

LATIN AND ROMANCE LOANWORDS IN ENGLISH

ANDRÁS CSER

Pázmány Péter Katolikus Egyetem,
Bölcsészettudományi Kar, Általános Nyelvészet Tanszék
cseran@freemail.hu

In this study the author provides a survey on the interaction between English and the Latin and Romance languages throughout the centuries. The lexical impact of Latin, French, Italian, Spanish and Portuguese is analysed chronologically, with a special regard to the phonological modifications of loan-words.

1. GENERAL INTRODUCTION

The purpose of this paper is to survey the history of contacts between English and the Latin daughter languages as reflected by the English word stock. The lexical impact of Latin will also be included in the discussion. This decision is justified by two facts. One is that contact with Latin cannot be separated from contact with Romance in terms of periods. Latin continued to exert its influence on English or its ancestor ever since the first centuries of Christianity until modern times. It thus overlaps with the influence of the individual Romance languages, which is more strictly confined to certain periods, though that of French has been almost continuous since the eleventh-twelfth centuries. The other, more compelling reason for the inclusion of Latin is that many Romance loanwords in English were borrowed – or refashioned after borrowing – in a hybrid form on the basis of both the Romance original and the Latin original of the Romance reflex. For instance, *bankrupt* is a sixteenth-century adaptation of Italian *banca rotta* influenced also by the French form *banqueroute*, but the established English form owes its *-p-* to the Latin etymon *rupta* ‘broken’. It is further to be noted that in many cases it is not possible to tell whether a word was borrowed directly from Latin or from one of its daughter languages, e.g. *corrupt* (fourteenth c.), which occurred in French, a lan-

guage well known and widely used in England at that time, but may just as well have been borrowed directly from Latin (similarly well known and widely used, though for different purposes). From the point of view of English it is, of course, immaterial that *corrupt* was a Latin loan in French too.

The paper is organised in the following manner. By way of introduction, the outlines of the major periods in the history of English are explained. Then the lexical impact of each language is discussed in decreasing order of importance (and consequently in decreasing length): Latin, French, Italian, Spanish and Portuguese. The discussion of the individual languages is given in a chronological order, with phonological modifications of the loans suffered in English also pointed out.

1.1 The periods of the history of English

Speakers of the dialects that historically underlie English were geographically and linguistically separated decisively from other Germanic tribes in the course of the fifth century, when they invaded Britain. The time between the settlement and the first non-runic textual records (c. 700 AD) is referred to as Pre-OE (or pre-literary or prehistoric OE, to which some extend the cover-term OE). Linguistically its importance lies in that many of the principal OE sound changes (palatalisation, breaking, perhaps umlaut) took place in those centuries. The OE of the period ending in the first decades of the tenth century is called early OE. The variety associated mainly with the works of Ælfric (c. 1000), which influenced the whole of the English-speaking (or, more properly, English-writing) territory, is called late OE (actually the same as late West Saxon). The last hundred years (mid-eleventh to mid-twelfth centuries) that saw the demise of the standard established by Ælfric are often referred to as transitional OE, but frequently the term late OE is used to cover both the classical and the transitional periods.

Middle English begins in terms of historical dates with the Norman Conquest (1066). The linguistic effect of the replacement of the aristocracy by a French-speaking military and ecclesiastical élite was, of course, much delayed, and it was also not the only reason why the OE period is regarded as having come to an end. In properly linguistic terms, the ME period begins in the twelfth century and ends around 1500. The two symbolic dates that are often referred to as marking the beginning of Modern English are 1476, when William Caxton established his printing press in London (the first in England), or 1485, the ascension to the throne of the first Tudor king (Henry VII). Linguistically, Modern English is distinguished from Middle English mainly by the inception of the Great Vowel Shift (the overall restructuring of the long vowel system), the loss of verbal inflection, the rise of *do*-support in negative and interrogative sen-

tences and the spread and regularisation of the progressive verb forms. The period before 1750-1800 is distinguished as Early Modern English.

2. *LATIN*

On the basis of the nature of contact between the two languages, the Latin loanwords found in English can be conveniently assigned to the following periods:

- (I) Continental (before 5th c. AD)
- (II) Insular pre-Christian (5th - 6th c.)
- (III) Early Medieval (Christian, 7th - 11th c.)
- (IV) Late Medieval (12th - 15th c.)
- (V) Renaissance and Modern (16th c. and after)

It is in terms of these periods that we will now discuss them.

1.1 *Continental*

Borrowings proper to this period are common to the Germanic languages (though often with the exception of Gothic, since Goths belonged in the orbit of Byzantium, not of Rome). The frame of contact between speakers of Germanic and Latin was the Roman Empire, which was often battered by the „Barbarian” tribes, but often accepted and settled them within its boundaries in exchange for service in its army. Germanic peoples thus came into contact with all aspects of the Roman and Mediterranean world and took over many words that in large part denoted entities previously unknown to them. This involved the vocabulary of warfare, names of superior goods they bought from Roman merchants (household vessels, plant products, dresses, ornaments, jewels and other luxury items). With Latin-speaking settlers arriving into pacified Germanic territories and speakers of Germanic dialects settling within the confines of the Empire, the former Barbarians from the north also got acquainted with building terminology. English words dating from this period include:

(1) Latin	→	Old English	>	Modern English
<i>pisum</i>		<i>piſe</i>		<i>peas</i>
<i>planta</i>		<i>plante</i>		<i>plant</i>
<i>vinum</i>		<i>win</i>		<i>wine</i>
<i>pavo</i>		<i>pea</i>		<i>pea(cock)</i>
<i>butyrum</i>		<i>butere</i>		<i>butter</i>
<i>discus</i>		<i>disc</i>		<i>dish</i>
<i>molinus</i>		<i>mylen</i>		<i>mill</i>
<i>balteus</i>		<i>belt</i>		<i>belt</i>

<i>tegula</i>	<i>tigle</i>	<i>tile</i>
<i>vallum</i>	<i>weall</i>	<i>wall</i>
<i>uncia</i>	<i>ynce</i>	<i>inch</i>
<i>castra</i>	<i>ceaster</i> 'city'	<i>-c(h)ester</i> (in names of towns etc.)
<i>coquina</i>	<i>cycene</i>	<i>kitchen</i>
<i>strata (via)</i>	<i>stræt</i>	<i>street</i>

1.2 *Insular pre-Christian*

The borrowings of this period are presumed to have been acquired by the Germanic population of Britain with the mediation of the Celtic inhabitants. Since the lag between the end of Roman presence (410) and the traditional date for the arrival of Angles, Saxons and Jutes (449) spans only a generation or so, it is conceivable that there could indeed be some such form of indirect contact between Latin and (Pre-)Old English. An argument against this is that the impact of the Celtic languages themselves on English verges on zero, so it is questionable how a language could transmit foreign words to another languages but not transmit any element of its own vocabulary at least to a comparable extent. Some suppose that Latin may have been used as an official language in Britain until the middle of the fifth century.

Words assigned to this category include the following:

(2) Latin	→	Old English	>	Modern English
<i>cista</i>		<i>cest</i>		<i>chest</i>
<i>furca</i>		<i>forc</i>		<i>fork</i>
<i>nonna</i>		<i>nunne</i>		<i>nun</i>
<i>praepositus</i>		<i>prafost</i> 'officer'		<i>provost</i>

1.3 *Early Medieval (Christian)*

After the large-scale conversion of the English by Romans began around 600¹ and literacy as well as the church organisation was established, the Latin borrowings appear somewhat different from those of the previous two periods. In the third period it was the Church that served as the major vehicle of Latin, as opposed to earlier contact, which was through spoken language. Borrowings of this period are more learned and many of them were probably confined to the written medium. They concern mostly notions pertaining to the organisation of the Church, ranks, functions and related objects, places (but not notions of faith or doctrine –

¹ Irish missionaries had been active before that date in the north.

these were translated into Old English). Some horticultural terms also belong here. A sample list of these words:

(3) Latin	→	Old English	>	Modern English
<i>altar</i>		<i>alter</i>		<i>altar</i>
<i>missa</i>		<i>messe/mæsse</i>		<i>mass</i>
<i>offerre</i>		<i>offrian</i>		<i>offer</i>
<i>versus</i>		<i>fers</i> 'verse' ²		–
<i>calendae</i>		<i>calend</i> 'month'		–
<i>schola</i>		<i>scol</i>		<i>school</i>
<i>rosa</i>		<i>rose</i>		<i>rose</i>
<i>picus</i>		<i>pic</i>		<i>pike</i>

1.4 Late Medieval

After the Norman conquest (1066) English ceased to function as the official language of the kingdom and as the language of scholarship. As the language of the internal organisation of the Church as well as of its liturgy and also of scholarship, law and administration, Latin exercised a continuous and growing influence on ME as indeed on all the languages of Europe. This influence becomes marked in the second half of the ME period due to an increasing preoccupation with Antiquity, ideals of elevated diction and a fresh impetus in the investigation of nature. (Of course these tendencies achieve their peak in the Renaissance period.) Since, however, Latin was a language known only by a relatively small literate élite (as opposed to Scandinavian or Norman French), the contact between Latin and English was confined to the learned and professional spheres. In the fields of administration and law, there appear words such as those in (4):

(4) Latin	→	ME (=MoE)	First attested
<i>executor</i>		<i>executor</i>	(1290)
<i>cliens</i>		<i>client</i>	(1320)
<i>arbitrator</i>		<i>arbitrator</i>	(1424)
<i>memorandum</i>		<i>memorandum</i>	(1435)
<i>convictio</i>		<i>conviction</i>	(1437)
<i>gratis</i>		<i>gratis</i>	(1440)
<i>implementa</i>		<i>implement</i>	(1445)
<i>legitimus</i>		<i>legitimate</i>	(1464)

In education, learning and religion words such as in (5) appear:

(5) Latin	→	ME (=MoE)	First attested
-----------	---	-----------	----------------

² The MoE word *verse* is not a continuation of OE *fers*, but a later reborrowing of the same word from French.

<i>et cetera</i>	<i>et cetera</i>	(1150)
<i>scriba</i>	<i>scribe</i>	(1200)
<i>causa</i>	<i>cause</i>	(1225)
<i>desca</i>	<i>desk</i>	(1363, ultimately based on <i>discus</i>)
<i>contradictio</i>	<i>contradiction</i>	(1382)
<i>allegoria</i>	<i>allegory</i>	(1384, ultimately from Greek)
<i>mediator</i>	<i>mediator</i>	(1384)
<i>lector</i>	<i>lector</i>	(1387)
<i>requiem</i>	<i>requiem</i>	(1389)
<i>maior</i>	<i>major</i>	(1390)
<i>formalis</i>	<i>formal</i>	(1393)
<i>in limbo</i>	<i>limbo</i>	(1400)
<i>minor</i>	<i>minor</i>	(1410)
<i>redemptor</i>	<i>redemptor</i>	(1483)

Many words of Latin (or Greek) origin were given endings that properly belonged to the morphology of French, e.g. *allegory* (← *allegoria*). Furthermore, French itself had a fair number of Latin borrowings (also reshaped slightly in accordance with French morphology) which were, in many cases, borrowed by English. In such cases it is often impossible to tell whether the English word was actually borrowed from French or from medieval Latin (e.g. *abstract*, *interpret*, both fourteenth century). The reason for the confusion in the suffixes is probably that even Latin was taught with the mediation of French in England while French was the language of education.

1.5 Renaissance and Modern

The first part of the early modern period (especially 1530-1660) saw the most rapid increase in the English word stock in the history of the language. The forces behind this enlargement were manifold. English continued to encroach upon territories earlier reserved for or dominated by Latin (theology, philosophy, natural sciences); some of the sciences themselves as well as crafts and technology underwent significant expansion and development and this inevitably led to the creation of the necessary specialised vocabulary. Furthermore, as a feature of the Reformation and the Renaissance, there was a growing awareness of the vernacular languages in various parts of Europe and a desire for them to replace Latin, but this was accompanied by a deeper knowledge of Classical Latin itself. Finally, the sixteenth-century predilection for rhetoric embellishment also had its effect on the language.

Latin (and of course Greek) borrowings in the EMoE period number in the thousands. Among those that have proved a permanent part of the English language, one may cite the nouns *allusion*, *anachronism*, *antipathy*, *atmosphere*, *capsule*, *chaos*, *denunciation*, *dexterity*, *disrespect*, *emanation*, *excrescence*, *excursion*, *expectation*, *halo*, *inclemency*, *jurisprudence*, *system*, the adjectives *abject*, *agile*, *appropriate*, *conspicuous*, *dexterous*, *expensive*, *habitual*, *impersonal*, *insane*, *jocular*, *malignant*, the verbs *adapt*, *alienate*, *consolidate*, *emancipate*, *eradicate*, *erupt*, *excavate*, *exist*, *meditate*, *recollect*.

Interestingly, many of these verbs were in fact not verbs but passive participles in Latin. Since in the ME period there had been a clear tendency to borrow Latin verbs (or their French adaptations, it is often difficult to tell) in their imperfective forms, there is a typical contrast between LME *calcule* (← La *calcula[re]*) and EMoE *calculate* (← La *calculatus*), LME *dissimule* (← La *dissimula[re]*) and EMoE *dissimulate* (← La *dissimulatus*), LME *encorpore* (← La *incorpora[re]*) and EMoE *incorporate* (← La *incorporatus*). This regularity is obscured by two facts. One is that borrowings based on Latin participles existed in LME too, but were used mainly as adjectives and not verbs. However, Chaucer himself shows some variety in this: he used words like *determinate* and *preparate* both as verbs and as adjectives. The other is that a distinction between a verb form based on the present stem vs. on the participial stem often indicated French vs. Latin as the source of the borrowing, as is evident in the case of LME and EMoE pairs of coexisting variants: *corrige-correct*, *possede-possess*. In EMoE the form based on the present stem was usually dispensed with for the sake of the participial form (see *correct* and *possess*), but in some cases both forms survived with a difference in their meanings, see the PrDE pairs *conduce-conduct*, *confound-confuse*, *convince-convict*, *esteem-estimate*, *repel-repulse*.

2. French

Contact between England and the French-speaking territories (Normandy in the first place) becomes important first with the religious revival of the late tenth and eleventh centuries, whose prime movers were monks who had spent some time in French monasteries. Edward the Confessor had been brought up in Normandy, and when he came to the throne in 1042, he brought several of his French companions and friends to England and tried to secure appropriate positions for them. Nevertheless, the linguistic impact of French on English is negligible in the OE period. The word *castle* may come from Old French, but it may also represent Latin *castellum*. Two OE words that are certainly of OFr provenance are (OFr *prud* →) *prud* 'arrogant' (> MoE *proud*) and (Norman French *capun* →) *capun* (> MoE *capon* 'castrated cock', cf. Hu. *kappan*). The phonological shape of the second word clearly shows Norman features: [u] for [o] and [k] for [tʃ] (cf. Central French *chapon*).

Great change came with the Norman Conquest (1066). Within about twenty or thirty years, virtually all the great landowners were Normans (with Flemings and Bretons among them), and all the bishops and abbots were also from the continent. The first two Archbishops of Canterbury after the conquest (Lanfranc and St Anselm), for instance, had been both born in Italy and had been teachers at the Abbey of Bec in Normandy before they were called to England. Such a large-scale replacement of the élite was fatal for Anglo-Saxon literacy, though not for the English language. Speakers of French only constituted a small minority in terms of numbers. Their exact proportion within post-conquest English society is unknown, but may have been only 5%; the language spoken by the vast majority of the inhabitants was still (Old) English.

Naturally, there developed points of contact between English and Anglo-Norman, as the dialect of French that the Norman invaders of England spoke is referred to. Norman landowners had English tenants and peasants working their fields with whom they had to communicate (if first with the help of interpreters) to keep their economy going and to come to terms on the various sorts of service they expected. Norman traders (besides those from the Low Countries and Italy) were found in great numbers in the cities, exchanging goods with English locals. The English who came into contact with the aristocracy and the court learned French to be accepted in the higher circles. The Church was also a very important medium between speakers of the two languages (in spite of the fact that the language of liturgy and administration was, of course, Latin). The top ranks of the clergy were French-speaking, but they had to preach to a population that only understood English; at the same time, many of those entering a clerical career or monastic life were from the local English population, who had to learn the language of the higher sections of the Church if they aspired to promotion. With the influx of monks trained in France several monasteries too became bilingual.

It is not known for certain how long Anglo-Norman remained the native spoken language of the aristocracy. There are signs that its use was already declining towards the end of the twelfth century and it was in all likelihood nobody's first language by the end of the thirteenth. The loss of Normandy in 1204 accelerated the process because after that all landowners who had estates on both sides of the Channel had to choose one national allegiance. An important indication of the demise of the Anglo-Norman vernacular is that from the mid-thirteenth century on teachers were hired from the area of Paris (Île de France) to teach French to the children of aristocratic families – an obvious sign that they no longer spoke it themselves.

In the most serious kinds of written language, administration and science, Latin was the language generally used after the Conquest (much like in early Anglo-Saxon times). From the middle of the thirteenth cen-

tury, French gradually replaced it in secular and less formal spheres of administration. In the next century, however, English already reasserted itself enough to be considered as a language of serious business. It was restored as the language of teaching at schools first by John of Cornwall in 1349; in 1356 the mayor and aldermen of London ordered that proceedings in their courts should be conducted in English; in 1362 Parliament enacted the Statute of Pleading in which the King ordained that English be used in all law courts (but pleas and debates were to be entered in writing in Latin). The debates of the Parliament were written in English (besides French) after 1386. All these developments in favour of English took place in the face of vigorous opposition on the part of lawyers and civil servants as well as the universities of Oxford and Cambridge. French continued to be used next to English as an important language of commerce and many household accounts and inventories were written in it well into the fifteenth century. In correspondence, English became the norm only after 1450, and English letters before 1400 are extremely rare. The records of towns and guilds also came to be written in English in the fifteenth century.

Although French ceased to be a spoken language in England in the course of the thirteenth century and even in writing it was largely replaced by English in the fourteenth and fifteenth centuries, France and the „standard“ (=Île de France) variety of French continued to exert great influence on England and the English language. Politically speaking, France was the prime concern of English kings and barons between the eleventh and sixteenth centuries. The difficulties culminating in the Hundred Years War stemmed from the fact that English kings after the Conquest, as dukes of Normandy, were nominally vassals of the French king along with all the English barons. The political separation of the two kingdoms was a very long and painful process. Culturally, however, France was the model for the English in many ways. Much of literature, whether in the form of translations or new genres, techniques of versification, along with the cult of chivalry with all its literary, artistic and practical manifestations, was borrowed from French-speaking territories, the court of Burgundy in the first place. The relative isolation of Anglo-Saxon England was now the distant past and the literate were eagerly absorbing what came from France. Though a foreign language by that time, French was cultivated and learned as the language of culture. This supremacy of France and the protracted political enmity between the two kingdoms thus resulted in a highly ambiguous attitude towards the French.³

³ It is worth quoting at this point a modern description of a typical French conversation manual for English travellers from the fourteenth century, by which time the other side of the Channel was hostile territory: „It unconsciously gives the English racial view of the French: how to instruct lazy, incompetent and venal French hostlers in their duties; how to tell French innkeepers to clean up their filthy and ver-

Through the translation and imitation of French literature and through the scientific work done mainly at the universities, which was based on Latin materials in the first place, as indeed all over Europe, the number of French and Latin loanwords rose steeply in the second half of the ME period. The nature of these borrowings will be discussed in more detail below; suffice it to say here that the French loans of this period come from Central French (= the dialect of Île de France) instead of Norman French, and there is a great deal of intermingling between French and Latin words as regards their morphological composition. It is probably true that the generally „Latinated” character of English as opposed to other Germanic languages is due not so much to the appearance of an aristocracy whose native language was French for three or four generations but to the strong cultural impact of France and the expansion and institutionalisation of science – and its language, Latin – through the establishment of universities, as well as to the use of French as the language of teaching at schools well into the 1300s.

2.1 French loanwords in Middle English

For reasons explained above, ME absorbed a huge amount of French loanwords coming from two different dialects. Borrowings from the dialect of the invaders, Anglo-Norman, appear earlier. Their attestation in written sources begins mainly in the twelfth century, and they include political and legal terms: *werre* (> *war*), *pais* (> *peace*), *iustise* (> *justice*), *acorden* ‘come to agreement’ (> *accord*), *curt* (> *court*), *prisun* ‘arrest’ (> *prison*), *rente* ‘income’ (> *rent*); religious vocabulary: *pasches* ‘Easter’, *miracle* (> *miracle*), *canonie* ‘canon’, *capitele* ‘chapter’, *clerc* ‘scholar’ (> *clerk*); words relating to titles and concerns of the aristocracy: *duc* (> *duke*), *cuntesse* (> *countess*), *emperice* (> *empress*), *tresor* (> *treasure*), *dubbian* (> *dub* [knight]).⁴ Such words continue to be integrated and in thirteenth-century documents one finds many more, including such common words as *push* and *people*.

The French borrowings of the thirteenth to fifteenth centuries are increasingly Central French and more learned in character. This has to do with the fact that Anglo-Norman was no longer spoken and loanwords entered

min-ridden bedrooms and serve food which is wholesome and not messed-about; how to take advantage of the lascivious French habit of supplying girls to travellers, and how to avoid being cheated in consequence... The English were beginning to attribute to the French all kinds of undesirable habits and attitudes and, with more justice, political customs which the English found abhorrent.” Paul Johnson (1992) *The Offshore Islanders. A History of the English People*. London: Phoenix, p. 110.

⁴ This last word appears in the Chronicles at the year 1085 and is categorised by some as a late OE borrowing. Interestingly, the word *adober*, adopted in English as *dub*, is itself of Germanic (Franconian) origin.

the English language not as the natural result of a partly bilingual coexistence but through the medium of scholarly activities, translation and teaching at schools and the two universities. A large number of abstract terms with the typical Latin-French endings *-ance/-ence*, *-ant/ent*, *-ion*, *-ity*, *-ment*, *-able/ible*, *-age* and the prefixes *con/com-*, *de-*, *dis*, *en/in-*, *ex-*, *pre-*, *pro-*, *trans-* make their appearance in this period: *common*, *comaunde* (> *command*), *demand*, *envy*, *nation*, *person* and *traitor* are first documented in the thirteenth century; *aparaunce* (> *appearance*), *esteem*, *estimation*, *commence*, *compleigne* (> *complain*), *diligent*, *diligence*, *province*, *enclose*, *prose*, *trance* and many others in the fourteenth, *combine*, *provoke*, *disappoint*, *discourage*, *pejured*, *premier* 'first in rank', *prune* 'cut' etc. in the fifteenth century. Some of the suffixes and prefixes occurring in these words became relatively productive derivational morphemes in English too and were added to native stems (the word *unknowable* is attested in 1347, *barnage* 'infancy' from OE *beorn* 'child' in 1325). This process was parallel to the disappearance of many of the OE prefixes and suffixes.

Besides belonging to different periods (at least on average), Middle English borrowings from Norman vs. Central French also show certain phonological differences. For instance, in Central French, but not in Norman French, [k] was palatalised to [tʃ] before [a]. Thus the Vulgar Latin verb **captiare* 'try to catch' developed into *chacier* [tʃasjer] in Central French but *cachier* [katʃjer] in Norman French. Both forms were borrowed by English in the thirteenth century at the latest and have survived until now in the forms *chase* and *catch*, respectively. Some such ME doublets are listed below with the first recorded occurrence of the individual examples in English documents. Words marked with † have died out by Modern English times.

(6)	(Anglo-)Norman	Central French	
	[k]	[tʃ]	
	† <i>canchelers</i> (1066)	<i>chancelers</i> (1300)	(> <i>chancellors</i>)
	† <i>calange</i> (1225)	<i>challenge</i> (1300)	
	[w]	[gw]	
	<i>warden</i> (1225)	<i>guardian</i> (1466)	
	<i>reward</i> (1315)	<i>regard</i> (1430)	
	[e, ei]	[oi]	
	<i>conveie</i> (1375)	<i>convoye</i> (1425)	(> <i>convey</i> and <i>convoy</i>)
	† <i>lealte</i> (1300)	<i>loialte</i> (1400)	(> <i>loyalty</i>)
	[ʃ]	[s]	
	<i>finissbed</i> (1375)	† <i>finissed</i> (1421)	

2.2 French loanwords in Modern English

French was the language which, next to Latin, provided the second largest number of new words in English. Its significance did not diminish

with the Middle English period for several reasons. One was that the prestige of French culture remained high and France was still very much in the focus of English interests. Another reason was that towards the end of the sixteenth century, French Protestants (called Huguenots) arrived in England in considerable numbers, and many of them opened schools there. Thus the presence of the French language in England was reassured in spite of the fact that it was no longer found in the curricula of English grammar schools. French literature (and antique literature in French translation) was widely read among the ranks of the nobility and the literati. Preoccupation with French culture and fashion reached its peak when royalists returned after 1660. Quite a few borrowings in EMoE date from the following decades (*minuet, naïveté, ridicule, suite* first attested in 1673, *faux pas, routine* in 1676, *bijou, bureau, tableau* in 1699). Further borrowings in the post-1650 period include *ballet, boulevard, canteen, cartoon, champagne, coterie, dentist, patrol, pique, routine* and *syndicate*. Characteristically, the French loans of the (E)MoE period conform to the English phonological and orthographical system much less than the earlier (ME) borrowings.

It is to be remembered that in the EMoE period, as indeed in LME times, Latin and French words interfered with each other extensively in English. The verb *allure*, for instance, was borrowed from French in the fifteenth century. In the sixteenth, a common Latin nominal suffix was added to it and thus the noun *allurement* was formed. Similarly, the EMoE coinage *disregard* exhibits a Latin prefix attached to a French stem (for *regard* see above).

2.3 The phonology of French loanwords

The phonological shape of the French borrowings in English depends on three factors:

- (I.) the phonological shape of the word in French in the period of borrowing;
- (II.) the extent to which the word conformed to English phonological constraints prevailing at the time of borrowing;
- (III.) the sound changes English has undergone since the time of borrowing.

Let us take an early example. The MoE word *treason* goes back to Anglo-Norman *treisoun* (OFr *traison* < La *traditio*[n-]), and appears in English written sources in the thirteenth century. Phonetically the ANo word was [trei'zu:n]. In (Early Middle) English, the word appears to have varied stress between the two syllables (since English at the time was a strictly stem-initial stress language), and consequently in the initially stressed variant, which ultimately prevailed, the second vowel was prone to wea-

ken. By the end of the Middle English period, the word in all likelihood sounded [ˈtreːzən]. In the course of the Great Vowel Shift, which shifted all long vowels to more close positions, the word acquired its modern shape, [ˈtriːzən].

If one compares the words *marriage* ([ˈmæɪdʒ], thirteenth c.) and *sabotage* ([ˈsæbətɑːʒ], twentieth c.), the contrast between their phonological shapes (especially the suffix *-age*) points to the same. Both words have initial stress; this is somewhat surprising in the case of the second word, since modern French loans tend to be end-stressed (cf. *champagne*, *patrol*, *cartoon* etc.). In segmental phonology, however, there are revealing differences. Since English did not undergo a [dʒ] > [ʒ] change like French, the final consonant of *marriage* preserves the original OFr affricate. The vowel of the suffix has undergone weakening to the extent of actually disappearing completely. The suffix in *sabotage*, by contrast, is pronounced in a completely Modern French fashion, and is thus at variance with phonological regularities of English ([ɑː] in unstressed syllable and word-final [ʒ] are highly unusual).

In some cases a (partial) spelling pronunciation prevails for recent loans. The word *foyer*, borrowed in the nineteenth c., is [fwajɛ] in French; in British English the French-sounding pronunciation [fwaɪɛ] is possible, but [fɔɪɛ] is more frequent, and in American English it is simply [fɔɪə].

3. ITALIAN

Contact with Italians was far not so extensive as that with the French, though their participation in trade is noticeable already towards the end of the Middle Ages. It was them who established the banking system in England and they had their own merchants' colonies in some of the southern towns (London in the first place). As was true of English-French relations, English-Italian relations were highly ambivalent. Popular sentiment towards them was not generally favourable (we know of several pogroms in cities where they were typically found, e.g. London in 1456, Southampton in 1460) and it is likely that popular support of the Reformation largely derived from a strong dislike of Italians. On the other hand, travelling to the continent very often involved travelling to Italy besides France and the educated were not surprisingly captured by Italian art (including the art of warfare), music, architecture and eastern goods traded by Italians. The influence of Italy in some of these fields (especially music) is remarkable in the lexicon.

Another major source of (ultimately) Italian loans is French: many lexical items came with its mediation, and are thus not to be regarded as Italian loans in the strict sense of the word. Several of these (e.g. *porcelain*

from It. *porcellana*) clearly show the influence of French in their phonetic shape ([s] instead of [ʃ], loss of final vowel). The story of *caprice* exemplifies the complexities involved well: it was borrowed directly from Italian in the sixteenth century (*capriccio*), but towards the end of the seventeenth century it was replaced by the French form of the same Italian word (*caprice*).

3.1 Italian borrowings in English

The heyday of Italian borrowings was the sixteenth century and the first half of the seventeenth: before that one finds virtually none in English (perhaps with the exception of *ambages* ‘deceptive speeches’ in Chaucer’s *Troilus and Criseyde*). Between about 1500 and 1650, however, there appear *balcony* (← *balcone*), *cupola*, *granite* (← *granita*), *grotto*, *Madonna*, *piazza*, *portico*, *solo*, *sonata*, *stanza*, *trill* (← *trillo/triglio/trillare*), *violin* (← *violino*), *volcano*. More recent borrowings (eighteenth c. and later) include *pianoforte* (eighteenth c., ← *gravecembalo col piano e forte*; the now usual form *piano* dates from the nineteenth c.), *confetti*, *dilettante* and *vendetta*.

Italian words that entered English with the mediation of French or were adapted to French pronunciation include *battalion* (← *battaglione*), *bastion* (← *bastione*), *brigade* (← *brigata*), *cavalcade* (← *cavalcata*), *charlatan* (← *ciarlatano*), *grotesque* (← *grottesca*), *infantry* (← *infanteria*) and *rebuff* (← *ribuffare/rabbuffare*).

3.2 The phonological shape of Italian loans in English

As compared to French borrowings, Italian ones on average are usually closer in pronunciation to the forms they had in the donor language. The reason is obviously that they were borrowed later, and there were no sound changes in modern times that could radically alter their shapes. They have, however, conformed to the English phonological system in certain respects. The most conspicuous is the fate of word-final short vowels. These are not tolerated in English except for the reduced vowels [ə] and [ɪ], thus It -*a* was replaced by [ə] as in *sonata* [səˈnɑ:tə], -*o* by [əʊ] (AmE [oː]), as in *grotto* [grɒtəʊ], and -*e* by [i], as in *dilettante* and *vigilante*, pronounced [dɪləˈtænti] and [vɪdʒɪˈlænti], respectively. The length of stressed vowels was usually preserved in English, cf. *grotto* as opposed to *solo* [səʊləʊ]. The place of stress was changed only exceptionally, as in the case of *balcony*, which had stress on the second syllable in English until the nineteenth c., but then it was retracted to stem-initial position in conformity with the older English rule. Long consonants are invariably pronounced short.

4. SPANISH AND PORTUGUESE

Similarly to Italian, Spanish and Portuguese loanwords are confined to the last five hundred years of the history of English. Contacts with speakers of these two languages were mainly shaped by two factors: trade and maritime enterprises. Many of the Spanish borrowings entered the English language in the process of the North American colonisation. Several of these words derive ultimately from African, Asian and native American languages. Spanish and Portuguese also served as the vehicle of vocabulary of Levantine trade and Mediterranean civilisation (including Arabic words) – of course, French or Italian also had this function. More recent loans naturally reflect more recent cultural developments, and many of them are of currency chiefly in America.

4.1 Spanish loanwords in English

A representative sample of borrowings from Spanish includes the following:

Sixteenth c.: *caske* (← *casco* or perhaps French *casque*), *sherry* (← *Xerez/Jerez*; a town in Andalusia), *don*, *renegade* (← *renegado*), *hidalgo*, *armada*, *tornado*, *cannibal* (orig. ‘Caribbean’), *negro*, *potato*, *alligator* (← *el lagarto* ‘the lizard’), *tobacco*, *mosquito*, *canoe* (← *canoa*, from Haitian);

Seventeenth c.: *cargo*,⁵ *creole*, *toreador*, *embargo*, *junta*, *guitar* (← *guitarra*), *siesta*, *ananas*, *barbecue* (← *barbacoa*, from a Caribbean language), *tortilla*;

Eighteenth c.: *flotilla*, *mantilla*, *cigar* (← *cigarro*, perhaps with French mediation), *pampa*;

Nineteenth c.: *adobe* (ultimately from Arabic), *bonanza*, *canyon* (← *cañon*), *hacienda*, *mustang* (← *mestengo/mesteño*, perhaps blended with *mostrenco*), *stampede* (← *estampida*), *pueblo*, *stevedore* (← *estivador*);

Twentieth c.: *chicano*, *macho*, *sangria*, *tango*.

4.2 Portuguese loanwords in English

The (less numerous) Portuguese borrowings are exemplified by the following list:

Sixteenth c.: *apricot* (← *albricoque*, from Arabic), *flamingo*, *banana*, *mango*, *mandarin*, *guinea*;

Seventeenth c.: *pagoda*, *macaque*, *teak* (← *teca*, from Malayalam);

Eighteenth c.: *veranda* (← *varanda*), *palaver* (← *palavra* < La/Gr *parabola*, cf. *parable* and French *parler* ‘speak’), *albino*.

⁵ This is etymologically the same word as the ME borrowings *carry* (from Anglo-Norman) and *charge* (from Central French).

4.3 *The phonology of Spanish and Portuguese loans*

With respect to their phonological shape, the fate of Spanish and Portuguese loans is very much like that of Italian borrowings. Long consonants are shortened, word-final short vowels are replaced by reduced or long vowels (as in *pagoda* and *albino*, respectively) or dropped (as in *cigar* and *teak*, though in the former French may have interfered). In *canyon*, the palatal nasal is replaced by [nj].

5. *Bibliographical notes*

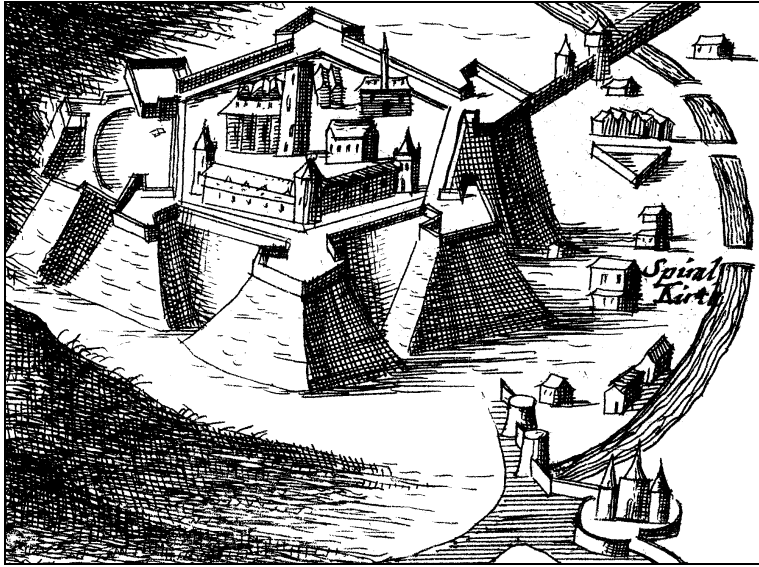
Most of the information pertaining to the history of the words proper can naturally be found in the etymological dictionaries of English. Of these, Onions (1966), Partridge (1958) and Hoad (1986), shorter than the other two, are the most useful. Klein (1966) is interesting and exciting in its depth and wealth of information that goes well beyond what is normally expected of such a work, but it is also far-fetched in some of its conclusions. The great Oxford English Dictionary (Simpson-Weiner 1989) discusses the history of words in the documented period at length.

There are many textbooks and shorter overall works on the history of English, all of them have merits and drawbacks. Pyles and Algeo (1993) makes good reading, Strang (1970) is interesting with its reverse chronology. Baugh and Cable (1993) is generally regarded as readable but it is rather dated now and obvious mistakes in details are found in it. Nevertheless, it is a book worth consulting especially on the external history of the language.

Anybody seriously interested in any aspect of the history of English must go to *The Cambridge History of the English Language* (1992-99, general editor Richard M. Hogg), a collection of monographs on all questions pertaining to the language in each period ranging from phonology through onomastics and dialectology to external history. No doubt this is going to serve as the authority in the field for decades. We have relied greatly on the chapters of volumes I-IV on external history and the lexicon (Hogg 1992, Kastovsky 1992, Blake 1992, Burnley 1992, Nevalainen 1999, Algeo 1998). These provide the best summaries on the word stock and its growth from (Pre-) Old English to the present day. They also give up-to-date and exhaustive bibliographical information. For Early Modern English, a crucial period from the point of view of Latin and Romance loans, Görlach (1991) is also indispensable.

BIBLIOGRAPHY

- Algeo, John (1998) 'Vocabulary' in Romaine (ed.) 57-91.
- Baugh, Albert C., Thomas Cable (1993)⁺ *A History of the English Language*. London: Routledge, Kegan Paul.
- Blake, Norman (1992) 'Introduction' in Blake (ed.) 1-22.
- Blake, Norman (ed., 1992) *The Cambridge History of the English Language. 2: 1066-1476*. Cambridge: CUP.
- Burnley, David (1992) 'Lexis and semantics' in Blake (ed.) 409-499.
- Görlach, Manfred (1991) *Introduction to Early Modern English*. Cambridge: CUP.
- Hoad, Terry F. (1986) *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford: OUP.
- Hogg, Richard M. (1992) 'Introduction' in Hogg (ed.) 1-25.
- Hogg, Richard M. (ed., 1992) *The Cambridge History of the English Language. 1: The Beginnings to 1066*. Cambridge: CUP.
- Hogg, Richard M. (gen. ed., 1992-99) *The Cambridge History of the English Language*. Cambridge: CUP.
- Kastovsky, Dieter (1992) 'Semantics and vocabulary' in Hogg (ed.) 290-408.
- Klein, E. (1966) *Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language*. Amsterdam: Elsevier
- Lass, Roger (ed., 1999) *The Cambridge History of the English Language. 3: 1476-1776*. Cambridge: CUP.
- Nevalainen, Terttu (1999) 'Early Modern English lexis and semantics' in Lass (ed.) 332-458.
- Onions, Charles T. (1966) *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford: OUP.
- Partridge, Eric (1958) *Origins: An Etymological Dictionary of the English Language*. London & Henley: Routledge & Kegan Paul
- Pyles, Thomas, John Algeo (1993)⁺ *The Origins and Development of the English Language*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Romaine, Suzanne (ed., 1998) *The Cambridge History of the English Language. 4: 1776-1997*. Cambridge: CUP.
- Simpson, J. A., E. S. C. Weiner (eds., 1989) *Oxford English Dictionary*. Oxford: OUP.
- Strang, Barbara M. H. (1970) *A History of English*. London: Methuen.



CULTURAL AND LINGUISTIC ENGLISH INFLUENCE IN ROMANIA(N)

ARIADNA ȘTEFĂNESCU

University of Bucarest
ariadna-stefanescu@usa.net

This study offers an overview on the influences of English on the farthest Romance language, Romanian. The author provides a long introduction on cultural contacts between the two nations and two states. She points out that the main period of influence concerns the 20th century and shows how English loan-words are becoming part of this Romance language.

Cultural, historical, political and linguistic contacts between England and Romania become incipiently manifest only after the end of the 18th century. Initially, they were sparse and mediated contacts, but they gained in directness and strength with the turn of the 19th century and the beginning of the 20th century. After the Cold War ended, after the fall of communism and Romania's entry into a transition age, the increasing English and American socio-cultural and linguistic contacts can actually be said to amount to a permanence. This is usually felt in the denomination ascribed to them in accordance with a given zone of human existence or in the spontaneous import into Romanian of the „label” attached to them in the West. Consequently, this issue grows extremely wide, since it spans over several levels of discussion (the social, cultural, political, historical and linguistic ones) that get involved when asking questions regarding the influence of English language and of the English culture, it invokes several voices and, last but not least, several centuries.

At the political level, one of the topical issues is Romania's inclusion into the Euro-Atlantic structures, *i.e.* in the NATO, which gave the journalese derivative *natoizare*, probably a short-lived coinage; this already indicates the formation of a lexical family around this concept-word.

At the collective mentality level, the dominant model is that of the West, just as it was before. It appears that the British model has outstripped

the American one, against the background of several competing and even obsessive Western centered conceptions vying with each other for becoming dominant. The terms of such debates are: „we receive only whatever good *versus* bad things the West has to offer us”; „we are living in an age of Westernization (*vesternizare*, in Rm.); „we are helpless victims of the *coca-cola* culture and experience an age of *macdonaldization*” (*macdonaldizare* in Rm.).

At the cultural level, the fact that Romania is enrolled in *postmodernism*, the *internet* zones, the universe of the computer *games*, the *e-mail* etc. automatically yields a wealth of topical anglicisms.

At the linguistic level, there is a consensus about the invasion of anglicisms or, conversely, about the hospitality of Romanian. Among the arguments brought forth are the capacity of the Romanian language to adapt in the course of time, to have brilliantly coped with every wave of Slavik, Greek, Russian, Italian or French invasion, which entitles us to conceive of anglicisms also being overruled as well. The new functional styles which have arisen as a result of the English influence are outstanding: computerese, economese, the internet-language; all of these were practically non-existent before the 1990s. Under these conditions it is legitimate to speak of the loss of Francophony in Romania (but the term „Francophony” is obviously exaggerated, because Romanians did not speak French for any other reason than the ones making them speak English today). One thing is sure, nevertheless, there is a need to fill the terminological blanks left after communist censorship, whether or not it is for the internationalised modernization of the official information engineering or social sciences’ terminologies or for the language as used by young people, journalists or on the Internet.

The Latin or Romance origin of quite a number of English borrowings together with the French corridor for English influences in the first stage work as arguments in favour of classifying the English influence within the Romance Westernization phenomenon, later, when the influence became direct, to be transferred to the class of Westernization of the Romanian language and culture.

THE BEGINNING OF THE CULTURAL, HISTORICAL CONTACTS

From the 16th to the 19th Century. The First Economic and Political Ties.

This is the time of the English/British trade expansion to the area of the eastern Mediterranean, with transactions concluded with the Ottoman Empire – a period marked by the expansion of the Levantine Company until the second decade of the 18th century, roughly. The sparse economic and political relationships of Moldavia and Walachia with England in-

clude the first contacts of some English tradesmen in the Romanian principalities which served as a station for trading off goods brought from the colonies (Dragoş, 21). In 1578, the English merchant John Newberie crosses Moldavia and gives a description of it (cf. Iorga 1915, *Histoire des relations anglo-roumaines*, Jassy; *A History of Anglo-Roumanian Relations*, Bucharest, 1931 *apud* Dragoş, 21). Similarly, in Peter Heylyn's Atlas, dated 1642, Moldavia is quite correctly represented (cf. Mociorniță 1980). In 1588, the ruler of Moldavia, Petre Șchiopul concluded the first commercial contact between one of the Romanian Principalities and England.

On the other hand, it was not something infrequent for future Romanian rulers to seek English monarchs' protection or to use the English ambassadors at the Porte as their intercessors. Ioan Bogdan secured the help of Queen Elisabeth I to be crowned in 1591, Aron Vodă the Armenian was crowned twice as Moldavia's ruler (in 1591 and 1592) with Edward Barton's support, while Ștefan Bogdan (1600-1611) took the throne of Moldavia with Elisabeth's help, being subsequently backed by James I, as well. Henry Lello, the English ambassador at Constantinople, Edward Bartton's successor, either opposed or sided with Michael the Valiant, as the political interests of the moment required, and he sent extremely accurate reports about the battles of the Romanian ruler, which is why there are so many pages dedicated to this Romanian Prince in Richard Knolles's *The General History of the Turks*, published in London in 1603. It seems that in *Epicoene or the Silent Woman*, Ben Jonson, as well as John Fletcher, in *The Knight of the Burning Castle* (1613) drew upon the life of the Romanian ruler Iancu Sasul (Dragoş, 21-22).

The First Consular Offices

The setting up of Consular Offices in Bucharest marked the beginning of a more profound acquaintance with the Romanian Principalities both in Great Britain and on the Continent. The initiative of establishing a Consular office in Bucharest dates back to 1800. Francis Summerers was accredited in Bucharest, and given the mission of defending the British maritime trade interests in the Black Sea basin, but he did not receive the confirmation of the Foreign Office. In 1807, he returned to Britain. In the meantime, he kept sending detailed reports about the Romanian Principalities. Between 1814-1816, William Wilkinson came to Bucharest as the envoy of the Levantine Company and as Consul here. In 1814, the exports of the company amounted to 40,000 pounds yearly. Still, in 1816, the company decried the balance of the year and recalled Wilkinson. In 1825, the Levantine Company was dissolved. In 1820, Wilkinson published in London *An Account of Wallachia and Moldavia*, later to be translated into French and Italian, in 1821. E. L. Blutte was Consul between

1825-1843. His reports – *Correspondence respecting the organisation of the Danubian Principalities 1828-1836* – were printed for the benefit of the internal British diplomacy forty years later, according to the subtitle: „Printed for the Use of the Foreign office, July 1878”. After the Adrianopolis Peace, when autonomy was granted to the Romanian Principalities and it was recognised by the greater powers, vice-consular offices were opened at Brăila and Galați, the Danube ports. Blutte’s follower at the Consular Office in Bucharest was R. Colquhoun, who stayed in Bucharest for 25 years. He was made instrumental by the forces in Moldavia and Walachia who wished to overthrow the Russian Protectorate; these forces tried to obtain Britain’s support before the Porte for securing increased autonomy for the principalities. Ion Câmpineanu submitted a confidential report to the British Government, to inform it about the anti-Russian, anti-Ottoman aspirations of the Romanian Principalities. Dimitrie Brătianu arrived in London to get the 1848 revolution underway; when the revolution was defeated, Ion Heliade Rădulescu and Nicolae Bălcescu interceded with the British Government to further their cause (cf. Dragoș, 26-32).

