sur un patrimoine culturel, civil, religieux où ils se reconnaissent pleinement". Le pages dédiées au dramaturge agrigentin (d'où manque, étonnamment, toute référence à *L'Umorismo* et au „théâtre des mythes" — *La nuova colonia, Lazzaro, I giganti della montagna)* sont centrées sur le rapport vérité — fiction identifiable le long de toute la création pirandellienne, dès les premières pièces jusqu'à la trilogie du théâtre dans le théâtre et a *Enrico IV*. Des échos pirandelliens peuvent être identifiés chez Bontempelli, d'une manière „intuitive" chez Petrolini et Edoardo De Filippo („le pirandellisme d'Edoardo doit être surpris non sur le plan théorique, mais dans chaque texte dans le concret des personnages et des situations scéniques"), dans „l'extraordinaire capacité de D. Fabbri de transformer même la matière la plus abstraite [...] en représentation", dans „la suggestion scénique" chez U. Betti, pour que dans la dramaturgie d'après-guerre le discours pirandellien „se déplace d'un plan purement théorique dans un plan moral, contingent et historicisé".

Transgressant l'analyse stricte du texte dramatique, Antonucci réalise également une „histoire du spectacle de théâtre, soulignant le rôle décisif qu'a

eu dans la genèse d'une pièce la collaboration entre les dramaturges et les grands acteurs (D'Annunzio — Duse, Rosso — Maria Melato, Betti — la compagnie De Sica, etc.), de même que le fait que beaucoup des auteurs ont été eux-mêmes (en qualité de metteurs en scèce ou d'acteurs) impliqués dans la réalisation de spectacles (Pirandello, Niccodemi ou les auteurs-acteurs Petrolini, Edoardo, Dario Fo). Pour les deux dernières décennies Antonucci fait mention d'un phénomène en quelque sorte bizarre et inquiétant — la difficulté toujours plus grande de transformer le texte dramatique en spectacle, l'auteur devenant une figure isolée grâce à „l'hégémonie toujours accrue du metteur en scène".

À remarquer également le fait que l'incitant débat qu'Antonucci nous offre sur le théâtre italien de notre siècle a pour toile de fond un permanent dialoque mené par l'auteur avec les chercheurs qui l'ont précedé dans ce domaine, Antonucci acceptant ou repoussant avec tact et discernement une opinion ou une autre, nous offrant ainsi une bibliographie, parfaitement mise à jour.

HELGA TEPPERBERG

MISCELLANEA

Linguistica XXVI. Continuînd buna tradiţie şi acest număr al revistei *Linguistica* (publicată şi editată de Filozofska fakulteta Univerze Edvarda Kardelja v Ljubljani, Ljubljana, 1986, 220 p.) se remarcă prin valoarea ştiinţifică a materialului publicat şi larga deschidere spre colaborare. Colaborarea externă constantă s-a statornicit, mai ales, de cînd redactor şef al revistei este cunoscutul romanist sloven, profesorul, Mitja Skubic.

Numărul pe care îl prezentăm are o tematică destul de variată. Studiului dialectologiei îi sînt consacrate mai multe articole: Hans Goebl în *Considérations dialectométriques sur la problème de „l'unité rhétoromane (ladine)"*, pune în discuţie problema existenţei unităţii acelui spaţiu lingvistic, pe care lingvistul italian G. I. Ascoli l-a numit ladin, iar romanistul austriac Th. Gartner, retoroman. Dieter Kattenbusch în *Osservazioni in occasione di una visita ai croati del Molise (Italia)* studiază o enclavă lingvistică croată din sudul Italiei. În zona Molise există aproximativ două mii de locuitori, care mai vorbesc limba sîrbocroată şi care s-au refugiat în această regiune în secolele al XV-lea şi al XVI-lea din cauza pericolului otoman. Varja Cvetko — Orešnik *(Etymologisches zu einigen slowenischen Dialekt-Wörtern)* stabileşte etimologia unor cuvinte slovene dialectale a căror etimologie nu a fost studiată sau a fost explicată incomplet, precum şi a celor care necesită corective. Cuvintele sînt extrase din materialul dialectal pentru atlasul lingvistic european. Vladimir E. Orel, în *Albanica parerga. (Balkan etymologies 101—109)*, analizează etimologia următoarelor cuvinte albaneze: *akull, bashkë, berk, berr, bilonjë, birq, bram, bruz* şi *bli*.