The First Political Acts Inspired by the British Political Acts

At the beginning of the 19th century, a group of Moldavian boyars, inspired by the Human Rights Declaration, drafted the *Constitution of the [Romanian] Carbonari (Constituția cărvunarilor)* among them Iordache Donici, aga Greceanu, Andronache Donici and, last but not least, Ionică Tăutu who wrote the final version and addressed it to the Porte. This political act was geared towards a British model of constitutional monarchy and parliamentary system. Another political act of the same period was Dumitrache Sturdza’s *A Republican Aristo-Democratic Plan or Ruling Frame (Plan sau formă de obținere republicească aristo-democraticească)*; this document contained several references to the British parliamentary system and envisaged an oligarchical boyars’ republic (cf. Dragoș, 34).

Confessional and denominational relations in Transylvania

Transylvania functioned as a space apart, since here there were several denominational orders: Orthodoxy, Protestantism and Roman-Catholicism. Transylvania participated to the 30 Years War, and it was ruled for a while by Protestant Magyar princes. In time there obtained denominational affinities between Transylvania and Britain, which were doomed to be sacrificed by the greater Western power when, at the end of the 18th century, it failed to oppose the incorporation of Transylvania into the

Habsburg Empire, being politically interested in checking the French expansionist tendencies. The English clerics visited Transylvania to support Protestantism here. Protestantism was adopted in Transylvania in reaction to Roman Catholic pressures, being actually imposed by the Magyar princes or as systematic Magyar influence. The British ambassadors at Constantinople, for example, gave their support to the Protestant propaganda in Transylvania, and even, to the Orthodox one as against the Catholic propaganda issued from the Court in Vienna which was bent on consolidating its rule in Transylvania. In 1669, the Romanian scholar Nicolae Milescu, who was in Sweden at the time, wrote a theological work on transsubstantiation. The title of the work, written in both Latin and Greek was *Enchiridion sive Stella Orientalis Splendens*. It was included in the collection of texts edited by Antoine Arnauld and Pierre Nicole, *La perpétuité de la Foy de l'Eglise Catholique*, which was printed in Paris with 1671, 1711 reprints (cf. Mociorniță, 1983). At the end of the 17th century, the first Anglican-Orthodox dialogue was initiated between the Reverend Thomas Smith, Constantinople chaplain and diplomate, and the scholar Nicolae Milescu Spătarul; this dialogue resulted in a codex of church texts drawn up by Milescu Spătarul, meant to be used by the Reverend in a work inspiring a novel church policy promoting an alliance of Orthodoxy and Anglicanism. On the other hand, Lord William Paget handed Emperor Leopold a letter of Constantin Brâncoveanu, the Walachian ruler, who was defending Orthodoxy thereby (Dragoș, 24, 34-35).

The first translations from English were of religious books. Thus, Beveridge's theological treatise *Synedicon* was translated by Samuil Micu Clain, under the title of *Canoanele sfințelor Săbăoară* and it was printed in 1789 at Oradea) (cf. Grimm; Andraș). In 1834, Benjamin Braker, representative of the British Bible Society at Smirna, met the then ruler of Walachia, Alexandru Ghica, and the Romanian bishops. Further to this meeting, the society printed an edition of the *New Testament* in the Cyrillic, Latin and Greek alphabets, between 1837 and 1838. The British Bible Society would also publish, in 1871, the *Jassy Bible* (cf. Dragoș, 24-25).

The First Travels, Studies, and Translations

Antioh Cantemir, the son of the Walachian ruler Dimitrie Cantemir was Russian ambassador in London. In this period, in 1734, more precisely, there appeared a translation done by Nicholas Tindal after the Latin manuscript of Dimitrie Cantemir's *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae (1714-1716)*; the title of the translation was *The History of the Growth and Decay of the Ottoman Empire*. In 1756, the translation into English of Dimitrie Cantemir's work ran into a second edition. Voltaire appears to have known it in Nicholas Tindal's edition (cf. Mociorniță, 1980).

Some of the English travellers who visited the Romanian Principalities left behind notes. One of them was Lady Craven who described customs from the Fanariotike Courts in Bucharest or Jassy; another was the Chaplain James Dellaway and another, the Oxford professor of botanics, John Sibthorp, who accompanied Lord Robert Liston on his way to Constantinople, in 1794 (cf. Dragoș, 24). John Paget married Polixenia Wesselényi in 1840 and therefore joined the ranks of the Magyar aristocracy in Transylvania. He left three works: *Hungary and Transylvania with remarks on their condition social, political and economical*, issued in London in 1839 and running into another three editions; *The 1849 Diary of John Paget* was the second; the third, a manuscript of 400 pages, was an account of the 1848 events; the latter was only partially preserved. F. S. Beuden's book *Travels in Hungary in 1818* appeared in London in 1823 and it contains an ample description of Transylvania. Another description is that of Reverend Andrew A. Bonar and the painter Robert Mc. Cheyns, who offered a detailed picture of the Romanian Principalities in their *Narrative of a mission of inquiry to the Jews from the Church of Scotland in 1839* (cf. Dragoș, 36-37). In the 20th century, a Scotsman, Effingham Grant married boyar Dinicu Golescu's daughter and settled in Romania, starting here a number of businesses. In Bucharest, Podul Grant (the Grant Bridge) bears his name (cf. EIE).

Among the Romanian travellers who left behind notes about Britain are: Ion Codru Drăgușanu, Ion Ionescu de la Brad – gleaned information about British industry and zootechnics, and later writing a long periodical essay titled „British Industry” – and, last but not least Dinicu Golescu.

The Beginnings of English in (High)school and University Education

It was again in Transylvania, in the second half of the 17th century that the systematic study of English was inaugurated. One can actually speak of an English influence in the intellectual formation of some of the Transylvanian scholars of the Școala Ardeleană movement (cf. Andraș, 1995). In 1664, at Bihor, the first English grammar to be printed in South-Eastern Europe was printed: the *Anglicum Spicilegium* authored by the Hungarian George Csipkés; in the Aiud college, English history and geography were subjects of the curriculum, together with English. The Romanians travelling to Britain for study came from Transylvania, in their majority: Mihail Halici, from Banat, Eustatius Placicus, the physician from Sibiu, Dămian Samoilă, a friend of Benjamin Franklin's. In the 19th century there appeared geography and history books with information about Britain: Sava Popovici was the author of the *Geography of the Continents (Geografia continențelor)*; in 1830, Damaschin Bojincă's book *The Guide of Good Manners Intended for the Benefit of Several Parents and of the Romanian Youths (Diriguitorul buneî-creșterii spre îndreptarea multor parinți și bun folosul tîne-*

rimei române), issued at Buda; or Aron Florian's *History of the World* handbook (*Manualul de istoria lumii*), which also contained data about Britain. In 1839, a conversation guide for correspondences among ten languages appeared at Jassy, one of the languages being English (cf. Dragoș, 38); in 1840, the *Cabinet de conversation en dix langues ou choix de phrases pour la vie sociale en latin, italien, français, valaque, hongrois, allemand, anglais, russe, serbien & grecque-moderne* (cf. Andraș, III). In 1847, Alexandru Gavra published at Buda *Lexicon istoricesc-religionariu* (*A Historical and Religious Lexicon*) taking over the material of Samuil Mindszenti's Hungarian lexicon, itself a faithful translation of Thomas Broughton's *Historical and Sacred Library or Dictionary of All Religions*, published at Cambridge in 1756. This accounts for the Romanian lexicon's relative density of information regarding Britain and the mythology of its peoples (cf. Dragoș, 38-39). English reached highschool curricula by the end of the 19th century. It has been justly asserted that English became more fashionable after the coming of Mary, the English Princess to be crowned as Queen Mary of Romania (cf. Grimm). On the other hand, it is only legitimate to speak of systematic English language and culture teaching in the curricula only in the 20th century, when British English was introduced in secondary schools and highschools. Blanche (Walton) Niculescu taught English from 1900 to 1942 at the 'N. Kretzulescu' School of Commerce and her charitable work is mentioned in her Memoirs, by Queen Maria (the wife of king Ferdinand I (1914-1927, related to Queen Victoria on her father's side) (cf. EIE).

In 1917, a number of British and Romanian academics and intellectuals set up an Anglo-Romanian association in London. In 1922, a department of Romanian language and literature was equally set up in London and it was entrusted to Marcu Beza. The same year, at Cluj, an Anglo-Romanian association was set, including as its honorary member Lord Edmund Fitzmaurice, and Emil Racoviță, the Romanian biologist and explorer, and in 1927, the Anglo-Romanian Society was established in Bucharest, having Caterina Titulescu chaired and offering a yearly course of English language and literature. In 1930, Nicolae Iorga was to receive the title of Doctor Honoris Causa from Oxford. English language and literature university courses began at Jassy in 1917, taught by Professor Ion Botez, four years later at Cluj, taught by Professor Peter Grimm, and in Bucharest, in 1936, where they were taught by Professor John Burbank (cf. Mociorniță, 1980). In the course of time, the English Department in Bucharest had as lecturers Dragoș Protopescu, Ana Cartianu, Leon Levițchi, Virgiliu Ștefănescu Drăgănești, Dan Duțescu, Andrei Bantaș – all of them proficient translators from English and/or remarkable lexicographers – and this list is by no means complete. Between 1968 and 1978, right in the middle of the communist period, at the 'C. A. Rosetti' School/Highschool in Bucharest there were taught English classes probably for the first time after the most advanced Longman and Oxford

methods; both Romanian and British teachers taught these classes, which was an exception in the historical context of today.

The First Data about Britain in Romanian Press

We could take the political acts presented by the press of the day as an indicator of Britain's prestige in Moldavia, Walachia and Transylvania. Following the press of the day, it can be noted that the news about Britain is more extended and qualitatively better than that regarding the news about Russia, Germany, Italy. It seems that Romanians looked not only to France but also to England in the period when the Romanian civilization began to get more modern. Dragoș (cf. 45-50) mentions the forming of an English model in the conscience of the Romanians from the three historical provinces in the 18th century and at the beginning of the 19th century; she even uses the syntagm „Transylvanian Anglomania”. The centres of interest which justified the attraction for the British civilization were the sphere of government and prosperity, more specifically, they are: *the Britain of the reforms, British constitutionalism and the Parliament, Britain's modern industry and agriculture, its trade unions which had won the limitation of the work-day, the access of the masses to education and the contribution of British philosophy and literature.*

Around the year 1848, the Romanian Principalities channelled all their interest towards France as they saw the revolution as their sole hope; under these circumstances, Great Britain, the country of the reforms, lost its power as a model. After 1850 and the fall of the republic in France, Britain moves again into the focus of the press and politicians, even though to a lesser extent than France.

The Romanians of Transylvania saw in the British parliamentary monarchy a model adaptable to the Habsburg Empire (cf. Dragoș 37, 77). The Irish question was especially interesting owing to the similarities encountered as regarded the deprivation of both the Irish and the Romanians in Transylvania of human rights and their social and national exploitation. It goes without saying that, on the other hand, the empires which dominated any one of the Romanian Principalities, i.e., the Austro-Hungarian Empire in Transylvania and the Ottoman Empire in Walachia, or which were empires expanding towards Moldavia, as the Czarist Empire did – never got so far as to inspire the local Romanian mentalities in the guise of cultural models.

The news published by the Romanian press about Britain in the first half of the 19th century was rather miscellaneous, including such items of news as the launching of a ship, the erection of an Admiral Nelson statue, the big number of children to whom an Irish woman gave birth etc. but later, there appeared new items such as political, economic,

social, denominational news or news about the Royal Family, about certain personalities, about administrative, economic, commercial regulations, about reforms or social and political institutions. The rarest kind of news is the literary one (cf. Dragoș, 42-49). There cannot be noticed any continuity for the moment, as there are no particular news sequences, and the reception market was itself limited, consisting of uninformed readers. It was therefore necessary for the journalists of the day to diminish the quality of the news or to mix themes in order to capture the attention of a rather unspecialised, even narrowed-minded public. Thus, the literary supplement of the *Curierul românesc* periodical of 1831, promised the reader to offer a selection from Young's poetry in the second headline its platform while in the ninth headline it dealt with agriculture and field tiling (cf. Papadima).

A pragmatic strategy encountered in the press of the day consisted in using one piece of topical British news or of news from other parts of the world as exemplary and to employ it in the education of the writer, or as starting point for broaching some autochthonous problem. It is part of the intentionality of the press to improve and model the reader. More often than not, the enthusiasm of the journalists is not kept in check well enough to leave the news itself unaffected. The parliamentary battles are of much interest. The *Albina românească* (*The Romanian Bee*) offered information about the *Reform Bill* and about *chartism*, in 1835; *The România*, one of the magazines most receptive to novelty in its day, gave accounts of *chartism*, the social emancipation of women, their support for the universal enfranchisement of men, the organisation of trade unionism, the exploitation of children and the social welfare arrangements.

The Transylvanian Gazette described the social causes of the chartists' requests, it reported about the workers' unrest in London and Glasgow in 1848. *The Transylvanian Gazette*, the *Albina Românească* and *The Romanian* had quasi-permanent columns dedicated to Great Britain.

The Romanian press eulogized Wilberforce for the *Abolition of Slavery Act* of 1833. Gheorghe Bariț made a synthetic presentation of the British industry in an article titled „Britain's Statistics” which was published in the *Newspaper for the mind, for the heart and for literature* (*Foaie pentru minte, inimă și literatură*); Ion Ionescu de la Brad published „Britain's Industry” in 1846 in the *Albina Românească*; Aron Florian refuted Adam Smith's theory in his article „The Wealth of the Nation”, which was serialized in *The Romania*.

The British commercial institutions offered as a model in the Romanian press are the banking and import-export societies. The Jassy physician Gh. Cuciuran wrote the volume „A Description of the most outstanding hospitals of Germany, England and France, with a View to Introducing the plan for establishing a central hospital in Jassy”; the *Univer-sul* published some articles about the electrostatic machine, about experiments meant to make the telephone, about the electric telegraph, the cal-

indograph, the colonization of Oregon, about archaeological goals and sites; *The Tansylvanian Gazette* wrote about James Watt's steam machine; the *Albina Românească* reported on the importance of the „puffs”, the amount of reading done in Britain and the copyright, about the train, the aerostat, the conquest of the Poles by Captain Ross and the ascent of Hymalaya by Major Blacker; *The Romania* did not forget to write about the gas installations and the aerostat (cf. Dragoș, 50-92).

The Reception of British Literature. Beginnings.

The reception of British literature is preceded by the information gleaned about philosophical models and by understanding things about the British political reality. Some Austrian thinkers influenced by British philosophy came to Transylvania: Ch. Wolff, influenced by Bacon's, Locke's and Hobbes's ideas and Ch. Baumeister, influenced by Locke. Samuil Micu wrote some Romanian versions from Ch. Baumeister: *Învățătura metafizică (Becoming Acquainted with Metaphysics)*, the *Ethics*, and *Învățătura politicească (Becoming Acquainted with Politics)*. Among the ideas and themes conveyed in these volumes were: the primacy of the senses in the cognition of nature, rational knowledge, the Newtonian idea of the objective space and time, with God located at the centre of this mechanical universe, the distinct limit between the material, knowable world and the supernatural world understandable through divine revelation (cf. Andraș).

Paul Cornea, in his *Translations and Translators in the First Half of the 19th Century* (apud Dragoș, 116), shows that the translations from English between 1780 and 1860 amount to 385 titles, ranking third after the 385 titles of French and the 83 titles German. Andraș (1995) indicates 29 titles published in volume form or as translations and massive imports from British literature between 1780 and 1850, the majority coming *via* French and some *via* Russian, German, Polish Serbian or Modern Greek translations.

Of the first twelve foreign authors, Byron ranks second, with 19 titles, after Dumas, the father, with 22 titles, while, counting the number of translations, as a poet he ranks first (cf. Dragoș, 116). The first British author to be translated was Alexander Pope, with his *Essay on Man*, in Romanian *Cercaria asupra omului*, the translation being done by Ioan Cantacuzino, in 1794, through the version of Silhouette. We also have the translation of Pope's texts done by Costache Conachi, *Abeilard către Eloiză* and *Eloiză către Abeilard*, which used the intermediate translation by Colardeau. The first translation into Romanian after an English original text is that done by C. A. Rosetti, in 1843, Byron's *Manfred* (cf. Andraș). There were a number of references to Milton in the press, made by Gheorghe Asachi, and the *Leaflet for the Mind, for the Heart and for Literature* featured a fragment from *Paradise Lost*, in George Sion's translation (cf. Dragoș, 119). Shakespeare begins to be known thanks to German and Hungarian teams of actors. In the Romanian Principalities, Shakespeare's plays were first acted by French companies. The following plays by Shakespeare were

translated into Romanian in the second half of the 19th century for the first time: *Hamlet* (*Hamlet, Principele Danemarcei*, 1835, translation by Ferdinand Om, after Alexandre Dumas and Paul Maurice e's French version „*Hamlet*”; *Julius Caesar* (*Julie Cesar*, the Eliad Printing Press, Bucharest, 1844); *Othello* (*Othello, sau maurul din Veneția*, translation after Le Tourneur, J. Copaining Printing House, Bucharest, 1848); *Romeo and Juliet* (*Romeo și Julietta*) and *Macbeth* appeared at the same printing house, J. Copaining, in 1850; *King Lear* (*Regele Lear*), at the Thiel & Weiss Printing House in Bucharest, in 1881; *King Richard III* (*Viața și moartea regelui Richard III*), Socec, Bucharest, 1884; *The Merchant of Venice* (*Neguțătorul din Veneția*), Socec, Bucharest, 1885; *King John* (*Regele Ioan*), „Gutenberg”, Bucharest 1892; *Antony and Cleopatra*, „Gutenberg”, Bucharest, 1893; the same year was translated *A Midsummer Night's Dream* (*Un vis din noaptea de Sânzjene*), at the Socec Printing House in Bucharest; *The Taming of the Shrew* (*Femeia îndărătnică*), appeared in the *Covorbiri literare* periodical (*Literary Discussions*) in 1896, as a translation from the French (cf. Duțu, 221-232). Gheorghe Asachi translated fragments from Young's *Night Thoughts on Life, Death and Immortality* (*Plângeri sau gândurile cele de noapte ale lui Ingu*, in 1819, after a Russian or Polish intermediate text, as Andraș claims, or after le Tourneur's translation, as P. Grimm shows. It is the first translation into Romanian of a British Pre-Romantic author. A second translation from Young was done in 1831 by Simion Marcovici, a teacher at the „Sf. Sava” College; it ran into a second edition in 1835, and it was one of the most widely read books of the age, especially as the teachers board of the college introduced it in the curriculum. (cf. Dragoș, 120). There followed a third Young edition, in 1871, printed by I. Ulmeanu at Focșani, then a fourth, by Ciurcu, printed at Brașov (cf. Grimm). In addition, there existed immediate Young influences on Romanian poetry, in the works of Gheorghe Asachi, Paris Muleanu, Grigore Alexandrescu, Cezar Bolliac, Pavel Vasici. Then, in the literary supplement of the *Curierul Românesc*, *Adaos literal*, launched in 1835 by Ion Heliade Rădulescu, Young is published again, together with a presentation of his life by S. Marcovici who also published two editions of his Young translations after Le Tourneur, not very faithful to the text.

Edward Gray, *Elegy Written in a Country Churchyard* was translated by Gheorghe Asachi as *Elegie scrisă pe țințerimea unui sat* in 1836, using, as some researchers claimed, the Russian text of V. A. Jukovski or the French variants of Le Tourneur or of M. J. Chenier. Ioan Cantacuzino also translated Gray. On the other hand, echoes from Gray can be detected in Vasile Fabian Bob's *Suplement la Geografie întru memoria răposatului scolaru Ștefan Șhedrea* (*Geography Supplement in memoriam Ștefan Șhedrea, lamented scholar*, which appeared in 1839 in the *Leaflet for the Mind, for the Heart and for Literature*) or in Pavel Vasici's *Geografia țințirimului* (*The Geography of the Graveyard*) as well as in Al Gavra's *Monumentul Șincăi-Clainian* (*The Șincăi-Clainian Monument*) published in 1847.

The most significant echo was Byron's, since the fascination for the man, of course preceded and determined the fascination for the work (Verzea *apud* Dragoș, 123). If Pope, Milton, Young and Gray were less known if at all through the press, Byron appeared in the pages of the *Romanian Courier* and the *Courier for both Sexes*, edited by Ion Heliade Rădulescu, one of the poet's first translators and a poet himself. Therefore, Byron's first translation in the periodicals was that of the *Elegy (Elegie. Adio al lui Lord Byron la soția sa)*, Constantin Filipescu's prose translation in the *Romanian Courier* in 1830. This was soon followed by several translations by Ion Heliade Rădulescu. The majority of his translations used Pichot's French prose versions. Eliade's own versions were also in prose, but he was constantly preoccupied with their quality and kept reviewing them at times. (cf. Dragoș, 125-127).

Ana Cartianu (*apud* Dragoș, 122) found an explanation for the fact that the Romantics, W. Scott, Wordsworth, Shelley, Keats were less well understood in the first half of the 19th century. It seems that Romanians preferred a rather more unitary and militant brand of romanticism at the time, a Frenchified Romanticism, or a unitary and theoretical German romanticism – at least by comparison with what could be described as the „dissimilar” English romanticism. English prose was second only to the French. Dickens enjoyed constant popularity in the second half of the 19th century, thanks to the *Contemporanul* literary magazine. But even beforehand, in 1844, there appeared a Dickens translation, done from English directly it seems, Iosif Many's *Moartea bețivului (The Drunkard's Death in Leaflet for the Mind, for the Heart and for Literature)*. Defoe's *Robinson Crusoe* turned quite soon into a motif for Romanian literature. It ran into no less than 59 translations and adaptations between 1835 and 1871, the first of which was the translation done by Vasile Drăghici, and we should add to these the literary criticism on the book. It also influenced quite a big number of children's books, Baciu mentioning nine such instances.

The Echoes of Romanian Literature in England are comparatively more restricted than those of the English literature on the Romanian. In 1854, E. C. Grenville Murray published in London *Doine of the National Songs and Legends of Romania*, a series of folk poems from Vasile Alecsandri's collection of 1852-1853, including an ample introduction about the history of the Romanians as a people, the beginnings of the written literature, and the fate of the 1848 revolutionaries banished from the country. Two years later, *Rouman (sic!) Anthology or Selections of Rouman Poetry Ancient and Modern. Being a Collection of the National Ballads of Moldavia and Wallachia (and of Some of the Works of the Modern Poets in Their Original Language)* was published also in London by Henry John Stanley. This anthology, as well as Murray's anthology, featured the *Miorița*, the most beautiful, philosophical and representative Romanian ballad (Mociorniță, 1980).

THE PLACE OF THE ENGLISH INFLUENCE IN THE ROMANIAN CULTURAL HISTORY

English influence began to be increasingly more conspicuous in the 19th century, although it had started even earlier. It should be connected to the French influence, as it was through this that it manifested itself, rather than through the German, Greek, Polish or Russian channels. In the 18th and 19th centuries, French influence covered the cultural, political, social and linguistic levels and resulted in the formation of the modern Romanian literary language and culture. English influence, in its turn, contributed to the modernization of the Romanian society and language.

In the 17th, 18th and 19th centuries, the three historical Romanian provinces, Moldavia, Walachia and Transylvania differed in point of their political situation. Moldavia and Walachia were part of the Ottoman Empire, while Transylvania, of the Austro-Hungarian Empire. This is responsible for the differing influences, and for the mediated character of the English influence. The circulation of the news functioned in a closed circuit, with one Romanian periodical taking it over from another Romanian periodical. For example, the news about the Chartist movement reached Moldavia *via* the Romanian magazine *Albina românească, gazetă politico-literară*, it reached Moldavia in the pages of the *România* magazine, and it reached Transylvania *via* the (The Transylvanian Gazette) *Gazeta de Transilvania* magazine (cf. Dragoș, p. 66); these took the news over from French or German periodicals, not, therefore, directly from the English press. The identification of the sources is not easy, given the fact the Romanian periodicals would quote the first source as represented by the English journal, without indicating the intermediate source. The most frequently quoted English periodicals are: „The Times”, „The Morning Chronicle”, „The Morning Herald”, „The Morning Advertiser”, „The Sun”, „The Standard”, „The Globe” – but their information came *via* German journals such as the „Blätter für Geist”, „Allgemeine Zeitung”, the „Augsburg Gazette”, or it reached Romaina *via* French journals such as the „Revue de Nord”, „La Presse”, „Le Constitutionnel”, „Gazette de France”, or *via* Russian periodicals as „The Petersburg Gazette”, the „Petersburg Journal” or the „Odessa Journal” (cf. Dragoș, 43-45).

The same holds true for the case of literature. Parts of *Essay on Man* by Alexander Pope were translated by Ioan Cantacuzino from a French version, Daniel Defoe's *Robin Crusoe* appears in a first translation done by P. Teodorovici in 1816 from a Serbian intermediate text, then, a year later, in Vasile Drăghici's translation from an intermediate German text, etc. (cf. Andraș).

At first sight, the phenomenon of Romance Westernization to which Romanian culture and language has allegedly been subjected might seemed paradoxical. The term *Romance Westernization* was introduced by

Alexandru Niculescu (cf. Niculescu, 1978a) to supplement the concept of Re-Romanization of the Romanian language, previously proposed by Sextil Pușcariu, in 1940, in *Limba română. I. Privire generală*. Sextil Pușcariu indicated that the massive imports of learned Latin, French, Italian and, in general, Romance neologisms removed Romania beginning with the 17th century on from its isolation as an insular Latinate area to the east of Europe deprived of contacts with Romance culture and language for centuries; it thereby contributed to the development of the language, emphasizing its fundamental Latinate characteristics. This may be the reason of his labelling Romanian a receptor language. Since it was now in the 18th and the 19th centuries, that the terminologies and lingos of the different sciences were beginning to emerge, it came easier to adapt phonetically and morphologically the Romance language words rather than words in languages pertaining to other linguistic families. By the end of the 18th and the beginning of the 19th century, Romanian was in great need of terms – *q.v.* Ion Budai Deleanu's lament about the „insufficiency of the language” and his attempt to remedy this by introducing Latin, Italian and French words. It could safely be stated that even today such a need has not been satisfied as yet, owing to the information gaps retained during the first and terminal period in the communist time span.

The Romance Westernization concept is wider in scope than that of Re-Romanization. The former covers the French influence, primarily, the Italian and (Mediaeval) Latin influence which contributed as a whole to modify Romanian culture, society, politics and mentalities; it also includes the English influence as a factor of modernization of Romanian society and culture, plus the influence of the English language as a source of neologisms. Al Niculescu (1978a) shows that the Romance Westernization should be put down to the efforts made in the three Romanian principalities to modernize which began by the discovery of the Latin origin of the Romanian people and language and culminate with the adoption of the French culture model. The 18th century Romanian scholars live in the light of the revelation that they belong to the *Latin gens* and they strenuously apply themselves to searching direct contacts with the Neo-Latin Europe culture. Romance Westernization begins in the 1770-1780 decade in Transylvania and develops simultaneously in the three Romanian principalities, although the process is different in Transylvania, maturer, more militant in spirit as compared to the one in Walachia and Moldavia.

Transylvania was part of the Austro-Hungarian Empire. It received, therefore, the influence of the „mitteleuropean” reformist Enlightenment of the empire ruled by Maria Theresa and Joseph II, with the latter militating for the emancipation and enlightenment of the masses, for the spreading in Romanian of Western culture, the Latin language, the European modern languages. The intention of the Empire was to convert to Catholicism the Romanian population of Orthodox worshippers. The

18th century history of Transylvania was dominated by this movement for making the orthodox Romanians in Transylvania join the Roman Catholic Church. But it so happens that political and religious intentions are one thing and the social effects plus the mentality effects a quite different thing. This sort of Catholic missionaryism resulted in an extensive religious community of United or Greek-Catholic believers, namely Orthodox believers who adopted the Catholic rite. The political intentions underlying this massive Catholic conversion were to create a population observing the authority of the Catholic bishop. Now what the Romanians themselves saw in this missionary action was a chance to retrieve their historical origins, to be granted the right to education (as there were set up Latin schools and it became possible to go to Rome and learn there). At Blaj, the Latin school of the monastery established in 1754 was led by a prelate, the Bishop Inochentie Clain, who taught Latin. Most people were proficient in Italian, Latin and German (the only Transylvanian scholar who knew French was Ion Budai-Deleanu). The „union with Rome”, as the conversion to Catholicism was elliptically and abusively termed by the Transylvanian scholars, functioned as a means of affirming the national identity of the Romanians, especially defending their claims as the majority population of Transylvania with a fair right to cultural autonomy.

The idea of the superior Western culture in respect to the Eastern one became a shared notion in the three Romanian Principalities, but in Transylvania, the linguistic orientation was essentially towards Latin and Italian. Radu Tempea, for example believed, in accordance with the Latinizing linguistic conceptions of the day, that if Romanian were „purged” of Slavonic, Turkish, Greek and other „impure” inheritances, it would immediately appear to be just like the Latin of Italian language. The Westernization of culture in Transylvania is Latinizing, open towards the population masses at large and it is subordinated to the national, social and political desiderata (cf. Niculescu, 1978a).

In Wallachia and Moldavia, the contacts with the West are at first mediated by the Greek culture which conveys the modern European values. French will come into use in Moldavia and Walachia thanks to the Fanariotike rulers, nominated by the Sublime Porte from among the Greek dragomans. It seems that one condition for becoming a dragoman was to have a knowledge of French in addition to Turkish (Eliade). Familiarity with French language and culture is at first restricted to the ranks of the aristocracy and high clergy, and the idea of direct cultural contacts with Europe gains ground here as well, but slower than in Transylvania. The foreign languages spoken in the Romanian Principalities at the end of the 18th century are, in the order of their importance, Modern Greek, Turkish, Italian, then French. But the last one was to eclipse the others shortly. The first French neologisms introduced in the Romanian language by the Walachian chroniclers came *via* Modern Greek. At the end of the 18th

century the naval terms of Italian origin found their way into Romanian also through Modern Greek (cf. Gálđi *apud* Niculescu, 1978a).

Owing to the considerable French influence, the Westernization of Walachia and Moldavia is, of course, of the Romance type. It begins at a slow pace and indirectly, *via* the Greek culture. At the same time, the country's social, cultural, scientific and lexical modernization is due to irradiation from Transylvania, when the Greek-Catholic Romanians came over to the Walachia and Moldavia and spread the Enlightenment ideals; on the other hand, the culturally active persons from Walachia and Moldavia had relations with the Transylvanian scholars who were very active around the printing press of Buda or in other cultural centres (such scholars were Chesarie, the Râmnic bishop, or the Hotin bishop, Amphilo-chius, or the Jassy and Neamț bishops) (cf. Niculescu, 1978a). But it can be felt how necessary it was for the Orthodox clerics of Moldavia and Walachia to show caution in establishing connections with the Transylvanian men of letters since the former could easily be suspected of being unsubmitive towards Orthodoxy in so far as they had too close ties with the Greek-Catholics from Transylvania or showed their admiration for, say, Voltaire openly. There were heard public voices, such as that of Joseph, the Argeș bishop, vituperating against the „pagan Voltaireans” (*Apolo-ghie contra celor fără de Dumnezeu*); to counter such as these, he translated from Greek „An Apology against the godless people”. The following phase was one of direct Romance Westernization in Walachia and Moldavia, between 1820-1830, when the French culture and language ceased to be the exclusive privilege of the class of big boyars. The middle boyars and the tradesmen either went to Paris to study, or learned French at home, in the schools set up after European models (cf. Niculescu, 1978a).

The French influence spread so much as to cover all the social layers. It came to be felt in politics, legislation, administration, literature and art, in social life and mores (one of the most significant examples seems to us to be the first term for *syphilis*, a partially loan translation *malafrantă* (<Fr. *Mal de France*, cf. Ursu)), and even in fashion and cooking. The impact was considerable since it involved changes of mentality and structures in a people which was in a state of inferiority; also, it was long-lasting and it affected ever more comprehensive social layers (cf. Eliade, 6-7). To conclude, Westernization is oriented towards Latinity in Transylvania, and towards Romance in Walachia and Moldavia (cf. Niculescu, 1978a).

It was, therefore, through the major French cultural corridor, for Moldavia and Walachia, that English influence came to be felt at the beginning of the 19th century. For Transylvania, the Austrian corridor worked in a similar way to make the English civilization felt (cf. Andraș). Consequently, the English neologisms penetrate *via* German and Italian, if we have in view only one of the Westernization sources. The Romance, French and Italian, corridors represent one of the reasons why the English influence

should be ascribed to Romance Westernization. The Slavik, then Greek, Turkish, German, Russian, Bulgarian, Serbian or Hungarian influences came about through direct contact when they became effective. The contact with these languages is due to the historical context, the political context and the geographical vicinities, therefore these influences remain primarily non-cultural ones. Pompiliu Eliade (1982, 7) states that the extensive French influence in Moldavia and Walachia created an osmotic environment which integrated and turned to account the movement for intellectual and cultural education of the Romanians in Transylvania and conversely, the cultural ideas and spirit of Transylvania consolidated the French influence.

Owing to the conditions of historical, social and cultural backwardness in respect to the standards of the day, in the three Romanian Principalities there came to be felt something that Niculescu (1978a,b) calls „the emphasis of the Latinate-Romance Western culture”, whose linguistic reflex is the identification of Latinate-Romance neologisms as being endowed with a learned stylistic value. It seems applicable to extend, in the present writer’s opinion, this idea so as to cover also the Anglicisms that penetrate the Romanian space in the 19th century, and moreover, the Anglicisms derived from a Latin or old French etymon.

Anglicisms of Latin or Gaulish origin began to penetrate Romanian *via* French. The majority of the English neologisms which entered Romanian early are of Anglo-Gaulish or Anglo-Latin origin. This type of Anglicisms have as their characteristic that they can adapt more easily to the system of Romanian. They participate, alongside the calques from French and Italian to the „re-Romanization” of Romanian. The English neologisms of Latin or Romance origin are no longer felt – if they have ever been felt so at all – as Anglicisms, by the speakers. This is the case of those words which do not function, from a semantic or philological perspective, as internationalisms. They are discovered to be Anglicisms only on a close philological scrutiny. This is the case of the Romanian word *pamflet*, which Romanian has held ever since the 19th century as a French loan, French holding it as an English word, while English formed it from the Latin proper noun *Pamphilet*, familiar in the 12th century from the love poem *Pamphilus seu de amore* (cf. COD, DEA, DEX); or of the Romanian word *compost*, attested in Romanian at the end of the 19th century as an Anglicism received *via* French and formed on English ground from the Old French *composte* which derived from the Latin *compos(itum)* when it was re-transmitted to French in the 18th century. The Anglicism *canvas* which exists in Romanian in the form of *canava* has as its ultimate etymological link the Latin *cannabis* (cf. COD) and it entered Romanian in the 17th century *via* French, Italian, German, Modern-Greek, Polish, or Bulgarian (cf. DEA, COD, DA, DEX). Or again, the Anglicism *demijohn*, in itself endowed with a complicated etymological history – a corrupted version of the French *dammejeanne* (cf. COD) was adopted in Romanian as

damigeană in the 19th century via Bulgarian, Turkish, Modern Greek or Italian (cf. DA, DEX). The Anglicism *media* which entered Romanian at the end of the 20th century, is originally the plural form of the Latin *medium*. Similarly, the Romanian *card*, *green card*, or, by calque *carte verde* have been only recently borrowed from English, but the etymology of the word *card* is obviously Romance. Mediaeval English takes over the French *carde*, which comes from the Latin *charta* originating in the Greek *khartēs* (cf COD). *Grant* was adopted in Mediaeval English as a borrowing from Old French *gr(e)anter*, a variant of *creanter*, derived from the Latin *credere* (COD) a.s.o. A last detail: the statistics made by Dimitrescu (1995) is another argument for the preference of Romanian of the Anglo-French neologisms. The statistics was made on the list of *Dicționarul de cuvinte călătore* of Alexandru Graur which reflects the situation of the borrowing in the second half of the 20th century; the number of French and English neologisms that have a Romance etymon are: 19,3% of the Romance neologisms borrowed by Romanian are of French origin, and 12,3% are of English origin.

The tendency of borrowing *learned Latin terms* such as *audit*, *bonus*, *campus*, *chartă*, alongside the derived Romanian *chartist* m., *chartistă* f., *item*, *major* (in the syntagm „student specializing in (English)...”, *medium* („middle size clothes”) bears the mark of the learned style.

Avram (1977) shows that there exists a series of English origin neologisms working as „old relatives and buddies” of Romanian. There are in etymological kinship the anglicisms *computer*, *computerișă* (formed from the French *computer* or from the Latin *computare*) with the verb *a computa* (which Romanian has from the Fr. *compter*, which in its turn is coming from the Latin *computare*), with *computațional*, *a conta* (< Fr. *copter*, It. *contare* < L. *computare*), with *cont* (< Fr. *compte*, It. *conto*), with *contabil* (< Fr. *comptable*, It. *contabile*), and implicitly with the derivatives *contabilitate*, *contabilicesc*, *contabilișă*, with *contor* (< Fr. *comptoir*), and with the derivative *a contorișă*, with *cantoră* (< Rs. *kontora*), *cumpăta* (< L. **compitare* = *computare*), *scont* (< It. *sconto*), *a sconta* (< It. *scontare*), *discont(o)* with the variant *discount*. The etymological links are more often than not anything but transparent, since the Romanian dictionaries specify just the last direct link(s) should the word evince a multiple etymology.

THE LINGUISTIC ENGLISH INFLUENCE

List of Past and Current Anglicisms

In the last decade, the list of Anglicisms has tended to augment and to become more widely spread, due to the technological imports, the development of science and, last but not least, due to the prestige and fascina-

tion exerted by the various Anglophone Western cultures and lifestyles. There have been voices clamouring against the abundance of English barbarisms, but they do not amount to a new purism bent on chasing current Anglicisms away, which could be compared either with the Latinist trend of the Transylvanian School, with its programmatic re-Latinization of the Romanian vocabulary by replacing the old Slavik words (already part of the fundamental vocabulary of Romanian) with Latinate and Romance neologisms, or with the Italianate trend, aimed at artificially borrowing Italian lexemes. Similarly, there are no official measures banning the use of English words, as it happens in France. Such bans would simply be unpopular in a country that has just managed to get rid of communist censorship; and, of course, they would end up being unpopular. The dominant conception in Romanian linguistics is of the organicist type. Mioara Avram (1997) affirms that we need not be concerned about the number of Anglicisms coming into use, but we should watch over the number of Anglicisms in a text. The latter case may show whether or not we have an instance of Rom-English (*româneză*). One thing is sure, nevertheless: within the system of Romanian functional styles, the computerese sub-style is a case of written/spoken Rom-English.

The list of Anglicism raises other problems, as well. It is not sure how many Anglicisms we currently have in Romanian, as there is no dictionary of Anglicisms published, so research rests on glossaries. Bantaş (1978) offers 4,000 Anglicisms, Ciobanu (1996) has 1,400 entries. Romanian lexicography prefers to give the last stage(s) in the etymological chain of the word, so the origin of the word remains often hidden. Thus, the Romanian *biftec* (< *beefsteak*), *buget* (< *budget*), *flirt* (< *flirt*), *frac* (< *frock*), *redingotă* (< Fr. from E. *riding-coat*), etc. appear in DEX as French borrowings rather than as borrowings *via* French, or, *drops* is registered as a German borrowing, rather than as *via* German (cf. DEX, DN). Then, again, the *Romanian Technical Lexicon (Lexiconul Tehnic Român)*, 1957-1966 edition, which contains a considerable number of English borrowings and mirrors the technical vocabulary of the middle of the 20th century, is not interested by the etymology of the terms or by the pronunciation of the words so that neither the original etymon or the intermediary language are given. Similarly, the notion of an „Anglicism” may have different senses, depending on the range of the lexicographical work. DEA has 3650 entries. In this work, M. Görlach considers a word as being an Anglicism if it is recognizable as English in form (at the level of spelling, pronunciation and/or morphology) in at least one of the 16 languages that are tested in the dictionary. Romanian is present in the list of DEA at 1455 entries. This number does not include the calques or translations after an English word, the Anglicisms that are used mostly by the bilinguals or the derived words. Out of these entries, 315 are dated in the 19th century or at the beginning of the 20th century (1930s).

The list of Anglicisms includes basically acknowledged English words, with undebatable etymologies, alongside words with multiple etymologies, such as *bluf*, whose pronunciation is either [blœf] or [blaf], its first pronunciation variant indicating the French borrowing channel, while the second standing for a direct borrowing from English; or the Romanian word *flanel* (neutral gender) as compared to *flanelă* (f.), borrowed at the middle of the 19th century, *via* French. *Chec* (< *cake*) has several variants in Romanian, each corresponding to a distinct etymological channel: at the end of the 19th century, *keks* comes into use *via* German; then, owing to the French influence or the Romanian pronunciation, the 20th century form *chec* appeared, which has remained the standard one and led to the derived diminutive form *checuleț*; at the end of the 20th century, however, the written form *cake* started to be used as the name of certain market products. The word *flintă* (< *flint* ‘a flintlock gun’) came into use in Romanian at the beginning of the 18th century *via* German, but then, two centuries later, the neutral gender noun denoting a hard stone, *flint*, came to be borrowed directly from English, and *flint glass* with the partial calque version *sticlă flint* came into use directly through German. *Huligan* (< *hooligan*) came to be used in Romanian at the beginning of the 20th century *via* Russian and formed the derived words *buliganic* and *buliganism*.

The inventory of Anglicisms also contains pseudoloans. Lexical pseudoloans are combinations of English words with lexical morphemes considered as English, such as *-averaj* (originally, from the E. *average*) in combinations such as *golaveraj*, *setaveraj* where they have been interpreted as if they were words created in French with a French origin suffix. (Such combinations became actually very productive in sports language in *coșveraj*, *esaveraj*, *ghemaveraj*, *meziaveraj* etc. Among pseudoanglicisms there are the un-English compounds such as: *atibaby pill*, *cupman*, *daviscupman* and its spelling variant *Davis-cupman*, *recordman* m.) ~ă f., *tenisman* m.) ~menă f. and a synonym for the feminine noun *teniswoman*, *vatman*, *electrobuș* and *handbal* that comes from German (cf. EIE). A larger list is one of the morphological pseudoloans formed by shortening of items: *baschet* (< *basketball*), *gref/gref* (< *grapefruit*), *cross* instead of *cross country*, *recepție* instead of *reception desk*, *trenți* (< *trench coat*) etc. In computer language are very frequent *hard*, *soft*, *net*, *mac/Mac* (< *Mackintosh*) etc.; the ending *-er* and *-ing* often disappear in Romanian (cf. *box* and *rachet* (< *racketeer*)). The Anglicisms category also includes some hybrids made up of an Anglicism and a non-Romanian lexical element, which is the case with the following bank or restaurant names, names of commercial products or supermarkets: *PC-Tisch*, *Kinder-surprise*, *Pizza-hut*, *Credit Bank*, *cyber-memorial*, *Carrefour Hypermarket* etc. There are other possibly less surprising hybrids, derived from some partial calques, full neologisms (*dublu clic* (< *double click*), *literatură underground* (< *underground literature*), *cultură coca-cola* (< *coca-cola culture*) etc.) just as there are others offering a combination between an older Roma-

nian word and an Anglicism (*târg de joburi, ore prime time* (< *prime time hours*), *slujbe part time* (< *part time jobs*)).

On the other hand, we come upon useless Anglicisms that may bother the linguists at first sight: *a sumona* (< *summon*) rather than the French origin neologism, long since in use in Romanian, *a soma*; or again *gameri* (pl.) instead than *jucători*; *quest, skill, defend, trend, feeling, trainer* instead of *căutare, dibăcie, apărare, curent, sentiment, antrenor*. In so far as they belong to particular social and professional lingos („computerese”, teenagers’ jargons, journalese) their circulation is restricted and ephemeral. Their presence in Romanian can be put down not only to psycho-linguistic, social and cultural factors, but also to the really scarce terminographical activity; the latter affects rather more seriously the scientific languages.

Last but not least, the inventory of Anglicisms also contains quotations such as *to be or not to be*, the hippy slogans *make love not war, peace man* or the refrain song sung at manifestations of protest in the 1990 *don't worry be happy*, or conventional routines as *take it easy (baby), what's so funny?, yes, sir!, O.K., Boss!, no comment* etc.

90% of the abbreviations from English are also pronounced as in the donor language in Romanian, in comparison with Bulgarian, as Litakova (1993) remarked (cf. *dj., GMT, k.d., k.o., LP, TV, NATO, UFO, UK, USA, WTA* etc.) and they are added to the inventory of the Anglicisms.

Adapting Anglicisms and Variants

The form of the Anglicism and the number of variants may be indicators of: a) the channels through which the neologism was adopted; b) the length of time the neologism has been part of the language; c) the adaptation of the neologism starting from the phonetic aspect of the English word (cf. the variant *clau* of the standard Romanian form *clown* (< *clown*), *lider* (< *leader*), *recordmen* sg. (< *recordman*) which is a variant of the doublet adapted after the written form of the English etymon (see e.), *bodicec* (< *body-check*), *cliring* (< *clearing*) etc.). It is worth signalling that quite a number of Anglicisms phonetically and morphologically adapted belong to the non-literary styles. *Bişniţă* with the variant *bişniţ* (used in the nautical lingo (cf. *Buje-niţă*)) is an argotic term, with many pejorative derivatives – *bişniţar* ‘business man’, *bişniţăreală* ‘the activity of doing dubious businesses’, which is colse in meaning with *bişniţăraie*. *Ciungă* (< *chewing gum*) collides homonymically with a feminine adjective that means ‘limp’. *Blugi*, from which through backformation Romanian registers the singular *blug*, with the variants *jeanse* or *jeanşi* (< *blue jeans*) are typical for youth and colloquial language.

The unadapted Anglicisms are used with the positive, appreciatory meaning (see f.). The form of the Anglicism may also depend on d. spontaneous adaptation, due to the existence of some similar phonetic and

consonantic forms in Romanian (cf. the diaeresis of the diphthong *au* > *a* – *u*: the E. *aut*, *faul* – [aut], [fault] – gave in Rm. *aut*, *fault* pronounced in two syllables [a-ut] [fa-ult]). The explanation is that in Romanian the diphthong *au* usually appears at the end of the word in a stressed syllable, such as *stau*, *dau* etc.; in Romanian, whenever *a* + *u* is followed by a consonant, the group is pronounced as a hiatus). The types of spontaneous adaptation are numerous: the alteration of the vowel/semi-vowel values within certain sound groups; the assimilation with some pre-existing Romanian forms; the introduction of epenthetic vowels into a consonant group not at all typical for Romanian (cf. the *ntl* group in *gentleman* modified in the unrecommendable variant *genteleman* with the pronunciation [genteleman] or the Anglicism *bicicomber* (< *beach comber*) that has an epenthetic *i*) etc. e. The adaptation may also be triggered by the graphical aspect of the neologism (e.g.: the recommended form *clown* that interprets the grapheme *w* in *clown* as *v*, *crawl* and *trawl* that have their origin in E. *crawl* and *trawl*, this time interpreting the same *w* grapheme as *u*, the word *foțbal* (< *football* [futbo:l]) adapted from the written form, *recordman* pronounced in Rm [...man]. *Troleu* sg./*trolee* pl., *jocșeu* sg./*jocșei* pl., *yankeu* sg./*yankei* pl., have their origin in the E. *trolley*, *jockey*, and *yankee*, respectively. In all of these examples the Romanian version starts with the graphical aspect of the English word, and uses morphological changes to differentiate between the singular and plural forms. In Romanian, *-i* is the plural morpheme for masculine, and thus the *-y* at the end of the English word has to be dropped. A special case is when the graphical aspect of the neologism is combined with the German pronunciation model for consonant groups, such as the groups *st*, *sp*, *sw* (e.g.: *strand*, *sprint*, *start*, *swing* which are registered in Rm as *ștrand*, *șprint*, *șstart*, *șving*). This does not mean that those Anglicisms are necessarily of German origin. Some are hypergermanisms (cf. Gruică). Another class of Anglicisms is that consisting of f. unadapted Anglicisms with positive meaning and/or literary use when compared with their dublets (cf. *business*, *businessman*, *blue jeans*, *chewing gum* etc.), untranslatable terms pertaining to specific British or American realities (cf. *whig*, *tory*, *laburist*, *thatcherism*, *reaganism*, *black*, *gospel*, *far west* etc.), or highly technical terms (cf. *update*, *overlock*, *background*, *bypass*, *white/blue collars* etc.). It is also worth mentioning g. Romanian words with a jocular English pronunciation or derivation, such as *complicșeșn* [kompl'keișn] 'a difficult or annoying situation', *instaleșn* [insta'leișn] 'installing', *combineșn* [kombi'neișn] 'the fact of combining different things', mirror two hundred years later similar ironical attitude Romanian society had towards the excessive and inappropriate use of French; the E. pronunciation of some proper names as *Diana* or *Mary*, *Caty*, *Valy* etc. (cf. Avram), on the contrary, mirrors the prestige of the English influence.

Currently it is also possible to notice the return of some English elements already existent in the language, to their etymological form. This

is caused by the fact that the influence of English is primarily due to highly educated people and to specialists, and also to the fact that there is no unique normative system that controls borrowings from English. Such is the case with the ending *aut* in *cnocaut* (introduced in Romanian at the beginning of the 20th century) or in *taim-out* (dating from the '70s), as opposed to the more recent *outsider* or *output*. Similarly *folclor* as opposed to *folke* or its derivative *folkist*, or *jocheu* (dating from the end of the 19th century) as opposed to the modern *disk jockey*, or *cazinou* as opposed to the useless *casino* as used in *Casino Victoria*, etc. (cf. Avram; DEA)

The Morphology of Anglicisms

Most Anglicisms are nouns, followed by verbs, and finally by adjectives. The richer the inflectionary paradigm, the easier they can be adapted. In general, Anglicisms increase the invariable paradigms in Romanian, a flexionary language. Most noun Anglicisms are neutral in Romanian. The words for some feminine animates, such as *script girl*, *top model*, *miss*, etc. belong to this group, which creates certain problems of agreement (cf. Avram). There are also nouns still in search of their gender: *story* has two genders in its articulated indefinite form (*un story* n. / *o story* f.), while its definite articulated form has a single gender (*story-ul*) (cf. Avram).

The enclitic article, either at N-A or at G-D, is often not agglutinated. This is taken by Bota (1978) as a sign of the difficulty to adapt the English spelling (cf. *design-ul* (N-A) or *design-ului* (G-D), *singel-ul*, *week-end-ul*, etc.) to the phonemic spelling of Romanian. Sometimes the final phonetically groups that are not customary in Romanian hinders the agglutination. The agglutination of the article takes place gradually within the morphological structure of the Anglicism, starting with N-A the most common cases.

The plural of some nouns is marked twice, as is the case with *comic-suri*, where *-uri* is the plural morpheme typical to neutrals, while *-s-* is the English plural morpheme. The same structure can be observed in *gentlemen*, *jeanși*, *pampersuri*, *sticksuri*, *supermeni*, *yesmeni*, etc.). Some other words, such as in *horror-uri*, have a forced plural that doesn't „sound right” in Romanian. There are also quite a great number of cases where Anglicisms lack a number or do not get an article in Romanian. Many of the adjectives are invariable (cf. *indoor*, *instant*, *live*, *nonstop*, *shoking*, *single*), while some of the nouns are used as adjectives in Romanian (*purtare fair-play*, *acord standby*, *muzică pop/folk*) (cf. Avram; Bota). The first conjugation is generally preferred for verbs borrowed from English (cf. *boxa*, *campa*, *computa*, *drena*, *dribla*, *faulta*, *lista*, *overlocka*, *seta*, *sprinta*, *stresa*), but they also can use the 4th conjugation with the verbal suffix *-i* or with the lexical suffix *-ui* or *-ăi* (cf. *mitingi*, *dili* (< *deal*), *clickăi*, *drincui* (< *drink*), *draivui* (< *drive*)) (cf. Avram). Verbal Anglicisms of the 4th conjugation are familiar or joking lexemes.

Word Formation

English has strengthened some lexical formants of Latin-Romance origin. This is the case with suffixes such as *-al* (cf. *atitudinal* (< *attitudinal*), *informațional* (< *informational*)), *-anță* (cf. *consultanță*, a derivative synonymous with *consulting*, itself used in Romanian), or *-iv* (cf. *protectiv*). The prefixes *hiper-* and *super-* and the prefixoids *inter-*, *maxi-*, *mega-*, and *mini-* are more common, used either as borrowed Anglicisms, or as part of new words (cf. *hypermarket*, *supermarket*, *intercity*, *interlocka*, *Internet*, *Interrail*, *interview*, *maxi-taxi*, *megastar*, *megapolis*, *megabit*, *megabyte*, *minimarket*, *minijupă*, *minicomputer*, *minibaschet* etc.) (cf. Avram). Also of English origin are the suffixes *-er* not accentuated (cf. *insider*, *outsider*, *sprinter*, *suporter*), *-y* (cf. *sexy*, *Vahy*, *Caty*), *-ing* (cf. *dribbling*, *fiting* (< *fitting*), *fixing*, *parching* (< *parking*)), the prefixoid *cyber-* (*cyberboy*, *cyber-café*, *cybernaut*, *cybersex*, *cybersapce* or the lexical coinage *cyber-memorial*), the suffixoid *-gate* (derived from *Watergate* and used in denominating Romanian dirty affairs or scandals such as in: *Andagate*, from the name of the open-air restaurant or terrace named *Anda* where some journalists found themselves tailed by Securitate forces after the downfall of communism; or as in *SAFI-gate* standing for the scandal caused by the sudden bankruptcy of the mutual assistance fund SAFI; or as in *sex-gate*, scandal following a *sex-party*). There are two more suffixoids worthy of notice *-land*, attached to certain Romanian proper names synecdochically standing for the country: *Draculaland*, *Caritasland* (the name of a gambling agency), *Stupidland* and *-man*, of course with the variant *-men* productive in words felt as Romanian ones, *barman*, *congresman*, but also in ineffable lexical creations such as *tarabman*, derived from the Romanian *tarabă* ('huckster's stall') or *tupeumen*, from the Romanian *tupeu*, the equivalent of 'self-assurance' (cf. Avram). Quite a number of compounds result from calques (cf. *cutie neagră* (< *black box*), *an sabatic* (< *sabbatical year*), *farfurie zburătoare* (< *flying saucer*), *gumă de mestecat* (< *chewing gum*)), or partial renderings (*aer condiționat* (< *air conditioning*), *zgârie-nori* (< *sky scraper*), etc.). Phrases, compound words, and syntagms are the outcome of calques after a single English lexeme: *lovitură de pedeapsă* (< *penalty*), *întâlnire la vârf* (< *workshop*), *lovitură de colț* that coexists in Romanian with *corner*, *linie aeriană* (< *airline*), *operator de imagine* that coexists with *cameraman* etc.

One typically English word-formation procedure that has been spreading in Romanian today is the one involving the determiner+determined noun structure, uncommon for Romanian, where the determined noun usually precedes the determiner (cf. Avram). The sphere where this phenomenon manifests itself is for the names of firms (*Imobiliar Group*), hotels (*Nord Hotel*), clubs, some of them being hybrids: *Intim-bar*, *Modern-Grup*, *Beauty-Salon*; most importantly, it is an „emphatic” sign of modernity (cf. Niculescu, 1978a,b) rather than of high-life affectation as was the case with the Romance neological cultisms a century ago.

Motional derivatives, creating feminine forms from the masculine are obviously a sign of the Anglicisms' adaptation. Romanian forms feminines ending in either *-iță* or *-ă* after the *-man* suffix, while in English they make the feminine form with *woman*, or from nouns that do not make a distinction between the feminine/masculine genders (*barmaniță rockeriță, spicheriță* (the Romanian form for the English *speaker* + *-iță*), *văt-măniță* (< *vatman* + *-iță*), *body-guardă, recrdmană, fană, sprinteră, tenismană, lideră*, with the variant *lideriță*) (cf. Avram, 1997). A very interesting class is that of the derivatives from a neological English root with old and/or folk-language suffixes, rather than with the international neological suffixes *-and, -ist* a.s.o. Examples here are: *bișnițar, joggingar* (< *bișniță, jogging* + *-ar*), *sponsoragiu* (*sponsor* + *-agiu*) or *sponsorica* (< *sponsor* + *-ica*) etc. They are ludic or deprecating lexical creations. With the suffixes *-and, -at* attached to an Anglicism were formed derived words such as *masterand* meaning 'a holder of a university degree', *masterat* 'period in which one is doing the studies of master', probably after the model of *doctorat* ('the studies of PhD') (cf. Avram). The Rm. derivatives *lovestorist* (< *love story* + *-ist*) and *lovestorism* (< *love story* + *-ism*), meaning 'person which often is engaged in a new love-storry affair' and 'something that can be qualified as a love storry' belong to the jocular creations.

Phrases created with an Anglicism have a double character – native and English – which marks them pragmatically; they circulate in technical languages, especially in the language of sports and of computer engineers, or in colloquial Romanian: *a face fifty-fifty* ('to equally divide something'), *a-și lua bye-bye* ('to say good-bye'), *a prinde în offsaid* ('to be surprised in an unpleasant situation'), *a da/ a face/ a scoate un print*, synonymous with the coexisting Anglicism *a printa, a da / a scrie un e-mail* ('to write an e-mail'); the language is abundant in hybrid phrases created with the verb *a fi* ('to be') followed by an adjective or noun borrowed from English: *a fi cool/ dizzy/ gay/ groggy/ full/ tip-top/ O.K./ sexy/ un gentleman/ o lady/ un insider/ un outsider*, etc.

The Semantics and the Use of Anglicisms

Some neologisms of Latin or Romance origin increase their meanings with English senses that enliven the word. This phenomenon is also known under the name of false friends. The Rm *aplicație* borrowed the English meaning of 'formal request', *audiență* acquired the English meaning of 'the assembled listeners or spectators at an event, performance, concert etc.', the verb *contacta* was lately enriched with the English meaning of 'get into communication with a person', the verb *realiza*, considered by Dimitrescu (1995) a *verbum vicarium* because of its numerous meanings, acquired lately the English meaning of 'to understand' (cf. Bantaș, EIE).

English technical meanings are borrowed by semantic calques. It is the case of the Rm word *prietenos* which is used in the language of computer science with the meaning of the E. *user-friendly*, the same with the Rm. *pachet* which receives from the English the technical meaning of ‘set’, with the Rm. *naș*, the correspondent of the E. *godfather*, which received from English the sense of the ‘head of Mafia’, with the Rm. *atelier* which acquires from English the meaning of *workshop* etc.

The gerund of the Roumanian verb *privi*, i.e. *privind* (‘seeing’) has been lately used with the value of a preposition, being a grammatical calque after the English *concerning*; the phrase *a fi interesat în ceva* has the preposition *în* instead of *de* and it copies syntactically the English phrase *to be interested in something*; the verb *a trata* (‘to deal with’ or ‘to tackle with’), which normally is used with a direct object not introduced by a preposition, started to combine itself with *cu* (cf. *energia de a trata cu problemele reale* ‘the energy to deal with the real problems’) etc. (cf. Avram).

Some Anglicisms developed in Romanian meanings that are absent from English; it is the case of *slip* that acquired the meaning of ‘bathing suit’ or even ‘panties’, *drugstore* used with the meaning of ‘bar’, *trust* that function with the sense of ‘organisation of state owned companies’ (cf. EIE). Some Anglicisms, such as *bizon*, *șunta*, *dribla*, *aut*, *full*, *cool*, etc. developed figurative meanings, others underwent an extension of meaning: *bar* acquired the meaning of ‘night club’, ‘bar room’, ‘hotel bar’, ‘pub’, ‘drink cabinet’, *club* means also ‘clubhouse’, *cocktail/cocteil* means also ‘cocktail party’, *country* is used also with the sense of *country and western*, etc.

The tendency to complete the lexical field of an Anglicism is a sign of how active the influence is. Romanian first registered *human rights* and later there was attested *animal rights*, first it was registered the phrase *politically correct*, later *religiously correct*, first entered into Romanian *superstar* and *superman*, and afterwards Romanian received *superworker*, *superleader*, *superwoman*; *business* was registered in the 1960s, and in the 1990s entered in Romanian *business plan*, *business administration*, show business while in the 2000, the last received from this family is *e-business*, etc.

The English borrowings penetrated in all functional styles. At the level of scientific style the borrowings represent the filling of the terminological gaps, the need of acquiring exactness and internationalization. Anglicisms created computerese besides computer language, in journalism they gave birth to journalese, in the domain of economy – to economese. English borrowings are frequent in the youth language where they satisfy the tendency to be fashionable and secret, or to denote that the person is technologically ‘powerful’. In colloquial Romanian, English loans can have many stylistic values – modern, euphemistic (cf. the use of *baby*, *condome*, *gay*, *girl*, etc. instead of the native words), ironic, jocular, etc. Here, *O.K.*, *boog bye*, *bi!*, *beloo!*, the calques *o zi bună!*, (<have) a nice day!), *Paște* or *Crăciun fericit!* (<Happy Easter or Christmas!) become new Romanian routines.

In Romanian we can speak now of Anglomania as we could speak a century ago of 'French-mania', but the values of Anglicisms today are not identical with the values the French loans had in the last part of the 19th century, *i.e.* in the most intense moment of the French influence. English borrowings are felt today especially as modern, technical, quite often as ironical, or jocular, not necessarily a sign of a cultivated person.

It is more difficult to ascertain the influence of English language at present, in the period since the beginning of the '90s. One can nevertheless venture to say that the influence of English today is of a different type than that of French, the elder romance sister of Romanian, on the one hand, or, on the other hand, than the influence of English over Romanian earlier, in the 19th century and the first half of the 20th century. One more certain assertion, however, is that concerning the direct influence of English over Romanian, especially through the cultivated individuals, bilinguals, or through the use of technology. Here, in this area, is to be found nowadays' main impetus for the modernization of the technical languages, the creation of modern terminologies and data bases. This is why the process of rendering genuinely Romanian some of the Anglicisms is definitely slowed down at present, or is even maybe blocked up by the absence of any sustained terminologically regulative activities. The different origin of the two languages should also be invoked here, since Romanian is only indirectly akin to English, through the Indo-European stock.

REFERENCES

- Andraș, Carmen Maria, 1995, „Anglia și literatura engleză în conștiința elitei intelectuale române la răscrucea secolelor XVII și XIX (1780-1830)”, in *Confluente româno-americane*, Editura „Mica Doris”, 124-137
- Baciu, Sorin, 2000, „The Robinson Motif in Romanian Literary Productions”, in *Ana Cartianu Festschrift*, București, Ed. Univers din București, 24-41
- Bantaș, Andrei, 1978, *English and Contrastive Studies*, București, Univ. din București
- Bota, Maria, 1978, „Observații asupra morfologiei neologismelor de origine engleză în limba română literară”, in *Limbă și literatură*, 23, vol. I, 34-38
- Bujeniță, M., 1966, „Din terminologia nautică românească. II Termeni marinărești de origine engleză”, in *Limba română*, 15, nr. 1, 83-93
- Ciobanu, Georgeta, 1996, *Anglicisme în limba română*, Timișoara, Ed. Amphora
- COD = *The Concise Oxford Dictionary*, 1990, Oxford, Careldon Press
- Constantinescu, Ilinca, „Influența limbii engleze în vocabularul sportiv românesc” I, in *Limba română*, 1972, 21, nr. 6, 527-537; II, 1973, 22, nr. 1, 25-35; III, 1973, 22, nr. 2, 109-117
- DA = *Dicționarul limbii române. Întocmit și publicat după îndemnul Regelui Carol I*, tomes I-II, 1913, 1940, Academia Română, București
- DEA = *A Dictionary of European Anglicisms. A Usage Dictionary of Anglicisms in Sixteen European Languages*, 2001, Manfred Görlach (ed.), Oxford Univ. Press

- DEX = *Dicționarul explicativ al limbii române*, the 2nd ed., 1996, București, Univers Enciclopedic
- DN = Marcu, Florin, Constant Maneca, 1986, *Dicționarul de neologisme*, the 3rd ed., București, Ed. Acad. R.S.R.
- Dimitrescu, Florica, 1995, *Dinamica lexicului românesc*, Cluj-Napoca, Editura Clusium-Logos
- Dragoș, Clara Liliana, 1996. *Anglia-model in cultura română modernă (1800-1850)*, București, Ed. Tehnică
- Dușu, Alexandru, 1964, *Shakespeare in Romania*, Bucharest, Meridiane Publishing House
- EIE = Constantinescu, Ilinca, Victoria Popovici, Ariadna Ștefănescu, „Romanian”, in *Essays in English* [unpublished vol.], Manfred Götlach (ed.)
- Eliade, Pompiliu, 1982, *Influența franceză asupra spiritului public în România. Originile. Studiu asupra stării societății românești în vremea domniilor fanariote*, București, Editura Univers
- Grimm, P., 1923, „Traduceri și imitațiuni românești după literatura engleză”, în *Daco-romania*, III, 1923, 284-377
- Gruțiță, Mariana, 1974, „Adaptarea cuvintelor de origine engleză la sistemul fonetic și ortografic al limbii române actuale”, in *Limbă și literatură*, nr. 1, 51-57
- Liutakova, Rumiana, 1993, „Trăsături specifice ale împrumuturilor englezești din limbile română și bulgară”, *SCL*, 44, 2, 151-162
- Mociorniță, Maria, 1980, „Momente premergătoare semnificative pentru instituirea învățământului universitar de limbă engleză”, in *Momente din istoria învățământului limbilor străine la Universitatea din București*, Univ. din București, Facultatea de Limbi și Literaturi Străine. Catedra de limbă și literatură franceză, București, 83-88
- Mociorniță, Maria, 1983, „Romanian - English Cultural Relations in the 16th and the 17th Centuries”, in *English Literature and Civilization. The Renaissance and the Restoration Period*, I. A. Preda (ed.), București, Editura Didactică și Pedagogică, 188-192
- Niculescu, Alexandru, 1978a, „Occidentalizarea romanică a limbii și culturii românești moderne”, în *Individualitatea limbii române între limbile romanice*, vol. 2, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 55-98
- idib*, 1978b, „Limba culturii românești actuale în context romanic”, 174-186
- Papadima, Liviu, 1999, *Literatură și comunicare. Relația autor-cititor în proza pașoptistă post pașoptistă*, București, Ed. Polirom
- Ursu, N.A., 1962, *Formarea terminologiei științifice românești*, București

Symbols: (<...) = ‘from English into Romanian’

(< Fr....) = ‘from French into Romanian’

etc.

E = English

Fr = French

It = Italian

L = Latin

Rm = Romanian

Rs = Russian

f. = feminine

m. = masculine

n. = neutre

sg. = singular

pl. = plural

ANGLICISMI NELLA LINGUA ITALIANA

GYÖRGY DOMOKOS

Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Olasz Tanszék
domokos@btk.ppke.hu

The goal of the present study is to analyse the influence of English on Italian. The author begins the article with a chronological survey of the influence, giving prototypical examples for each period. He shows the quality and quantity change in English loan-words which process starts at the beginning of the 19th century. In the second part of the study the linguistic aspects of the loans are analysed.

1. CARATTERISTICHE DELL'INFLUSSO DELL'INGLESE SULL'ITALIANO

Quando si intende misurare in qualche modo l'influenza di una lingua su un'altra, il campo più adatto a svolgere questa ricerca è senz'altro il lessico. Questa affermazione basilare viene motivata da Ivan Klajn nel suo saggio fondamentale:¹ gli elementi fonetici, morfologici e sintattici non possono arrivare nella seconda lingua se non attraverso il veicolo dei „forestierismi”. Infatti, la trasferibilità di un elemento della lingua straniera è inversamente proporzionale alla coerenza interna del sistema a cui esso appartiene – come afferma W. D. Whitney.² In pratica ciò significa che il lessico che è il sottosistema meno strutturato della lingua è più aperto ai prestiti, mentre ai livelli più strutturati, la fonetica, la morfologia e la sintassi solo raramente un elemento riesce a vincere l'inerzia del sistema e a penetrare nella lingua ricevente.

Proprio per questo il presente saggio si concentrerà sugli anglicismi integrali, dedicando meno spazio ai calchi e ai pochi influssi che l'inglese ha esercitato sull'italiano in campo fonetico e morfo-sintattico.

Conviene stabilire sin dall'inizio che i rapporti tra le due lingue in questione sono di tipo *culturale* e non di tipo *intimo* (facendo riferimento

¹ Klajn, 9.

² Haugen, 224.

alle categorie bloomfieldiane),³ vale a dire gli anglicismi dell'italiano sono la conseguenza linguistica della diffusione dei prodotti culturali delle nazioni di lingua inglese, e non nascono nella storia in seguito a qualche tipo di convivenza dei due popoli che sfocia in un certo bilinguismo. I prestiti culturali erano praticamente inesistenti nei secoli passati per la minore diffusione dell'istruzione e delle comunicazioni. Oggi invece, a partire dalla nascita delle sovranità nazionali nell'Europa, non essendo più possibili le migrazioni delle masse e l'insediamento duraturo di eserciti o funzionari di altra lingua, è venuto meno quel fenomeno che Bloomfield chiamava *intimate borrowing*. Da quanto abbiamo detto finora, risulta chiaro che pur essendo l'elemento inglese un componente importante della lingua italiana di oggi (soprattutto in certi linguaggi settoriali, quali il linguaggio dei mass media, dei giovani, dello sport, ecc.), si tratta di prestiti relativamente recenti.

Klajn pone nell'introduzione del suo studio anche un quesito insolito in linguistica: perché mai una determinata lingua diventa „fornitrice fissa” di un'altra, prestandole parole ed elementi strutturali ben oltre il necessario. Le lingue donatrici sono infatti classificate normalmente in due categorie: vengono chiamate *esotiche* le lingue che non forniscono che elementi lessicali concernenti le specialità naturali o etniche del paese in questione (annoveremmo in questa categoria, rispetto all'italiano, la maggioranza delle lingue, tra cui l'ungherese); allo stesso tempo alcune lingue sono, appunto „fornitrici fisse”, ed esercitano sulla lingua ricevente un influsso largo e costante che comprende anche termini astratti. Per l'italiano moderno donatori del secondo tipo sono il francese e l'inglese, da cui proviene più del 90% dei prestiti da lingue viventi⁴.

Alla domanda di Klajn (perché l'inglese è così importante per l'italiano) la risposta non si può trovare nella vicinanza geografica (questo fattore non conta più al giorno d'oggi) o nella situazione politica ma solo nel prestigio culturale e materiale della nazione donatrice. Nel caso dell'inglese, questa affermazione è coerente alla cronologia dei fatti: mentre l'inglese (come lingua e come cultura) era praticamente sconosciuto in Italia prima del Settecento, da questo secolo in poi cresce sempre di più il suo prestigio come riflesso delle creazioni letterarie, scientifiche e filosofiche, rafforzandosi sempre di più nell'Ottocento e nel Novecento, grazie ai successi che gli inglesi e poi gli americani hanno ottenuto nella tecnica, nelle finanze, nell'organizzazione statale, nella moda, nello sport, nei vari campi del divertimento, ecc.

Allo stesso tempo non possiamo tacere nemmeno i fattori linguistici necessari per rendere possibile il prestito di molti elementi. Naturalmente la somiglianza di due lingue (sul piano lessicale e quello strutturale)

³ Bloomfield, 445, 461.

⁴ Klajn, 12.

favorisce questo processo, mentre il contrario lo rende meno probabile. Come ebbe ad affermare Matteo Bartoli: „deux langues semblables s'influencent plus profondément que deux langues présentant moins de ressemblance”.⁵ I fatti concordano: mentre per il francese la somiglianza è un luogo comune, anche l'inglese è considerato una lingua certamente „affine” per il suo componente lessicale di base latina che è predominante nelle parti tecniche, intellettuali ed astratte del vocabolario. Sono perciò molti gli omografi (*idea, opera, propaganda, piano, zero*, ecc.) e i quasi-omografi (*umbrella, volcano, tobacco*, ecc.) che sono antichi latinismi o italianismi dell'inglese. Inoltre, vi sono numerosissime parole che differiscono solo nella desinenza (*letter - lettera, animal - animale, second - secondo*, ecc.) in altri casi c'è una corrispondenza regolare dei suffissi (*-ion e -ione, -ty e -tà, -ent e -ente*, ecc.). La stessa espressione „anglolatiniismi” cioè prestiti inglesi da parole di etimologia latina è un po' equivoca, perché in realtà si tratta di parole dotte inglesi, create dal tardo Medioevo in poi. Il vero problema sorge a questo punto: sono da considerare veri anglicismi o non piuttosto parole dotte europee che dalle radici greche e latine avrebbero potuto essere coniate in qualsiasi paese? Per certi linguisti „importa poco se parole come *panorama, tandem, spirite, pneumatique* sono venute davvero dall'Inghilterra”,⁶ eppure formalmente non è possibile separare in due gruppi distinti anglicismi e anglolatiniismi.

2. CRONOLOGIA DEI PRESTITI INGLESI NELL'ITALIANO

Passando in rassegna cronologicamente i più noti anglicismi della lingua italiana,⁷ noteremo un duplice cambiamento circa all'altezza del Settecento: da prestiti di necessità si passa a prestiti di lusso e c'è anche un salto quantitativo grandissimo.

Nel Duecento, per le parole, usate dal toscano Dante come dal lombardo Bonvesin, *stanforte* (<Stanford, 'tessuto speciale' prodotto in questa città dell'Inghilterra) e *sterlina* (<sterling) è naturale un flusso commerciale e lo scambio di cose concrete. Sempre nello stesso campo si inseriscono i termini tecnici che i mercanti italiani del Trecento riportano dall'inglese: *costuma* (<custom, 'dogana'), *cochetto* (<?, 'documento che attesta l'avvenuto pagamento dei diritti doganali'), *feo* (<fee, 'stipendio'). Per tutto il Quattrocento il Migliorini cita un solo anglicismo: *aldrimani* (?). Ancora nel Cinquecento e Seicento sono rari i prestiti dall'inglese e si riferiscono a

⁵ Congresso I, 105.

⁶ Klajn, 15.

⁷ Cito gli esempi in ordine cronologico da Migliorini, pp. 164, 219, 278, 378, 443, 523, 597, 663.

cose dell'isola di cui trasmettono la conoscenza italiani che vi sono stati (ambasciatori ma anche esuli come il Bruno o il Florio): *ala* (<ale, 'specie di birra'), *smalto* (<malt, 'malto'), *gartier/giarrettiera/garter/gartiera/gerrettiera* (<?, 'ordine cavalleresco'). Nel Settecento l'inglese come fornitore di prestiti prende il sopravvento sul francese e sullo spagnolo che nei secoli precedenti lo superano per importanza, anche se la maggior parte non è subito riconoscibile, o perché si tratta di anglolatinismi o perché sono calchi, cioè traduzioni di termini parola per parola, come *biglietto di banco*, *libero muratore*, *libero pensiero*, *senso comune*, *verso bianco*, ecc. oppure arrivano all'italiano in forma fonetica già alterata dalla mediazione del francese. Ormai si vede dai campi lessicali invasi da anglicismi che gli influssi sono di tutt'altra tipologia, dalla vita sociale a quella di ogni giorno. Di *milord(o)*, *miledi* ('appellativi') abbiamo tracce sin dal Seicento; arrivano all'italiano *quaccheri* (<quakers, 'adepti di una chiesa protestante'), *magazzino* (<magazine, 'rivista'), *pamphlets/panfletti* (<pamphlet, 'fogli giornalieri critici'), alimenti di moda come *pudding/pudino/puddingo* – più tardi *budino/bodino* per l'incrocio del francese *boudin* (<pudding), *toasts*, *punch/ponce/ponc* (<punch), capi di vestiario come il *redengotto* (<redingote) o lo *schincherche* (<?). La letteratura inglese è il tramite di molte parole, nomi comuni e nomi propri: i *silfi* e gli *gnomi* (nomi conati da Paracelso, ma divulgati in tutta Europa dal „Riccio rapito” di Pope); *Lilliput* e *lillipuziano* provengono ovviamente dai „Viaggi di Gulliver” di Swift, ma anche i nomi allora molto in voga *Pamela* e *Fanny* trovano le loro origini in opere letterarie dell'Inghilterra (dai romanzi di successo di Richardson e Fielding).

Il primo Ottocento non fa che rafforzare tale tendenza e ormai si vede chiaramente che anglismi e anglolatinismi si distinguono molto nell'accettazione: mentre le voci angliche „stentano ad acclimatarsi” (Migliorini), per gli anglolatinismi è a volte difficile scorgere la vera storia: parola latineggiante coniata in base al modello inglese, parola prestito dall'inglese resa più italiana nella forma, oppure di un anglolatinismo passato all'italiano dal francese. Un campo lessicale per i prestiti inglesi di quest'epoca è la vita politica: *costituzione*, *comitato*, *commissione*, *maggioranza*, *opposizione*, *petizione*. Importante momento di contatto tra le terminologie politiche delle due lingue è la redazione della costituzione siciliana sotto pressione inglese e in base a modelli inglesi, nel 1812 dove si parla di *bill*. Approdano in italiano pure *budget*, *self government*, *speech*, *radicale*, *conservatore*, *assenteismo* e anche *premio*. Per la moda delle corse ippiche venuta dall'Inghilterra l'italiano accoglie termini come *poney* (con la grafia francese invece dell'inglese *pony*), *tilbury*, *steeple chase*, *jockey*, *turf*. La terminologia ferroviaria viene pure in gran parte da questa lingua: *rail/raile/raili*, *vagone*, *tender*, *tunnel*, *locomotiva*, *viadotto*. La stessa parola *railway* o *railroad* viene presto sostituito da *strada ferrata*, *via ferrata* fino all'affermarsi del definitivo *ferrovia* (che invece sembra un calco dal tedesco *Eisenbahn*). Sono importazioni di quest'epoca *bulldog* e pure il termine marittimo *osteriggio* (<steerage, 'riparo a vetri'). Per la

moda, sono significative parole come *scialle/sciallo*, *spencer*, *raglan*, *dandy*, *fashion*, *fashionable*, *high life*, *comfort* (scritta anche alla francese, *confort* o all'italiana, *conforto*). Per i cibi, compare anche *rosbif/rosbiffe* (<roastbeef) e *bistecca* (<beefsteak). Altre parole: *drenaggio*, *humour*, *spleen*, *plaid*, *dock*. Migliorini tratta in un capitolo a sé l'evoluzione dell'italiano dopo l'unificazione del paese, dal 1860 fino alla fine della Grande Guerra. Si nota che dopo i francesismi il filone più importante dei forestierismi continua ad essere quello degli anlicismi. I campi più importanti sono: la politica: *meeting*; l'economia: *stock*, *check*, *trust*; la moda: *tight*, *smoking* (in questo caso si tratta di un prestito alquanto strano: gli inglesi chiamano questo capo di vestimento *dinner-jacket* e non *smoking* che viene dato in prestito all'italiano veramente dal francese dove è documentato già nel 1890);⁸ i mezzi di comunicazione: *ferry-boat*, *tram/tranvia/tramvia/tramway*, *trolley*; la casa e la vita in società: *water-closet*, *five o'clock tea*, *gin*, *bridge*, *poker*; la marina: *yacht*, *destroyer*, *dreadnought*. Comunque, dove si accoglie il numero più alto di termini è sicuramente la vita sportiva: *raid*, *performance*, *record*, *criterium*, *football*, *goal*, *dribblare*, *skating*, *sprinter*, *turismo*, *touring club*. Un caso a parte costituisce la parola *sport* che era stata un francesismo nell'inglese del Quattrocento (da *desporter*, 'divertirsi', v. l'italiano *diporto*), per diffondersi dall'inglese in tutto il mondo (anche nell'italiano, attraverso il francese che se ne serve come „prestito di ritorno”).⁹ Diventa moda presso le famiglie benestanti far educare i figli da una *nurse* chiamata semplicemente anche solo la *miss*. Tra le parole tecniche sottolineiamo soprattutto *film* che in un primo momento ha genere femminile, per l'influsso della parola italiana pellicola. A proposito di film, ricordiamo la curiosa storia della parola *studio* che era stato un crudo italianismo dell'inglese ed ha sostituito *study* nell'accezione di 'laboratorio di artista, specie pittore' per diventare poi anche 'laboratorio cinematografico'. È quest'ultimo senso della parola inglese che torna in patria – si tratta quindi ancora una volta di „prestito di ritorno”. Simile è la sorte anche di *camera* che nell'accezione di 'macchina da presa' o 'macchina fotografica' è anglicismo. Dello stesso periodo bisogna ricordare pure termini come *flirt*, *snob*, *pickpocket*, *bluff*.

È curiosa la vita e la morte di alcuni adattamenti poco riusciti. Alla fine dell'Ottocento si è coniato *mitingaio* da *meeting* ma questa parola sparé ben presto. Giuseppe Verdi adotta *speech* nella forma *spice* in una sua lettera datata 8 febbraio 1885. A volte l'adattamento è puramente grafico: *folklore* per *folklore*. Una fisionomia speciale hanno le adozioni di parole inglesi adottate nella lingua parlata dagli italiani emigrati negli Stati Uniti e poi rimpatriati: sono tutte adattamente con forti alterazioni fonetiche e morfologiche, talvolta dovute ad incroci ed etimologie popolari: *giobba* (<job), *ghella* (<girl), *sciabola* (<shovel), *veruboa* (<water-boy), *ciuinga*

⁸ Tagliavini, 276., citando FEW, XVIII, 115.

⁹ Tagliavini, 270. che fa riferimento al FEW, IX, 218., XVIII, 117.

(<chewing gum). Una parte di questi anglicismi interessa direttamente i dialetti locali, specie centromeridionali.

La politica linguistica del ventennio fascista porta, in maniera coerente con le idee di autoctonia economica, al tentativo di bandire dall'italiano le espressioni ritenute estranee al corpo della lingua. Le tendenze puristiche, in difesa della lingua italiana, esistevano anche alla fine dell'Ottocento, ma se allora la tassa per insegne commerciali era solo raddoppiata se usava parole straniere, durante il fascismo, la multa eccedeva la possibilità del cittadino normale (fino alle 5000 lire) e si rischiava anche sei mesi di prigione. Come sempre in questi casi, l'intervento che colpisce anche tante parole inglesi, fallisce perché non tiene conto della natura della lingua viva a cui è difficile comandare. Qualche anglicismo, presente ancora alla fine dell'Ottocento, scompare: al posto di *miting* si dice *comizio*, e al posto di *spice* si dice *discorso*. Nel linguaggio sportivo *lock-out* ha dato la via a *serrata*. Altri prestiti inglesi resistono però: *tram*, *tunnel* e altri non si possono più bandire, anche se per combatterli si proponevano forme adattate o calchi (traduzioni) che oggi fanno sorridere. Per sostituire *bar* fu creato per esempio *barro*, *mescita*, *quisibeve*, *bibitario* e *becitario*; al posto di *sport* si raccomandava *diporto*, *ludo*, *agone*, *diporto*; al posto dello pseudo-anglicismo *dancing* si proponeva *balleria*, *danzatoio*. Ovviamente questi tentativi di sapore filologico non hanno riportato il successo voluto.

Dal secondo dopoguerra l'influenza dell'inglese sull'italiano tende a crescere ancora.¹⁰ Il motivo di questo fenomeno che ormai si estende a praticamente tutte le lingue del mondo, è chiaro: la supremazia economico-tecnica degli Stati Uniti e la diffusione dello stile di vita, delle usanze del mondo anglosassone che per molteplici canali di comunicazione raggiungono tutti i ceti della società, dalla letteratura alla stampa, dalla musica leggera alla televisione, dal linguaggio pubblicitario alla moda. Tale processo influenza l'Italia molto fortemente a causa di due fattori aggiuntivi: 1) fattore linguistico: il secondo dopoguerra coincide in Italia con il formarsi della lingua standard parlato a scapito dei dialetti in regresso; 2) fattore socio-economico: nello stesso periodo l'economia del paese vede un fortissimo sviluppo e un passaggio dal tipo agricolo a quello industriale. L'inglese dagli anni Sessanta diventa la lingua più studiata in Italia, sorpassando il francese. Il ruolo del francese viene meno anche nella mediazione degli anglicismi all'italiano che ormai arrivano per lo più direttamente. Si può concludere che al giorno d'oggi l'influenza dell'inglese esercitata sull'italiano nella seconda metà del Novecento è di carattere diverso rispetto ai secoli passati, perché non è elitario (interessa, in vario modo, tutti i ceti della società) e fa parte di un processo globale (l'affermazione di una nuova lingua universale della comunicazione). Forse quest'ultimo periodo, con la massa di anglicismi „crudi”, cioè non adattati, conducono

¹⁰ Dardano, 231.

ai livelli „più alti” dell’influsso linguistico: secondo Devoto¹¹ e De Mauro¹² introducono ormai la possibilità di nuove combinazioni di fonemi, la semplificazione di strutture morfologiche, nuove vie di formazione delle parole e di sintagmi. Per passare agli esempi concreti,¹³ uno dei campi più importanti del passaggio di anglicismi all’italiano nel secondo Novecento è certamente la stampa: *baby, blackout, escalation, killer, leader, sexy, look, pool, sponsor, summit, task-force, test*. Si direbbero prestiti di necessità alcuni termini difficilmente traducibili in italiano: *sit-in, cocktail, flipper, jogging, pick-up, slips, spoiler, timer, clergyman*. Altri sono invece solo sinonimi di parole italiane diffuse, quindi sono prestiti di lusso: *bar* – caffè, *camping* – campeggio, *computer* – elaboratore, *jeep* – camionetta, *sandwich* – tramezzino, *pullman* – corriera, *basket* – pallacanestro. Nel campo del calcio, molti anglicismi ancora vivi all’inizio del secolo XX sono stati sostituiti con una parola italiana: portiere, fallo, gioco di testa, centroattacco, allenatore hanno espulso *goal-keeper, foul, heading, centre-forward, trainer*, mentre altri permangono: *corner, dribbling, forcing, pressing, stopper*. Un enorme campo si presenta oggi col mondo del computer e Internet: *processor, bit, buffer, chip, bus, flag, printer, shift, link, website*, ecc.

3. ASPETTI LINGUISTICI DEGLI ANGLICISMI NELL’ITALIANO

Per il trattamento particolareggiato dell’adattamento fonetico, morfologico, semantico e sintattico degli anglicismi in italiano e per un’esemplificazione più completa rimando al saggio citato di Ivan Klajn e all’articolo di Maurizio Dardano. In seguito cerco di riassumere i fenomeni salienti nei campi suddetti che meriterebbero tutti un approfondimento.

3.1 Adattamento fonetico

Le due ragioni più importanti per cui la pronuncia degli anglicismi non adattati varia moltissimo sono: a) la non corrispondenza tra fonemi e grafemi dell’inglese, b) le differenze fondamentali tra gli inventari fonetici dell’inglese e dell’italiano. Dardano propone una distinzione di base: infatti, alcuni anglicismi vengono pronunciati senza riguardo alla pronuncia originale, semplicemente secondo le regole dell’italiano: *bus* [bus], *shampoo* [’jampo], *tunnel* [’tunnel], *watt* [vatt]; mentre in altri dove in una certa misura viene presa in considerazione la pronuncia originale: *handicap*

¹¹ Devoto, 1953.

¹² De Mauro, 410-411.

¹³ Gli esempi sono presi da Dardano, 242 ss.

[ˈɛndikap], *computer* [komˈpjuter], *flirt* [flɛrt]. Normalmente gli anglicismi del primo gruppo sono di data più remota, arrivati alla lingua italiana per lo più per via scritta, mentre quelli del secondo gruppo sono prevalentemente più recenti e sono approdati nell'italiano per via orale. Mentre i vocaboli del primo gruppo godono di una pronuncia stabile, quella dei vocaboli del secondo gruppo varia e dipende da molti fattori, messi in evidenza per esempio dalla ricerca di Ivan Klajn.¹⁴

Nella „pronuncia di compromesso” del secondo gruppo, le vocali inglesi sono sostituite dalle vocali dell'italiano più vicine secondo il luogo dell'articolazione,¹⁵ per esempio: [a:] > [e], [ʌ] > [a], [æ] > [ɛ]. Alcuni dittonghi, inesistenti in italiano, si perdono: [ej] > [e], [ou] > [o], come in *baby* [bɛbi] o *show* [ʃo]. È caratteristica la vocale finale aggiunta laddove la parola originale finisce per consonante, a volte con raddoppiamento di questa consonante. Nella lingua parlata dell'Italia Centro-Meridionale sentiamo soluzioni con la vocale neutrale finale, per esempio: *pop* [poppə], *film* [filmə], e negli anglicismi storici abbiamo citato gli esempi di *ponce*, *rosbiffe*, *ghella*.

Anche l'inventario delle consonanti dell'inglese comprende fonemi che per il parlante italiano causano difficoltà di pronuncia: [h] è per lo più semplicemente omesso, [θ] sostituito da [s], [w] pronunciato semplicemente come [v]. Ciò influenza anche la pronuncia degli anglicismi integrali: *hamburger* [amˈburger], *thriller* [triller], *water* [vater].

3.2. Adattamento morfologico

L'aspetto più rilevante in campo morfologico è senza dubbio la scelta del genere grammaticale dei sostantivi presi dall'inglese. I fattori principali che influenzano tale scelta sono: a) il genere naturale; b) il genere del sostantivo italiano corrispondente per forma e/o significato: *il budget* (il bilancio), *la holding* (la società), *il party* (il ricevimento), *la gang* (la banda); c) la tendenza di attribuire il genere maschile a nomi di genere indeterminato: *il jazz*, *lo slogan*, *il poker*. Si registrano ovviamente oscillazioni e tendenze anche opposte: *film* passò dal femminile (v. la pellicola) al maschile, *jeep* dal maschile al femminile.

La regola ormai accettata per i forestierismi di grande frequenza è quella di non cambiare la forma del sostantivo, solo l'articolo: *il film*, *i film*; *il bar*, *i bar*; *lo sport*, *gli sport*. Eppure compaiono anche le forme con l's finale, all'inglese: *gli sports*, *i films*.