Interferenţele lingvistice sînt studiate de către: M. Skubic, P. Tekavčić şi Peixoto Foseca. Mitja Skubic în *Interferenze linguistiche slavo-romanze: la lingua di „Novi, Matajur"*, arată că în graiurile slovene din Cividale influenţa friulană este foarte puternică, deoarece aceste graiuri slovene de apus sînt în contact cu friulana de mai multe secole. Influenţa veneţiană este mai mică. În graiurile slovene contemporane, precum şi în limba săptămînalului sloven *Novi Matajur* de la Cividale, influenţa italiană este tot mai puternică, datorită faptului că toţi cei care scriu în revistă au frecventat şcoli italiene. Pavao Tekavčić *(Neologismi tecnici ed affini nella prosa rovignese attuale)* studiază semantic şi fonetic douăzeci de neologisme tehnice. Adaptările fonetice fac ca neologismele să nu fie simţite ca elemente străine în limbă, ci parte componentă a ei, care trăiesc împreună cu ea, avînd valoare şi funcţiune bine determinată în textele literare. Fernando V. Peixoto Fonseca în *A propos de l'influence de la langue portugaise* trece în revistă unele elemente lexicale portugheze, care au pătruns în limbile europene.

Celelalte articole au o tematică variată, mai greu de grupat. Pierre Swiggers şi Karel Van den Eynde *(L'harmonie vocalique: remarques descriptives et théoriques)*, pornind de la limba turcă, analizează teoretic şi aplicat armonia vocalică. Muhamed Nezirovic *(El cancionero de los romances judeo-españoles de Sarajevo de Laura Papo-Bojoreta)* se opreşte asupra importanţei romanţelor adunate de Bojoreta de la sefarzii din Sarajevo pentru cunoaşterea iudeo-spaniolei şi, mai ales, a castilianei din perioada clasică a secolului al XVI-lea. Roxana Iordache în *Tendances originales dans l'emploi de certains éléments du latin scientifique et de chancellerie à la basse époque, chez Claudien Mamertus* analizează particularităţile limbajului ştiinţific şi administrativ din latina tîrzie. G. Battista Moretti *(Per una didattica delle proposizioni completive nell' italiano contemporaneo)*, pornind de la experienţa personală şi o vastă bibliografie, supune unei analize amănunţite propoziţia completivă din limba italiană contemporană. Magnus Petursson în *Janez Orešniks Beitrag zur Erforschung der isländischen Sprache* remarcă contribuţia deosebită a profesorului sloven în studiul limbii islandeze.

Paginile 181—218 cuprind recenzii, prezentări de cărţi şi de reviste.

MARIUS OROS

Victorian Studies, Volume 30, No. 3. By simply reading the list of contributors to the latest issue (Spring 1987) of *Victorian Studies* (a quarterly journal published by Indiana University), one can form a fairly accurate idea of the wide range of subjects treated in this publication. The studies, articles and reviews are signed by specialists in economic and social history, English and comparative literature, medicine, political science, philology, the performing arts, psychiatry and psychology, ecomics etc. etc. Their concerted efforts, focused on the Victorian age as a unique, very complex and in many ways yet unexplored phase in British culture and civilisation, intend to reconstruct as complete and polivalent an image of social, economic and cultural life of the epoch (Victoria reigned from 1837 to 1901) as painstaking, well-documented research can achieve.

The four lengthy studies in this issue provide fascinating reading in four different, if complementary, fields of human and scholarly interest. In „Blasphemy in Nineteenth Century England: The Pooley Case and Its Background", Timothy J. Toohey deals with a number of late 19th. century prosecutions for blasphemy, demonstrating that „in an era of increasing intellectual freedom, (. . .) blasphemy trials had an anomalous, even antique air about them." Regenia Gagner writes a study of 19th. century working-class autobiography, entitled: „Social Atoms: Working-Class Autobiography, Subjectivity and Gender". She compares the writings or poor, ordinary people with „literary" autobiographies and, by examining some of the former, indicates „the way in which they alter the genre of autobiographies" and clarifies how subjectivity and gender are structured and problematized in these working-class texts. A study by Kenneth D. Brown, „Ministerial Recruitment and Training: An Aspect of the Crisis of Victorian Nonconformity" analyses the causes of the division and confusion that plagued the ranks of the nonconformists in the English church, leading to a rapid decline, finally to a demise of nonconformity. The way in which Gerald Manley Hopkins, the poet and priest, responded to his urban physical surroundings and to the engulfing crowds (deduced, of course, from his poetry and correspondence) is William B. Thesing's concern in „Gerald Manly Hopkins's Responses to the City: the Composition of the Crowd".