Sembra venire dalla lingua e cultura anglo-americana la moda del passaggio tra categorie lessicali: *big*, *sexy* usato come sostantivo invece di

¹⁴ Klajn, 46-48.

¹⁵ Per uno studio accurato di questi meccanismi rimando ai lavori di Andrea Calabrese, specialmente *Phonological Variations*

aggettivo; *beat*, *relax* come sostantivo invece di verbo. La riduzione di Coppia di sostantivi ad uno degli elementi è pure caratteristica in questo campo *night* per *night club*, *water* per *water closet*, *cocktail* per *cocktail party*.

Possiamo controllare la misura dell'accettazione di un forestierismo anche dalla sua produttività nel campo della formazione delle parole. I verbi denominali su base inglese prendono tutti il suffisso *-are*: *flirtare*, *dribblare*, *scioccare*, *ceccare*, *testare*, *filmare* (consideriamo a parte *sponsorizzare* perché può venire direttamente da *sponsorize*). Del resto non ci sembrano essere limiti ai suffissi su base inglese: *bar* > *barista*, *budget* > *budgetario*, *handicap* > *handicappato*, *manager* > *manageriale*. Secondo Dardano gli stessi suffissi *-ale* e *-abile* sono cose produttivi perché ricalcano l'inglese (p.es. *praticabile* da *practicable* ecc.), come anche i suffissi molteplici (p.es. *accettabilità* da *acceptability*) e certi prefissi: *pre-*, *pro-*, *super-*, *non*, *in-* (p.es. *prepagato* da *prepaid*, *prorettore* da *prorector*, *supermercato* da *supermarket*, *non violenza* da *non violence*, *indesiderabile* da *undesirable*).¹⁶ Conviene comunque notare per questi ultimi casi che si tratta di suffissi e prefissi produttivi in italiano che trovano un corrispondente produttivo in inglese, ma non abbiamo una sicura prova dell'effetto concreto in questo campo dell'inglese sull'italiano. Altri suffissi e prefissi, meno produttivi in italiano, devono più sicuramente la loro fortuna attuale a modelli inglesi (e francesi): *-aggio*, *ismo*, *-izzare*, *-trone*, *-anza*, *de-*, *dis-* e soprattutto i suffissi fantasma (cioè non esistenti nemmeno nella lingua di origine ma arbitrariamente applicati in italiano) *-mat*, *-matic*; per esempio: *wattaggio*, *scoutismo*, *macadamizzare*, *elettrone*, *induttanza*, *decentralizzare*, *disincentivazione*, *Bancomat*, *giromatic*. Un altro suffisso „di moda”: *-ese*, per indicare i linguaggio settoriali come *burocratese*, *sindacalesi*, *giovanilese* probabilmente trova le sue origini in *giornalese* mutuato dall'inglese *journalese*.

3.3 Adattamento semantico

La distinzione di base, proposta da Klajn e accettata anche da Dardano è quella tra a) calchi (omonimici e sinonimici) che riguarda la creazione di parole nuove; b) prestiti semantici (omonimici o sinonimici) per cui parola già esistenti dell'italiano assumono accezioni nuove.

a) I calchi omonimici sono numerosissimi: *automazione*, *cibernetica*, *non senso*, *ostruzionismo*, *nordamericano*, *minimizzare*, *ottimizzazione*, *implementazione*. I calchi sinonimici sono più rari: *grattacielo* (*sky-scrapers*), *pallacanestro* (*basketball*), *fuori legge* (*outlaw*). Una parte di questa categoria dimostra un adattamento morfologico, per cui presenta una forma ibrida: *sottosviluppato* (*underdeveloped*), *incondizionato* (*unconditioned*). Possiamo osservare pure calchi di sintagmi interi, basati su metafore: *guerra fredda* (*cold war*), *linea dura* (*hard line*), *inflazione strisciante* (*creeping inflation*).

¹⁶ Dardano, 239-240.

b) Per quanto riguarda i prestiti semantici omonimici, questi producono significati nuovi per parole italiane. Gli esempi più noti sono *assumere* (nel significato di supporre), *controllare* (dominare), *realizzare* (rendersi conto) che ancora nel 1974 da Rossetti erano considerati „falsi amici” mentre oggi sono ormai accettati anche nel significato nuovo. Storicamente lo stesso avvenne nell'Ottocento con la parola *agitare* che oltre il significato 'scuotere' ebbe come seconda accezione 'fomentare'. Altri prestiti semantici omonimici usati dalla stampa saranno occasionali: p.es. *domestico* (per 'nazionale').

I prestiti semantici sinonimici riproducono parole ed espressioni inglesi. *Medio Oriente* in italiano significava tradizionalmente la regione di Iran e India e solo in inglese *Middle East* si riferiva a Turchia e Paesi arabi che ormai è il significato del termine anche in italiano. Un altro esempio è fornito dall'espressione commerciale *formato gigante* che riproduce *giant size* dell'inglese.

3.4 Adattamento sintattico

Nei sostantivi composti, l'ordine 'determinante+determinato' molte volte tradisce l'origine inglese. Nel linguaggio pubblicitario c'è la tendenza a questa inversione: *Futurviaggi*, *Casidea*, *Dietoguida* e anche il linguaggio dei giornali crea neologismi su questo modello: *calciomercato*, *motolancia*. Secondo Dardano, il ruolo dell'inglese è determinante anche per la diffusione dei sintagmi nome + nome composti senza preposizione: *parola chiave*, *busta paga*, *carro attrezzi*, *angolo cottura*. Il linguaggio dei giornali e delle pubblicità, soprattutto nei titoli, tende a imitare lo stile nominale inglese: „Pensioni congelate”, „Domenica in”, „Problema risolto”.

4. CONCLUSIONE

Riguardando i rapporti tra inglese e italiano nel secondo millennio, possiamo considerare come veicoli delle parole migranti, prima di tutto merce concreta (il commercio), uomini concreti (viaggiatori di vario tipo) e finalmente libri manoscritti e stampati (contatti culturali e spirituali). Sottolineiamo che il contatto fisico precede quello virtuale.

Ovviamente la predominanza della cultura anglo-americana oggi ha per effetto un influsso più massiccio del lessico inglese nell'italiano, soprattutto dal secondo dopoguerra in poi. Trattandosi di un processo tuttora in corso, sono innumerevoli gli studi particolari e di respiro monografico che intendono inquadrare i campi, le direzioni, la velocità, le caratteristiche di questo influsso. Naturalmente molti lessemi di origine inglese

che si trovano sul mercato virtuale mondiale non entrano più per via naturale, se cosé si può dire, ma per la pressione della globalizzazione che dell'inglese ha fatto il suo cavallo di battaglia, staccandolo per certi versi dal suo contesto culturale.

BIBLIOGRAFIA

- Baldelli = Baldelli, I., *Il Novecento (1915-1963)* in *Breve storia della lingua italiana* a.c. di Baldelli, I.-Migliorini, B., Firenze, 1964.
- Bloomfield = Bloomfield, L., *Language*. New York, 1958.
- Calabrese, A. ed, *Romance Phonology*. Budapest, 1995.
- Congresso I = *Actes du I Congrès international des linguistes*. Leiden, s.a.
- De Mauro = De Mauro, T., *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, 1970.
- Dardano, M., *The influence of English on Italian*. In: Viereck, W – Bald, W-D., *English in contact with other languages. Studies in honour of Broder Carstensen on the occasion of his 60th birthday*. Budapest, 1986, 231-252.
- Devoto, G., *Profilo di storia linguistica italiana*, Firenze, 1953.
- FEW = Wartburg, W. v., *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachsatzes*, Bonn, 1922-28; Leipzig, 1932-1940; Basel, 1944 e ss.
- Haugen = Haugen, E., *The Analyses of Linguistic Borrowing*, „Language” XXVI (1950), 210-234.
- Klajn = Klajn, I., *Influssi inglesi nella lingua italiana*. Firenze, 1972.
- Migliorini = Migliorini, B., *Storia della lingua italiana*, Milano 1995 (3).
- Rossetti, C., *I tranelli dell'inglese*, Milano, 1974.
- Tagliavini, C., *Le origini della lingue neolatine*, Bologna, 1982.



ANGLICISMOS NO PORTUGUÊS

ILDIKÓ SZIJJ

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Portugál Tanszék
szijj@ludens.elte.hu

In this paper I tried to describe some phonological and morphological aspects of english loanwords in Portuguese. I observed 631 anglicisms of the *Dicionário da Língua Portuguesa* (Porto Editora, 1998, 8th edition). The adaptation of the english words has produced some modifications in portuguese phonological and morphological systems.

1. INTRODUÇÃO

Neste trabalho tentarei descrever algumas características dos empréstimos ingleses da língua portuguesa, utilizando como corpus o *Dicionário da Língua Portuguesa* (Porto Editora, 8^a edição, 1998), na sua versão impressa e de CD-ROM (1996). Este último teve a vantagem de fornecer uma lista de palavras classificadas como palavras de origem inglesa.

O dicionário – e a lista – contém tanto palavras adaptadas (*bife, clube, (h)andebol, golo, lanche*), como palavras que conservam a forma inglesa (*baby-sitter, hardware, ketchup, music-ball, patchwork*), no segundo caso o dicionário dá a transcrição fonética. Não aparecem alguns anglicismos recentes, como *baby-grow, fax* (Costa et alii), *derby, call-girl, copyright, average, ferry-boat, score, trust, spot* (Vilela).

A lista do CD-ROM não inclui elementos que derivam doutros anglicismos, como *ensanduichar, futebolístico, lanchar*, etc., palavras que aparecem no dicionário. Contém todas as palavras em cujo percurso até ao português o inglês teve qualquer papel, quer como étimo imediato, quer como último étimo (termos de Patt, p. 36); assim, aparecem palavras que, procedentes do inglês, entraram no português através doutras línguas, como o próprio dicionário indica, p. ex. através do francês: *aloquete, cabina, cheque, contradança, raglã*, e que, portanto, podem ser consideradas também galicismos, e ao mesmo tempo encontramos palavras de outras origens, transmitidas pelo inglês como étimo imediato: palavras clássicas, como *abolicionismo, hormona, veredicto*, francesas como *bebé, bouline*, de outras lín-

guas como *dalai-lama* do mongol. Na lista aparecem palavras de etimologia incerta, como *acre*, *esquimó*, que, segundo o dicionário, podem ter vindo do francês ou do inglês.

É preciso dizer que algumas etimologias do dicionário apresentam certos problemas. Não se faz referência à origem inglesa de palavras como *biquíni*, *piquenique*, *telefone*, em cujo percurso o inglês foi o último étimo (segundo Patt, no caso do espanhol): no primeiro caso o dicionário indica que se trata de um topónimo, no segundo de um galicismo, no terceiro de uma composição de elementos de origem grega. Só encontramos um número reduzido de empréstimos semânticos, assim não aparece indicada a origem inglesa da acepção ‘aplicar capitais’ da palavra *investir* (exemplo de Vilela), mas sim a origem inglesa da acepção de género literário da palavra *ensaio* (o dicionário abre, aliás, uma segunda entrada para a nova acepção), e encontramos numerosos casos de empréstimos semânticos nos termos de informática, como *apagar*, *armazenar*, *código*, *comando*, etc. Indica-se a origem inglesa dalguns decalques como *bola-ao-cesto*, *cabograma*, *cachorro-quente*, *cavalo-vapor*, mas falta esta indicação em *ar condicionado*, *supermercado*, *escada rolante* (Vilela).

Apesar destes problemas, a lista é um corpus valioso e apropriado para o estudo da questão. Dado o carácter do corpus, não vou tratar nem os anglicismos sintácticos, nem os empréstimos semânticos. Também não observo as mudanças semânticas que se produziram na passagem de uma língua para a outra. Limitar-me-ei à fonética e à morfologia. Não considero a data de entrada da palavra no português, porque não poderia dispor do dado em todos os casos. Também não me ocuparei das condições externas da entrada dos empréstimos. No caso de ter encontrado numerosos exemplos para um determinado fenómeno, só dou um número limitado de palavras (máximo de 10).

2. FONÉTICA

(Para o inventário fonético e a transcrição das palavras inglesas originais utilizei o dicionário *Angol-magyar kéziszótár* de László Országh, Akadémiai Kiadó, Budapest, edição de 1995.)

2.1. Palavras não adaptadas

As palavras não adaptadas aparecem com a transcrição fonética, mas esta transcrição pode ser significativa na medida em que às vezes é um pouco simplificada e modificada. Podemos considerar que esta pronúncia deturpada, quer sistemática, quer involuntária, é uma primeira fase da adaptação fonética.

Na transcrição das palavras inglesas as vogais I e U aparecem sempre como *i* e *u*, o que significa que as duas vogais tipicamente inglesas, menos tensas do que as portuguesas, seriam difíceis de reproduzir e soariam esquisitas em português. Assim, encontramos esta simplificação em palavras como *badminton*, *behaviourismo* [bihei...], em vez de [bihei...], *cash-flow* [fləu], em vez de [fləʊ], etc.

Em várias palavras o [e] do inglês aparece como [ɛ], por causa de a vogal inglesa ser mais aberta do que o [e] do português. P. ex.: *best-seller*, *check-in/up*, *ketchup*, *self*, *stress*, *telex*, *westminsteriano*. Noutras palavras fica o [e]: *offset*, *sexy*, *sketch*.

Nas transcrições do dicionário aparecem vogais nasais, típicas do português, mas inexistentes no inglês: *gentleman* (e nasal), *joint-venture* (e nasal), *shunt* (a aberto nasal).

Na transcrição das palavras não adaptadas o acento também pode aparecer numa sílaba diferente da sílaba tónica inglesa original: *telex* > *telex*, nalgumas palavras compostas o acento inicial passa a ser final: *baseball* > *base-ball*, *cash-flow* > *cash-flow*, *cowboy* > *cowboy*, *T-shirt* > *T-shirt*.

2.2. Palavras adaptadas

A transmissão dos neologismos ingleses formados de elementos clássicos não apresenta problemas, porque a adaptação realizou-se a partir dos elementos clássicos e não da pronúncia inglesa: *actuário*, *acupressura*, *admitância*, *aeroplano*, etc.

2.2.1. Vogais

Observando a adaptação das vogais inglesas, veremos que os fenómenos vistos nas transcrições se realizam bastante regularmente. (Como o valor fonético exacto pode ser diferente nas duas línguas, indico a vogal portuguesa em itálico). Adaptação das vogais:

[a] > [a/α], segundo a posição for tónica ou átona (quando classifico a vogal como tónica ou átona, considero a vogal portuguesa, porque o lugar do acento da palavra inglesa pode ter mudado); é preciso observar que o [a] do inglês é mais velar do que o português

vogal tónica: *staff* > *estafé*, *calf* > *calfe*

vogal átona: *basket-ball* > *basquetebol*, *khaki* > *caqui*

[æ] > [a/α], segundo a posição for tónica ou átona, fechado quando nasal, em certas palavras [ã] em posição átona

vogal tónica: *banjo* > *banjo*, *brandy* > *brãde*, *crack* > *craque*, *crank/cranque*, *claxon* > *claxon*, *hack* > *faca*

vogal átona: *hand-ball* > (*h*)andebol, *bradawl* > bradal, *gallon* > galão,
shampoo > champô, *ballast* > baalastro
 [a]: *rally* > rali, *waggon* > vagão

[e] > [ɛ]

velvet > bélbute

[i] > [ɪ] em posição tónica, [i/ə] em posição átona

vogal tónica: *kbaki* > caqui, *bibe* > bibe, *brig* > brigue, *click* > clique,
winch > guincho, *brig* > briga, *sling* > eslinga, *film* > filme, *bridge* > bridege

vogal átona: *dory* > dóri, *dandy* > dándi, *jury* > júri, *dribble* > driblar, *penny*
 > péni, *tilbury* > tilburi

cricket > criquete, *basket-ball* > basquetebol, *brandy* > brande, *whisky* > uisque

[i] > [ɪ]

beagle > bigle, *beef-steak* > bifesteque, *speech* > espiche

[ə] > [α], em posição átona

bungalow > bangaló, *cheroot* > charuto, *bazooka* > bazuca, *taboo* > tabu,
ballast > baalastro, *water-boat* > arabote, *schooner* > escuna, *sleep* > chulipa

[ɔ] > [ɔ̃], fechado quando nasal

hand-ball > (*h*)andebol, *horse* > horsa, *dock* > doca, *stock* > estoque, *dog* >
*dog*ue, *bond* > bonde, *box* > boxe, *horn* > corne, *cock-tail* > coquetel

(esporadicamente pode ser um *a* aberto, por influência da grafia:
yacht > iate, *badawl* > bradal)

[ʊ] > [u]

bull-dog > buldogue

[u] > [u]

cheroot > charuto, *loof* > lufa, *shoemaker* > chumeco, *boot* > bute, *shoot* >
*chu*to, *schooner* > escuna, *foot-ball* > futebol, *taboo* > tabu

(exemplo contrário: *shampoo* > champô, brasileiro: xampu, a palavra
 portuguesa pode ter sido influ enciada pela grafia)

[ʌ] > [α/ɔ̃] (fechado quando nasal)

bungalow > bangalow, *lunch* > lanche, *rugby* > ruguebi

bumboat > bomboteiro, *punch* > panche, *rubber* > ruber

Noutras palavras a evolução teve lugar a partir da grafia:

club (ʌ) > clube, *draw-back* (ɔ̃) > draubaque, *pyjamas* (ə, ə) > pijama, *rum*
 (ʌ) > rum, *toboggan* (ə) > tobogã, *trolley* (ɪ) > trólei, *truck* (ʌ) > truque, *thug* (ʌ) > tugue,
tunnel (ʌ) > túnel, *turf* (ə) > turfa, -er (ə): líder, hambúrguer, cárter, gângue-

ster, repórter, tênder. Na terminação *-er*, por influência da ortografia, pode produzir-se também metátese: *quaker* > *quacre*. Na palavra *chumeco* > *shoemaker* deve ter-se produzido uma modificação da vogal temática, por tratar-se de um substantivo semanticamente masculino, a evolução é portanto morfológica (em Schmidt-Radefeldt a palavra tem a forma *chumeca*).

2.2.2. Ditongos

No corpus encontrei exemplos para os seguintes ditongos do inglês:

[ai] > [ai/ a]
knife > *naífa*

[ei] > [e], apesar de existir um ditongo *ei/éi* no português, pronunciado no português padrão como [ɛj]

break, brake > *breque*, *shoemaker* > *chomeco*, *cocktail* > *coquetel*, *beefsteak* > *bifesteque*

[ou] > [ɔ/ o] em posição tónica, que se reduz em posição átona, em posição pretónica pode ficar [ɔ]

hall > *alô*, *bungalow* > *bangalô*, *dodo* > *dodô*, *boat* > *bote*, *goal* > *golo*, *banjo* > *banjo*; *roast-beef* > *rosbife* [ɔ]

Palavras que evoluíram segundo a grafia: *acre* [ei] > *acre*, *gingerline* [ai] > *gingerlina*, *ray-grass* [ei] > *raigrás*.

2.2.3. Efeitos sobre o sistema vocálico

Com a adaptação fonética não aumentou o inventário das vogais ou ditongos, mas mudou a distribuição de certas vogais ou então aumentou o número de palavras que apresentam certa distribuição.

Em certas palavras aparecem [a], [ɛ] e [ɔ] em posição pretónica: *bebé*, *recorde*, *rali*, *rosbife*, *vagão*, aumentando assim o contingente de unidades lexicais que têm uma vogal átona não reduzida, sem qualquer condicionamento fonético (como *acerva*, *baptizar*, *corado*, *director*, *esquecer*, *padeiro*, etc.).

Na adaptação pode surgir [ɔ] em posição tónica: *ráguebi*. (Outro candidato poderia ser a palavra *puzzle*, ainda não adaptada, mas que segundo a transcrição de Costa tem a pronúncia [pázle], p. 81.) Como nas palavras autóctones em posição tónica unicamente aparece [ɔ] com certo condicionamento fonético, antes de consoante nasal (*cama*, *banho*, *pano*), esta nova distribuição contribui para que a oposição [a], – [ɔ] seja considerada com maior direito uma oposição fonemática.

2.2.4. *Consoantes*

As consoantes inglesas inexistentes no português são: [h], [dʒ], [θ], [tʃ] e [ŋ].

[h]: Desaparece: *hand-ball* > (*h*)*andebol*, *horse* > *horsa/orça*, *humor* > *humor*, *burra* > *burra!* Esporadicamente pode dar como resultado *f*: *back* > *faca*, *Hackney* > *facaneia/bacaneia* ou *k*: *horn* > *corne*, *horn box* > *cornimboque*, mas nesta última evolução também pode ter influído a fonética da palavra *cornio*.

[dʒ]: A adaptação portuguesa da africada é a fricativa correspondente: *banjo* > *banjo*, *digit* > *dígito*, *jag* > *jaga*, *jack* > *jaque*, *jute* > *juta*. É diferente a evolução da palavra *bridge* > *bridege*, pois produz-se uma quebra da africada por meio de uma vogal epentética.

[θ]: *thug* > *tuque*, provavelmente por influência da grafia.

[tʃ]: A adaptação portuguesa é a fricativa correspondente: *charoot* > *charuto*, *check* > *cheque*, *speech* > *espiche*.

[ŋ]: Em inglês, além de quando vai seguido por uma consoante velar, aparece em posição final de palavra: *ping-pong* [pɪŋpɒŋ]. Em português restitui-se a consoante velar que aparece na grafia e aparece uma vogal paragógica: *ping-pong* > *pingue-pongue*, forma-se uma vogal nasal: *pudding* > *puðim*, ou então fica uma consoante nasal alveolar, com acrescentamento de uma vogal final: *sterling* > *esterlino*.

As duas semiconsoantes, [j] e [w], são facilmente adaptáveis no português por *i* e *u*, realizados como [j] e [w], mas aparecem em novas condições fonotáticas: *yankee* > *ianque*, *yacht* > *iate*, *sandwich* > *sanduiche*. Noutros casos, porém, há outras soluções: *yard* > *jarda*, *waggon* > *vagão*, *winch* > *guincho*. O *r* final de sílaba, não pronunciado no inglês, pode ser restituído a partir da grafia: *bar* > *bar*, *horn* > *corne* (na segunda palavra pode ser por analogia da palavra *cornio*), ou pode perder-se: *garboard* > *gabordo*, *gingerbeer* > *gingibirra*.

2.2.5. *Consoantes e grupos consonânticos finais*

Nas palavras portuguesas autóctones em posição final de palavra só podem aparecer certas consoantes: *r*, *l*, *z̃*, *s*, *m* (as três últimas com pronúncia [ʃ] e vogal nasal). Os anglicismos acabados nestas consoantes conservam a consoante: *albatroz̃*, *aligátor*, *andebol*, *atol*, *bar*, *bradal*, *buldóz̃er*, *bus*, *cárter*, *coquetel*, *distal*, *dril*, etc.

No caso de a palavra inglesa acabar numa consoante diferente de *r*, *l*, *z̃*, *s*, *m*, ou num grupo consonântico, o fenómeno geral é o acrescentamento de uma vogal, que é normalmente *e*, mas pode ser *o* ou *a*: *velvet* > *bélbute*, *beef* > *bife*, *cheroot* > *charuto*, *shoot* > *chuto*, *gig* > *guiga*, *jag* > *jaga*; grupos consonânticos: *bond* > *bonde*, *scalp* > *escalpo*, *turf* > *turfa*. Em certos casos acrescenta-se uma vogal mesmo depois das consoantes potencialmente apropriadas para a posição final: *goal* > *golo*, *protocol* > *protocolo*, *commo-*

dore > *comodoro*. Noutros casos ficam algumas consoantes não habituais: *cláxon*, *internet*, *rad*, ou grupos consonânticos: *barn*, *flint*, *malm*, *wurf*/*windsurf*, *volt* (palavras que aparecem sem transcrição fonética no dicionário, o que parece indicar que se consideram palavras adaptadas).

2.2.6. Grupos consonânticos internos

O português tolera menos grupos de consoantes do que o inglês. Ficam os grupos oclusiva + líquida: *bradawl* > *bradal*, *club* > *clube*, *beagle* > *bigle*, ou as combinações de sonante + oclusiva: *bull-dog* > *buldogue*, *brandy* > *brande*. Outras vezes estes grupos podem simplificar-se: *trunk* > *truco*, ou pode introduzir-se uma vogal epentética: *verdict* > *veredicto*.

Nos restantes grupos introduziu-se geralmente uma vogal epentética para quebrar o grupo.

Epêntese de *e*: *hand-ball* > (*h*)*andebol*, *beefsteak* > *bifesteque*, *cocktail* > *coquetel*, *gangster* > *gânguester*

Parece especial o caso da palavra *wrack* > *vareque*. O *w* na palavra inglesa original não é pronunciado, a adaptação fez-se, portanto, a partir da grafia, com uma metátese entre a vogal epentética e a vogal original.

2.2.7. E protético

No inglês é habitual a combinação *s+consoante* no início da palavra. Nestes casos no português aparece normalmente um *e* protético: *scalp* > *escalpo*, *scandium* > *escândio*, *schooner* > *escuna*, *scout* > *escuta*, *sling* > *eslinga*, *speech* > *espiche*, *staff* > *estafe*, *stay* > *estay*, *stencil* > *estêncil*, etc. Esta mudança no português implica a modificação fonética da consoante *s*, que, em posição implosiva, passa a ser palatal. Por outra parte, na língua moderna este *e* reduz-se tanto que até pode não ser pronunciado, de maneira que a vogal perde a sua função de facilitar a pronúncia. Nas palavras não adaptadas, que aparecem do dicionário com a transcrição, aparentemente conserva-se a pronúncia dental: *scanner* [sk-], *skate*, *sketch*, *slip*, *smithsonianite*, *smoking*, *snack-bar*, *spinnaker*, etc. Em transcrições mais espontâneas (Costa et alii), pode aparecer uma vogal epentética: *stick* [setique], *smoking* [semôquingue], o que significa que a língua falada, para não pronunciar a combinação *fricativa dental + consoante*, em vez de acrescentar o *e* protético, muda em certos idiolectos, e que levaria à modificação da consoante, introduz uma vogal epentética. (Esporadicamente isto aconteceu também em palavras menos recentes, em que ao mesmo tempo teve lugar também a palatalização da consoante: *slipper*, *sleepers* > *chulipa*.)

2.2.8. *Terminação vogal+n*

Um caso especial é o das palavras inglesas terminadas em *vogal+n*. Em português estas terminações não são autóctones, pois por evolução fonética regular formaram-se vogais e ditongos nasais: *maçã*, *limão* [ãw], *bem* [ãj], *fim* (*i* nasal), *bom* (*o* nasal), *comum* (*u* nasal). Só existem algumas exceções, palavras eruditas, com *vogal + n*, como *espécimen*, *hífen*, *abdómen*, *íman*, etc. (algumas com uma outra variante: *espécime*, *abdome*, brasileiro *imã*). Os anglicismos costumam adoptar a terminação habitual: a terminação inglesa *-on* [ɒn] dá como resultado *-ão*: *betratrão*, *calutirão*, *ciclotirão*, *galão*, *vagão*, etc. A palavra *electrão* tem também a variante *eléctron*. Outras palavras cuja forma não discrepa da das palavras autóctones são: *gim*, *puðim*, *metim*, *xelím*, *trindolim*, *rum*, *estrém*, *tandem*, *totem* (também *tóteme*). Aparecem, porém, algumas palavras que contradizem às características gerais, pois a terminação *-an* pode adaptar-se como *-an*: *fortran*. A terminação *-one* [əʊn] adapta-se como *-one* (*clarifone*, *linguafone*), também não existente nas palavras autóctones.

2.2.9. *O acento*

As palavras formadas de elementos clássicos mudam o lugar do acento, por analogia com o acento das palavras ou sufixos da mesma origem existentes na língua: *actuary* > *actuário*, *aculturation* > *aculturação*, *acupressure* > *acupressura*, *admittance* > *admitância*, *adventist* > *adventista*, *aeroplane* > *aeroplano*, *aphorist* > *aforista*, *algorithm* > *algoritmo*, *dribble* > *driblar*, etc.

A tendência geral é o acento mudar para o lugar foneticamente óptimo, ou seja a última sílaba no caso das palavras terminadas em consoante, *i*, *u*, ditongo e vogal nasal e a penúltima nos outros casos. Se esta condição já se dá no inglês, o acento fica: *banjo* > *banjo*, *kangaroo* > *canguru*, *cheroot* > *charuto*, *taboo* > *tabu*. Mudanças: *albatross* > *albatroz*, *atoll* > *atol*, *ballast* > *balastro*, *boycott* > *boicote*, *bradawl* > *bradal*, *chaqui* > *caqui*, *folkore* > *folckore*, *Hackney* > *hacaneia/facaneia*, *humor* > *humor*, etc.

Noutros casos, porém, fica a acentuação inglesa: *velvet* > *bélbute*, *shampoo* > *champó*, *stencil* > *estêncil*, *gangster* > *gânguester*, *jockey* > *jóquei*, *jury* > *júri*, *rugby* > *ráguebi*, *tramway* > *trâmuei*, *transistor* > *transístor*, *tunnel* > *túnel*. Fica também a acentuação das palavras acabadas em *-er*: *leader* > *líder poker* > *póquer*, *repórter*, *revólver*, *róber*, etc. (excepto *laser*).

Outras vezes muda o lugar do acento, mas não para a sílaba óptima: *bungalow* > *bangaló*, *eskimo* > *esquimó*, *hamburger* > *hambúrguer*, *teletype* > *telétipo* (a última palavra por analogia com palavras de origem grega como *arquétipo*, *protótipo*).

Noutros casos acontece o contrário do fenómeno esperado: o acento muda da sílaba óptima para outra: *dodo* > *dodó*, composta: *ry-grass* > *raigrás*.

Nas palavras compostas a mudança do lugar do acento é sistemática, pois o inglês coloca o acento no primeiro elemento, mas no português vai cair no lugar foneticamente óptimo: *hand-ball* > (*h*)*andebol*, *water-boat* > *arabote*, *beafsteak* > *bifesteque*, *breakfast* > *brequefeste*, *cocktail* > *coquetel*, *bull-dog* > *buldogue*, *shoemaker* > *chumeco*, *sterling* > *esterlino*, *dog-cart* > *docar*, *draw-back* > *draubaque*, etc.

2.2.10. Outras observações

Mais algumas observações sobre a adaptação das palavras: produz-se antes a adaptação da palavra derivada do que a da palavra básica: *standardização* mas *standard*; adapta-se mais facilmente o final do que o começo da palavra por conter a informação gramatical: *iceberg* > *icebergue* (com transcrição da parte inicial); da mesma forma, faz-se só a adaptação do sufixo: *behaviourismo*; este fenómeno é frequente com os nomes próprios: *shakespeariano*, etc. (com transcrição da parte inicial); os verbos são adaptados antes dos substantivos: *dopar* (também *dopante*) mas *doping* (com transcrição).

3. ADAPTAÇÃO ORTOGRÁFICA

As letras inglesas não existentes na grafia das palavras autóctones do português são *k*, *w*, *y*. Se os sons representados por estes grafemas ficam no português, na maioria dos casos haverá uma modificação ortográfica. Parece que o português adapta mais facilmente a grafia do que outras línguas: cf. espanhol *kilogramo*, port. *quilograma*.

O *k* adapta-se como *c/qu*: *basket-ball* > *basquetebol*, *break/brake* > *breque*, *kangaroo* > *canguru*, *koala* > *coala*, *dock* > *doca*, *folklore* > *folclore*, *quaker* > *quacre*, *cake* > *queque*, *truck* > *truque*. Fica num número muito reduzido de palavras adaptadas: *samarskite*. Fica naturalmente nas palavras não adaptadas, que aparecem no dicionário com transcrição fonética (*kilt*, *know-how*, etc.) e noutras que, embora sem transcrição, não podem ser consideradas como adaptadas: *Karoo*, *king*. Conserva-se nas palavras derivadas de antropónimos: *shakespeariano*.

O grafema *y* muda para *i*: *dory* > *dóri*, *pyjama* > *pijama*. Com valor de semiconsoante muda também para *i*: *yankée* > *ianque*, *yak* > *iaque*, *yacht* > *iate*. Fica nas palavras derivadas de antropónimos: *taylorismo*.

A semivogal labiovelar representa-se como *u*: *whisky* > *uísqe*, *tramway* > *trâmuei*; nos casos em que mudou para consoante aparece *v*: *watt* > *vá-*

tio, waistboard > *vibordo, kiwi* > *kivi*. Fica nas palavras procedentes de nomes próprios: *darwinista, wellingtoniano, westminsteriano*.

O *h* inicial ora se conserva, ora desaparece: *hand-ball* > *(h)andebol, hamburger* > *hambúrguer, hockey* > *hóquei* mas *horse* > *orça*.

As consoantes geminadas simplificam-se: *bobbinet* > *bobinete, boycott* > *boicote, dollar* > *dólar, dribble* > *driblar, gallon* > *galão, penny* > *péni, pudding* > *pudim, pullover* > *pulôver, rubber* > *róber, tennis* > *ténis, tunnel* > *túnel*.

A selecção entre *(s)s-ç* para a pronúncia [s] e *s-ç* para [z] faz-se segundo a ortografia inglesa: *Burgess* > *burgesso, ray-grass* > *raigrás, bazooka* > *bazuca, bulldozer* > *buldózer*. Há porém alguns casos incoerentes: *albatross* > *albatroz, horse* > *orça*.

O grafema *x* fica: *box* > *boxe, klaxon* > *cláxon* [ks].

Na ortografia a fricativa palatal surda é adaptada ora com *x* ora com *ch*: *mas shilling* > *xelim, sheriff* > *xerife*, mas *shampoo* > *champô* (brasileiro *xampu*), *shoemaker* > *chumeco, shoot* > *chuto*. A grafia *ch* poderia apresentar certos problemas nos dialectos do norte de Portugal, onde este grafema corresponde à africada palatal surda. Por outra parte, pela mesma razão, a grafia *ch* parece a apropriada para a africada inglesa: *speech* > *espiche, winch* > *quincho, lunch* > *lanche, Lynch* > *linchar, pitch* > *piche, Sandwich* > *sanduíche* (embora também tenha a forma *sandes*)

4. MORFOLOGIA

4.1. Substantivos

Os substantivos portugueses autóctones têm de maneira inerente um género, que é uma categoria morfológica herdada do latim, semanticamente não motivada. O género não marcado é o masculino, pelo que se pode esperar que os empréstimos sejam deste género: efectivamente, os anglicismos não adaptados são masculinos. Algumas excepções: *drive, holding, kitchenette, performance* (reconhece-se facilmente o sufixo português), *spinaker, T-shirt*.

Por outra parte, o género das palavras autóctones está relacionado com a terminação da palavra, assim, a maior parte dos substantivos terminados em *o* são masculinos, e os terminados em *a* são femininos. Pode-se supor, portanto, que os empréstimos adaptados serão de género masculino e que no caso de se acrescentar, por razões fonotácticas, uma vogal final, esta será um *e*, que foneticamente é a vogal mais neutra (pois é a que fica acrescentada também no interior da palavra, como em *gángueter* > *gangster*) ou um *o*, que é a terminação masculina por excelência.

Porém, já vimos que a vogal acrescentada em certas palavras é *a*. Isto explica-se facilmente em certos casos: como língua intermediária po-

de ter funcionado o francês, em que a palavra era feminina, como em *boline* > *bouline* > *bolina*; o inglês pode ter forjado a palavra de elementos clássicos, que são femininos em português: *acupressura*, *americanite*; outras vezes o *a* explica-se com a evolução fonética: *bazooka* > *bazuca*, *koala* > *coala*, *pijamas* > *pijama*, *sleeper* > *chulipa*. Não encontrei uma explicação plausível semelhante nos seguintes casos: *yawl* > *aiala*, *Shore* > *chora*, *dock* > *doca*, *sling* > *eslinga*, *string* > *estrinca*, *gingerbeer* > *gingibirra*, *gingerline* > *gingerlina*, *gauge* > *gajeja*, *gig* > *guiga*, *Hackney* > *hacaneia/facaneia*, *horse* > *horsal/orça*, *jag* > *jaga*, *yard* > *jarda*, *jute* > *juta*, *loof* > *lufa*, *knife* > *naifa*, *net* > *neta*, *pancake* > *panqueca*, *rip* > *repa*, *rock string* > *restinga*, *turf* > *turfa*. Em certos casos pode-se tentar justificar o género feminino com a existência de um sinónimo de género feminino: *naifa/navalha*, *neta/rede*. Noutros casos este mecanismo poderia ter funcionado, mas mesmo assim a palavra foi adaptada com *-e*: *boot* > *bute*, sinónimo de *bota*.

No que diz respeito ao género, as palavras acabadas em *a* são femininas, excepto *coala*, *pijama*, *shora*, *escuta*; *pijama* talvez com a analogia do grupo de palavras, bastante numeroso, terminado em *-a* e de género masculino, antigas palavras gregas de género neutro (*problema*, *dilema*, etc.); *shora* pode ter evoluído por etimologia popular, pois trata-se de um tipo de carro, cujo nome pode ter-se relacionado com a forma verbal *chora*, o mesmo acontecendo no caso da palavra *escuta*.

As palavras terminadas em *-o* e em *-e* são quase todas masculinas. Algumas excepções: *messe*, *sanduíche* (a forma abreviada *sande* também é feminina.)

A mesma palavra inglesa pôde dar como resultado duas palavras portuguesas, que discrepam justamente na terminação e eventualmente o género: *stay* > *estai/esteio*, *string* > *estrém/estringa*, *cake/pancake* > *queque/panqueca*.

As palavras terminadas em consoante são todas masculinas, excepto *internet*.

Outros anglicismos têm uma terminação diferente: *-ó*: *bangaló*, *dodó*, *esquimó*, *paletó*; *-é*: *bebé*; *-u*: *canguru*, *iglu*, *tabu*; *-i* tónico: *caqui*, *maori*, *quivi*, *rali*; *ó*: *champó*; *-i* átono: *dândi*, *dóri*, *júri*, *péni*, *tílburi*; *-ai*: *estai*; *-ém*: *estrém*; *-éu*: *guinéu*; *-ei* átono: *hóquei*, *jóquei*, *pónei*; outras terminações: *míldio*, *raigrás*, *ténis*, *trâmuei*. Estas palavras todas são masculinas.

Os substantivos autóctones acabados em *-ão* (substantivos concretos) e *-im* são masculinos, e os anglicismos seguem estes parâmetros: *galão*, *ião*, *vagão*, *gim*, *rum*, *pudim*, etc. É feminino p. ex. *electrocussão*, obedecendo também às características do fundo léxico autóctone, pois os substantivos abstractos acabados em *-ão* são femininos. As palavras autóctones acabadas em *-ã* são normalmente femininas, como *maçã*, *irmã*, etc. (Só existem alguns empréstimos masculinos como *afã*, *ecrã*.) Alguns anglicismos com esta terminação são masculinos, como *fã* e *tobogã*. No fundo léxico patrimonial a terminação *-ã* corresponde à masculina *-ão* (*irmão-irmã*), mas o substantivo *fã* é invariável.

O plural dos anglicismos adaptados forma-se à portuguesa. A palavra inglesa *pyjamas*, usada em inglês no plural, passa para o português em singular. A palavra *shorts*, não adaptada, conserva o plural. A palavra *sanduíche* tem a variante *sandes*, que, perdendo o *-s* final, que coincide com o morfema de plural, engendra a palavra *sande*. A palavra *stokes* (do antropônimo *Stokes*) conserva o *s* no singular, sendo invariável no plural.)

Usam-se em português substantivos compostos ingleses não adaptados (*baby-sitter*, *T-shirt*, *windsurf*). Outros foram adaptados (*foot-ball* > *futebol*, *beefsteak* > *bifesteque*, *piss-pot* > *bispote*) ou traduzidos: *basket-ball* > *bola-aocesto* (existe também *basquetebol*), *hot-dog* > *cachorro-quente*, *horse-power* > *cavalo-vapor* (através do francês), *sky-scraper* > *arranha-céus*. A palavra *cabograma* também foi traduzida do inglês *cabtelegram*, formada pela palavra *cab* e a semi-palavra *gram*.

4.2. *Adjectivos*

São muito menos numerosos do que os substantivos. Surgem na língua adjectivos com uma ou duas formas, como os já existentes na língua: *actuarial*, *adventista*, *esterlino/a*. Entram também alguns adjectivos com uma forma especial, como *sexy* (não adaptado).

4.3. *Verbos*

Todos os verbos pertencem à primeira conjugação: *boicotar*, *clicar*, *coltar*, *desapontar*, *detectar*, *dopar*, *driblar*, *electrocutar*, *estandardizar*. Há verbos não adaptados (com transcrição), que também recebem a terminação *-ar*: *shuntar*. A partir dos anglicismos podem derivar-se verbos com prefixo: *ensanduichar* (também existe *sanduichar*).

4.4. *Formação de palavras*

Os empréstimos não adaptados podem ter sufixos ingleses: *holding*, *leasing*, *marketing*, *scanner*, *snooker*, etc. As palavras adaptadas unicamente têm o sufixo inglês *-er*: *hambúrguer*.

5. PALAVRAS MOTIVADAS

Na evolução de algumas palavras, difíceis de explicar do ponto de vista da adaptação fonética ou morfológica, pôde intervir a etimologia popular, ou seja, a modificação da forma por causa da identificação com qualquer elemento já existente na língua:

piss-bot > *bispote*, por influência da palavra *bispo*, a associação seria humorística

breakfast > *brequifesta*, por influência da palavra *feita*

machine pump > *machimbombo*, influência de *bombo*

Shore (antropónimo) > *chora* ('tipo de carro'), por influência de *chorar*, por causa do barulho do veículo

scout(boy) > *escuta*, por influência de *escutar*, por causa dos hábitos do grupo.

6. ÚLTIMO ÉTIMO

Na lista aparecem palavras cuja língua transmissora foi o inglês, mas provêm doutras línguas. O percurso mais interessante é o da palavra *dodó*, de origem portuguesa (*dondo*), que passou para o inglês (*dodo*) com o sentido de 'ave palmípede das ilhas Maurícias' e voltou ao português com este sentido.

7. O CORPUS

O corpus que utilizei contém 631 palavras consideradas anglicismos segundo os parâmetros do dicionário (elementos da lista do CD-ROM de 1996 e algumas palavras que se acrescentaram à edição impressa de 1998 e que consegui descobrir.) Comparando este contingente com uma edição anterior do mesmo dicionário (1990, 6ª edição), constata-se que a edição mais recente incluiu um grande número de novos anglicismos: 190. Estes são os seguintes (indico em itálico os elementos não adaptados, que aparecem com a transcrição fonética): *aftershave*, *apagar*, *armazenar*, *assembler*, *baby-sitter*, *back-ground*, *badminton*, *BASIC*, *bazuca*, *best-seller*, *bingo*, *bit*, *bluff*, *bola-ao-cesto*, *briefing*, *buldózer*, *bus*, *byte*, *cachorro-quente*, *carborundo*, *cash-flow*, *check-in*, *check-up*, *clearing*, *clicar*, *clip*, *clipe*, *clique*, *coala*, *cocktail*, *código*, *comando*, *comilador*, *coquetel* (só no CD-ROM), *cow-boy*, *crude*, *dalai-lama*, *design*, *designer*, *dígito*, *disco*, *dodó*, *dopar*, *doping*, *drive*, *editor*, *entrada*, *estêncil*, *executar*, *executivo*, *fã*, *feedback*, *flash*, *flirt*, *forcing*, *fortran*, *fox-trot*, *fundamentalismo*, *fundamentalista*, *gang*, *gentleman*, *groom*, *hall*, *hambúrguer*, *handicap*, *hardware*, *hippie*, *holding*, *hovercraft*, *iglu/iglô*, *implosão*, *impressora*, *instrução*, *internet*, *jaina*, *jainismo*, *janela*, *joint-venture*, *ketchup*, *kilt*, *king*, *kit*, *kitchenette*, *knock-out*, *know-how*, *laser*, *leasing*, *leitor*, *líder*, *linguagem*, *lock-out*, *luminância*, *machimbombo*, *maori*, *maple*, *marketing*, *meeting*, *mesa*, *microcomputador*, *microprocessador*, *modem*, *multiplexador*, *music-hall*, *offset*, *oxima*, *pacemaker*, *pacote*, *panqueca*, *patchwork*, *penalty*, *pentlandite*, *performance*, *periférico*, *pipe-line*, *playboy*, *póquer*, *poster*,

privacidade, processador, propeno, protocolo, protrusão, pudlagem, pudlar, pulôver, *puzzle*, quasar, quivi, rad, raglã, rãguebi, *raid*, rali, *rally*, *round rugby*, saída, *scanner*, *self-service*, *sexy*, *shorts*, *show*, *shunt*, *side-car*, *skate*, *sketch*, *slip*, *smithsonite*, *smoking*, *snack-bar*, *software*, *spinnaker*, *spleen*, *spray*, *sprint*, squash, *stand*, *standard*, *stick*, *stock*, *stop*, *stress*, *strip-tease*, stokes, suporte, surf, *suspense*, tablóide, tabulador, telétipo, telelugo, terminal, *timing*, tobogã, *topless*, transiente, *T-shirt*, *videotape*, visor, *walkie-talkie*, *warrant*, *wesleyanismo*, *whist*, *wildiano*, windsurf, xampu, xerife, *yorkshiriano*.

Além destes elementos completamente novos, foram introduzidos novos elementos, em parte com a ampliação da família léxica, por ex. *boicotar/boicotear* > *boicote*, *implemento* > *implementar*. Por outra parte, algumas palavras sofreram certas modificações:

algônquico > *algonquino*

arranha-céu > *arranha-céus*

borte > *bort* (com transcrição)

brequifesta > *brequefeste/brequifesta*

brídege > *bridge* (apesar de *brídege* não aparecer na versão mais nova do dicionário, aparece na definição da palavra *king*)

gânguester > *gânguester/gangster* (com transcrição)

mirmidão > *mirmidão/mirmídone*

samarsquite > *samarskite*

sanduíche/sande > *sanduíche/sande/sandes*

singleto > *singleto*

termistor > *termistor*

vátio > *vátio/watt*

whisky > *whisky/uísque*

Na palavra *algonquino* o sufixo tipicamente inglês, *-ic*, mudou para *-ino*, mais frequente em português.

O segundo elemento da palavra *arranha-céu* passou para o plural, o que não se justifica semanticamente, mas existem outros substantivos compostos semelhantes na língua, como *pára-brisas*.

No caso de *singleto* houve uma mudança na vogal final, sendo *-o* a terminação mais típica dos substantivos masculinos. Também mudou a vogal final de *brequifesta*, que como vimos, pode ter evoluído por etimologia popular. *Brequefeste* é uma volta à forma original.

Em *uísque* o dicionário incluiu a forma adaptada, em *bort*, *bridge*, *gangster*, *mirmídone*, *samarskite*, *termistor*, ocorreu o contrário: a tendência foi dar uma forma menos adaptada à fonética e à ortografia portuguesas. No caso de *vátio* o próprio dicionário, de 1998 faz o seguinte comentário: ‘sem aceitação nos usos científicos’.

Na transcrição fonética também se produziram certas modificações: *behaviourismo* aparece com indicação fonética nas duas edições, mas enquanto na primeira omite-se o *h*, na segunda é pronunciado: [biheivjə...].

No caso da palavra *icebergue* a primeira edição dá [aice], a segunda [ais], sem a vogal de apoio. Nos dois casos há, portanto, uma vontade de aproximação à pronúncia inglesa original.

Alguns elementos não aparecem na lista do CD-ROM (1996), mas sim no dicionário (1998): *aftershave, best-seller, clip, cocktail, drive, feedback, gang, internet, performance, puzzle, sexy, shorts, show, smithsonite, snack-bar, spray, sprint, squash, strip-tease, stokes, uísque* (só *whiskey*), *wildiano, xerife, yorkshiriano*.

CORPUS

Dicionário da Língua Portuguesa, Porto Editora, 8ª edição, 1998

Dicionário da Língua Portuguesa, Porto Editora Multimedia, 1996

Dicionário da Língua Portuguesa, Porto Editora

Costa, Fernando-Fehér, Ferenc-Szendró, Borbála: *Eu ♥ as palavras*, Szultán Bt., Budapest, 2000

BIBLIOGRAFIA

Bergstrom, Magnus-Reis, Neves: *Prontuário Ortográfico e guia da língua portuguesa*, Editorial Notícias, Lisboa, 1998

da Costa, Francisco Alves: *Dicionário de Estrangeirismos*, Editorial Domingos Barreira, Lisboa, 1990

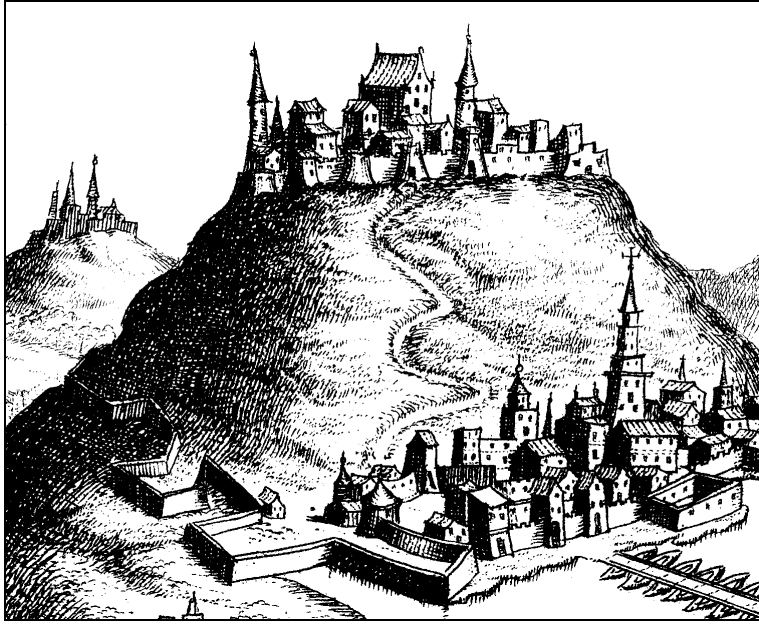
Machado, José Pedro: *Estrangeirismos na Língua Portuguesa*, Editorial Notícias, Lisboa, 1994

Országh, László: *Angol-magyar kéziszótár*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1995

Patt, Chris: *El anglicismo en el español peninsular contemporáneo*, Gredos, Madrid, 1980

Schmidt-Radefeldt, Jürgen: Anglicisms in Portuguese and Language Contact, *English in Contact with Other Languages* (eds. Viereck Wolfgang-Wolf-Dietrich Bald), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1986, pp. 265-285

Vilela, Mário: Lexicologia e semântica, *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, VI/2, Niemeyer, Tübingen, 1994, pp. 216-232



LE FRANÇAIS EN CONTACT AVEC L'ANGLAIS

KRISZTINA MARÁDI

Debreceni Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Francia Tanszék
maradi@tigris.klte.hu

English and French have always been closely connected but, nowadays, their cultural and historical contacts have changed to such an extent that French can be considered as the most anglicised Romance language. The beginning of the domination of English dates from the 18th century, but the mass flow of English loan-words characterizes rather the 19th and 20th centuries and this tendency keeps accelerating day by day.

Le rôle prépondérant assumé par la langue anglaise dans la communication internationale est un phénomène incontestable. Le français et l'anglais vivent depuis de nombreux siècles en contact étroit et même, en certaines périodes et en certaines aires géographiques, en symbiose. Ainsi les échanges entre ces deux langues et les influences de l'une sur l'autre ont toujours été intenses. On voit cependant arriver aujourd'hui un flot d'emprunts de l'anglais qui montre que les modalités du contact ne sont plus ce qu'elles ont été de tout temps.

Pourtant le phénomène de l'invasion des emprunts touche l'anglais également, mais les réactions ne sont pas pareilles des deux côtés de La Manche et de l'océan Atlantique. Citons pour illustration les paroles d'un journaliste américain (parues dans *The Long Island Press*, New York, 3/11/1976): „Notre langue est la plus œcuménique du monde: une qualité qui mérite d'être conservée, et un témoignage que notre culture est polyglotte.”¹ Le journaliste considère avec fierté et qualifie d'élément de puissance ce contre quoi les puristes français élèvent leur voix depuis des décennies. En effet, la langue romane la plus profondément anglicisée est incontestablement le français, qui a accueilli un grand nombre de mots anglais surtout depuis le XVIII^e siècle, et quantité de mots américains depuis la guerre.

¹ Citation tirée de Cellard: Histoire de mots, p. 79.

Les langues évoluent parce que le monde évolue et il faut faire face à cet incessant mouvement. La langue française ne fait pas exception, son lexique a toujours bougé, de façon plus ou moins perceptible selon les époques. Ainsi le tournant des XVI^e et XVII^e siècles a enrichi le français de centaines de mots italiens, l'espagnol a eu son tour quelques siècles plus tard. La prolifération de l'américain n'est pas un phénomène plus surprenant aujourd'hui, seulement l'évolution contemporaine, déjà plus rapide et plus massive que jamais, est plus perceptible parce que tous les moyens de communication linguistiques se sont développées avec une rapidité vertigineuse. L'emprunt est une donnée quasi permanente de la vie des langues, qui se font, se défont, se refont chaque jour par les millions d'interactions de ceux qui les parlent et les écrivent.

BREF APERÇU DU RAPPORT DES DEUX LANGUES

Selon les époques, le français a joué un rôle international plus ou moins important en Europe et dans le monde. On sait bien que le prestige d'une société est reflété également par les comportements langagiers. Ainsi, dans le cas du français, deux grandes périodes sont délimitables selon deux points de vue différents. D'abord en ce qui concerne la nature du comportement de la langue, on peut constater qu'à partir du XVIII^e siècle, le français, de langue prêteuse qu'il était longtemps, est devenu langue emprunteuse. Quant à l'origine des emprunts, là aussi deux grandes périodes s'imposent: après la vague des italianismes au XVI^e siècle, c'est le tour des anglicismes à partir du XVIII^e siècle.

La première période, qui s'étend donc jusqu'au XVIII^e siècle, témoigne du prestige de la société française et, par conséquent, de la langue française aussi.

En ce qui concerne les rapports avec l'Angleterre – c'est plutôt l'inverse de la situation actuelle: après la conquête normande en 1066, le français² est devenu la langue du royaume avec une prédominance dans le domaine de l'administration et de la justice, jusqu'au XIV^e siècle. A partir de cette date, le français parlé en Angleterre a connu un déclin rapide et l'anglais commençait à remplacer peu à peu le français dans les milieux dirigeants, en tant que langue de conversation quotidienne. Pourtant on peut parler, sans exagération, de trois siècles de bilinguisme en Angleterre, comme le français est resté d'un usage presque exclusif dans la vie juridique, pratiquement jusqu'au XVI^e siècle.

La Renaissance a apporté en France, fascinée par l'Italie florissante, un enrichissement spectaculaire du lexique par des néologismes et des

² Le français qui se parlait alors était un français bien particulier que l'on désigne sous le terme anglo-normand.

emprunts. La plupart des emprunts du français à l'italien remontent à cette époque.

La période classique constitue un cas particulier: c'est l'époque où le prestige de la civilisation française, grâce à l'éclat de la cour de Versailles, impose sa langue en toute l'Europe; langue par excellence de la diplomatie, de la littérature et surtout du théâtre. Le comportement langagier de l'époque se caractérise par le purisme, l'intellectualisme, le modernisme excluant à la fois archaïsmes et néologismes, et également par la définition des normes d'usage. L'élaboration du lexique se faisait par les hommes de la cour et la conscience qu'a prise toute cette génération de la beauté de l'instrument qu'elle maniait, lui inspirait un orgueil incompatible avec l'idée d'aller chercher des richesses ailleurs.

Passé „la crise de l'italianisme” du XVI^e siècle, le français empruntait peu, la situation de langue dominante en faisait plutôt la source à laquelle empruntaient les autres langues. Le XVIII^e siècle a fait connaître une source presque entièrement nouvelle: c'est-à-dire l'anglais. Après 1750, le français est devenu réceptif à cette langue et lui a emprunté des mots concernant, en premier lieu, le commerce, la vie coloniale, la littérature, les sciences, anticipant ainsi sur des emprunts ultérieurs plus massifs. A la fin du XVIII^e siècle, c'est surtout le vocabulaire politique qui s'anglicisait. Les termes étaient facilement compris, à cause de leur parenté étymologique, le vocabulaire juridique anglais étant d'origine latine et française. Grâce à l'influence de la philosophie sensualiste et de la science anglaises, grâce aussi à l'intérêt qu'inspiraient aux penseurs français les institutions politiques anglaises, grâce enfin au prestige croissant de la puissance britannique, la mode de l'anglomanie s'emparait de la société française et cette mode a fait entrer dans la langue un grand nombre de mots anglais dont beaucoup sont d'un usage commun jusqu'à nos jours. (*jury, verdict, whisky, boxe, jockey*).

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, se manifestait un esprit d'enrichissement systématique de la langue. A la faveur de cette idée, les frontières s'ouvraient à bon nombre de lexèmes étrangers. Il faut noter cependant que la tendance néologique demandait aux langues étrangères plutôt des modèles que des mots (p. ex. des suffixes diminutifs en italien). Cette tendance allait de pair avec un mouvement très net en faveur de l'apprentissage des langues étrangères en France, dans les milieux mondains, l'anglais et l'italien étant au premier plan, suivis par l'espagnol et l'allemand.

Mais déjà, des voix se faisaient entendre, qui dénonçaient cet engouement: celles de Fougeret de Monbron, dans son *Préservatif contre l'anglomanie* (Paris, 1757), et de Saurin, dans son *Anglomanie ou l'orpheline léguée* (Paris, 1765).

En dépit de cette vigilance, les mots anglais ne cessaient, dès le début du Consulat, puis sous l'Empire, d'affluer en français, que ce dernier possédât ou non des équivalents pour désigner les mêmes notions. Le

XIX^e et le XX^e siècles n'ont fait donc qu' accélérer la pénétration de l'anglais: il a envahi le jargon mondain (*dandy, turf*) et le vocabulaire industriel, celui des chemins de fer lui doit beaucoup.

Le XX^e siècle a transformé l'anglais en une langue universelle; les bases sociales, culturelles et techniques de l'anglomanie lui ont conféré un dynamisme sans précédent. Après la II^e Guerre Mondiale, la France est sortie victorieuse de la longue nuit de l'Occupation dans une vaste coalition dont la force principale était les armées anglo-américaines. Mais la libération du sol a été suivie d'un déferlement des produits américains, d'un engouement pour le mode de vie américain. L'omniprésence de l'anglais américain n'est pas difficile à expliquer. Dans de nombreux domaines, la civilisation américaine a acquis ou consolidé une priorité ou une supériorité. De là, les dénominations anglo-américaines qui se proposent et, souvent, s'imposent au monde. Ce qui est vrai pour les emprunts terminologiques, l'est encore bien davantage pour les emprunts socioculturels de masse. La diffusion des emprunts suit la voie ouverte par les objets et les notions que s'est appropriés un large public, composé surtout de jeunes. En plus, l'époque contemporaine ménage à la pénétration des anglicismes des voies plus larges que jamais: celles de la presse, des médias et de la publicité. Le perfectionnement des techniques de communication à distance a été spectaculaire, tant par sa rapidité que par son étendue.

Il convient de mentionner ici un phénomène qui caractérise notre époque moderne: le rôle de la presse dans la propagation des anglicismes. Il se trouve qu' aujourd'hui le journal est la forme principale de la culture écrite, comme la télévision et la radio sont la forme principale de la culture orale. Ces médias reflètent, par conséquent, le français moyen et influencent le langage des Français moyens. Les journaux portent souvent une lourde responsabilité dans la propagation des anglicismes en véhiculant des transcodages abusifs par la traduction inexacte des termes anglais. Il s'agit ici, en premier lieu, des cas d'anglicismes sémantiques où la ressemblance entre les formes des mots anglais et français mène à la fausse identification des sens. (Exemple: le mot français bannir: '*condamner à l'exil, éloigner*' et le mot anglais to ban '*proscrire, interdire*').

TYPOLOGIE DES ANGLICISMES

Il est bien évident que le vocabulaire est beaucoup plus ouvert à l'emprunt et aux influences extérieures que ne l'est la grammaire. La raison principale de cette situation est que le vocabulaire est plus malléable parce que moins rigoureusement structuré.

Dans le vocabulaire, théoriquement, tous les éléments sont empruntables, mais pas avec la même fréquence (noms 71-75%, verbes 18-

23%) L'adjectif se prête beaucoup moins à l'emprunt parce qu'il n'a pas d'autonomie, les pronoms personnels, les déterminants très rarement. Si l'on emprunte moins d'éléments grammaticaux que de mots, c'est parce que ceux-là répondent moins directement aux besoins.

On peut envisager plusieurs classements de la typologie des anglicismes selon les approches (et bien souvent selon les auteurs):³

a) La catégorie d'anglicismes le plus aisément reconnaissable est celle de l'anglicisme intact – une forme anglaise et son sens sont importés et adoptés tels quels. C'est l'emprunt de signifiant et de signifié, dont le caractère étranger est fortement apparent et dont les exemples sont très nombreux en français (*sandwich, drink, whiskey*).

b) L'anglicisme tronqué: le signifiant subit la troncation d'un de ses éléments constituants (*snack* de *snack-bar*).

c) L'anglicisme de signifiant: seule la forme est anglaise, le sens n'est pas emprunté à l'anglais (*footing, slip*).

d) L'anglicisme francisé: un mot anglais est intégré au système linguistique français en subissant diverses adaptations graphiques et morphologiques (*durabilité, élasticité*). La francisation des mots empruntés peut aller de l'assimilation totale (*rosbif*) à la simple adaptation suffixale (*toasteur*).

e) Les calques sont le résultat de la substitution de signifiant, sans modification de signifié (*haute-fidélité, numéro un, après-rasage*) La raison de la rareté de ce phénomène s'explique par le fait que la structure des deux langues en question est tout à fait différente, ce qui rend difficile cette transposition directe des mots.

f) L'anglicisme sémantique qui résulte de l'attribution d'un sens anglais à un mot français, donc il s'agit de la création de sens nouveau sans création de forme nouvelle (*réaliser, sophistiqué*). La ressemblance des formes anglaise et française favorise ce transfert de sens. C'est une infiltration que Sauvageot⁴ qualifie d'insidieuse, puisqu'elle n'est pas décelée par la forme du vocable.

Selon son classement plus simple, Sauvageot range les emprunts en deux classes: les emprunts nécessaires, c'est-à-dire ceux qui désignent une réalité ou un concept inconnus jusque-là, et les emprunts superflus. Ces derniers sont appelés par Deroy⁵ des „emprunts de luxe”, c'est-à-dire logiquement inutiles, mais répondant à un besoin affectif. La langue étrangère est tenue pour plus fine, plus élégante, plus riche, comme c'était le cas de l'italien au temps de la Renaissance.

Guilbert⁶ regroupe les emprunts, en parlant des emprunts dénотатifs et des emprunts connotatifs. Les premiers désignent les produits, les

³ Mareschal: Etude comparée de l'anglicisation, in Pergnier: Le français en contact avec l'anglais

⁴ Sauvageot: Portrait du vocabulaire français

⁵ Deroy: L'emprunt linguistique

⁶ Guilbert: La créativité lexicale

concepts qui ont été créés dans un pays étranger, dont le déplacement est suivi par la désignation. Il est évident que, lorsque les concepts et les instruments d'une science et d'une technique ont été mis au point aux USA, leur introduction en France est accompagnée de tout le vocabulaire.

Les emprunts connotatifs résultent d'une certaine adaptation à la conception de la société et au mode de vie, dont la vogue a pénétré dans la société française par l'intermédiaire de la presse, des films, par les contacts touristiques. Ils sont le produit d'un mimétisme qui s'est développé en raison du prestige exercé par un type de société.

Il est à remarquer, cependant, que l'anglicisation du français n'offre pas un visage homogène dans toutes les aires géographiques où cette langue est en usage, ainsi par exemple au Québec dominant les calques et les anglicismes sémantiques, alors qu'en Europe ce sont plutôt les anglicismes intacts ou francisés, la création et la troncation qui sont plus caractéristiques.

IMPACTS SUR LA LANGUE FRANÇAISE

L'anglomanie/américanomanie est sévèrement condamnée par de nombreux puristes, sans qu'on ait pu constater la moindre amélioration, étant donné le peu de réaction de l'opinion publique. Les termes d'emprunt les plus courants descendent même jusque dans les profondeurs des masses populaires (*week-end*).

Il n'est pas non plus contestable que le mot d'emprunt peut rendre des services, en permettant de nuancer l'expression, car le mot étranger possède toujours une saveur différente de celle de son équivalent national, en ajoutant au terme une connotation d'ironie, de mépris ou une assonance discriminatoire: *partir en shopping* est plus snob que d'aller simplement *faire ses achats*. Ses emplois de mots étrangers sont quelque peu assimilables à ceux des termes d'argot: ils veulent être pittoresques.

Cependant, selon le degré de l'adaptation des anglicismes dans les différents domaines de la langue l'importance de son impact montre des écarts considérables.

La première adaptation que subit un mot étranger est phonétique: en règle générale les emprunteurs s'efforcent de reproduire avec exactitude la prononciation étrangère, mais les résultats sont souvent imparfaits: les phonèmes familiers de la langue maternelle tendent à se substituer à des sons inhabituels. Il est donc généralement inexact de dire que l'introduction des mots d'origine étrangère exerce la moindre influence sur la prononciation, car la plupart de ces mots sont accommodés à la prononciation française. La seule exception faite est celle qui concerne l'occ-

lusive gutturale nasale écrite *-ng* en anglais, réduite le plus souvent à une simple nasale.

Enfin, la prononciation de l'emprunt s'écarte plus ou moins du modèle étranger selon qu'il a suivi, à l'origine, la voie savante ou la voie populaire. Dans le premier cas, l'emprunt a une certaine chance d'être introduit dans l'usage commun avec une prononciation exacte.

Outre l'adaptation phonétique, les mots empruntés subissent aussi une accommodation morphologique spontanée ou progressive, qui leur permet de fonctionner aisément et clairement dans le système de la langue emprunteuse. Par contre, en ce qui concerne le phénomène inverse, c'est-à-dire les impacts de l'anglais sur la morphologie française, on peut constater que le français étant une langue à morphologie plus riche, ce domaine de la langue reste un territoire de clôture, peu perméable aux influences externes.

Enfin, il ne serait pas sans utilité de mentionner un cas particulier du domaine syntaxique et notamment l'ordre déterminé – déterminant dans le syntagme nominal composé français. La tendance normale et prédominante est de placer l'adjectif déterminant après le nom déterminé (*centre commercial, maladie infantile*). Cette modalité syntaxique s'est établie après l'élimination des désinences de cas auxquelles se sont substituées des relations d'ordre syntaxique entre les termes. La structure de l'anglo-américain comporte, au contraire, l'ordre inverse déterminant – déterminé. Cette structure a „contaminé” dans un certain sens la structure syntaxique française et a donné comme résultat l'adoption du raccourci syntaxique (une sorte de juxtaposition) (*mass média*) qui peut être considéré comme la transposition en français de la liberté de construction propre au composé anglo-américain. Ces formations se multiplient en effet, dans la presse et dans la publicité, et dans la graphie on assiste à la plus grande incertitude dans l'emploi de la marque de trait d'union. Toutes ces constructions répondent à un même modèle de formation reposant sur une relation syntaxique de détermination d'un premier composant par un second qui lui apporte une spécification. Elles prennent une forme condensée par la suppression de tout joncteur (*zone franc, assurance maladie, crédit vacances, papier-monnaie*). Il faut reconnaître, cependant, que la détermination d'un nom par un autre au moyen d'une simple juxtaposition et sans recours à une préposition *de* ou *à* est loin d'être inconnue en français, au cas où il s'agit de l'emploi qualificatif du second nom, fonctionnant alors comme une sorte d'adjectif (*une femme BCBG*). Enfin, pendant plusieurs siècles, le français médiéval, même après la perte des déclinaisons, a utilisé ce type de détermination du nom par pure juxtaposition (*l'hôtel-Dieu*).

Toutes ces données nous autorisent à conclure qu'aucun des domaines de la grammaire, autres que le vocabulaire, ne s'est laissé séduire par la contamination anglaise. Son influence reste assez faible sur les parties les

plus structurées de la langue et elle n'a pas atteint le noyau dur de la langue française. Non seulement le modèle anglais n'a rien altéré, mais il a souvent constitué un apport fécondant, ou a permis un renouvellement par le retour à des sources taries qui se remettent à jaillir (suffixes oubliés).

RÉACTIONS

L'éventail des attitudes face à ces changements va de l'accueil le plus ouvert et le plus enthousiaste à tout nouvel apport lexical anglais, au rejet le plus radical.

Tous ne disent pas comme J. Du Bellay:⁷ „Ce n'est point chose vicieuse, mais grandement louable: emprunter d'une langue étrangère les sentences et les mots pour les approprier à la sienne.”

Deux siècles plus tard Fénelon dans ses *Réflexions sur la grammaire, la rhétorique, la poésie et l'histoire* (Paris, 1716, chapitre III) représentait encore cette même position: „Prenons de tous côtés ce qu'il nous faut pour rendre notre langue plus claire, plus précise, plus courte et plus harmonieuse.”

Le comportement à l'égard de l'emprunt, le degré de réceptivité ou de résistance, varie en général selon les langues, les époques et les conditions sociales. De François I^{er} au général de Gaulle en passant par Louis XIV, c'est une tradition de voir dans la pureté de la langue l'image de la grandeur de l'Etat. Après l'usage hétéroclite du Moyen Age et les latinismes en masse de la littérature humaniste, le XVI^e siècle a adopté une position libérale, tandis que Malherbe a fait la guerre aux emprunts (latinismes, italianismes, hispanismes) autant qu'aux termes techniques, aux archaïsmes, aux néologismes et aux régionalismes.

Alors que le purisme français a toujours vu dans les emprunts une menace contre la pureté, l'Angleterre ouvre sa langue aux allogènes comme ses marchés au libre-échange. Aujourd'hui l'opinion publique s'intéresse peu aux inquiétudes des puristes, les emprunts anglais recrutent des „partisans” dans les différentes couches de la société.

On trouve parmi eux:

- des admirateurs sans réserve du „way of life” américain;
- des scientifiques, pour qui la nécessité de se maintenir au niveau des sciences de pointe rend inévitable la connaissance et l'emploi actif d'une terminologie américaine déjà imposée. Les hommes de science et les techniciens utilisent dans leurs travaux et dans leurs communications des termes conventionnels, d'origine américaine, eu égard à la notion d'efficacité et de précision;

⁷ Défense et illustration de la langue française, Paris, Angelier, 1549. livre I, chapitre VII.

– et enfin la masse non spécialiste, le public, qui subit la pression socio-culturelle des films, des romans policiers, des journaux etc. comme les emprunts à l'anglo-américain ne sont pas seulement des signes véhicules d'un sens. Ils ont tout un arrière-plan culturel prestigieux qui passe avant le sens dans la mentalité populaire, en plus une certaine forme de snobisme, de faux intellectualisme jouent parfois en la faveur de ce type d'emprunts.

Quoi qu' en disent les alarmistes, les Français ne pratiquent pas un langage transformé en sabir franglais⁸. Je pense que les paroles ci-dessous citées de deux linguistes illustres (F. Brunot – Ch. Bruneau) sont valables aujourd'hui encore:

„Il semble, à bien peser les faits, que l'influence anglaise et américaine soit assez superficielle et doive laisser dans notre langue assez peu de traces: le français possède un vocabulaire riche et varié, la société française a conscience d'elle-même et de son originalité (...) Il nous paraît que l'anglicisation de notre vocabulaire a été singulièrement exagéré et que les cris d'alarme poussés par les puristes ne révèlent pas un danger bien grave.”⁹

BIBLIOGRAPHIE

- Aspects du mouvement d'emprunt à l'anglais reflétés par trois dictionnaires de néologismes, in *Cahiers de lexicologie*, vol. 42, 1983, 1, p. 86-101
- Amero (J.), *L'anglomanie dans le français et les barbarismes anglais usités en France*, Paris, 1879.
- Barbier (P.), *English Influence in the French Vocabulary* (Society of Pure English, Tract no 7 and no 13), Oxford, 1921 et 1923.
- Barbier (P.), *Some Notes on English Influence in the Vocabulary of Written French*, dans *Modern Languages*, 1923.
- Bastide (Ch.), *Anglais et français au XVII^e siècle*, Paris, 1912.
- Bastide (Ch.), *Notes sur les origines anglaises de notre vocabulaire politique*, dans *Revue des Sciences Politiques*, 58 (1935), p. 524-543
- Bastide (Ch.), *Anglais et Français au XVII^e siècle*, Paris, 1912.
- Benveniste (E.), *Deux mots anglais en français moderne*, dans *le Français Moderne*, 15 (1947).
- Bertaut (J.), *L'anglicisme en France sous la Restauration*, dans *Revue de Paris*, 3 (1918), p. 153-183.
- Bonnaffé (E.), *L'anglicisme et l'anglo-américanisme dans la langue française. Dictionnaire étymologique et historique des anglicismes*, Paris, 1920, XXIII – 193 p.
- Bonnaffé (E.), *Anglicismes et mots d'influence anglaise*, dans *The French Quarterly*, 4 (1922).

⁸ Dénomination due à Etienneble: Parlez-vous franglais?

⁹ Précis de grammaire historique de la langue française; Paris, 1973, p. 192.

- Brunet (E.), *Le vocabulaire français de 1789 à nos jours d'après les données du „Trésors de la Langue Française”*. Genève, Slatkine – Paris, Champion, 1981.
- Brunot (F.), *Histoire de la langue française, Tome IV (1660-1715)*, Paris, Armand Colin, 1911.
- Cellard (J.), *Le français devant l'anglais*, in *Actes du colloque international de terminologie*, mai, 1975, p. 78.
- Cellard (J.), *Histoire des mots*, Editions La Découverte et Journal, Le Monde, Paris, 1985.
- Damourette (J.), *A propos des anglicismes*, dans *Le Français Moderne*, 11 (1943), p. 146.
- Darbelnet (J.), *Le français en contact avec l'anglais en Amérique du Nord*, Québec, Presses de L'Université Laval, 1976.
- Darbelnet (J.), *Le français face à l'anglais comme langue de communication*, in *Le français dans le monde*, n° 89 (juin 1972), pp. 6-9.
- De Grand Combe (F.), *De l'anglomanie en français*, dans *Le Français Moderne*, 22 (1954), p. 187-200 et 267-276.
- Derocquigny (J.), *Les faux amis, ou les trahisons du vocabulaire anglais*, Paris, 1928.
- Derocquigny (J.), *Autres mots anglais perfides*, Paris, 1931.
- Deroy (L.), *L'emprunt linguistique*, Paris, 1956.
- Etiemble, *Parlez-vous français?*, Paris, Gallimard, 1964
- Hagege (C.), *Le français et les siècles*, Éditions Odile Jacob, 1987.
- Höfler (M.), *Dictionnaire des anglicismes*, Paris, Librairie Larousse, 1982.
- Guilbert (L.), *La créativité lexicale*, Paris, Larousse, 1975
- Giraud (J.), *Les nouveaux mots dans le vent*, Paris, Larousse, 1974.
- Guiraud (P.), *Les mots étrangers*, Collection „Que sais-je?”, Paris, PUF, 1971.
- Mackenzie (F.), *Les relations de l'Angleterre et de la France d'après le vocabulaire*. I. *Anglicismes français*, II. *Gallicismes anglais*, thèses de Paris, 2 volumes, Paris, 1939, 335-353 p.
- Mossé (F.), *Essai sur l'anglicisme*, dans *Les langues modernes*, 21 (1923), p. 519-535.
- Mounin (G.), *Quelques observations sur le lexique français d'aujourd'hui*, in *Europe*, n° 738, octobre 1990, p. 10-19.
- Orr (J.), *Les anglicismes du vocabulaire sportif*, dans *Le Français Moderne*, 3 (1935), p. 195-201.
- Pergnier (M.), *Le français en contact avec l'anglais*, Didier, Paris, 1988.
- Pergnier (M.), *Les anglicismes, danger ou enrichissement pour la langue française*, Paris, P.U.F., 1985.
- Picoche (J.) - Marchello-Nizia (CH.), *Histoire de la langue française*, Nathan, 1994.
- Rey-Debove (J.) - Gagnon (G.), *Dictionnaire des anglicismes*, Paris, Le Robert, 1980.
- Rey-Debove (J.), *Comportement des langues romanes face à l'emprunt anglo-saxon en terminologie*, in *Actes du sixième colloque international de terminologie*, Pointe-au-Pic, Québec, p. 127.
- Sauvageot (A.), *Portrait du vocabulaire français*, Paris, Larousse, 1964.
- Seguin (J-P.), *La langue française au XVIII^e siècle*, Bordas, Paris, 1972.
- Tardivel (J. P.), *L'anglicisme, voilà l'ennemi*, Montréal, 1901.
- Ullmann (S.), *Notes sur la chronologie des anglicismes en français classique et post-classique*, dans *Le Français Moderne*, 8 (1940), p. 345-349.
- Ullmann (S.), *Anglicismes in French, Notes on their chronology, range and perception*, in *Publication of the Modern Language Association*, no 4, 1947, p.1153-117.
- Walter (H), *L'aventure des langues en Occident*, Robert Laffont, Paris, 1994.
- Wey (F.), *Remarques sur la langue française au XIX^e siècle. Sur le style et la composition littéraire*, Paris, 1845 (chap.: *L'invasion des mots anglais dans la langue française*).

ANGLICISMOS EN EL ESPAÑOL PENINSULAR

KLÁRA CZÖNDÖR

Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Spanyol Tanszék
H-2087 Piliscsaba 3., Pf. 1.

The author of this study analyses the influence of English on European Spanish. She claims that English has already affected almost all languages but the case is slightly different with respect to Spanish. She elucidates the difference through history of the contacts between the two languages. In the study we find a survey of the different levels of grammatical influence.

INTRODUCCIÓN

La lengua, como medio de comunicación y de interacción en las comunidades de hablantes, es un sistema vivo en el que las palabras se producen, perduran o se transforman y desaparecen. Las palabras se vinculan estrechamente a los objetos señalados, con los que mantienen una relación subordinada. De esto se desprende, que junto con el cambio de las circunstancias vitales, con el desarrollo de las ciencias, de la técnica y de las ideas, el léxico de la lengua también se transforma: unas voces se desvanecen, otras se crean, algunas cambian de signo. Así, por ejemplo, con la transformación de la sociedad campesina en urbana – y tal y como tuvo lugar también este fenómeno en España hace algunas décadas – un determinado grupo de vocablos ha caído en desuso, mientras que otros han salido a la luz.

Ningún idioma puede contenerse en el léxico con el que disponía en el momento de su nacimiento, si por casualidad, este tiempo pudiera ser determinado. Si el vocabulario de un idioma no cambiara, la lengua sería un medio completamente anticuado que no podría seguir los cambios del mundo extralingüístico.¹

¹ Crystal, D.: *The Cambridge Encyclopedia of Language*, Cambridge University Press, 1997

Una parte del vocabulario del español se compone de palabras derivadas del latín; otra parte, de las formas aún no existentes en el momento del nacimiento del idioma, es decir, de neologismos, y también de formas derivadas, creadas sobre las formas ya existentes. El 23 por 100 del léxico español lo forman las voces heredadas del latín, los préstamos el 41 por 100 y las palabras derivadas, el 35 por 100. Sin embargo, los índices de frecuencia se diferencian mucho de los datos numéricos anteriores y, son los siguientes: el 81 por 100, el 10 por 100 y el 8 por 100, respectivamente. Esto demuestra que, aunque el léxico heredado no predomina, se utiliza con más frecuencia, si éste procede de una lengua de la misma familia lingüística.²

El porcentaje de las palabras prestadas de otros idiomas neolatinos representa el 11 por 100 del valor total; las palabras de origen griego representan el 5 por 100, y las de origen árabe, el 2 por 100; las demás un valor inferior a los anteriores.

Al leer la prensa española, encontramos en ella, cada vez con más frecuencia, préstamos tomados del inglés, estructuras sintácticas inglesas, palabras inglesas en forma españolizada. Este fenómeno no es nada nuevo. Varios hechos extralingüísticos han influido en la propagación del inglés por el mundo. „Pueden destacarse los siguientes aspectos: la internacionalización de la moda, la música, el cine, los medios de comunicación y las agencias de noticias de países de habla inglesa, el desarrollo de la informática, el efecto de las dos guerras mundiales y la hegemonía política de los EE.UU. de Norteamérica, la industria, el comercio, el deporte, el aumento del turismo de masas, el desarrollo de las relaciones internacionales de los países hispánicos, el aprendizaje del inglés como segunda lengua (L2), el prestigio del mundo científico.”³

Se trata de un fenómeno mundial, pero debido a los movimientos puristas de España, esta influencia todavía no ha tomado proporciones tan extendidas en la Península Ibérica como en América Latina, donde la proximidad geográfica ha contribuido considerablemente a la extensión cada vez más creciente de los anglicismos.

El presente trabajo intenta tratar de la influencia de la lengua inglesa sobre el español hablado en la Península Ibérica; sobre la manifestación de esta influencia en los distintos niveles gramaticales; presentar la posición y práctica de la Real Academia Española al respecto; los motivos principales de la expansión del inglés y las distintas opiniones relacionadas con dicho fenómeno.

² Alvar Ezquerro, M.: La formación de palabras en español, Madrid, Arco/Libros, S.L. 1995:10

³ Medina Lopez, J.: El anglicismo en el español actual, Madrid, Arco/libros, S.L. 1996: 62

⁴ Lapesa, R.: Historia de la lengua española, Madrid, Editorial Gredos, 1980.

LOS ANTECEDENTES

Desde los comienzos, la historia de España se ha caracterizado por una larga serie de influencias extranjeras, lo que justifica bien el hecho de que la transformación de la lengua de un pueblo está en estrecha correlación con los cambios que tienen lugar en su historia. La influencia de las culturas prerromanas, el carácter decisivo de la lengua del Imperio Romano, los helenismos transmitidos por el latín, la cultura visigoda que sobrevivió de modo decisivo, en los distintos topónimos, luego la dominación árabe de más de siete siglos, la inmigración francesa en el siglo XI y XII, la influencia italiana, francesa y americana desenvuelta en el Siglo de Oro, las relaciones culturales y políticas mantenidas con Italia en el siglo XVII, la influencia francesa y portuguesa manifiesta en este mismo siglo, todos atestiguan que durante largos siglos de la historia de España, apenas hubo un período, durante el cual, la lengua de otros pueblos no influyera en la lengua hablada de la Península Ibérica.

Mientras que en el siglo XVII, en Francia e Italia, se tomaron severas medidas para mantener la limpieza de la lengua, y se encargó a las Academias entonces establecidas de hacerse cargo de la cultura del idioma, el lenguaje de la literatura barroca, se caracterizaba por una libertad artística predominante.

Por influjo de la ilustración francesa, durante el período del „absolutismo ilustrado” español, empieza en España un movimiento reformador que intenta solucionar los problemas del país. Es en aquel entonces, cuando nace el sistema institucional unificado y moderno del país, se introducen reformas en el campo de la administración pública, la enseñanza y el sistema social y, es en este período cuando el castellano llega a ser el idioma oficial del estado.

Siguiendo el ejemplo de Francia, en 1713 se funda la Real Academia Española por iniciativa de Felipe V y, en los doscientos años siguientes se establecen instituciones semejantes en la mayoría de los países hispanoamericanos. El objetivo de dicha Academia era defender la pureza de la lengua y crear normas para regularizar su uso, tal como se lee en el Prólogo del Diccionario de Autoridades:

„El principal fin que tuvo la Real Academia Española para su formación fue hacer un Diccionario copioso y exacto, en que se viese la grandeza y poder de la lengua, la hermosura y fecundidad de sus voces, y que ninguna otra la excede en elegancia, frases y pureza, siendo capaz de expresarse en ella con la mayor energía todo lo que se pudiese hacer con las lenguas más principales, en que han florecido las ciencias y las artes.”⁴

Los redactores del diccionario arriba mencionado tomaron sus citas de obras literarias medievales y clásicas, las cuales consideraban ser

⁴ Diez, M., Morales, F. y Sabin, A.: *Las lenguas de España*, Madrid, Ministerio de Educación, 1980: 217-224.

fuentes auténticas. A este hecho se refiere el mismo nombre del diccionario, según el cual se trata de un diccionario monolingüe que nos ofrece citas de autores clásicos. En 1741, la Academia publica su „Ortographía”, unificando con ello la grafía del idioma español, con lo que pone fin al estado caótico del mismo y, luego, en 1771, sale a la luz la obra denominada „Gramática”. Durante el siglo XVIII, los galicismos se extienden de una manera tan alarmante, que se desarrolló un apasionado debate entre los defensores de la pureza del idioma, es decir, entre los llamados puristas y los renovadores del idioma, quienes apoyaban la utilización de los extranjerismos, pues para éstos la adaptación de palabras y expresiones extranjeras era más cómoda que la explotación de las propias fuentes y posibilidades de la lengua. En este debate, también la Academia apoyaba la idea de los puristas. Como consecuencia de la preocupación expresada por la situación de la lengua y del movimiento reformista, unos escritores y sabios se encargaron de la dirección de dicho movimiento. No es una casualidad que sea en este siglo cuando aparecen las publicaciones académicas ya mencionadas.⁵

En los siglos XVIII y XIX salen a la luz, en cantidad considerable, los primeros préstamos. La adaptación se da, de modo insignificante, de los idiomas neolatinos: la importancia del italiano viene disminuyendo, por lo general y la mayoría de los italianismos se vincula al arte y la música. En los siglos XVI y XVII, el inglés apenas hace sentir su influencia en el continente; empieza a extenderse sólo en el siglo XVIII, primero, gracias a su literatura y pensadores, luego, debido a su prestigio social. Durante este período, gran parte de los anglicismos llegó directamente o por mediación del francés, como, por ejemplo, las palabras siguientes: *tranvía, túnel, confort, revólver, turista, fútbol, tenis*, etc. y una larga serie de tecnicismos relacionados con el deporte.

En el siglo XX, la proliferación de los anglicismos en el español es un fenómeno cada vez más extendido, en primer lugar, en los países centro-americanos, debido a la hegemonía política y económica de los EE. UU., a causa de la cercanía geográfica, influyó y sigue influyendo en los países de la región.

No obstante, la influencia lingüística norteamericana se ha extendido a todo el mundo hispánico, y por consiguiente, también a España.

EL INGLÉS MUNDIAL'

En el siglo XX, cada vez más neologismos, en primer lugar, de origen extranjero, aparecen en la lengua española, acompañando a los acelerados

⁵ Pratt, Ch.: *El anglicismo en el español peninsular contemporáneo*, Madrid, Editorial Gredos, 1980: 37-45.

cambios sociales. Una parte de estos nuevos términos son indispensables, mientras que otros son superfluos. La mayoría son anglicismos, con lo que se percibe cada vez más claramente que, en nuestros días, el inglés ha llegado a ser el idioma más generalmente hablado en el mundo. Ha llegado a ser, quizás, la única lengua mundial, y su posición viene consolidándose. La base de este desarrollo es el hecho de que los países anglosajones, durante los últimos doscientos años, se han convertido en grandes potencias mundiales, económica y políticamente también.

El inglés es lengua oficial de más de sesenta países, por consiguiente, en el mundo no hay ningún continente donde no desempeñe un papel muy importante. En el mundo, la mayoría de los libros y periódicos se publican en inglés; pero esta lengua también goza de primacía en el comercio internacional, en la vida científica, en las distintas conferencias internacionales, en la tecnología, en la medicina, en la diplomacia, el deporte, en las competiciones internacionales, en la música pop, en el mundo de los anuncios y también en las comunicaciones aéreas. Más de las dos terceras partes de las publicaciones científicas y el 80 por 100 de las informaciones guardadas en bancos informativos electrónicos están escritas en inglés.⁶

Esta expansión desmesurada del inglés suscita inquietud en muchas personas. Más aún, en algunos países se experimenta una fuerte resistencia frente a su uso. En Francia, por ejemplo, se intenta limitar su difusión con toda la fuerza de la ley; han empezado movimientos contra el uso del inglés en España, México, Alemania e incluso en la India, aunque se han podido alcanzar muy pocos resultados prácticos con estas iniciativas dispersas.

CONCEPTOS NUEVOS – PALABRAS NUEVAS

Como ya hemos mencionado previamente, la Real Academia Española representa el concepto purista del español y, su tarea consiste en hacer oír su voz a favor de proteger la pureza de la lengua. Al mismo tiempo, el uso cotidiano de la lengua demuestra que muchas palabras y expresiones inglesas han pasado a la lengua coloquial, las cuales, a pesar de la autorización de la Academia, han llegado a ser parte integrante del castellano. Desde este punto de vista, la comunidad lingüística tiene mucha importancia, ya que, en la práctica, depende de ella si se acepta o rechaza una nueva palabra o expresión sumergida. Y ello se produce sin comprenderse o conocerse, en general, el funcionamiento del mecanismo interior del idioma. Muchas veces, los hablantes tienen a su disposición palabras

⁶ Cfr. Crystal, D. *op.cit.*, pág. 445.

bien circunscritas según su significado, y sin embargo, no las utilizan en la lengua hablada. En otros casos, la mayoría de los hablantes resulta incapaz de aceptar palabras de origen griego o latino, propuestas y precisamente circunscritas por los sabios. En otros casos, la minoría erudita, sirviéndose de la palabra escrita, alcanza resultados estupendos mediante los libros y la prensa. Así, por ejemplo, en el lenguaje deportivo podemos encontrar numerosos ejemplos para el llamado 'doble uso' de las palabras: *portero* junto con *guardameta*, donde este vocablo es una traducción literal del inglés *goal-keeper*.

El rápido desarrollo científico y técnico de nuestra época hace inevitable el cambio y renovación permanentes de la lengua, lo que se soluciona sólo encontrando nuevas palabras y expresiones para los nuevos conceptos. La lengua dispone de varios medios semánticos, morfológicos y léxicos al respecto, cuyas formas más frecuentes son las siguientes: reutilización de una palabra antigua; creación de palabras onomatopéyicas; adaptación de palabras extranjeras y formación de palabras nuevas.

Los préstamos lingüísticos no son exclusivos de nuestros días, la adaptación de palabras tomadas de otras lenguas es un fenómeno muy antiguo y, no se trata de algo esporádico que se limite a una o unas pocas lenguas. Al mismo tiempo, unos préstamos se han quedado para siempre, otros se han perdido en la historia, algunos son efímeros, y otros inician ahora un proceso cuya duración desconocemos.