No fewer than thirty-four volumes — books on Victorian philosophy, political thought, literature, art, economics, feminism etc. — are briefly discussed in the "Book Reviews" section.

VIRGIL STANCIU

Studying Literature: Two Introductions. Jeremy Hawthorn, Professor of Modern British Literature at the University of Trondheim (Norway), pinpoints, in a remarkably condensed guide to understanding "the novel"* (at what may be called an intermediate stage), the main issues confronting a student of this genre: narrative techniques, character, plot, structure, setting, theme, symbol and image, speech and dialogue — all these partaking of the text as such. The scope of the book is broadened by the examination of the historical conditions which had brought about the rise of the novel, of the various types of novel (picaresque, epistolary, historical, regional, satirical, bildungsroman, 'novel with a key', thesis novel, roman fleuve, feuilleton, science fiction, nouveau roman, metafiction, faction), and novelistic modes (realism, naturalism, modernism etc.), as well as by the inclusion of a chapter on critical approaches to the novel (textual, generic, contextual, biographical, psychological, reader-oriented, and feminist).

Given the didactic character of the book, some aspects may suffer oversimplification and schematization, but one will find gratification in the elaborate and penetrating chapter on the narrative units (6). Here, Hawthorn takes up the much disputed issue of *point of view* (carefully distinguishing between the *writer's* and the *narrator*'s attitudes), as reflected in the cinema and the novel, a contrast that brings out the virtues and limitations of either genre. Taking his cue from Gérard Genette, he discusses Voice and Perspective in terms of the distinction between "who speaks?" and "who sees?"; the "transposition test" (see K. Stanzel) confirms the in-

* Jeremy Hawthorn, *Studying the Novel. An Introduction*, London, Edward Arnold, 1985, 90 p.

tuition of the distinct and often mutually exclusive nature of narration (Ist person *vs* third person narration). What enhances the merit of Hawthorn's book is the author's intelligent manipulation of examples — the practical illustrations of apparently dogmatic and formulaic definitions.

Like its companion piece, R. T. Jones's *Studying Poetry*** is a didactic tool for understanding a complex genre — this time poetry; but unlike its predecessor, it hopes to "go a long way without bothering about spondees and dactyls", for, as the author puts it, perhaps rightly, "An elaborate system of specialized terms is not necessary anyway for understanding or discussing poetry". How is then poetry to be discussed, one may ask, particularly so when he reads that „Poetry cannot be identified by its shape on the page or by any other external characteristics" (p. 5). Poetry is apparently what we — the readers — make of it, for "To call something a poem is to attribute a value and an importance to it" *(ibid.)*. By this deft stroke, the author has made every reader into a critic, thus setting the course for the entire project.

The book has five chapters *(Introductory Definitions; The Value of Poetry; Imagery and Rhythm; Meaning; In Different Voices)* written in a lively, chatty, and intelligent manner, the technical aspects being often interspersed with memorable and common-sensical truths. Each person's right to his own interpretation is thus emphasized by the episode recorded on p. 32: "I have heard that the harpsichordist Wanda Landowska was once asked how sure she could be that her performance of Bach were as the composer had intended. She replied, 'If Bach were to appear now and say 'That is not how I meant my work to be played', I would answer: 'Go back to sleep, Mr Bach; you have done your part; this is my part'.".

What is remarkable about this book is the clever strategy whereby the author stimulates the reader's response, and encourages him to find his own way of reading.

LIVIU COTRAU

** R. T. Jones, *Studying Poetry. An Introduction*, London, Edward Arnold, 1986, p. 74.

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ CLUJ, Municipiul Cluj-Napoca, Cd. nr. 134

În cel de al XXXIII-lea an (1988) *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* apare în specialităţile:

matematică

fizică

chimie

geologie-geografie

biologie

filosofie

ştiinţe economice

ştiinţe juridice

istorie

filologie

In the XXXIII-rd year of its publication (1988) *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 (1988) *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 p stale, prin factorii poştali şi prin difuzorii de presă, iar pentru străinătate prin „ROMPRESFILATELIA", sectorul export-import presă, P. O. Box 12—201, telex. 10376 prsfir, Bucureşti, Calea Griviţei nr. 64—66.

LEI 35