Uno de los medios fundamentales de cualquier lengua para su enriquecimiento neológico es el préstamo. Tradicionalmente se distingue entre palabra extranjera y préstamo, distinción que corresponde a la que hay entre palabra no asimilada y asimilada en el patrimonio léxico. También puede hacerse una distinción entre préstamos por necesidad y los préstamos de lujo. Aquellos sirven para designar productos y conceptos nacidos en un país extranjero, mientras que los préstamos de lujo son resultado del prestigio ejercido por un cierto tipo de civilización y de cultura, o por ignorancia o papanatismo, etc.

Desde este punto de vista, como ya lo hemos mencionado, es el inglés el que muestra el mayor número de préstamos en el español, como consecuencia del prestigio de la pujanza económica y cultural americana. La adaptación de estas palabras se hace a menudo bajo la forma del préstamo directo, es decir, se conserva el grafema original comunmente extraño al español, mientras su pronunciación corresponde más o menos a la norma inglesa, como en los casos siguientes: *sport*, *stand*, *winsurfing*, *waterpolo*, etc.

Otra forma de la adaptación son los calcos semánticos o préstamos de sentido, que son más difíciles de descubrir, razón por la cual van minando la estructura léxica de la lengua. Un calco es la traducción del término extranjero por una palabra ya existente, la cual adquiere así una nueva acepción: por ejemplo: el uso de *canal* en concurrencia con *cadena de televisión*, o la palabra *firma*, en el sentido de *empresa*.

Parece que en el caso de estos neologismos importados, la tradicional capacidad de asimilación del español no funciona actualmente tan bien como en el pasado, cuando la incorporación, la hispanización de las palabras, se efectuaba según la fonética y ortografía españolas. Los siguientes ejemplos ilustran bien este fenómeno tan extendido: *eslogan* (slogan), *eslalon* (slalon), *guisqui* (whisky), *mitin* (miting), *travelin* (traveling), etc. Por otra parte, se observa hoy cierta resistencia a la hispanización de formaciones análogas, como lo es el caso de las palabras *marketing*, *camping*, etc. que son transcritas tal cual y son muy usuales, a pesar de la cantidad de formas que se proponen para ellas.⁷

La resistencia a la hispanización de las palabras extranjeras no es evidentemente imputable al dirigismo lingüístico de los organismos oficiales, sino a una cierta categoría de usuarios que prefiere utilizar la palabra extranjera en su forma original, aun existiendo un sustituto válido. Para estos problemas de integración, la actitud de la Real Academia Española parece obedecer a una línea firme y determinada y, por ello, excesivamente lenta: adaptar la ortografía de las palabras nuevas admitidas a la pronunciación real del español. Algunas nuevas incorporaciones son: *córner*, *penalti*, *esnob*, *eslogan*, *test*, *récord*,... Quisiéramos mencionar aquí, que en la edición del Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), publicada en 1992, ya figuran las palabras mencionadas. De vez en cuando el neologismo aparece en el diccionario académico con dos grafías distintas, una conforme a la original y otra de acuerdo con la dicción real: *guisqui* / *whisky*; *nailon* / *nilón*; *bikini* / *biquini*.

A veces la Academia tarda en adoptar términos que no siempre presentan mayores dificultades y sí tienen la misma actualidad y frecuencia de uso que los reseñados: *(e)sprint*, *(e)spot*, *(gu)insurfñ*. Por el contrario, consigna algunos extranjerismos crudos como por ejemplo: *sandwich*. Según la actitud general de la Academia, ésta sólo acepta el préstamo, si éste pasa la prueba del tiempo. Quisiéramos mencionar aquí que antes, el depositario primordial de la pureza de la lengua opuso fuerte resistencia frente a préstamos de origen no latino.⁸

Los préstamos ingleses, una vez incorporados en la lengua común, aunque pertenezcan a lenguajes específicos (deporte, informática, economía, etc.), conciernen a todos los hablantes. Entre estos se dan dos actitudes: los que se esfuerzan por reemplazar las palabras inglesas por equivalentes; y los que las adoptan sin más, a pesar de tener equivalentes en español y, además las difunden.

Muy a menudo, la así llamada anglomanía contribuye a la extensión de anglicismos inútiles o pseudoanglicismos. Los españoles se valen a veces de sistemas de defensa relativamente eficaces al respecto: así mientras

⁷ Guerrero Ramos, G. *Neologismos en el español actual* Madrid, Arco/Libros, S.L. 1995: 36-40.

⁸ Cfr. Pratt, Ch. *op.cit.* pág. 124-132.

que en francés se han implantado anglicismos como *living-room*, o *week-end*, en español los términos semejantes son utilizados esporádicamente y, en la lengua común son sustituidos por estructuras preposicionales, como: *cuarto de estar*, o *fin de semana*. En otros campos, sin embargo, se han impuesto más los préstamos: las palabras como *western* o *cowboy* son más populares que *película del oeste* o *de vaqueros*.

Entre los términos utilizados en el mundo del deporte, encontramos gran cantidad de préstamos de origen inglés, sin embargo, el español también manifiesta un proceso de emancipación al respecto. Así, al lado de *record*, el español utiliza también *marca* (*establecer una marca*); por consiguiente, el término formado de aquel vocablo – *plusmarquista* – hace innecesario el uso de *recordman*. Lo mismo ocurre con otros calcos como *baloncesto* en vez de *basketball* o *balonmano* en lugar de *handball*.⁹

El español, como hemos podido observar, se inclina a neutralizar las voces extranjeras, lo que se manifiesta en el fenómeno de la creación de toda una serie léxica a partir de una palabra importada, no existente en el inglés. De nuevo, tomamos nuestro ejemplo del lenguaje deportivo. La palabra *gol* tiene las siguientes derivaciones en español: *golear*, *goleada*, *golazo*; o el verbo *chequear* creado de *chequeo*. Estas palabras son los llamados préstamos híbridos, en los cuales el lexema pertenece a la lengua de la cual éste se ha tomado, en tanto que el morfema gramatical a la otra lengua. El resultado de este fenómeno son palabras como: *hamburguesería*, *windsurfista*, *jeansería*.

La voz o expresión tomada de otra lengua sufre a veces un apócope, como ocurre en *basket* por *basketball* o *wáter* en lugar de *water-closet*. Cuando el préstamo es parcial, y se toma sólo el significado y no el significante, estamos ante un calco semántico: si *balcón* o *paloma* tienen hoy el sentido de ‘partidario de la guerra’ o ‘partidarios de la plaz’, es porque los equivalentes de esas palabras en inglés adquirieron estos significados hace ya unos años.

Las razones que llevan a la introducción de una palabra procedente de otra lengua son, en unas ocasiones, de carácter lingüístico, cuando la comunidad lingüística muestra una predisposición para adaptar el término extranjero en detrimento del propio. Así se explica la preferencia expuesta por palabras como: *cómic*, *póster* y *pin* en vez de *tebeo*, *cartel* o *insignia*.

Razones extralingüísticas también pueden motivar la incorporación de voces ajenas. Un concepto nuevo, un objeto originado en los EE. UU., por ejemplo, se introduce con el término que sirve para nombrarlo en su primera lengua; el mundo de la informática nos proporciona abundantes ejemplos en este sentido.¹⁰

⁹ Alvar Ezquerro, M. *op.cit.* pág. 48-53.

¹⁰ Alvar Ezquerro, M. *op.cit.* pág. 18-19.

En cuanto a las opiniones, ideas y proposiciones referentes a los préstamos, las palabras siguientes de Miguel de Unamuno merecen atención, sin que de ningún modo quepa tildarlo de xenófilo:

„Meter palabras nuevas, haya o no otras que las reemplacen, es meter nuevos matices de ideas”.¹¹

ANGLICISMOS LÉXICOS MULTIVERBALES

En el español coloquial encontramos muy a menudo estructuras más complejas tales que *ciudad dormitorio*, *coche bomba*, *urbanización modelo*, etc. Estos anglicismos multiverbales no son nada nuevos, y por lo general, son fáciles de entender. La gran diferencia entre la estructura apositiva basada en préstamos ingleses y la forma tradicional española consiste en que en ésta los dos sustantivos se unen mediante una preposición. Por ejemplo, en vez del sintagma *sector pesca*, si la influencia del inglés no hubiera prevalecido, utilizaríamos *sector de la pesca* o *sector pesquero*.

Muy a menudo, los anglicismos multiverbales pueden considerarse como estructuras comparativas: así, en los casos *fecha límite*, *hora punta*, *momento clave* la función atributiva del segundo sustantivo queda afirmada por las formas esporádicamente utilizadas en plural – *precios-topes*.

Estas formas compuestas pueden servir para indicar el lugar, la situación de algo imitando el modelo inglés. La yuxtaposición de dos sustantivos de procedencia anglosajona es frecuente también en el caso de los puntos cardinales también: *mitad sur* por analogía del inglés *southern half*. Estas formas pueden expresar objetivo *cine club*, *juego café*, tiempo: *viajes fin de semana* u ocasión: *oferta aniversario*, etc.

El rasgo principal de este léxico multiverbal es que desempeña varias funciones en las que el sustantivo de función atributiva puede tomar la forma en plural, si el primer elemento también está en plural: *pisos-piloto* o *pisos-pilotos*.

Estas estructuras procedentes del inglés se adaptan más al español, si se forman mediante una preposición que generalmente es de: *conferencia de prensa* – *press conference*; *telón de acero* – *iron-curtain*; *fin de semana* – *week-end*; *máquina de lavar* – *washing-machine*, etc.¹²

EL ANGLICISMO MORFOSINTÁCTICO

Bajo este término se reconoce toda influencia ejercida por la estructura sintáctica de la lengua inglesa sobre la española; pero también engloba

¹¹ Lorenzo, E. *op.cit.* pág. 42.

¹² Pratt, Ch. *op.cit.* pág. 26.

cuestiones referidas a giros, modismos, nexos, frases hechas, etc. La influencia lingüística de una lengua sobre la otra se hace problemática, si influye su estructura, es decir si tiene lugar a nivel morfosintáctico. En este caso el mecanismo mismo de la lengua está en peligro. Es bien sabido que los idiomas germánicos – bajo la influencia del inglés – y los idiomas neolatinos – bajo la influencia del rumano, francés y de las lenguas eslavas –, qué cambios léxicos han experimentado sin que éstos hayan modificado sus rasgos principales y su pertenencia lingüística. Sin embargo, en el caso del español la influencia ajena, en primer lugar, la influencia del inglés es tan marcada que ésta ya se experimenta en la estructura misma de la lengua, aunque no tan nítidamente como a nivel léxico.

Uno de los problemas morfológicos que presentan las palabras inglesas que se han introducido en la lengua española es la formación de sus plurales, puesto que muy a menudo se utilizan formas ajenas, pasando por alto las reglas gramaticales vigentes. Muchas veces tropezamos con los plurales siguientes en textos españoles: *clips, clubs, films, smokings*, etc., si bien de acuerdo con las reglas ortográficas y la gramática autorizada por la Academia, los sustantivos que terminan en consonante, forman su plural añadiendo la desinencia *-es*. Por consiguiente, en el DRAE, el plural de la palabra *club* figura como *clubes*. A pesar de eso, en el uso cotidiano se han difundido las formas arriba mencionadas, y más o menos se consideran como formas admitidas. Este hecho se debe al „relajamiento” esporádico de la disciplina lingüística, fenómeno que ya había sucedido anteriormente. De este modo, prescindiendo del origen de la palabra, el uso exclusivo del *-s* para formar el plural de los sustantivos en español, se hace cada vez más extendido. Fenómeno que se observa muy bien sobre ejemplos tomados al azar de textos literarios y de la prensa: *boicots, cowboys, cameramans*, etc. del inglés; *chalets, vermut, fagots* del francés; *soviets* del ruso y *deficits, Te Deums, ultimatums*, etc. del latín. Entre estos vocablos, los de origen inglés y francés predominan, y es de suponer que los demás pasaron al español por mediación de ellos, guardando las formas del plural utilizadas en estos dos idiomas. Sin embargo, los españoles utilizan las formas plurales en cuestión, convencidos de su corrección, aun siendo palabras extranjeras. En efecto, esta forma sería el primer paso hacia el proceso de la asimilación, justificado por el uso de formas dobles del plural, fenómeno extendido también en el lenguaje oficial, tal como lo demuestran los siguientes ejemplos: *mitins* o *mitines*, *lidens* o *líderes*, *coctels* o *cócteles*, etc.

Como ha quedado manifiesto, en el español de uso cotidiano se encuentran, tanto las formas del plural tradicionales, como las nuevas, lo que indica que los hablantes aceptan determinados grupos consonánticos, al tiempo que rechazan otros, en función de que si éstos se asimilan al sistema consonántico del español o no y, si provocan problemas en la pronunciación o no. A veces, se dan unas soluciones extrañas para evitar el plural malsonante. Por ejemplo, la palabra *sport* en singular está muy ex-

tendida, mientras que en lugar de su forma en plural se utiliza casi exclusivamente *deportes*. Algo semejante se experimenta en el caso de la palabra *chófer*, cuya forma en plural se expresa con distintos sinónimos como: *taxistas* o *conductores*.

Los representantes de la idea purista aceptan con más temor los anglicismos sintácticos que los léxicos. Para ellos esta intrusión en la lengua conlleva la corrupción de su estructura y su espíritu, hecho que se realiza más lentamente pero con más eficacia.

Uno de los motivos de este fenómeno es la cultura americana, la expansión masiva de las películas americanas y de otros productos culturales, es decir, su situación monopolista. Antes, la mayoría de las películas eran dobladas en estudios transatlánticos (en México, en Puerto Rico), donde la influencia anglosajona se sentía – y sigue sintiéndose – más directamente que en Europa, y estas películas, a través de la televisión y del cine, han pasado y pasan a la Península Ibérica.

Los siguientes giros y expresiones ajenos a la lengua española han surgido como resultado de calcos del inglés: *no seas rudo* – *don't be rude*; *la cosa que necesitamos* (*lo que necesitamos*) – *the thing we need*; *anuncios clasificados* (*anuncios por palabras*) – *classified ads*, etc.

En otros casos, el barbarismo se manifiesta en la excesiva frecuencia con que una palabra o fórmula o sufijo, apoyados en el inglés, pero existentes en español, suplantando funciones hasta entonces desempeñadas por otras palabras, fórmulas o sufijos equivalentes. A esta categoría pertenecen expresiones como *usualmente*, *por favor!*, *solamente*, *realmente*, *Oh, no!* El caso de *por favor* es característico, pues esta fórmula, no sólo invade posiciones antes ocupadas por otras típicamente españolas (*tenga la bondad*, *hágame el favor*, etc.), sino que se ha instalado en frases donde el español, utilizando otros resortes del idioma, expresaba cortésmente un deseo o un mandato sin acudir a las llamadas expresiones de cortesía: *Quiere usted darme ese libro?* es, indudablemente, más suave que *Deme usted ese libro, por favor!* Nadie puede predecir si se trata de una moda pasajera, pero el hecho es que ha tenido y sigue teniendo una considerable difusión. A la extensión de esta fórmula debe de haber contribuido notablemente la industria del doblaje de películas. Como se trata de consonantes bilabiales, se intenta reproducirlas correctamente en la lengua superpuesta. Así para el frecuente *please* del diálogo inglés, nada mejor que una fórmula breve que empiece por bilabial: *por favor*.

En el español moderno encontramos numerosas variantes de los calcos procedentes del inglés. Una manifestación representativa de este fenómeno es el uso del auxiliar *poder* junto a verbos de percepción (*I can see* – *puedo verlo*), el uso del pronombre posesivo con sustantivos que indican las distintas partes del cuerpo (*cabeza*, *mano*), la aplicación frecuente de la voz pasiva, etc. En estos casos el anglicismo se manifiesta en la utilización excesiva de algunas construcciones gramaticales. Su uso sería ade-

cuado si aparecieran raramente, alguna que otra vez para dar mayor énfasis al fenómeno en cuestión. Los traductores, bajo la influencia del inglés, prefieren la voz pasiva (muy frecuente en dicho idioma y más adecuada a su estructura sintáctica), mientras que esta construcción es menos utilizada en español, y generalmente, se sustituye por la llamada „pasiva refleja”. Las oraciones siguientes ilustran bien esta práctica tan difundida:

„Según ciertos informes, varias reclamaciones de este tipo han sido recibidas en el departamento procedentes de las firmas cuyas licencias para exportar a Rhodesia han sido canceladas”. (ABC, 12-XII-98).

„... las plazas que se adjudiquen a los concursantes podrán ser renunciadas por éstos únicamente...” (Gaceta de Madrid, 19-VII-98).

En vez de las soluciones arriba escritas, sonarían mejor las siguientes:

„Según ciertos informes, se han recibido en el departamento varias reclamaciones de este tipo procedentes de casas cuyo permiso de exportación a Rhodesia se anuló” o „... las plazas que se adjudiquen a los concursantes se podrán renunciar por éstos únicamente...”

En un 90 por 100 de las oraciones del inglés, el orden de las palabras corresponde al esquema: sujeto-predicado; con semejante frecuencia se vale de la voz pasiva. En español, al contrario, el orden de palabras es más libre; sin embargo, algunas reglas también prevalecen a este respecto en el español. La parte más destacada de la oración, por lo general, se sitúa al comienzo de ella, no obstante, hay muchas posibilidades para dar mayor énfasis a ciertos elementos sintácticos.

También provoca cambios funcionales el uso del Gerundio simple como participio, lo que contradice a la norma lingüística del español: „... orden autorizando” en vez de la estructura subordinada: „... orden que autoriza...” o la frase: „... se recibió un sobre conteniendo...” en lugar de „... se recibió un sobre que contenía...”.¹³

Como resultado de la influencia inglesa, muchas veces nos encontramos con formas compuestas del pasado, en las cuales un adverbio se intercala entre el auxiliar *haber* y el participio formado sobre la raíz del verbo principal, infringiéndose de este modo la norma primordial de la sintaxis española: „Era bien claro que había antes tomado sus precauciones para prevenir una sorpresa”.

También se considera forma incorrecta anteponer el complemento directo al adjetivo con el verbo *hacer*: „Señora, haga su hogar confortable” en vez de decir „Señora, haga confortable su hogar”.

A consecuencia de la influencia inglesa, muy a menudo tropezamos con giros y modismos que van acompañados de preposiciones incorrectas: „No le había visto por un año” en cuyo caso las formas correctas serían: „No le había visto desde hacía un año” o „... hacía un año”. Lo mismo ocurre con los

¹³ Díez, M., Morales, F., Sabin, A. *op.cit.* pág. 48-56.

regímenes verbales, en los cuales se percibe una fuerte interferencia del inglés: „... *difícil a hacer...*” en vez de la forma correcta „... *difícil de hacer...*”.

Analizando los anglicismos léxicos y sintácticos, hemos intentado prestar más atención a las formas y estructuras más típicas de dicho fenómeno, tratar las manifestaciones más corrientes del tema en cuestión. De cuando en cuando, nos hemos referido a las causas que han desempeñado y desempeñan papel importante en la aparición de palabras y expresiones inglesas en el español. A renglón seguido quisiéramos presentarlas de una manera más sistemática.

ANÁLISIS SOCIOLINGÜÍSTICO DE LOS ANGLICISMOS

En cualquier idioma en que aparezcan, la presencia de los anglicismos se explica esencialmente, tanto por motivos extralingüísticos como lingüísticos. En el caso de éstos, la cuestión puede analizarse desde el punto de vista de la lengua que ejerce influencia sobre la otra, es decir, de la lengua de origen, o bien desde el punto de vista del idioma meta.

Según la teoría que pone en primer plano las influencias externas, la causa principal de la presencia de los anglicismos en la lengua española es la necesidad de dar nombre a las nuevas invenciones y conceptos del mundo que nos rodea. Como subproducto del desarrollo técnico y científico del mundo, han nacido conceptos y fenómenos nuevos de los que empezaron a ocuparse por primera vez en los EE.UU.: como, por ejemplo, de la contaminación del medio ambiente, el alcoholismo, la drogodependencia. Por consiguiente, las denominaciones inicialmente nacieron en inglés. Estos nuevos fenómenos y conceptos han surgido mucho más tarde en España y en otros países hispanohablantes.

A modo ilustrativo mencionemos aquí la industria del ocio, en la cual la mayoría de los términos técnicos es de origen inglés, pero ello es válido, quizás, para el resto del mundo. O pensemos en la música-pop, en la cual se observan fenómenos semejantes: *pop, disc-jockey, álbum, grupo, conjunto, sintetizador, blue, folk, festival*, etc.

Parte integrante del vocabulario técnico de la radio y la televisión la constituyen anglicismos como: *playback - previo, cameraman - operador o cámara, sincronización*, etc. En el terreno de la moda también es muy marcada la influencia inglesa: *pijama, minifalda, anorak, jersey, polo*, etc. Igualmente la industria del ocio se sirve de grandes cantidades de extranjerismos ingleses como: *puzzle o cómic*.

La renovación experimentada no sólo se limitaba a objetos e inventos, se han cambiado incluso los valores sociales, el comportamiento y la postura ideológica de la gente, y por consiguiente han surgido nuevas ideas que necesitaban ser denominadas: *dinámico, agresivo, sofisticado, ambicioso, discriminación*, etc.

A diferencia de algunas opiniones, las relaciones personales y la influencia del turismo inglés y americano son despreciables en cuanto a la propagación de los anglicismos. Asimismo, el influjo lingüístico de los visitantes no anglosajones es insignificante, de lo que se desprende que la incorporación de las normas lingüísticas inglesas no depende del número de los hablantes y de las relaciones personales, sino de razones socio-psicológicas.¹⁴

Después de considerar los motivos extralingüísticos, pasemos a examinar cuáles son los factores que se esconden en la estructura interna de la lengua receptora, o sea, en la estructura léxica del español, en su relativa „ineficacia” lingüística. Algunos lingüistas opinan que hay una estrecha relación entre los motivos de la adaptación y la categoría de la palabra importada. Según su análisis e investigación, el 60 por 100 de los anglicismos que se han incorporado por motivos estructurales internos de la lengua, lo constituyen adjetivos y verbos, mientras que el 70 por 100 de los tomados por motivos externos lo forman los sustantivos. De esto se desprende que la estructura lingüística interna no es bastante eficaz, no dispone de los recursos que puedan asegurar la flexibilidad de la fuerza expresiva.¹⁵

Según su parecer, igualmente se atribuye a motivos internos el hecho de que muy frecuentemente el español no posee expresiones generalizadas en determinados campos semánticos, a pesar de que sí tiene numerosos términos técnicos. Por ejemplo, la palabra *control* se ha introducido en la lengua, no obstante disponerse de numerosos vocablos semejantes; sin embargo, éstos son tan especiales que en sentido general se da preferencia a la palabra inglesa. La adaptación de las voces siguientes se explica por los mismos motivos: *área, sector, círculo, cooperación, transacción, perspectiva, posición*.

En el caso del uso de extranjerismos, el esnobismo lingüístico también puede jugar un papel importante; puede deberse al hecho de que el préstamo reemplaza la falta „ecológica” de la lengua receptora. Tampoco debemos olvidar que el campo semántico de las palabras pertenecientes a distintos idiomas no coincide a menudo, pues su significado puede implicar asociaciones culturales, sociales y emotivas y distintas connotaciones. También su aplicación depende de ciertas limitaciones sea la del registro lingüístico o la de muchos otros factores.

Por lo tanto, no debemos rechazar la suposición según la cual sí hay una diferencia mínima entre el préstamo inglés y su equivalente en español. Sirva de ejemplo la siguiente comparación del contenido semántico de la palabra inglesa *sandwich* y el *bocadillo* español. Si pensamos en los objetos señalados por estas palabras, notaremos importantes diferencias. El *bocadillo* es un panecillo ovalado que se corta en dos partes entre las

¹⁴ Pratt, Ch. *op.cit.* pág. 87-92.

¹⁵ Alvar Ezquerro, M. *op.cit.* pág.46-51.

cuales se colocan fiambres, queso o alguna comida caliente, por ejemplo, tortilla, y que se come en esta forma. El *sandwich* inglés se prepara con un tipo de pan especial, también se vende ya cortado y se unta con mantequilla. En España, por ejemplo, entre las dos tajadas de lo que sería un sandwich, se colocan queso o jamón y se come utilizando tenedor y cuchillo, lo que en el caso del *bocadillo* se hace con las manos. Desde luego, hay distintos tipos de *sandwich*, pero como podemos observar, hay una diferencia significativa entre las comidas señaladas por dos palabras distintas. Podríamos ilustrar con varios ejemplos esta diferencia mínima que se percibe entre el vocablo tradicional español y el préstamo inglés.

El esnobismo lingüístico ya mencionado prevalece sobre todo en el terreno de los deportes. La aplicación del término inglés en las transmisiones deportivas o durante los reportajes hechos a los deportistas, produce la impresión de que el individuo que lo utiliza es experto en el tema en cuestión, que conoce bien el así llamado argot profesional, aunque igualmente podría valerse de la adecuada palabra española. Podríamos explicar con motivos semejantes que el uso de los anglicismos puede ser rasgo característico del estilo afectado, o al contrario, del negligente y descuidado.

Sin duda alguna, son la prensa y los medios de comunicación que contribuyen considerablemente a la difusión de los anglicismos; pero los motivos deberían buscarse en otra parte. Es sabido que en España el lenguaje periodístico sigue el estilo lingüístico de los políticos y, que es esta lengua la que llega a los lectores. Este argot profesional no sólo se lee en la prensa, sino que es utilizado por los funcionarios públicos; y los rasgos principales de esta modalidad lingüística son su negligencia, inseguridad y ambigüedad.

Nos encontramos ante un esnobismo similar cuando en un anuncio cualquiera se quiere llamar la atención de los compradores utilizando palabras inglesas, suponiendo que la expresión inglesa, por ser foránea, representa la calidad esperada. Por estos motivos se explica la supervivencia de numerosos anglicismos en su forma original, y la resistencia frente a la españolización de los mismos. Los ejemplos siguientes ilustran bien este proceso: *bungalow, cocktail, grill-room, living, puzzle, shorts*.¹⁶

En los anuncios de artículos técnicos específicos, de productos industriales y de servicios especiales, las palabras y marcas inglesas desempeñan un papel especial, el de convencer al comprador potencial, puesto que el empleo de palabras extranjeras inspira mayor confianza.

Ciertos anglicismos se usan y han sobrevivido en el español, ya que denominan objetos y conceptos procedentes del terreno lingüístico anglosajón. Los siguientes vocablos: *boomerang - bumeráng* figuran en contextos de temas australianos; *gentleman, lord, lady*, etc. en relación con el Reino Unido; mientras las palabras *cowboy* y *sheriff* son referentes a los EE.UU.

¹⁶ Lorenzo, E. *op.cit.* pág. 24-27 -

RAZÓN DE SER DE LOS PRÉSTAMOS

Este tema o mejor dicho, esta cuestión se remonta a épocas lejanas, puesto que el préstamo no siempre se consideraba como medio aceptable y positivo de la renovación lingüística. Al contrario, se tomaba como obstaculizador de la armonía y equilibrio lingüísticos. La discusión todavía no está resuelta, sin embargo, el empleo frecuente de formas dobles como, por ejemplo, *cóctel/cocktail*, indican que la resistencia frente a los préstamos no se vincula a la estructura de la lengua. Sin embargo, el filólogo español, Gili Gaya trata con optimismo este tema, refiriéndose al hecho de que las lenguas modernas importaron los términos técnicos del latín, efectuando tan sólo una pequeña modificación en las desinencias. Y al mismo tiempo heredaron la capacidad de denominar los nuevos conceptos con neologismos de origen griego y latino. Por tanto, no debemos tener miedo de los neologismos. En una postura contraria, Julio Casares, lingüista español, acepta con recelo y preocupación los préstamos surgidos en el lenguaje científico y técnico, sobre todo en lo que a su „cualidad léxica” se refiere. Manuel Seco, en cuanto a los préstamos léxicos hace alusión al comportamiento de los españoles que también se manifiesta en su concepto de vida que los rodea. Según su parecer, unos son muy abiertos en cuestiones lingüísticas, en tanto son representantes de ideas conservadoras.¹⁷

Muchos consideran que se trata de un fenómeno generalizado y que las nuevas generaciones son más propensas a aceptar y utilizar nuevas palabras y expresiones, mientras que las de edad avanzada manifiestan mayor resistencia al respecto. Los argumentos en contra y a favor de los préstamos visiblemente no sólo dependen del nivel sociocultural o del ambiente, sino, en primer lugar, del individuo.

En cada país hubo épocas en que se apoyaron en mayor o menor grado los movimientos puristas. Actualmente es el terreno de la técnica y la ciencia en el que han surgido y se han extendido numerosas palabras y expresiones nuevas. En las lenguas modernas el número de los términos técnicos llega a varios miles de vocablos, por consiguiente, la posibilidad de „perder la naturaleza de la lengua” infunde miedo a muchos lingüistas, ya que la mayoría de estas voces procede de otra lengua, y se incorpora a la lengua mediante ajustes mínimos. Y este fenómeno es casi incontrollable en el terreno de la vida técnica y científica, pues no depende directamente de la voluntad renovadora de los hablantes, sino de la necesidad de dar nombre a los objetos descubiertos y creados.

En lo que al futuro se refiere, sería muy difícil aventurarse en predicciones. Es de suponer que las formas ya incorporadas a la lengua, que forman parte integrante de ella, sobrevivirán. Teniendo a la vista el panorama sociocultural y económico de nuestro mundo, parece inevitable

¹⁷ Pratt, Ch., *op.cit.* pág. 85-89.

prohibir que los términos técnicos crucen las fronteras y que lleguen a los idiomas más remotos. Actualmente, desde este punto de vista, el exportador más eficaz es la cultura anglosajona, aunque no la única. Sin embargo, la situación no es tan grave si tomamos las medidas con las que puede evitarse la invasión masiva e incontrolable de los préstamos y entre ellos los anglicismos.

GUÍA BIBLIOGRÁFICA

- Alvar Ezquerro, Manuel (1994): *Diccionario de voces de uso actual*, Madrid, Arco/Libros.
- Alvar Ezquerro, Manuel (1995): *La formación de palabras en español*, Madrid, Arco/Libros.
- Diez, M., Morales, F. y Sabin, A. (1980): *Las lenguas de España*, Madrid, Ministerio de Educación.
- Estrany, Manuel (1970): „Calcos sintácticos del inglés”, *Filología Moderna*, X. Ferrar
- Martínez, Antonio (1993): *El lenguaje de la publicidad*, Madrid, Arco/Libros.
- Guerrero Ramos, G. (1995): *Neologismos en el español actual*, Madrid, Arco/Libros.
- Gómez Torrego, Leonardo (1992): *El buen uso de las palabras*, Madrid, Arco/Libros.
- Lapesa, Rafael (1980): *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos.
- Lorenzo, Emilio (1987): „Anglicismos en la España de hoy (1955)”, en su libro *El español de hoy, lengua en ebullición*, Madrid, Gredos.
- Lorenzo, Emilio (1987): *Anglicismos hispánicos*, Madrid, Gredos.
- Medina López, Javier (1997): *Lenguas en contacto*, Madrid, Arco/Libros.
- Pratt, Chris (1980): *El anglicismo en el español peninsular contemporáneo*, Madrid, Gredos.

CRITICA

CONVENANCE ET RÉSISTANCE INTRODUCTION

ÉVA MARTONYI

Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Francia Tanszék
martonyi@btk.ppke.hu

Notre revue, nouvellement fondée, a pour vocation d'accueillir les travaux relevant du domaine des études romanes – cette dénomination étant prise en un sens plutôt large. Lors de sa création le profil n'étant pas précisé d'une façon rigoureuse, les rédacteurs de la revue ont laissé libre cours aux auteurs de publier leurs articles dans les domaines les plus différents, en français, en italien, en espagnol, en allemand et en anglais. Néanmoins, quelques numéros ont été consacrés à des sujets précis et préalablement choisis et précisés, tel le dernier numéro consacré presque entièrement aux communications présentées lors du colloque international organisé à Piliscsaba, autour de l'oeuvre de Dante.

Aujourd'hui, en proposant ce numéro, la rédaction souhaite aller dans ce sens et consacrer la rubrique *Critica* à un sujet spécifique. Ainsi, non seulement la possibilité d'une collaboration scientifique avec des institutions différentes sera établie, mais d'autre part, les études réunies pourront trouver un public peut-être plus attentif, et un plus grand nombre de lecteurs pourront bénéficier des rubriques spécialement conçues.

C'est grâce au soutien de l'Institut Français de Budapest que cette première entreprise, dans le domaine des études françaises, a pu être réalisée. Notre première tentative a été entreprise en collaboration des Départements d'Études Françaises de l'Université Catholique Pázmány Péter et de la Faculté des Lettres de l'Université Catholique de Lyon. Lors d'une rencontre personnelle à Lyon l'année dernière, à l'occasion des discussions amicales et scientifiques, nous avons découvert plusieurs points communs: les différents travaux des enseignants et chercheurs des deux universités travaillant dans le domaine littéraire pouvaient être facilement ramenés à une tentative de dégager certaines orientations fondamentales.

Les mots „convenance” et „résistance” qui ont été retenus sont donc le fruit d'une réflexion commune. Nous avons constaté la pertinence de

ces deux termes, tout au long de l'histoire littéraire. Nous les avons tous utilisés soit comme point de départ, soit comme conclusion de nos recherches. Ces termes – sont-ils contraires ou contradictoires, voire même complémentaires? Un certain nombre de questions ont naturellement surgi, ce qui est tout à fait compréhensible dès que l'on essaie d'approfondir ses connaissances ou de mieux comprendre les fonctionnements des processus littéraires et institutionnels, les décalages et les transformations. Quels sont leurs synonymes, leurs antonymes? Comment appréhender des sujets, des oeuvres et des époques d'une diversité considérable, à travers des notions clés?

Chacun s'est mis au travail, dans son domaine, afin de trouver des réponses à ces questions. Car, d'un côté on constate la présence de tout ce qui convient au bon goût, aux convenances, on rencontre tout ce qui est en accord avec les usages et les bienséances. D'un autre côté, il surgissent, sans cesse, des tendances qui refusent de respecter les convenances, qui les bravent, qui les blessent. En face de la convenance il y a la disconvenance, voire même la résistance, la désobéissance, le refus, la rébellion. Même si nous restons dans le domaine de l'histoire culturelle, nous pouvons constater qu'il s'agit non seulement d'attitudes mentales, mais aussi d'attitudes de style, profondément ancrées dans notre passé et présent, comme si l'humanité ne cessait pas d'osciller entre ces deux extrêmes, l'ordre et le désordre, l'obéissance et la désobéissance.

Les articles envoyés à la rédaction ont bien démontré les jeux et enjeux de ces deux termes – dont on a découvert très vite le caractère ambigu et même les glissements de sens et d'utilisation divergente au cours de l'histoire littéraire. Néanmoins, nous avons ressenti une certaine surprise: les consignes n'ont pas été suivies avec la même attention par les auteurs. La lettre adressée aux chercheurs et enseignants des deux institutions concernées a essayé de cerner le sujet tout en laissant un champ relativement libre à tous ceux qui voulaient y participer. Le nombre des articles est impressionnant: quatre de Lyon et six de Hongrie. Tandis qu'à Lyon ce sont les professeurs et enseignants renommés qui ont participé à cette entreprise commune, en Hongrie ce sont plutôt des jeunes chercheurs, les futurs docteurs ès lettres qui ont essayé d'apporter les résultats de leurs travaux, souvent en cours d'élaboration et pas toujours en relation très étroite avec le titre de la rubrique.

Comment regrouper donc des textes aussi disparates, quelle structure donner à une série de textes qui couvrent la littérature française, chronologiquement parlant, du moyen âge jusqu'aux années récentes?

Suivre l'ordre chronologique? Cela serait trop à la manière des manuels scolaires. Inventer un ordre thématique? C'est impossible, vu la grande variété des sujets traités, allant de la réécriture des mythes anciens ou modernes jusqu'aux lectures des romans contemporains, en passant par les analyses poétiques et stylistiques. De plus, pratiquement tous les

genres sont représentés, la prose et la poésie ancienne et moderne, la tragédie et la comédie classiques, le roman francophone, et même le roman policier postmoderne.

Finalement, nous avons opté pour un ordre plus logique que chronologique, en mettant à la première place l'article de Jean-Paul Tourel, de l'Université Catholique de Lyon, intitulé *Convenance et résistance: enjeux contextuels d'une antonymie*. L'auteur constate d'emblée que l'observation des situations et des mises en oeuvre discursives devrait nous permettre de discerner à quelles conditions et selon quels enjeux une telle opposition sémantique est susceptible de s'être développée, dans l'usage, entre ces deux termes qui, a priori, ne s'offrent pas comme des contraires à la conscience linguistique. Après avoir passé en revue l'étymologie des deux termes, leur évolution sémantique et fréquentielle, après avoir proposé une analyse sémique comparée, puis une analyse des emplois contextualisés, il arrive à la conclusion suivante: „les deux termes ne présentent pas les caractéristiques suffisantes pour être considérés comme des contraires, l'analyse contextuelle a montré que les deux mots ne relevaient pas des mêmes référents et ne pouvaient, par conséquent, s'inscrire sur un axe sémantique commun, même si, la complexité des situations aidant, certaines occurrences pouvaient, en fonction des réalités, faire interférer les contextes et semblaient même pouvoir accréditer l'idée d'une relation antonymique.” Voilà donc le texte, soutenu par l'analyse linguistique, dans lequel s'inscrivent les articles réunis.

En deuxième lieu, nous proposons l'article de Jean-Pierre Gerfaud intitulé *Résistance et convenance dans Le roi pêcheur de Julien Gracq*. L'auteur analyse minutieusement et magistralement les rapports que l'auteur établit entre ces deux attitudes et les significations particulières que le lecteur, ou le spectateur peut tirer de tel ou tel choix d'écriture. D'abord, la complexité du rapport est démontré, puis, la résolution paradoxale des attitudes contraires s'interprète par rapport à diverses situations référentielles, personnelles, collectives et culturelles. En guise de conclusion, il est constaté que la résolution paradoxale est liée au contexte historique et social dans lequel l'oeuvre a été produite et que la pièce, dans son paradoxe fondamental, illustre „la volonté de résistance de Julien Gracq inscrite dans les formes de la convenance”.

Pierre Giuliani, également de l'Université Catholique de Lyon, continue ses réflexions sur le sujet proposé sous le titre *L'esthétique de la convenance, ou les aventures du lieu commun à l'âge classique en France*. Les classiques d'aujourd'hui furent-ils tous subversifs? Quel est l'entrelacs subtil de la régulation et de la résistance, de l'innovation et du conformisme à l'époque de Louis XIV? C'est à ces questions que l'auteur cherche à répondre. Ces

réflexions menées bien rigoureusement et embrassant non seulement le domaine littéraire, mais aussi les arts, la musique, etc. proposent des réponses très intéressantes. Il est d'accord avec la constatation que le classicisme français offre une illustration historiquement unique de consonance effective entre les hommes de lettres et le public qui leur est contemporain. Comment saisir alors les problèmes fondamentaux de l'esthétique classique? Peut-on vérifier l'hypothèse qu'une esthétique de la convenance a pu combiner l'exigence de proportion bienséante et la fécondité créatrice? Pour employer le lexique de la rhétorique, il faut dire que l'esprit et l'éloquence seront nécessairement amenés à recourir à l'ingéniosité de l'*elocutio*, puisque l'*inventio* coïncide avec l'opinion et le goût public. Le mot convenance – proportion et civilité – s'applique aussi bien à l'architecture qu'à la conversation. A la fin, l'auteur arrive à cette conclusion bien subtile: „La langue est le lieu commun, en attente de la parole qui saura l'honorer au mieux, en son nom propre, et pour les autres”.

Claudine Fréchet dans son article intitulé *Faust Paisan d'Eloi Abert*, en parler Nord-Occitan, adaptation d'une légende qui dérange, de l'Institut Pierre Gardette de la Faculté des Lettres de l'Université Catholique de Lyon, élargit le sujet en passant en revue quelques aspects de cette légende, ou mythe littéraire connu à travers une abondante production non seulement littéraire, mais aussi cinématographique et musicale. L'auteur de ce Faust „paysan”, enseignant à Troyes, connu seulement d'après quelques poèmes en français et en dialecte reprend, à sa façon, la légende de Faust. Cet ouvrage, traduit, présenté et annoté, paraît en 2000, grâce à quelques chercheurs dévoués.

L'histoire retrace la vie d'un homme qui vend son âme aux puissances du diable pour obtenir en retour les jouissances attachées à leur pouvoir. Rattaché à la convenance par certains buts qu'il poursuit, la jeunesse, le confort, le bon vin, le luxe même, les moyens de Faust paysan pour parvenir à ses objectifs passent par la résistance, par la rébellion contre Dieu et contre la morale. Nous sommes loins du Faust de Goethe, même si à la fin le Ciel sera victorieux sur l'Enfer. Pour ce qui est du contexte socio-historique, par cette pièce, Éloi Abert s'insurge contre le mode de vie qui gagne le monde rural. Notamment: „il faudrait refaire une âme poétique”, mais tout en formulant également une leçon morale, mise en garde contre la volonté de domination et de matérialisme, où il est démontré que „bien mal acquis ne profite jamais”.

Après ces quatre articles des universitaires de Lyon, nous proposons ceux des jeunes chercheurs hongrois. Comme il a déjà été dit, les auteurs de ces textes ne suivent pas de si près les consignes – les termes „convenance” et „résistance” ne sont pas toujours employés – mais ils développent, chacun à sa manière, des dichotomies ou des paradigmes autour desquels ils essaient de saisir l'essentiel d'une oeuvre, d'une époque.

Helga Zsák, dans son étude intitulée *La vengeance comme devoir: Chimène dans le Cid de Corneille*, nous propose un chapitre de sa thèse de doctorat soutenue et publiée à Lille, en 1999. Elle constate que le thème littéraire de la vengeance féminine semble récurrent depuis l'antiquité jusqu'à l'époque considérée. La vengeance des femmes est fréquemment l'un des ressorts des tragédies. Or, Chimène semble inaugurer un nouveau type d'héroïsme, héroïsme au féminin, naturellement, mais non moindre en élévation que celui des hommes, et dans lequel la vengeance a bien la valeur d'une passion „noble” et „mâle”.

Or, les sous-entendus peuvent suggérer qu'ici aussi il s'agit des deux termes convenances (bienséance) et résistances (révolte) qui entrent en jeux, et ainsi cette analyse peut nous inciter à la réflexion sur ces deux aspects plutôt problématiques de la doctrine classique.

Edit Bors, de l'Université Catholique Pázmány Péter, préfère les termes „traditionalisme” et „refus”. Dans son article intitulé *Traditionnalisme et refus – dans les Mots de Sartre* elle passe en revue quelques traits saillants de l'écriture autobiographique de l'auteur.

L'autobiographie de Sartre propose deux niveaux de lecture: le premier niveau donne l'illusion d'un récit vécu et se conforme aux traditions du genre, le deuxième niveau est le résultat d'un projet „engagé”: Sartre utilise les moyens de la parodie afin de se distancier de l'enfant qu'il a été. La question est alors posée: s'agit-il d'un prototype de l'autobiographie, ou d'un cas limite de l'autobiographie? L'auteur s'appuie sur les acquis théoriques récents, pour bien cerner cette double interprétation, tels la focalisation pour rapprocher l'autobiographie de Sartre à d'autres autobiographies, les marques de la subjectivité, les marqueurs d'univers, l'anticipation, etc. Elle définit en quoi le projet sartrien est différent de celui de Rousseau ou de Gide, en arrivant à la conclusion que c'est le ton sarcastique qui fonde la différence. Sartre met en scène un type, le type d'enfant bourgeois.

Les moyens de la distanciation sont identifiés: représentation idéologique, les détournements de sens, les temps verbaux et même l'incipit. Le projet sartrien se caractérise donc par un ton ironique, dépréciatif et se propose de présenter des faits très personnels d'une manière impersonnelle et moqueuse.

Or, détruire le mythe „convenable” de l'enfant, subvertir les moyens d'expression habituels qui servent à présenter l'enfance avec humour et attendrissement, en proposer une version „engagée” voire „contestataire”, contestation qui serait facilement identifiable à une sorte de „résistance” – nous ramènent à notre proposition de départ.

Deux études sont proposées dont les sujets sont un peu éloignés des suggestions formulées par les rédacteurs. Gizella Gutbrod analyse la poésie peu connue jusqu'ici de Simone Weil, sous le titre *L'approche acroamatique*

de la poésie de Simone Weil. L'auteur a deux objectifs, tout d'abord elle utilise une méthode relativement peu connue et qui envisage le texte littéraire du point de vue de sa sonorité, de son rapport à l'ouïe, tout en examinant la question de l'écoute et de l'entendement. Simone Weil, philosophe mystique, a été attirée par la poésie, où elle suit les traces de Paul Valéry. Or, et c'est le deuxième objectif de l'auteur, les démarches poétiques autour de l'entendre seront distinguées de l'écouter, pour arriver à l'écoute philosophique, la perception du monde. Les caractères principaux de la sonorité des poèmes sont le rythme (ou plutôt les changements de rythme), les réflexions sur l'impair et les jeux de consonantisme, puis le silence et le cri, silence créé par la césure dont Weil introduit un usage tout à fait particulier. La forme classique, rigoureuse („convenance”?) traduit l'ontologie de la parole des cris humains qui se heurtent au silence divin. Le monde mystique est caractérisé par le silence, le monde humain par les bruits, le silence-vide se transforme en silence-plénitude, mais le cri est aussi l'expression ultime de la douleur humaine („résistance”?). La possibilité de ce monde harmonieux où, par la magie des mots, l'homme est maître de la nature disparaîtra dans les poèmes tardifs. Le dilemme ultime serait donc: résister ou renoncer à la résistance, mais tout en sombrant dans le silence, se nourrissant de la philosophie de Platon.

Imre Gábor Majorossy, dans son étude intitulée *Marcabru – troubadour mystique*, cherche à prouver les interférences possibles entre Saint Bernard de Clairvaux et certains troubadours. Parmi ces derniers, c'est par exemple Marcabrou qui a cherché à trouver quelque chose de plus profond que la beauté superficielle et a exprimé une sorte de nostalgie de l'époque passée dont il est le seul messager. En tant que preuve, un de ses poèmes, dont l'incipit est *Pax in nomine Domini*, est cité ici, suivi de la lecture linéaire du texte. En dehors des allusions bibliques, le ton du poème est remarquable. Les „convenances” de la poésie troubadouresque sont respectées, mais, d'une façon cachée, un message biblique peut y être décelé. Le poème apparaît donc comme un exemple de mélange réussi de chef-d'oeuvre troubadouresque et d'exhortation. Deux articles sont consacrés à la littérature contemporaine. Le premier, de Miléna Horváth, sous le titre *Des cris à l'écrit: l'écriture de l'entre-deux dans les romans d'Assia Djébar*, cherche à dégager la spécificité de cet auteur appartenant à la littérature maghrébine d'expression française. Assia Djébar, en tant que femme et algérienne, exprime la situation ambiguë dans laquelle sa fiction s'inscrit et dont un des éléments est le fait que sa langue de création est une langue différente de sa langue maternelle. Dans ses romans, elle fait intervenir non seulement des éléments textuels des autres, mais aussi des composants non-textuels, comme la voix et l'image, afin de reconstruire un univers perdu. Au fond, pour revivre les moments choisis du passé, la narratrice effectue un travail de recherche méticuleuse sur les textes écrits

par l'ancien colonisateur sur la conquête de son pays. D'où l'usage d'une intertextualité spécifique et la création d'un texte palimpseste par excellence. On peut se demander si finalement tout ne devient pas voix, même le texte écrit, grâce à l'expérience de la lecture: voix du passé lointain à travers des chroniques arabes, voix françaises de l'époque de la colonisation, voix du passé proche, voix des femmes, voix d'enfance.

La méthode narrative complexe, y compris le concept d'intertextualité élargi, s'avère susceptible d'assurer le double devoir de la transgression et de la transmission. Pour la narratrice, la transgression est constituée par l'acte d'écrire, donc de se dévoiler et de surcroît de dire „je” en écrivant, ce qui peut être compensé par l'espoir d'une transmission. Les femmes dans cet univers sont porteuses de parole, elles peuvent se déplacer librement dans l'univers réapproprié par l'écrit, la voix et l'image. Femmes sourdement révoltées, contre toutes „convenances”, réalisant une certaine réappropriation, à travers le récit elles „résistent” et recommencent.

Krisztina Zentai Horváth, sous le titre *Les clins d'oeil du pasticheur: innovation et intertextualité dans les Atomiques d'Eric Laurent* propose une lecture complexe du romancier post-moderne. Le point de départ est, ici aussi, une double problématique: faire face à un double défi, proposer une nouvelle vision du monde, innover une forme ou un genre et s'inscrire en même temps dans des structures préexistantes pour assurer la reconnaissance du lecteur. Assurer une nouvelle sorte de lisibilité, jouer sur les effets de distanciation sont autant de défis que le cercle des auteurs autour de la maison d'édition de Minité souhaite relever, en cherchant à créer toujours quelque chose de „fondamentalement nouveau”.

L'auteur en question s'y prend d'une manière ludique. Il renonce au dénouement définitif, ses figures romanesques, bien que calquées sur celles des genres policiers, sont constamment décalées par rapport aux schémas habituels. Les allusions au monde cinématographique, les rappels des dimensions visuelles et de l'industrialisation des arts fait partie du „nouveau” tandis que l'utilisation de la digression rappelle „l'ancien”, la digression étant au fond aussi vieille que le roman lui-même. Mais tout sera ici doublement détourné à travers l'imitation d'un auteur contemporain, Jean Echenoz. Enfin, la question est posée, l'usage des diverses formes de l'intertextualité allant de la pastiche d'un genre jusqu'à la parodie d'une série de discours transcendant notre quotidien peut-il déboucher effectivement sur un renouvellement de la forme romanesque? Car, contrairement au Nouveau roman, qui a créé le vide, le roman postmoderne crée le trop-plein.

Tout en jouant sur les allusions, les clins d'oeil et l'intertextualité, la littérature qui est en train de se faire ne peut pas et ne veut pas se passer de ses lecteurs. Créer signifie donc rester „convenable”, malgré tous les efforts de „résistance”, de faire autrement, malgré la volonté de détruire.

Ainsi, cette analyse s'inscrit, elle aussi, dans notre projet: cerner ces deux facettes du comportement artistique dans une esthétique de la modernité.

En proposant ces échantillons, des travaux des universitaires français et hongrois, nous avons fait le premier pas vers la réalisation d'une série de recherches entreprises en collaboration étroite des deux universités, en ouvrant ainsi de nouveaux horizons à notre revue, à l'usage et au plaisir de nos lecteurs.

CONVENANCE ET RESISTANCE: ENJEUX CONTEXTUELS D'UNE ANTONYMIE

JEAN-PAUL TOURREL

Université Catholique de Lyon
25, Rue du Plat, 69288 Lyon Cedex 02.

The words *convenance* „convenience” and *résistance* „resistance” are not a priori in a relation of opposition. However, as their form is similar and their meaning is opposite, they may be conceived by linguistic awareness as antonyms. In his essay Mr Tourrel attempts to reveal whether there is semantic opposition between the words. Proceeding from a lexicographic definition illustrated by examples, he examines whether the two words can be adjusted to the same semantic axis, whether they are in a relation of logical presupposition, and whether they are of opposite semantic value.

„Convenance” et „résistance”, par leurs assonances, invitent à un rapprochement. Un tel rapprochement, compte tenu du sémantisme différentiel dont les deux mots paraissent porteurs, conduirait, dans le cas présent, à en faire un couple d'antonymes. Au-delà des références étymologiques concernant chacun des deux termes, au-delà de l'évolution de leurs significations et de leur fréquence respectives, en particulier au XIX^e et au XX^e siècles, l'article qui suit se propose, en s'appuyant sur les définitions lexicographiques étayées d'exemples, de procéder à une analyse sémique visant à vérifier si „convenance” et „résistance” sont ou non justiciables d'une opposition sémantique, au point de pouvoir être considérés comme un couple de contraires. L'un et l'autre mots relèvent-ils d'un axe sémantique commun et présentent-ils des valeurs d'opposition et de présupposition logiques suffisantes pour que se cristallise et se réalise une relation d'antonymie effective?

L'observation des situations et des mises en oeuvre discursives devrait nous permettre de discerner à quelles conditions et selon quels enjeux une telle opposition sémantique est susceptible de s'être développée ou de se développer, dans l'usage, entre ces deux termes qui, a priori, ne s'offrent pas comme des contraires à la conscience linguistique.

1. ETYMOLOGIE DES DEUX TERMES

Que nous révèle l'étymologie des deux termes „convenance” et „résistance”?

Le mot „convenance”, selon *le Dictionnaire historique de la langue française*, est dérivé de l'ancien français „co(n)venant”, „entente mutuelle sur un certain sujet, accord”, participe présent substantivé de „convenir”.¹ La première forme attestée de „co(n)venance” correspond à celle repérée dans *Le roman d'Enéas* (1160), inspiré de *L'Enéide* de Virgile. Cette forme calquée sur le latin „convenantia” (lequel apparaît déjà, sous ce sens, chez Cicéron, *De Finibus*, 3, 21) désigne un rapport d'harmonie entre éléments et a pour synonyme le terme grec ομολογια.

Le mot „résistance”, calqué sur le terme latin „resistentia”, apparu chez Saint Augustin, dans son traité *De gratia Christi et de peccato originali*, 2, 22, correspond au participe présent substantivé de „résister” qui a lui-même pour origine le verbe latin „resistere”. Ce verbe latin est, quant à lui, composé de la racine redoublée de „stare” qui signifie „demeurer à la même place et y tenir ferme” (emploi classique), le préfixe „re-” marquant un renforcement à valeur intensive. Notons au passage que les deux termes présentent un radical étymologique de sens contraire, le mot „convenance” (cum venire) impliquant un déplacement, à tout le moins un mouvement d'assentiment vers, tandis que le mot „résistance” suppose inversement une position statique. Retenons également leur commune dérivation substantivée qui en fait deux termes de la même classe morphologique.

2. ÉVOLUTION SÉMANTIQUE DES MOTS „CONVENANCE” ET „RÉSISTANCE”

Dans son sens classique, le mot „convenance” exprime un rapport de conformité ou de concordance reliant une chose et une autre. L'exemple, correspondant à ce sens classique, retenu par le Larousse est pris dans Bossuet:² „Il y a une *convenance* nécessaire entre les moeurs des chrétiens et la doctrine du christianisme”.

Ce n'est qu'au XVIII^e siècle, et pour la première fois, semble-t-il, chez Rousseau, que le terme „convenances” employé au pluriel prend le sens de „règles du bon usage imposées par les conventions sociales”:³ „Que signifie ce sacrifice des *convenances* de la nature aux *convenances* de l'opinion?”⁴

¹ *Dictionnaire historique de la langue française* (sous la direction d'Alain Rey), Paris, Dictionnaires le Robert, 1992, vol. I, p. 490.

² *Grand Larousse de la langue française* (sous la direction de Louis Guilbert, René Lagane, et Georges Niobey), Paris, Larousse, vol. 2, p. 965.

³ *Larousse*, op. cit. p.965.

⁴ Rousseau (Jean-Jacques), *La Nouvelle Héloïse*, II, 2, 1762.

Une telle évolution du mot peut être constatée à travers les différentes significations prises successivement par l'expression „mariage de convenance”: en effet, alors que cette expression désignait, dans un premier temps, une relation d'inclination et d'harmonie, elle en vient ultérieurement à dénommer un mariage conclu en conformité avec les positions sociales et le degré de fortune des deux conjoints.

Le mot „convenance”, au XIX^e siècle, outre les sens précédents, en vient à signifier „le fait d'être approprié à sa destination”.⁵ Tel est le sens dans lequel Emile Boutroux emploie le mot lors d'un passage de son oeuvre *Contingences des lois de la nature*: „Quant à la convenance de l'acte, elle constitue ce qu'on appelle la finalité”.⁶

Non sans lien avec le deuxième sens évoqué ci-dessus, le mot „convenance” peut, fin XIX^e, début XX^e, avoir pour contenu „le fait d'être conforme aux usages de la société et à ses règles morales”. Un bon exemple de cet emploi nous est proposé ici par une phrase du *Journal* d'André Gide: „Ma joie a quelque chose d'indompté, de farouche, en rupture avec toute décence, toute *convenance*, toute loi”.⁷

En français moderne et contemporain, le mot „convenance” signifie enfin le fait d'être approprié à quelque chose ou de convenir à quelqu'un. On peut parler, dans ce dernier sens, de „congé pour convenances personnelles”. Un premier exemple de cet emploi peut être pris dans *Monsieur Ouine* de Bernanos: „Il vous suffit que l'affaire s'arrange à votre convenance, correctement, moi de même”.⁸ Un autre exemple est fourni par une citation de Charles de Gaulle: „Quant à l'avenir de la France, il est en elle-même, non point dans les *convenances* des alliés”.⁹

Fin XIII^e, le mot „résistance” est attesté chez Mahieu le vilain au sens de „qualité par laquelle un corps résiste à l'action d'un autre corps”.¹⁰ Le verbe „résister” prenant très tôt, comme chez Christine de Pisan (1404), le sens de „s'opposer par la force à une personne ou à un groupe qui emploie la force ou la contrainte physique”,¹¹ le mot „résistance” est particulièrement employé en contexte guerrier ou politique au XV^e et au XVI^e siècles.

Tout en continuant de s'appliquer comme dans l'exemple qui suit, pris chez Pascal, à la qualité des choses matérielles que résistent aux actions auxquelles elles sont soumises (un soufflet est difficile à ouvrir; et si

⁵ *Trésor de la langue française*, article „Convenance”, Paris, Gallimard/Klincksieck, 1971-1992.

⁶ Boutroux, (Emile), *Contingences des lois de la nature*, 1874, p. 107.

⁷ Gide (André), *Journal (1889-1939)*, B. de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1951, p. 639.

⁸ Bernanos (Georges), *Monsieur Ouine*, In *Oeuvres romanesques*, Paris, Le Seuil, Plon, Gallimard, 1961, 1458.

⁹ *Trésor de la langue française*, article „Convenance”, op. cit.

¹⁰ *Trésor de la langue française*, article „Résistance”, op. cit.

¹¹ Pisan (Christine de), *Livre de Charles V*, éd. S. Solente, T. I, p. 130.

on essaye de le faire, on y sent de la résistance),¹² le mot, au XVI^e et au XVII^e développe des emplois psychologiques, ce qu'attestent ces deux vers de Racine: „Mais, chère Ismène, hélas! quelle est mon imprudence! On ne m'opposera que trop de résistance”.¹³

Le sens politique, dérivé du sens militaire ou guerrier, va donner, sous la Révolution, l'expression „droit de résistance à l'oppression” (1791), incluse dans la *Déclaration des droits de l'Homme*,¹⁴ expression à laquelle semble faire écho la citation de Mirabeau qui suit: „Quand l'autorité devient arbitraire et oppressive... la résistance est le devoir et ne peut s'appeler révolte”.¹⁵

Les trois sens, physique, psychologique, et politique, repérés plus haut, conservent toute leur vigueur au XX^e siècle. Une bonne illustration du sens physique du mot „résistance” peut être donnée par l'extrait suivant de *L'anatomie comparée* de Cuvier: „L'oiseau qui descend ainsi peut retarder subitement sa chute en étendant ses ailes, à cause de la résistance de l'air qui augmente comme le carré de la vitesse”.¹⁶ Le sens psychologique, correspondant à la volonté d'un sujet de ne pas se soumettre à quelqu'un, apparaît particulièrement évident dans cette phrase extraite des *Mémoires d'Outre-Tombe* de Chateaubriand: „Le cardinal Consalvi, souple et ferme, d'une résistance douce et polie, était l'ancienne politique romaine vivante”.¹⁷ Dans le registre politique, il est curieux de constater que le terme „résistance” a pu signifier, en 1842, une attitude d'inertie opposée aux tentatives de réforme, avant de prendre le sens historique qu'on lui connaît (discours du 18 juin 1940 du général de Gaulle: „C'est la flamme de la Résistance française”) et qui correspond à l'action clandestine menée en France et en Europe pendant la Seconde Guerre Mondiale.

Mais, dans l'ensemble, le mot „résistance” offre, sur la durée, une meilleure stabilité sémantique et une homogénéité plus grande. Sans doute, le fait que le terme soit utilisé dans la terminologie scientifique a-t-il renforcé la fixité du mot. Inversement, le mot „convenance” est sujet à des variations de significations à ce point importantes qu'il est possible de parler d'ambiguïté: la convenance désigne, selon la période historique considérée, une attitude de conformité du sujet à des normes extérieures ou, à l'inverse, un rapport de conformité des réalités extérieures au sujet.

L'évolution sémantique des deux termes est-elle en relation avec leur fréquence respective, observée, elle aussi, dans ses transformations?

¹² Pacal (Blaise), cité dans *Robert* (article „résistance”).

¹³ Racine (Jean), *Phèdre*, B. de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1950, p. 764.

¹⁴ *Dictionnaire historique de la langue française* (sous la direction d'Alain Rey), op. cit., vol. II, p. 1782.

¹⁵ Mirabeau, cité dans *Robert*, op. cit.

¹⁶ Cuvier, cité par le *Trésor de la langue française*, op. cit.

¹⁷ Chateaubriand (François René de), *Mémoires d'Outre-Tombe*, B. de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1951. p. 499.

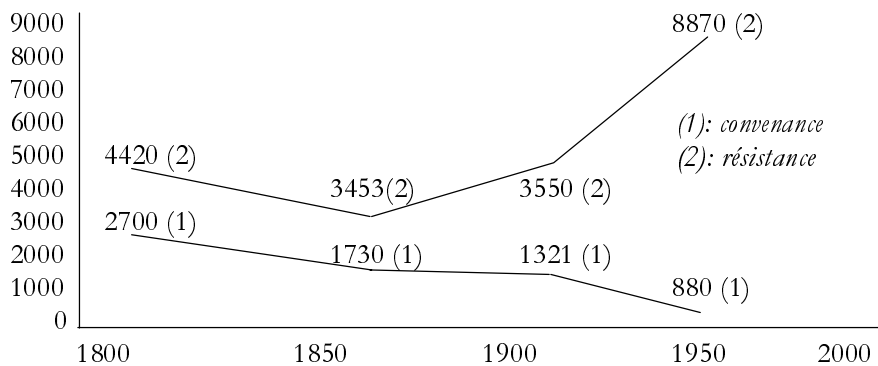
3. ÉVOLUTION FRÉQUENTIELLE DES MOTS „CONVENANCE” ET „RÉSISTANCE”

Si on admet le principe d’une comparaison quantitative des occurrences respectives des deux termes, effectuée à partir des fréquences relatives observées et présentées par le *Trésor de la Langue Française*, soit sur un corpus correspondant aux XIX^e et XX^e siècles, une telle confrontation peut se réaliser sous la forme d’un tableau et donner lieu à une représentation schématique.

Le tableau suivant contient les données relevées dans le TLF pour les quatre demi-siècles considérés.

EPOQUES/ TERMES	XIX ^e siècle		XX ^e siècle	
	1 ^e moitié	2 ^e moitié	1 ^e moitié	2 ^e moitié
CONVENANCE	2700	1730	1321	880
RESISTANCE	4420	3453	3555	8870

Les courbes du diagramme qui suit représentent les variations, sur l’axe du temps, des occurrences respectives des termes „convenance” et „résistance”.



Le tableau, ainsi que les courbes, rendent compte d’une évolution divergente des fréquences respectives des deux termes. Tandis que le mot „convenance” connaît une fréquence uniformément décroissante sur les quatre époques considérées, le mot „résistance”, d’un usage plus fréquent au départ, mais promis à une même décroissance, est l’objet d’un regain d’emploi dès la première moitié du XX^e siècle, qu’amplifie le nombre d’occurrences enregistré dans la période suivante.

Une telle configuration évolutive confirme-t-elle ou infirme-t-elle l’hypothèse d’un fonctionnement sémantique associé? Si l’observation des données statistiques fait apparaître, dans un premier temps, une évolution parallèle dans l’emploi des deux termes, de nature à confirmer éventuel-

lement l'hypothèse, l'évolution ultérieure dément formellement une telle proposition et vérifie plutôt une autonomisation de plus en plus grande du mot „résistance”.

Mais l'observation des seules données numériques ou statistiques ne constitue pas en soi une explication. Peut-on rendre compte des faits observés et en particulier de la fortune inattendue du mot „résistance” dans la seconde moitié du XX^e siècle sans faire appel au contexte d'emploi et à l'Histoire?

Pourtant avant d'analyser les occurrences et les emplois contextualisés, ce qui fera l'objet de la dernière partie de cette étude, il convient de procéder à une analyse sémique des deux mots en dehors de tout contexte.

4. ANALYSE SÉMIQUE COMPARÉE DES TERMES „CONVENANCE” ET „RÉSISTANCE”

Les deux termes n'offrant pas, comme nous l'avons vu ci-dessus, une même configuration sémantique sur l'axe du temps, nous nous proposons de vérifier, en partant d'une définition stabilisée des deux concepts, quelles relations présentent les sèmes qu'ils recouvrent respectivement. Pour réaliser cette confrontation, nous partons des deux définitions suivantes obtenues par synthèse des significations successives précédemment dégagées.

La „convenance” est le fait d'être en harmonie avec d'autres éléments et d'être adéquat ou conforme à une destination, à un individu, à un groupe, aux usages et aux règles qui régissent ce groupe.

La „résistance”, quant à elle, sera définie comme le fait de s'opposer, par sa présence physique, par la force ou par l'action, à un agent naturel, à une personne ou à un groupe faisant usage de la force ou de la contrainte.

A chacune de ces deux définitions correspond un ensemble de sèmes dont rend compte le tableau suivant.

	LA CONVENANCE EST		LA RÉSISTANCE EST
sème 1	un état	sème 1	un état ou une action
sème 2	une relation	sème 2	une relation
sème 3	une relation d'harmonie	sème 3	une opposition dans des formes variées, voire extrêmes
sème 4	un rapport entre un fait, une personne et d'autres faits ou d'autres personnes	sème 4	une modalité d'état ou d'action: présence, force, action

sème 5	un rapport de conformité	sème 5	une réponse (ou une attitude) réactive
sème 6	un rapport de conformité d'un objet ou d'un sujet à des réalités de référence (personnes, usages, règles, normes)	sème 6	un fait impliquant un agent extérieur qui soit à l'origine de l'action et qui déclenche la réaction
sème 7	un primat accordé à la relation et à l'harmonie	sème 7	un fait impliquant l'hostilité de l'agent extérieur et donc une perception de cette hostilité par le sujet
		sème 8	un primat relatif ou absolu accordé par le sujet à un objet-valeur

L'analyse des sèmes fait certes apparaître un ensemble de traits communs ou de relations entre les réalités que les termes recouvrent, mais cette analyse montre aussi une non-coïncidence entre „convenance” et „résistance”. Les deux termes, bien que présentant des sèmes antithétiques, ne peuvent être considérés comme d'authentiques antonymes, ce qui supposerait une relation d'implication réciproque.

Ainsi repère-t-on, dans le tableau ci-dessus, l'existence de sèmes communs ou partiellement communs. Les deux mots désignent une relation, ce qui implique la mise en jeu d'au moins deux réalités: la réalité considérée (soit celle du sujet ou de ses comportements) et la réalité de référence (c'est-à-dire extérieure au sujet). Ces traits communs suffisent-ils à justifier la mise en corrélation de ces termes et l'hypothèse d'une relation d'antonymie effective entre eux?

Certes on constate, dans le même tableau, que les éléments divergents l'emportent sur les points de convergence. C'est ainsi que les deux réalités entre lesquelles existe une relation sont marquées, dans un cas, par une propension positive à l'harmonie (soit une relation conjonctive), dans l'autre, par une tension négative ou inverse (soit une relation disjonctive). Mais on peut noter, par ailleurs, que la nature de la relation entre les deux réalités correspond, d'évidence, à un simple état, pour la „convenance”, même si on peut admettre qu'un rapport de convenance nécessite une certaine mise en oeuvre et que la nature de la relation correspond, de façon encore plus évidente et plus marquée, à une action, dans le cas de la „résistance”, ce qui n'exclut pas la possibilité d'une résistance de type statique ou passif.

Le terme „résistance” désigne par là une réalité plus complexe. Tandis que la „convenance” caractérise, pour l'essentiel, une attitude de conformisation aux normes ou aux règles en usage, la „résistance” met en

jeu une action qui n'existe que par rapport à une action préexistante, et par rapport à des valeurs qui amènent le sujet à refuser son assentiment à l'agent extérieur et à ce qu'il représente. Dans le premier cas, il y a primat accordé à la relation et à l'harmonie, ce qui dénote, soit une disposition des réalités extérieures perçue comme propice par le sujet, soit une disposition propice du sujet à l'acquiescement, soit une incapacité à percevoir une manipulation exercée. Dans le deuxième cas, il y a primat accordé par le sujet-opérateur à un objet-valeur. C'est, en effet, au nom de cet objet-valeur que l'attitude ou l'action de résistance s'affirme, ce qui dénote soit une incompréhension des enjeux et des virtualités d'un contrat proposé, soit la perception d'une réalité potentiellement hostile, soit une disposition du sujet à la réticence et au refus, qui peut aller jusqu'au sacrifice.

Les deux termes peuvent-ils être considérés, pour autant, comme des termes parfaitement antithétiques? Rappelons que les relations d'antonymie reposent sur l'existence d'un axe sémantique reliant les deux lexèmes¹⁸ Pour que deux mots puissent être considérés comme deux contraires, il faut non seulement qu'ils se distinguent par une majorité de sèmes qui s'opposent entre eux, mais aussi qu'ils appartiennent à la même classe morphologique et qu'ils manifestent entre eux une relation d'implication mutuelle, chacun des deux termes présupposant son contraire.

Or on peut difficilement dire des deux termes „convenance” et „résistance” qu'ils soient dans un rapport de contrariété, si la contrariété est effectivement définie comme „la relation de présupposition qui existe entre les deux termes d'un axe sémantique”.¹⁹

Quelles réponses nouvelles l'analyse des occurrences et des emplois en contexte peut-elle fournir à notre problématique et quels enjeux l'hypothèse d'une antonymie entre les termes „convenance” et „résistance” soulève-t-elle?

5. ANALYSE DES EMPLOIS CONTEXTUALISÉS

Comme on a pu le constater à travers l'évolution sémantique des mots, le terme „convenance” couvre des réalités aux référents multiples. Employé indifféremment au singulier ou au pluriel, le mot „convenance” s'applique indistinctement au sujet ou à son environnement. Ce qui convient peut correspondre, dès lors, à des relations extrêmement diverses.

Employé par Bossuet²⁰ dans un contexte d'enseignement religieux, au nom d'un providentialisme théologique et philosophique, le mot

¹⁸ Greimas (Algirdas-Julien) et Courtès (Joseph), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, article „Antonymie”.

¹⁹ Ibid. article „Contrariété”.

²⁰ Nous renvoyons, pour l'étude des emplois contextualisés, au corpus présenté ci-dessus au paragraphe 2.

„convenance” reflète l’idée d’une parfaite adéquation entre le comportement des croyants et celui de la doctrine chrétienne.

Chez Rousseau, le terme „convenances”, correspondant au fait d’être conforme aux usages, désigne tout à la fois les usages liés aux caractères et aux liens affectifs et ceux liés aux normes de l’opinion. Dans le contexte où s’inscrit l’emploi du mot et où s’élabore une conscience nouvelle recentrée sur l’individu, le débat porte sur la question du mariage: le lien conjugal doit-il se conformer aux règles sociales de l’opinion ou se déterminer par rapport aux liens personnels et interpersonnels?

Avec la citation d’Emile Boutroux, le terme „convenance”, qui peut être ici défini comme le fait d’être approprié à sa destination, qualifie la pertinence de l’acte dans son rapport à la finalité de celui-ci. Nous sommes dans un contexte philosophique où le philosophe prend ses distances avec un positivisme absolu et rappelle la place des finalités dans le jugement.

Contrairement à Gide, chez qui le terme „convenance”, par métonymie ou déplacement, désigne les règles du bon usage imposées par la société, (ce que confirment les autres mots de l’énumération, „décence” et „loi”), règles dont le sujet, dans le cas présent, cherche à se libérer, la citation de Bernanos montre que c’est la personne elle-même qui constitue le point de référence par rapport auquel l’environnement „convient”. Le terme, dans ce dernier emploi, reflète l’attitude égocentrique, où le moi est pris pour une fin.

Le mot „convenance”, chez de Gaulle, reprend le sens de la citation précédente, dans une tout autre situation, celle des relations internationales d’un contexte de guerre.

Ainsi, du bien-fondé de la „convenance”, telle que l’institue le discours théologique d’un Bossuet, jusqu’à sa mise à distance critique dans les trois dernières citations, on constate une perte de substance de la notion que confirme l’emploi progressivement restreint de ce terme.

Le terme „résistance” correspond schématiquement à trois emplois caractérisés:

– dans un contexte scientifique, le mot désigne le phénomène naturel ou physique qui s’oppose à une action ou à une force: tel est le sens des citations de Pascal et Cuvier;

– dans un contexte personnel et relationnel, le terme „résistance” signifie une attitude morale ou psychologique qui consiste à résister à ses faiblesses ou tentations subjectives, aux investigations proposées par un autre sujet (résistance du patient en psychanalyse), ou qui consiste à ne pas céder aux visées ou à l’influence de quelqu’un d’autre: telle la signification des citations de Racine et Chateaubriand;

– dans un contexte politique et militaire, le terme „résistance” prend enfin le sens d’une action qui marque le refus de subir des contraintes violentes jugées insupportables et de neutraliser, par cette action,

l'initiative d'un adversaire, d'un envahisseur ou d'un occupant indésirable. Avec la majuscule, le terme désigne le mouvement politique clandestin mené en France et en Europe pendant la Seconde Guerre Mondiale contre l'envahisseur nazi.

Si le terme „résistance” a une fréquence supérieure à celle du mot „convenance” dès le XIX siècle, cela est dû manifestement au développement des Sciences Physiques au cours de ce siècle. Quant à l'inversion de tendance constatée au milieu du XX, elle s'explique par le contexte historique de la Seconde Guerre Mondiale, référence qui mobilise, depuis lors, les occurrences du mot.

Est-il, dès lors, toujours légitime de rapprocher les deux termes et de les présenter comme un couple de contraires? Etant donné la charge sémantique que le mot „résistance” tire de son emploi spécifique dans l'Histoire récente, n'y a-t-il pas le risque de créer, dans une telle hypothèse, un axe sémantique artificiel, par le seul rapprochement des deux termes? L'antonyme „historique” du mot „résistance” étant celui de „collaboration”, ne risque-t-on pas de projeter, sur le mot „convenance”, les antisèmes du mot „résistance” et, ce faisant, d'attribuer à la „collaboration” considérée comme fait historique, les vertus d'une action „convenable” ou „convenante”? Une telle interrogation n'est pas pure rhétorique. Les occurrences des termes analysés ci-dessus doivent nous inciter à la prudence, et ceci d'autant plus que les situations observées sont, par nature, complexes.

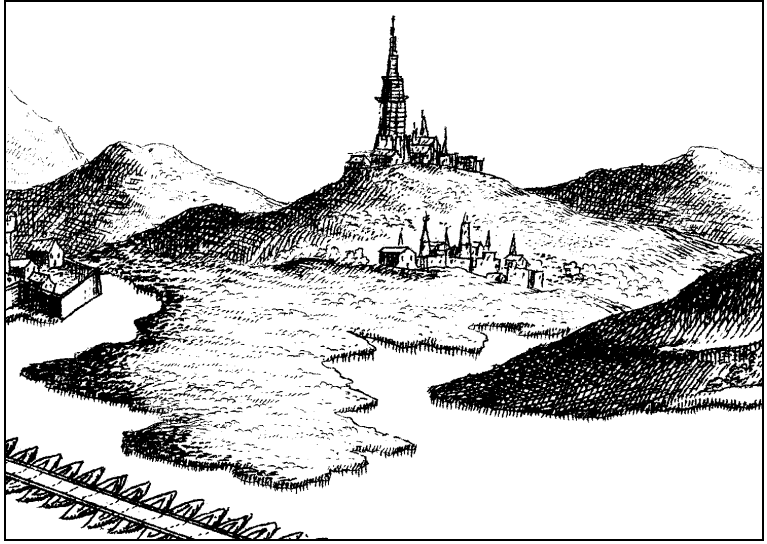
Lorsque Chateaubriand réalise le portrait du cardinal Consalvi, en caractérisant sa „résistance” de „douce et polie”, la qualification choisie emprunte, sans conteste, aux sèmes du terme „convenance”. Recherchant, d'évidence, le paradoxe, le mémorialiste suggère ici que toute résistance ne prend pas nécessairement les formes d'une action violente. Il est vrai que nous sommes là en présence d'un contexte individuel et que le personnage décrit n'offre, aux yeux du lecteur, aucune dimension sur laquelle puisse s'ouvrir l'avenir.

Lorsque De Gaulle envisage, inversement, dans le contexte historique de la Guerre et de la Résistance, l'avenir de la France” et le voit, „non point dans les convenances des alliés”, mais „en elle-même” on peut estimer que le mot „convenances” n'a pas été choisi au hasard. N'offre-t-il pas, en effet, l'avantage de désigner nommément les intérêts des autres puissances auxquels une attitude d'allégeance soumettrait inévitablement l'avenir de la France? La phrase ne suggère-t-elle pas, par l'emploi ironique du mot „convenances”, pris au sens le plus médiocre, la non-convenance, voire l'inconvenance d'une telle attitude et cette phrase ne constitue-t-elle pas un appel explicite à l'esprit de Résistance?

Ainsi il est apparu que les deux termes „convenance” et „résistance”, pour appartenir à la même classe morphologique et pour être, tous deux, des dérivés substantivés de verbes hérités d'étymons latins au sémantisme

différencié, voire antagoniste (l'un marquant l'idée de mouvement, l'autre celle d'immobilité), ne présentaient pas les caractéristiques suffisantes pour être considérés comme des contraires. L'analyse contextuelle a montré que les deux mots ne relevaient pas des mêmes référents et ne pouvaient, par conséquent, s'inscrire sur un axe sémiotique commun, même si, la complexité des situations aidant, certaines occurrences pouvaient, en fonction des réalités, faire interférer les contextes et semblaient même pouvoir accréditer l'idée d'une relation antonymique. Une telle relation se heurterait non seulement à l'ambiguïté sémantique que présente le mot „convenance”, mais aussi et surtout à la surcharge de significations conférée au mot „résistance” par son inscription dans l'Histoire.

Au-delà des mises en discours contextuelles auxquelles les deux mots se sont prêtés et se prêtent, il importe de souligner qu'une relation antonymique n'est pas univoquement déterminée par des rapports entre sèmes et par des structures intralinguistiques, mais qu'elle est aussi, dans une certaine mesure, dépendante, au plan du sens, de certains contextes d'emploi, en particulier lorsque s'y jouent des valeurs de référence.



RÉSISTANCE ET CONVENANCE DANS *LE ROI PÊCHEUR* DE JULIEN GRACQ

JEAN-PIERRE GERFAUD

Université Catholique de Lyon
25, Rue du Plat, 69288 Lyon Cedex 02.

In his essay, Mr Gerfaud focuses on the relationship between resistance (*résistance*) and conformity (*convenance*) as they are represented through the attitudes of the play's protagonists. He also suggests a special interpretation of these two notions on the basis of the text.

Dans sa contribution au Cahier de l'Herne consacré à Julien Gracq, traitant de l'importance européenne de cet écrivain, Suzanne Lilar évoque „l'exquise réserve[de celui-ci], son quant-à-soi, son extraordinaire tenue, son dédain de tout jargon [...]”. Est-ce bien du même homme dont il s'agit, qu'on décrit étendu à l'écart, exprimant de cette manière sa résistance de prisonnier après la défaite des armées françaises en 1940 ou faisant s'affronter verbalement et spectaculairement les personnages de sa pièce *Le Roi pêcheur* écrite de l'hiver 1942 à l'été 1943?

Nous essayerons de cerner quelle place convenance et résistance tiennent dans cette œuvre, d'analyser quels rapports l'auteur établit entre ces deux attitudes et de percevoir quelles significations particulières le lecteur, ou le spectateur, peut tirer de tel ou tel choix d'écriture.

LA PIÈCE DE JULIEN GRACQ, LE ROI PÊCHEUR, MET EN SCÈNE DES SITUATIONS ET DES THÈMES DONT LA CONFIGURATION SOULIGNE LA COMPLEXITÉ DU RAPPORT ENTRE CONVENANCE ET RÉSISTANCE

1.1.1. Les principales situations mises en scène par *Le Roi pêcheur* sont autant d'illustrations des différentes formes de la convenance et de la résistance.

Un chevalier, nommé Perceval, parti à sa convenance en quête du Graal, s'approche du château de Montsalvage. Sa venue suscite diverses

réactions: résistance de Méliant qui livre un combat singulier à l'intrus, résistance de Clingsor le sorcier qui voit, dans l'arrivée du Très-Pur, un danger pour ses propres pouvoirs, attitude plus positive, marquée par l'accueil, voire l'enthousiasme de Kundry et de la plupart des chevaliers du Graal.

A l'acte II, l'ermite Trévrizent, chez qui le jeune chevalier Perceval s'introduit, escomptant un accueil convenable, formule maintes réticences à l'égard de la quête entreprise par son hôte. Poursuivant sa route, le jeune chevalier, obéissant aux lois de la convenance, se porte spontanément au secours de pêcheurs auxquels résiste un énorme poisson. Le roi pêcheur Amfortas, tout en respectant la règle de la bienséance hospitalière, marque, à certains signes, ses réserves devant l'étranger et son initiative.

A l'acte III, accueilli au château de Montsalvage, Perceval, au cours d'une âpre conversation, où il résiste aux provocations du roi Amfortas, est témoin d'un malaise de son hôte. Se portant à son secours selon les règles élémentaires de l'humanité, le jeune chevalier commet alors un geste maladroit qui provoque la réouverture de la plaie d'Amfortas. Tandis que Kundry s'affaire auprès du roi, Perceval juge convenable de quitter le château. Kundry, affrontant Amfortas, lui reproche sa conduite à l'égard du nouveau venu et le débat s'envenime. Rappelé à sa mission par l'intermédiaire du bouffon Kaylet, envoyé par Kundry, Perceval vit un conflit intérieur, pris entre le respect des convenances et la volonté de résistance. Le chevalier choisit de demeurer au château sur les prières insistantes de Kundry, qui fait le choix de sacrifier sa vie.

Réveillé au milieu de la nuit (début de l'acte IV), il se voit revêtu de la tenue qui convient à la cérémonie rituelle du Graal. C'est qu'il lui est donné d'y assister. Au cours de la rencontre qui l'oppose à nouveau à Amfortas, Perceval est mis en demeure de choisir entre la liberté sans la conquête du Graal et la conquête sans la liberté. Devant un tel dilemme qui n'engage pas seulement ses convenances personnelles, le jeune Perceval, après avoir résisté à Amfortas, semble prendre son parti de la situation et assiste à la cérémonie du Graal. Mais, sans poser la question convenue, il quitte le château, dans un geste et un silence qui peuvent être interprétés, sous l'apparence de la démission, comme des formes particulières de résistance.

1.1.2. Les thèmes de l'œuvre se structurent autour des pôles résistance et convenance.

1.2.1. Une première configuration thématique s'organise autour du pôle de la résistance; lequel se révèle comme majeur dans l'œuvre, puisqu'il la parcourt dans son intégralité, tout en prenant des formes diverses, évolutives, voire même inattendues.

De la résistance physique, s'exprimant à travers la violence d'un combat singulier qui oppose Méliant à un chevalier inconnu, jusqu'à la

simple réticence passive, celle que formule à l'envie l'ermite Trévrizent, ou jusqu'à l'expression subtile des réserves verbales d'Amfortas, l'œuvre offre les multiples degrés attendus de la résistance. Menaces, désaccord, opposition marquée, révolte verbale, cris des veilleurs, vigilance sont autant de réalités qui manifestent l'importance du thème de la résistance dans la pièce de Julien Gracq.

Importance que souligne l'évolution même de ces formes, au fil de l'œuvre, et ce, principalement à travers le personnage de Perceval. Ainsi l'acte I apparaît-il dominé par la violence physique ou par l'intensité de l'affrontement verbal qui opposent idéologiquement Klingsor à Kundry, puis à Amfortas. L'acte IV qui, dans une pièce, est traditionnellement celui de la résolution d'un conflit, est marqué ici par une forme insolite et paradoxale de la résistance: le héros, placé devant le dilemme que l'on sait, se refuse à poser la question attendue qui aurait brisé les charmes et réveillé la puissance régénératrice du Graal. Quittant le château de Montsalvage, Perceval, résistant alors aux logiques, et aux chronologies mortifères, préfère rompre et démissionner sans violence, plutôt que de déclencher un processus de purification destructrice conduisant à une pétrification où le monde et lui-même perdraient leur liberté et leur à-venir.

1.2.2. Le pôle de la convenance constitue une autre configuration thématique du *Roi pêcheur*. Un tel thème a en effet une ampleur coextensive à l'œuvre et aux significations qui lui sont habituellement prêtées. On peut même reconnaître, dans les variations successives du thème de la convenance à travers l'œuvre, la palette sémantique du mot, telle que nous la restituent les dictionnaires. Ainsi le respect des rites, qui ponctuent la vie de Montsalvage et des chevaliers du Graal, va jusqu'à maintenir à distance le Graal lui-même, ce qu'assurent, dans les dernières scènes, les choix dramaturgiques de l'auteur.

À travers *Le Roi pêcheur* se manifestent diverses autres formes de convenance, qu'elles traduisent le rapport de conformité d'un sujet à son environnement, ou convenance d'accommodation, et le rapport de conformité (ou de conformation) de cet environnement à un sujet, ou convenance d'assimilation, pour reprendre les termes de Piaget. Les règles d'hospitalité et de convenances sociales (bienséance, marques de politesse, soins ou secours à autrui...) sont autant d'usages sociaux que respectent Amfortas, Trévrizent et Kundry, en dépit de leurs visées propres. Un tel respect des usages se renforce de l'attitude offusquée de certains protagonistes devant les attitudes désinvoltes de Perceval ou illégitimes de Klingsor. Que ces derniers fassent fi, par choix personnel, des règles géant la vie collective, et préfèrent diriger leur action vers des points de fuite ou vers des horizons qui leur conviennent, et l'on assiste à un renversement de perspective: celui d'un Klingsor qui s'introduit, masqué, dans un lieu d'où il a été chassé, ou celui d'un Perceval qui, après avoir reconstruit

à sa convenance l'idéal de quête chevaleresque, décide finalement, par convenance personnelle, de désertier les lieux, jusqu'alors objet de sa quête.

LE ROI PÊCHEUR *MET EN SCÈNE ET EN ACTE LA COMPLEXITÉ DU RAPPORT ENTRE „CONVENANCE” ET „RÉSISTANCE”*

2.1. La pièce de Julien Gracq met en scène des personnages qui, pour la plupart, incarnent l'existence d'une relation complexe entre convenance et résistance.

Si certains personnages, c'est le cas des rôles secondaires ou collectifs, tendent à représenter uniment la convenance qui unit la société à laquelle ils appartiennent (et l'on peut penser aux chevaliers du Graal et aux suivantes de Kundry), les rôles principaux, très individualisés, développent inversement un rapport plus complexe aux deux thèmes en question. Parmi eux, le personnage, qui apparaît comme le plus homogène (et donc le moins paradoxal), est Clingsor, lui qui offre l'image d'un être quasi totalitaire, image qu'il dissimule sous des apparences ou des masques. Sous ces dehors, il ne respecte pas les règles de la bienséance, se voulant l'incarnation résolue du mal, du refus et de la résistance au Bien.

Dans un autre registre, le bouffon Kaylet incarne, à l'inverse et d'une façon quasi exclusive, le thème de la convenance, en n'offrant aucune résistance ni à l'action de Perceval, ni aux demandes de Kundry, ni aux ordres d'Amfortas. Bouffon docile et respectueux de son roi, c'est à peine s'il manifeste l'inconvenance attendue d'un bouffon à travers des excès d'enthousiasme aussitôt refrénés par le roi Amfortas.

L'ermite Trévrizent offre un plus grand équilibre dans ses dispositions à la convenance et à la résistance. Tout exercé qu'il soit à maîtriser ses tentations, il présente une hospitalité à peine convenable et son attitude s'avère résistante et hostile à toute mise en cause de l'institution ecclésiastique à laquelle il appartient.

Amfortas incarne, selon une parfaite symétrie, les valeurs opposées de convenance et de résistance. Disposant des capacités d'accueil, il les utilise à sa convenance et à son profit, pour mieux maîtriser la situation et s'opposer plus efficacement aux modifications qu'apporte la venue de Perceval. Ambigu plus que complexe, c'est en grand manipulateur et en grand „avorteur”, qu'il neutralise, par ses résistances cachées sous d'habiles dehors, les chances de changement.

Perceval, quant à lui, est le théâtre d'un conflit interne entre convenance et résistance tel que, chez lui, la résistance elle-même prend les formes les plus opposées. Chez lui, la convenance recouvre autant la conformité aux usages et aux bienséances nécessaires à son rôle de chevalier en quête du Graal que son intérêt personnel et les formes les plus subjectives

d'un idéal de soi. Mais, passant tour à tour de la résistance par l'action guerrière, par le geste brutal ou la menace verbale, à la simple réticence, voire à résistance passive, dans l'inertie et le mutisme, il finit par des actes de rupture qui lui font quitter le château, sans avoir conduit à son terme la quête qu'il poursuivait.

Quant à Kundry, qui représente la position de Julien Gracq aux dires de celui-ci), pour accueillante à l'étranger et pour dévouée qu'elle soit à Amfortas, elle n'en présente pas moins l'image d'une résistante farouche, tant dans ses propos à l'égard de Clingsor ou d'Amfortas que dans les actions qu'elle met en œuvre pour sauver Montsalvage du déclin: elle arme, au moins symboliquement, Perceval, après lui avoir communiqué de nouvelles raisons d'agir.

2.2. *Le Roi pêcheur* met en scène une action dramatique qui traduit l'ambiguïté du rapport qui existe entre résistance et convenance.

La trame narrative de cette pièce repose sur l'apparente équivalence des états initiaux et finaux de celle-ci, ce que met particulièrement en évidence la reprise des cris des veilleurs: „Espérance dans le Sauveur!” L'état de disjonction d'avec la vie qui caractérise la situation de Montsalvage au début du texte se retrouve à l'identique à la fin de celui-ci. De même, la frustration des chevaliers et de Kundry reste entière et Amfortas conserve intacte la blessure qu'il a au flanc. Quant au héros, il semble échouer dans sa quête, elle dont la programmation était pourtant on ne peut plus claire et explicite.

Quelle explication convient-il de donner à cet apparent échec?

Faut-il y voir le résultat d'une action de résistance neutralisant l'action de Perceval? Tout l'effort d'Amfortas peut, en effet, être interprété comme hostile aux initiatives du héros. Agissant pour son propre compte, le roi de Montsalvage ne perd jamais de vue, dans ses actes et ses propos, l'objectif qui est le sien: conserver son rang, son pouvoir.

L'échec apparent de Perceval ne pourrait-il pas être aussi l'effet d'un renoncement personnel propre au sujet opérateur de la quête qu'il mène, prenant conscience que l'action qu'il a entreprise a d'autres enjeux et d'autres conséquences que sa gloire personnelle immédiate?

Quoiqu'il en soit, l'auteur préfère laisser l'action en suspens, action qui consistait précisément à poser la question et choisit plutôt de présenter aux spectateurs et aux lecteurs un Amfortas résistant au titre de sa convenance personnelle et un Perceval s'employant à convenir, à titre personnel, à d'autres formes de résistance. Il reste que Kundry, insensible aux justifications d'Amfortas, se considère comme le jouet des manipulations du roi et vit douloureusement le départ de Perceval, soulignant par la-même l'ambivalence de la situation et l'ambiguïté du rapport reliant convenance et résistance.

2.3. *Le Roi pêcheur*, tout en mettant en évidence la complexité du rapport convenance-résistance, résout la contradiction par une attitude paradoxale assumée.

On pourrait hâtivement conclure, de tout ce qui précède, à un traitement symétrique des deux thèmes. Dans cette hypothèse, la résistance et la convenance bénéficieraient d'une bienveillance égale de la part de l'auteur. En réalité, chacun de ces deux thèmes porte en lui-même sa propre contradiction, à tel point qu'il est des convenances qui sont des résistances et des résistances qui sont des convenances. Faut-il en conclure, dès lors, à une aporie et à l'affirmation d'un dilemme insoluble?

L'auteur, à travers sa pièce, recommande-t-il l'indécision, voire l'inaction?

Le fait que les deux thèmes soient présents chez les principaux personnages doit pousser plutôt le lecteur à considérer qu'il y a là une attitude paradoxale. Le paradoxe, au-delà d'une simple juxtaposition des contraires, doit être défini comme le dépassement d'une contradiction. De fait, la pièce ne présente pas simplement un affrontement de points de vue, égaux „en force et en raison”. L'action dramatique souligne, jusqu'à un certain point, le bien-fondé de la quête de Perceval, sans accorder à son principal adversaire, Amfortas, autre chose qu'une „impartialité apparente [et] dans une certaine mesure loyale”, en dépit de la force du propos qu'il lui prête.

Quant à l'action terminale de Perceval, elle illustre combien son parcours qui ne s'achève pas en discours se présente comme un récit structuré autour d'un paradoxe. Que le personnage, exercé à la résistance par l'affrontement continu avec ses adversaires, chevaliers d'abord, avec Trévrizent ensuite et avec Amfortas enfin, fasse en définitive le choix d'une rupture non-violente et convenante dans tous les sens du terme, la justification en doit être cherchée du côté de l'auteur, justification qu'il renforce par ses propres choix dramaturgiques.

Alors que le jeune chevalier a pêché le poisson à mains nues, s'engageant sans retenue ni réticence aux côtés des pêcheurs dans l'acte II de la pièce, engagement qui s'avérera non sans danger, le même chevalier, au dernier acte, quittera le château sans avoir conquis le Graal, résistant à l'attrait de la conquête de cet objet et lui préférant ses propres convenances. Ainsi le spectateur, dans les deux scènes évoquées, se trouve-t-il placé devant le même choix? Mis à distance des objets de la quête de Perceval, le poisson, par une levée de terre, le Graal, par une muraille, mais percevant les rumeurs d'agitation et d'enthousiasme, comme les lumières éclatantes du Graal, le spectateur et le lecteur sont invités à garder leurs distances à l'égard de tous les attraits et à préférer, à l'instar de l'auteur, la position marginale individuelle, qui, mûrie existentiellement et longuement réfléchie, seule, permet la véritable résistance et la véritable convenance.

LA RÉOLUTION PARADOXALE DES ATTITUDES CONTRAIRES SE DOIT D'ÊTRE INTERPRÉTÉE PAR RAPPORT À DIVERSES SITUATIONS RÉFÉRENTES, QU'ELLES SOIENT PERSONNELLES, COLLECTIVES ET CULTURELLES

3.1. Cette résolution paradoxale est liée d'abord à la personnalité de l'auteur et à des structures profondes dont l'œuvre se fait l'écho.

Le Roi pêcheur offre, comme on l'a vu, plus d'une situation récurrente, où se mêlent convenances et résistances. De ces éléments répétitifs, transparaissent des structures plus ou moins homogènes, d'où peut se dégager la trame d'un „mythe personnel”. Un jeune homme, en quête d'un objet qui le fascine et dans la conquête duquel il espère réaliser à sa convenance son projet personnel, rencontre plus d'une résistance, résiste lui-même aux actions extérieures et choisit délibérément de ne pas conquérir l'objet, conquête qui aurait pour effet de figer ou de pétrifier la réalité du monde et de son avenir. Cette dernière attitude de résistance, complexe, mais prise en connaissance de cause, réalise le paradoxe et résout la contradiction, en dépassant les conflits antérieurs.

Si, en effet, Perceval renonce à poser la question qui brise les charmes, cela ne signifie pas qu'il renonce pour autant à tout désir, ni d'ailleurs à sa quête elle-même, mais bien plutôt aux illusions et aux dangers qui s'y attachent. On peut présumer de la position connue de Perceval dans la communauté des chevaliers, lors de la cérémonie rituelle du Graal, que celui-ci n'a déjà plus comme idéal de devenir un être hors du commun, mais de s'insérer à sa place et „à son rang, réconcilié, plus rien qu'un homme parmi les hommes.” Perceval, dans ce dénouement paradoxal, réalise la perspective qui fut proposée, au début de la pièce, non sans arrière-pensée à Amfortas par Clingsor.

S'il est vrai, par ailleurs, que la pièce met en jeu les schémas du récit oedipien, qu'on reconnaît au rôle maternel, dévolu ici à Kundry, et à la fonction paternelle incarnée par Amfortas, les diverses résistances prennent alors un autre sens. Il est alors légitime d'interpréter cette pièce, et en particulier son paradoxe terminal, comme le signe d'une sublimation des désirs oedipiens antérieurs. Le départ de Perceval du château de Montsalvage peut alors prendre le sens d'un déplacement et d'un détachement symbolique des conflits antérieurs et du choix d'autres convenances, le mot étant pris dans son sens fort et personnel.

3.2. Cette résolution paradoxale est liée aussi au contexte historique et social dans lequel l'œuvre a été produite.

Il faut rappeler ici les sympathies intellectuelles de Julien Gracq pour l'Allemagne et pour ses grands écrivains et artistes, passés ou contemporains. L'admiration que celui-ci porte depuis son adolescence à Wagner s'exprime, d'ailleurs, dans le choix même du mythe du Graal et de la version wagnérienne de ce mythe comme modèle prépondérant.

Mais de telles préférences sont mises à mal par la montée en puissance de l'hitlérisme, comme le montre l'article de Jean Ballard paru en 1978: „La guerre hitlérienne nous fit l'obligation de mettre entre parenthèses les rêveries romantiques; elle exigeait de nous le plus strict silence pour éviter l'équivoque.” Les sympathies de Julien Gracq, antérieures à la guerre, allaient aussi au mouvement communiste, dont il fut membre jusqu'en août 1939, et qu'il quitte à l'annonce du pacte germano-soviétique (août 1939). De telles sympathies peuvent, dans une certaine mesure, trouver un écho dans *Le Roi pêcheur*, à travers, non seulement, l'idéal de vie communautaire incarné par les Chevaliers du Graal, mais aussi le projet de Perceval qui annonce son intention de faire „de Montsalvage un paradis sur terre.”

Or, la vision du monde que présente la pièce est paradoxale: celle d'un monde perçu dans un état de déliquescence où les élites elles-mêmes semblent atteintes d'un mal incurable et entraînent, par leurs manipulations plus ou moins occultes, le monde à sa perte. Dans ce contexte aussi, des voix s'élèvent et une résistance se fait jour. Un tel projet de régénération incarné par le Très-Pur n'est pas à la convenance de tous. C'est donc à un affrontement de la Tradition et du Progrès, des forces du passé et de celles de l'avenir, auquel on assiste.

Au-delà d'attitudes contradictoires, les personnages illustrent une position paradoxale qui vise à dépasser les contradictions. Le salut de la société ne se trouve ni dans le geste héroïque, marqué par une dangereuse pureté, ni dans un renoncement à toute vitalité ou à tout renouvellement social. Tout laisse à penser que se trouvent ici évoqués et réfutés conjointement deux totalitarismes et que se trouve promue, à travers le paradoxe de l'avenir et du passé, de la convenance et de la résistance, une attitude de dépassement des adhésions unilatérales et totalitaires.

3.3. Le paradoxe, perceptible dans l'œuvre, peut s'expliquer par diverses références mythologiques et par une transformation, dans l'œuvre elle-même, des structures imaginaires.

Deux mythes principaux sont à l'œuvre dans la pièce de Julien Gracq: le mythe prométhéen et le mythe hermésien. Le jeune Perceval, dans sa quête héroïque et polémique, s'apparente à Prométhée, voleur de feu. Le Graal n'est-il pas le plus souvent assimilé à un feu? Et la geste héroïque du chevalier Très-Pur n'a-t-elle pas quelque chose de surhumain? Le héros, dans son projet et dans la mise en œuvre de celui-ci, affronte divers adversaires, auquel il résiste ou qui lui résistent. La résistance qu'ils offrent montre bien qu'ils ne veulent pas se laisser déposséder de leur pouvoir ou de l'objet brûlant dont ils sont dépositaires.

Mais le héros, en quittant Montsalvage, ne s'identifie plus à la figure de Prométhée voleur de feu. Si l'on adopte le système explicatif proposé par Gilbert Durand, il faut voir, dans ce nouveau Perceval, un nouvel Hermès. Comme ce dernier, il choisit, par convenance, de s'éloigner,

de façon constante, des lieux de ses exploits. Il quitte Montsalvage, alors que tout laisse à penser que sa place est définitivement acquise en ce lieu. Comme Hermès, il déjoue l'explication simple. Figure paradoxale, il unit dans sa personne le clair et l'obscur. La pièce de Julien Gracq pourrait, dès lors et avec d'autres, manifester le passage, et ce, au milieu du XX^e siècle, du mythe de Prométhée à celui d'Hermès, dans l'univers culturel collectif.

LE ROI PÊCHEUR, DANS SON PARADOXE FONDAMENTAL, ILLUSTRÉ, Y COMPRIS DANS LE STYLE, LA VOLONTÉ DE RÉSISTANCE DE JULIEN GRACQ INSCRITE DANS LES FORMES DE LA CONVENANCE

4.1. Un univers imaginaire fait de résistance et de convenance.

Cette pièce reproduit, dans ses thèmes et dans ses motifs, le principe sur lequel s'organise l'univers imaginaire de Julien Gracq. Les critiques ont déjà maintes fois souligné le caractère paradoxal des œuvres et de l'œuvre de cet auteur. Le monde imaginaire gracquien se structure fondamentalement autour de deux pôles magnétiques contraires, l'un étant positivement chargé, l'autre négativement.

Les mots „convenance” et „résistance” permettraient de rendre compte de la double postulation sémique qui parcourt, non seulement, comme on vient de le voir, *Le Roi pêcheur*, mais aussi toute l'œuvre romanesque et critique de Julien Gracq. Qu'on se rappelle ici l'attirance exercée par les objets sur les êtres qui entrent dans la chapelle des Abyemes (*Au Château d'Argol*), ou encore l'attraction que constitue, pour le héros du *Rivage des Syrtes*, les terres inconnues. Bernild Boie, dans sa notice d'*Au Château d'Argol*, ne fait-il pas observer que, au centre de toutes les réflexions théoriques de Gracq, se trouve „une structure narrative obéissant aux phénomènes magnétiques de l'aimantation.” Et cette aimantation contribue à renforcer le lien qu'on ne doit rompre entre résistance et convenance.

4.2. Julien Gracq et la résistance convenante.

Julien Gracq est avant tout un résistant. C'est ce qu'ont retenu du prisonnier de 1940 ceux qui étaient avec lui. Ce sont aussi les résistances dont il a fait preuve aux formes idéologiques du communisme et du surréalisme. Ce sont aussi les résistances aux pratiques culturelles et littéraires du XX^e siècle, en particulier celles de la deuxième moitié de celui-ci: le refus de laisser éditer ses œuvres dans le format du livre de poche, le refus du Prix Goncourt, la résistance aux pratiques de la critique littéraire, tout contribue à faire de Julien Gracq autre chose qu'un écrivain vedette. C'est qu'il ne veut pas de convenance qui échappe à la raison ou au cœur

(et l'on comprend alors mieux son choix de Kundry comme porte-parole), craignant pour sa liberté de penser et d'agir.

L'écrivain cherche, dans cette distance et cette retenue, à prendre position pour l'homme et pour la littérature. Et le départ de Perceval, qui se fait sans ostentation, sans coup d'éclat, dans la discrétion, hors du champ de vision du spectateur, souligne bien que la résistance est d'autant plus forte qu'elle se fait à la convenance de celui qui en pose l'acte. Cet éloignement dans la discrétion montre que cette convenance, en créant les conditions de la surprise, du questionnement et de l'attente, amène le spectateur à s'interroger. C'est une façon pour l'auteur de reposer la question d'André Breton „que personne au monde n'a pu jamais laisser sans réponse, jusqu'à son dernier souffle: „Qui vive?“ Et cette question, il la reprend, car elle lui paraît, à la fois la plus convenante et la plus résistante qui soit, puisqu'elle est celle de l'homme et de son énigme.

4.3. Résistante et convenante, une écriture du choix.

Loin des modes convenues, Julien Gracq choisit le ton qui lui convient parce que c'est par le ton qu'il nomme „certaines choses qui lui sont *données*, à lui exclusivement”.

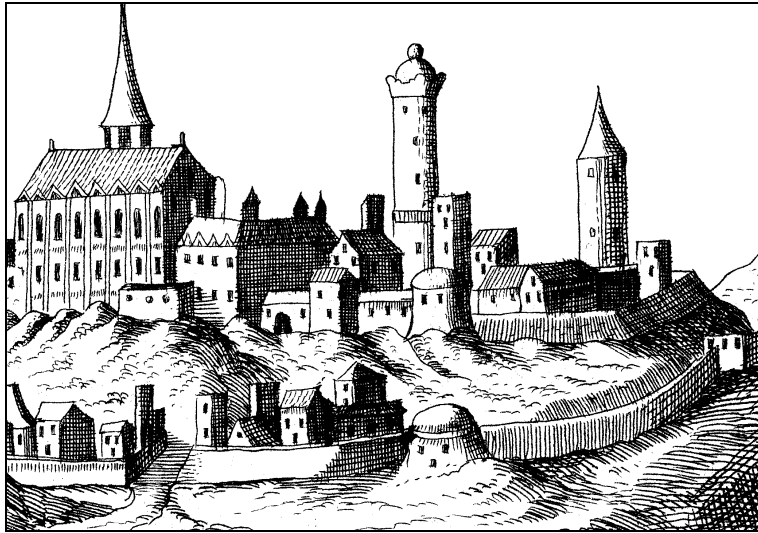
Pour cela, il invente la forme qui lui paraît convenir. C'est ainsi que la pièce du *Roi pêcheur* ne compte que quatre actes, au mépris des conventions. Le spectateur, ou le lecteur, reste dans l'attente d'un présent à construire. Il est devant un choix pour expliquer l'attitude de Perceval. Ce choix qui lui est proposé, c'est aussi celui que se propose continûment Julien Gracq.

On sait son goût pour les noms étranges donnés à ses personnages; il cultive les mots rares ou archaïsants. Alors qu'il observe naturellement la syntaxe, il tend à laisser les verbes de ses phrases sans complément, comme si cela permettait à la phrase de rester ouverte pour permettre à l'auteur, et à son lecteur, de mieux saisir ce „qui se scelle chaque jour et chaque minute entre l'homme et le monde qui le porte.”

* * *

Le Roi pêcheur de Julien Gracq illustre, à sa manière, les deux mots apparemment antonymes, résistance et convenance. Les thèmes de cette œuvre s'organisent autour de ces deux options fondamentales qu'on peut croire contradictoires. Elles correspondent non seulement à des attitudes marquées du côté des protagonistes de la pièce, mais encore à des choix personnels de Julien Gracq. Que ces choix s'inscrivent dans le contexte historique qui a environné l'écriture de la pièce, ou qu'ils apparaissent comme l'expression de postulations plus intimes dont cette pièce et l'œuvre générale de l'auteur se font l'écho et l'illustration.

Une disposition d'être, à ce point paradoxale, qui s'est manifestée également dans les prises de position publiques de Julien Gracq, n'est pas seulement liée aux événements personnels et historiques qui constituent l'histoire et le vécu de l'auteur, n'est pas non plus seulement l'expression d'une identité culturelle marquée au signe du paradoxe. Cette disposition se veut une posture d'humanité et une invitation au „lecteur-confident” à assumer le paradoxe convenance-résistance, à condition d'en voir l'ampleur et les limites. Avec *Le Roi pêcheur*, Julien Gracq, loin de tout manichéisme, suggère qu'il est des résistances diverses, mais que toutes n'ont pas la même valeur, la même justification. Et, s'il n'est pas dupe sur la valeur de toutes les convenances, il n'est pas prêt, au nom d'une idéologie, à brader la nécessité d'une convenance, qui se veut respect de soi-même, de l'essentiel et de la culture humaniste. C'est que ce choix d'humanité peut être interprété comme l'héritage réfléchi d'une culture par un homme écrivant, s'adressant à d'autres hommes, leur montrant un choix d'être et de vie, assumant les contradictions de la condition humaine, et le faisant dans la profonde conviction que l'écrivain, en choisissant ses mots, s'exerce et, exerce le lecteur, plus que tout autre, à l'acte du choix.



L'ESTHÉTIQUE DE LA CONVENANCE, OU LES AVENTURES DU *LIEU COMMUN* À L'ÂGE CLASSIQUE EN FRANCE

PIERRE GIULIANI

Université Catholique de Lyon
25, Rue du Plat, 69288 Lyon Cedex 02.

Today it is a platitude in aesthetics that appreciable literature is supposed to be innovative and non-conform to the existing aesthetic norms. In his essay, Mr Giuliani attempts to comprehend how the literature of French Classicism managed to prosper and maintain its fertility following an aesthetic of conformance, that is, a system which excludes all kinds of resistance to established norms and principles.

„Les classiques d'aujourd'hui furent tous subversifs, tordant une règle théâtrale ou prosodique, défiant la censure, dénonçant un pouvoir, défendant une injustice. La nécessité d'écrire se tient du côté du refus et de la révolte. Etre auteur, c'est être „celui qui dit non”, pour reprendre le mot de Brecht”. Ces deux phrases empruntées à une publication destinées aux professeurs de Lettres des classes de l'enseignement secondaire en France, et portant la date de l'hiver 2001, n'étonneront sans doute personne.¹ L'opinion admise, en matière esthétique, est en effet conforme à de telles déclarations, qui considèrent comme acquis qu'il n'est de qualité littéraire consacrée que dans le jaillissement, le cri ou la disconvenance. Le cercle, peut-être, s'est-il bouclé. Et les poètes maudits sont devenus de fait le parangon de la posture littéraire doxale, alors que la justification même de leur entreprise ne se concevait nécessairement que dans la marginalité *paradoxe*, au sens étymologique de cet adjectif.

Mais notre propos n'est pas de proposer l'analyse d'un retournement historique, qui, en tout état de cause, conduirait notre étude dans un parcours de plusieurs siècles;² il y faudrait mettre en lumière l'entrelacs

¹ „Les Mots du Cercle”, n° 8, Cercle Gallimard de l'Enseignement, fév.-mars 2001, rubrique „Le dossier”, consacré pour cette livraison à la „Littérature engagée”, p. 11.

² Voir Luc Ferry, *Homo Aestheticus, L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset, 1990. (Et rééd., Paris, Le Livre de poche, coll. Biblio Essais, 1999).

subtil de la régulation et de la résistance, de l'innovation et du conformisme, dans le chiasme inlassable qu'ils dessinent au fil des générations... Il s'agit ici, plus précisément et plus modestement, de rappeler dans quelles conditions une esthétique de la convenance – totalement étrangère, bien entendu, à celle qui prévaut à l'heure actuelle –, a pu se manifester à l'époque de Louis XIV. Car cela fut possible, sans que la fécondité créatrice en fût lestée d'aucune façon, puisqu'on sait bien que la littérature française y trouva au contraire une exceptionnelle occasion de rayonnement. Sans les opposer aux „classiques d'aujourd'hui” dont il est question plus haut, nous voudrions donc chercher à mettre en lumière les convictions pondérées des classiques d'hier – ceux-là même que l'on continue de nommer, en France, les *classiques* tout court.

Or le classicisme français offre une illustration historiquement unique de consonance effective entre des hommes de Lettres et le public qui leur est contemporain. Le critique hongrois Áron Kibédi Varga l'a souligné, dans un article aux vues synthétiques remarquables: „(...) le même goût règne des deux côtés, du côté des artistes et écrivains et du côté du public. La Cour et la Ville applaudissent les grands écrivains, il n'y a aucun conflit entre les chefs-d'œuvre et le goût du public”.³ On entrevoit sans difficultés qu'une telle connivence pourrait être menacée par un académisme consensuel et lénifiant, ou par le dogmatisme satisfait que lui renverrait son lectorat. On pourrait même trouver des arguments convaincants qui iraient dans ce sens en mettant l'accent sur les conditions politiques de la production littéraire, tributaire à l'âge classique du mécénat d'État.⁴ Sans ignorer ces perspectives, nous voudrions pourtant nous efforcer, dans les lignes qui suivent, de mettre en lumière la thèse inverse, qui consiste à souligner la richesse multiple de l'esthétique de la convenance illustrée par le classicisme français.

N'y a-t-il pas en effet, au cœur de la *doxa* classique, une tension toujours en éveil, un dynamisme sans cesse stimulé par la richesse de la création littéraire? L'esthétique de la convenance n'est-elle pas toujours à la recherche de sa *pose* idéale: un point de fuite, dans l'ouverture que la littérature suggère? Car cet horizon de la convenance classique, confiante

³ „Réflexions sur le classicisme français: littérature et société au XVII^e siècle”, Revue d'histoire littéraire de la France, 1996, 6, p. 1063.

⁴ Rappelons, par exemple, les réflexions très critiques de Madame de Staël sur la littérature en France à l'époque de Louis XIV: „La monarchie, et surtout un monarque qui comptait l'admiration parmi les actes d'obéissance, l'intolérance religieuse et les superstitions encore dominantes, bornaient l'horizon de la pensée; l'on ne pouvait concevoir aucun ensemble, ni se permettre aucune analyse dans un certain ordre d'opinions (...). Cette littérature, sans autre but que les plaisirs de l'esprit, ne peut avoir l'énergie de celle qui finit par ébranler le trône (...). Les hommes de lettres étaient relégués loin des intérêts actifs de la vie”: De la littérature, I, 19 (1800), éd. établie par Gérard Genette et Jean Goldzink, Paris, Flammarion, coll. GF, 1991, pp. 279-280.

dans l'*esprit* et dans le goût du lecteur, s'ouvre sur une poétique du clair-obscur, et trouve dans la grâce négligente son pendant anthropologique.

C'est ce qu'il faut ici montrer, avec la volonté, délibérément circonscrite, de vérifier l'hypothèse suivante: une esthétique de la convenance dans les années 1660-1690 en France, a su relever la gageure qui consiste à résolument combiner l'exigence de proportion bienséante et la fécondité créatrice.

UNE IMITATION CONCERTÉE

La génération classique manifeste un constant souci de conformité, aussi bien au „bon sens” qu'au „bon goût”.⁵ Mais ces deux expressions consacrées par la tradition française, et qui relèvent respectivement de l'éthique et de l'esthétique, ne sont pourtant pas établies comme des postulats définitifs. Elles restent en effet sans cesse à affiner, ou à raviver. Théoriciens, hommes de Lettres et mondains s'y attachent, apportant à ce commun dessein d'importantes nuances, dans les domaines qui leur sont respectivement dévolus. Toutefois, nous nous attacherons plutôt ici à mettre l'accent sur ce qui les rapproche: car tout le monde, sous Louis XIV, s'accorde pour dire qu'il faut plaire et toucher en toute circonstance.

Pour ce faire, deux notions majeures de l'esthétique du XVII^e siècle français peuvent être évoquées: il s'agit de l'imitation et de la vraisemblance; encore ne seront-elles envisagées – dans les limites de notre exposé – qu'en relation à la convenance. Cela réduit le champ de notre propos à sa dimension publique, c'est-à-dire à la manière dont la réception de l'œuvre est pour ainsi dire inscrite en filigrane dans son *invention*, au sens où la rhétorique classique entend ce mot.

Dans son *Dictionnaire Universel*, publié en 1690, Furetière définit la convenance comme suit:

Convenance. s. f. Terme relatif. Proportion, rapport, ressemblance que deux choses ont ensemble. Le blanc et le noir, le chaud et le froid, n'ont aucune convenance ensemble. (...) En Morale, il y a plus de raison de convenance, qu'il n'y en a de convaincantes.

Ainsi, ce substantif désigne-t-il une certaine qualité de mise en relation, un art de l'heureuse nuance et de l'eucrasie. Or la *mimésis*, dans la poétique

⁵ Sur ces notions, l'ouvrage fameux de René Bray reste bien entendu une référence respectée: *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1927 (nombreuses rééd.). Voir aussi: Claude Chantalat, *A la recherche du goût classique*, Paris, Klincksieck, 1992; Emmanuel Bury, *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme (1580-1750)*, Paris, P.U.F., 1996; Roger Zuber, *Les Émerveillements de la raison. Classicismes littéraires du XVII^e siècle français*, Paris, Klincksieck, 1997.

du classicisme français, doit être appréciée dans ce sens. Il ne s'agit, en effet, non pas de procéder à une imitation qui rédupliquerait le référent; il s'agit plutôt de l'*action* d'imiter, comme l'indique d'ailleurs le suffixe grec. Imiter est un acte esthétique, c'est-à-dire la mise en rapport de la réalité à laquelle on se réfère avec l'intention de celui qui procède délibérément à cette imitation. Imiter, c'est donc représenter. Mais encore faut-il comprendre que cette représentation participe d'une convenance élue comme telle, c'est-à-dire du choix d'une juste proportion. On aura assurément noté la teneur aristotélicienne de cette conception; il est cependant tout aussi important de souligner que les classiques français polissent les orientations de la célèbre *Poétique*, pour en apprécier les propos en termes anthropologiques, en conformité avec l'*eudoxa* de leur temps. En effet, l'imitation en action (ou la représentation), opère une sélection concertée dans l'ensemble de ce qui est susceptible d'être imité en honorant les bienséances reconnues par l'élite sociale de leur temps, et en prenant soin „d'embrasser du même geste l'imitation de la nature et celle des anciens”.⁶

C'est alors à bon droit que le précepte horatien, *Ut pictura poesis*, doit être rappelé ici: l'autorité formulaire qu'il a acquise à l'âge classique rend effectivement compte du primat de la *mimésis* à cette époque. Cependant en aucun cas l'analogie entre la peinture et les Belles Lettres ne doit voiler le fait que l'action d'imiter relève d'une résolution, à la fois esthétique et éthique. La peinture, aussi bien, se comprend également selon cette même exigence. Dès lors, que faut-il représenter? Félibien nous l'apprend, lorsqu'il écrit, de Poussin, en 1666:

Le Poussin n'était pas si présomptueux de croire que sur ses seules idées il pût former des figures aussi accomplies que celle de la Vénus de Médicis, du Gladiateur, de l'Hercule, de l'Apollon, de l'Antinoüs, des Lutteurs, et de plusieurs autres statues que l'on admire tous les jours dans Rome.

Il savait d'ailleurs, que quelque recherche qu'il pût faire pour trouver des corps d'hommes et de femmes bien faits, il n'en rencontrerait point de si accomplis que ceux que l'Art a formés par la main de ces grands maîtres, à qui les mœurs et les coutumes de leur temps avaient donné des moyens favorables et commodes pour en faire un beau choix: ainsi qu'au lieu de suivre ce que les Anciens ont fait de plus grand et de plus beau, il tomberaient dans plusieurs défauts auxquels infailliblement il s'accoutumerait en ne voyant que la seule nature, de même qu'ont fait la plupart des autres peintres, qui prennent pour modèles toutes sortes de personnes, sans penser à ôter ce qu'il y a de défectueux.

Et Félibien ajoute, quelques lignes plus loin que Poussin a su traiter la lumière „sans s'éloigner de la nature, mais en la perfectionnant, et en évitant les défauts qui s'y rencontrent”.⁷

⁶ Roger Zuber, *Op. cit.*, Introduction, p. 41.

⁷ André Félibien, *Entretiens sur la vie et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (1666). Nous citons la rééd. de Trévoux, Imprimerie de S.A.S., 1725, VIII, pp. 96 et 97 (orthographe modernisée).

Le peintre, pour saisir la nature la plus juste, prend pour objet non pas „la seule nature”, mais des représentations que la culture depuis la Renaissance italienne a consacrées unanimement. Félibien salue ici une position esthétique qui relève aussi de l'*èthos*: Poussin conserve la modestie qui sied au poète, en tant qu'il s'inscrit dans l'héritage doxal d'un art séculaire. Ainsi, on le voit, la *mimésis* des classiques interpose entre l'artiste et le monde une référence première à l'art; et c'est là le mouvement même de l'*ekphrasis*, qui se donne comme une figure majeure de l'imitation concertée. Il s'agit d'imposer aux choses la soustraction qui convient au dessein envisagé, en retranchant „ce qu'il y a de défectueux”, et en retenant ce que le temps et les hommes ont pérennisé. La convenance mimétique agit pour ainsi dire comme la médecine qui lui est contemporaine: en rétablissant une proportion. Ou plutôt – et c'est alors qu'il faut parler d'*ekphrasis* –, en élaborant cette proportion, selon la crase la plus harmonieuse. C'est pourquoi, au lieu de copier des corps lacunaires et fugaces, le peintre représente des statues: c'est une nature humaine qu'il convient en effet de saisir.

La mention de la pratique picturale de la *mimésis* classique a ici une valeur didactique, car elle permet d'aborder la théorie de la poétique de la deuxième moitié du XVII^e siècle français sans effectuer le détour par l'abstraction verbale. Mais, bien entendu, l'analyse vaut aussi pour le domaine de la littérature. C'est le Père Rapin qui nous paraît développer cette idée au plan littéraire avec la plus grande clarté. Car l'art, à ses yeux, procède également d'une vertu de discernement: „Ce n'est pas assez de s'attacher à la nature qui est rude et désagréable en certains endroits: il faut choisir ce qu'elle a de beau avec ce qui ne l'est pas”.⁸ Or, la meilleure manière d'assurer la justesse d'un choix artistique consiste à s'en remettre à ce qui distingue les hommes, c'est-à-dire au bon sens; de la sorte se trouve posé ce qui fonde la possibilité même de communiquer et, mieux encore, de partager ensemble une émotion esthétique. Descartes, on le sait, l'a dit dans une page rapidement célèbre, et le Grand Siècle lui a fait écho.

Ainsi, le Père Rapin croit-il avec force que „l'art n'est autre chose que le bon sens réduit en méthode”,⁹ formule qui répond à une première, énoncée auparavant dans le même ouvrage: „[les règles] ne sont faites que pour réduire la nature en méthode”;¹⁰ si bien que le détour auquel elles soumettent rapproche en définitive de la nature, épurée par une représentation très élective.

Les théoriciens de l'époque de Louis XIV lient donc l'exercice du discernement à la convenance qui réunit les esprits les plus avertis, et

⁸ René Rapin, S. J., *Les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1675), Ed. critique publiée par E. T. Dubois, Genève-Paris, Droz-Minard, 1970, I, XXXIII, p. 57. (orth. modernisée).

⁹ *Ibid.*, II, XXXIII, p. 138.

¹⁰ *Ibid.*, I, XII, p. 26.

fonde le goût, c'est-à-dire le *bon goût*, comme une intuition raisonnée. Mais il faut, pour cela, que l'art soit vraisemblable. Or, dans les années qui vont de 1660 à 1690, l'appréciation du public est le plus fiable des critères,¹¹ non seulement de la qualité d'une œuvre, mais aussi – ce qui peut nous surprendre – de sa vraisemblance. En effet, écrit encore le Père Rapin, „le vraisemblable est tout ce qui est conforme à l'opinion du public”.¹² On se méprendrait sans doute en interprétant cette exigence de conformité comme un plat conformisme. Car le principe esthétique de la convenance vraisemblable ne prétend pas pour autant que l'homme ne „passe” jamais l'homme; il signifie plutôt que les poètes doivent faire en sorte de saisir les qualités où l'homme singulier de la réalité se retrouve – ou se trouve – dans l'homme doxal de l'art, simplifié, certes, mais aussi rehaussé et unifié:

*(...) le cœur humain est un abîme d'une profondeur où la sonde ne peut aller, c'est un mystère impénétrable aux plus éclairés: on s'y méprend toujours, quelque habile qu'on soit. Mais au moins il faut tâcher de parler des mœurs conformément à l'opinion publique.*¹³

A l'âge classique, le principe de la vraisemblance prend dès lors nécessairement en considération l'agrément du public. En circonscrivant le champ de la littérature, le constant souci de vraisemblance affiché à cette époque rend compte de la connivence esthétique sollicitée avec un public, dont on postule la maîtrise de la juste appréciation et la rectitude de jugement. Tous les auteurs de cette époque l'ont dit: il faut plaire et instruire; et pour y parvenir, il est important de toujours se tenir dans la justesse d'une consonance parfaite avec le lecteur. Cela suppose que les uns et les autres croient que et la raison et le cœur réunissent en effet l'auteur et son public, et fondent leur accord le plus accompli en une sorte de vaste *lieu commun*.

N'est-ce pas ce que rappelle, par exemple, Racine en 1671, dans la préface de *Bérénice*? Citons-le, comme la plus claire des illustrations: „Il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragédie”.¹⁴ On sait que dans

¹¹ Toute l'argumentation de la scène 6 de *La Critique de l'École des femmes* (1663), est, par exemple, fondée sur cette idée, selon laquelle un auteur doit, de toute évidence, s'en remettre au sentiment du public.

¹² René Rapin, *Op. cit.*, I, XXIII, p. 39. Pour Charles Sorel, ce consensus va même jusqu'à intéresser le domaine des ouvrages qui regardent les sciences: „Il y a plaisir à voir comment les uns tiennent pour les anciennes sectes, les autres pour les nouvelles et avec quelles raisons ils défendent chacun leur parti, sur quoi il est permis de suivre ce qu'on croit le plus vraisemblable”: Charles Sorel, *De la connaissance des bons livres ou Examen de plusieurs auteurs* (1671), éd. de L. Moretti-Cenerini, Rome, Bulzoni, 1974, *Traité I*, pp. 54-55.

¹³ *Ibid.*, I, XXIV, p. 44. Dans le contexte l'expression „parler des mœurs” signifie „évoquer les qualités morales”.

¹⁴ Racine, *Œuvres complètes*, Tome I, Paris, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade”, éd. établie par Raymond Picard, 1950, p. 466.

cette pièce, l'imitation de l'„action” historique pose comme une gageure de se faire la plus simple et la plus sélective possible. Car, pour que la mise en scène des passions soit efficace, il faut que la densité des effets soit assurée avec discernement et méthode: les classiques français recherchent donc l'exacte convenance entre la raison et les agréments esthétiques dans la mesure même où ils croient à la communion des hommes dans la beauté.

„UN AIR QUI CONVIENT”

Les moralistes transposent au plan des comportements ce que les poètes développent au plan littéraire. A l'âge classique, en effet, la réflexion esthétique, ne se sépare pas de la réflexion anthropologique. Comme le poète, l'honnête homme doit maîtriser l'art d'agréer. L'homme classique ne se conçoit que dans un subtil réseau de relations sociales: c'est là, nécessairement, que le moraliste le saisira. Comment être convenablement soi-même sous le regard des autres? Et comment, simultanément, offrir aussi à l'autre la possibilité d'être convenablement lui-même? C'est au fond à ces deux questions que les genres mondains – lettres, entretiens, dialogues, réflexions, maximes –, s'efforcent de répondre avec élégance, et avec cet esprit maîtrisé qui distingue l'époque.

Écoutons La Rochefoucauld, comme au détour d'une conversation, dans le premier tiers du règne personnel de Louis le Grand: Il y a un air qui convient à la figure et aux talents de chaque personne; on perd toujours quand on le quitte pour en prendre un autre. Il faut essayer se connaître celui qui nous est naturel, n'en point sortir et le perfectionner autant qu'il nous est possible.

De tels propos, il faut induire d'une part que l'homme est souvent un mauvais imitateur – y compris de ce qu'il croit être la posture la plus seyante de lui-même –, et d'autre part que le naturel se conquiert et s'éprouve. „Combien d'art pour rentrer dans la nature!” écrit quelques années plus tard La Bruyère dans *Les Caractères* („Des Jugements”, 34).¹⁵ Les moralistes français de l'âge classique nous apprennent qu'il faut, pour approcher du naturel, atteindre la juste mesure, qui est celle de la convenance. Ainsi dans le même passage de ses *Réflexions diverses*, La Rochefoucauld ajoute:

Ce qui fait qu'on déplaît souvent, c'est que personne ne sait accorder son air et ses manières avec sa figure, ni ses tons et ses paroles avec ses pensées et ses sentiments; on trouble leur harmonie par quelque chose de faux et d'étranger; on s'oublie soi-même,

¹⁵ La Bruyère, *Les Caractères* (1688-1694), Texte établi par Robert Garapon, Paris, Garnier, 1962 (et rééd.), p. 363 (rééd. de 1986).

*et on s'en éloigne insensiblement (...); personne n'a l'oreille assez juste pour entendre parfaitement cette sorte de cadence.*¹⁶

La métaphore musicale renvoie ici l'*èthos* à une perception sensible et mesurée: à la pondération d'une esthétique dans laquelle les autres sont juges et souverains. L'art d'être agréable, et *en accord* avec autrui, est donc un élément majeur aussi bien de la littérature que de la morale classiques. Le Grand Siècle croit que les hommes sont propres à communiquer, à se comprendre et à progresser ensemble.¹⁷ L'air qui convient y est celui qui agrée, à proportion de sa justesse de *ton*:¹⁸ il faut pour cela des règles, mais il faut aussi savoir les prolonger en les estompant; en somme, les faire siennes:

*(...) les arts et les sciences conviennent à la plupart de ceux qui s'en rendent capables, la bonne grâce et la politesse conviennent à tout le monde; mais ces qualités acquises doivent avoir un certain rapport et une certaine union avec nos propres qualités, qui les étendent et les augmentent imperceptiblement.*¹⁹

Or cette analyse de la convenance morale trouve une illustration éclatante dans l'œuvre de Molière, dont le comique repose largement sur la mise en scène du ridicule. Les maniaques et les égoïstes de son théâtre, en effet, sont aussi et d'abord des personnages disconvenants, et parfois même inconvenants: leurs travers détonnent, leurs défauts les mettent en dehors de la communauté des personnes de bon sens et des honnêtes gens. Jacques Morel, dans un article souvent cité, en a fait la démonstration, étayée sur des références nombreuses aux comédies apparemment les plus différentes. Il a pu, de la sorte, établir solidement les assises du comique de Molière, en prenant en compte la réception la plus vraisemblable des contemporains, au vu de l'anthropologie de la convenance classique qui nous occupe ici: ses personnages „pèchent en effet contre (...) trois vertus (...): le naturel, ou l'acceptation de ce qu' on est, le réalisme, ou l'acceptation de la société et de l'événement, la raison enfin, ou la capacité de discerner le masque du visage”.²⁰

¹⁶ La Rochefoucauld, *Réflexions diverses* (circa 1665-1675), III, „De l'air et des manières”, in *Maximes*, suivies de *Réflexions diverses*, Texte établi par Jacques Truchet, Paris, Garnier, troisième éd., 1985, p. 188 et p. 190.

¹⁷ C'est d'ailleurs la raison profonde du crédit dont jouit la rhétorique dans le monde et dans la conscience classiques.

¹⁸ Sur l'art d'agréer et l'urbanité à l'âge classique en France, voir en particulier: Roger Zuber, *Op. cit.*, II, 5: „Atticisme et classicisme”, pp. 146 sqq., et II, 6: „L'urbanité française”, pp. 151 à 161.

¹⁹ La Rochefoucauld, *Réflexions*(...), éd. citée, p. 189. En écho, de nouveau, La Bruyère: „(...) combien de temps, de règles, d'attention et de travail pour danser avec la même liberté et la même grâce que l'on sait marcher; pour chanter comme l'on parle (...).” („Des Jugements”, 34): cf. note 15.

²⁰ Jacques Morel, „Molière ou la dramaturgie de l'honnêteté” in *L'Information littéraire*, 1963, n° 5; article repris sous le titre „Molière et les honnêtes gens”, in *Agré-*

L'honnêteté est ainsi posée comme la référence convenable et le point d'équilibre où tend l'*èthos* classique; Molière suscite le rire en y introduisant un principe de dissonance, et en mettant en débat, dans le tissu dramatique, l'honnêteté et ses contrefaçons, dont celle d'Alceste est sans doute la plus subtile.²¹

Ainsi, au plan de l'action représentée sur le théâtre, l'art d'agréer est gravement ignoré des personnages qui prêtent à sourire: c'est ce que dit Agnès à Arnolphe, en deux vers: „Tenez tous vos discours ne me touchent point l'âme; / Horace avec deux mots en ferait plus que vous”.²² Mais au plan de la connivence implicite entre le dramaturge et son public, c'est l'honnêteté – reconnue et partagée comme une valeur –, qui est propre à donner à l'art d'agréer sa mesure, c'est-à-dire, en définitive sa *convenance*, au sens classique de ce mot. C'est ce que Dorante explique, en analysant les exigences de la poétique de la comédie, dans *La Critique de l'Ecole des femmes*: „(...) il y faut plaisanter; et c'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens”.²³

L'analyse de La Rochefoucauld et l'art de la comédie se conjoignent donc, à l'aune de l'agrément goûté en société; ceux qui restent en marge, ceux qui choisissent l'isolement, la manie ou le masque trompeur, dérogent à la convenance. Jean-Pierre Landry résume au mieux cet enjeu, à la fois éthique et esthétique, dans les quelques lignes qui suivent: „(...) plaire en société signifie savoir jouer le jeu de la vie en société. Le schéma normatif établit alors une distinction entre ceux qui savent jouer ce jeu, et ceux qui s'en montrent incapables – en termes de théâtre, entre les bons comédiens et les mauvais comédiens”.²⁴ On aurait tort, sans aucun doute, de penser que le Grand Siècle a oublié la leçon de Montaigne.

CONVENANCE ET CRÉATION

Nous avons souligné la profonde cohérence de l'esthétique et de l'éthique à l'âge classique. Et il est vrai que le consensus culturel qui se manifeste alors pourrait produire un art insipide.

ables mensonges. Essais sur le théâtre français du XVII^e siècle, Paris, Klincksieck, „Bibliothèque de l'âge classique”, 1991, pp. 277 à 288, où nous avons pris notre citation, p. 284. Voir aussi: Patrick Dandrey, Molière et l'esthétique du ridicule, Paris, Klincksieck, „Bibliothèque d'Histoire du Théâtre”, 1992.

²¹ Voir Jean Mesnard, „Le Misanthrope, mise en question de l'art de plaire”, in *La Culture du XVII^e siècle: analyses et synthèses*, Paris, P.U.F., 1992, pp. 523 sqq., et Emmanuel Bury, *Op. cit.*, pp. 124 sqq.

²² *L'Ecole des femmes* (1662), V, 4, vv. 1605-1606.

²³ *La Critique de l'Ecole des femmes* (1663), sc. 6.

²⁴ Jean-Pierre Landry, „Le rire de Molière. Comédie et honnêteté”, in *Travaux de Littérature*, VII, Paris, diffusion Klincksieck, 1994, pp. 157-158.

Or il existe une manière délibérée de transgresser les assises de la poétique établie. Dans le *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Charles Perrault énonce, par l'intermédiaire d'un personnage de son dialogue, une définition du burlesque:

*(...) le Burlesque qui est une espèce de ridicule consiste dans la disconvenance de l'idée que l'on donne d'une chose d'avec son idée véritable, de même que le raisonnable consiste dans la convenance de ces deux idées.*²⁵

Les mots qui nous occupent sont énoncés dans cette définition, à laquelle on se réfère régulièrement pour traiter du burlesque: „convenance” vs „disconvenance”; néanmoins, ce n'est pas sur cette voie que nous engageons la réflexion.²⁶ La syntaxe comparative de la phrase, aussi bien, indique que le burlesque, s'il constitue un écart concerté, ne se départit pas pour autant du système prescriptif dont il se nourrit nécessairement.

C'est à l'intérieur même de la notion de convenance qu'il faut par conséquent se tenir, en interrogeant les échos qu'y pourrait trouver la fécondité créatrice. Or l'esthétique des classiques semble à première vue rétive à l'aventure novatrice. Les propos que le Père Bouhours prête à l'un de ses personnages au sujet de la langue française, par exemple, ne manquent pas de surprendre, même s'ils exercent sur le lecteur du XXI^e siècle une séduction certaine; leur limpidité nous paraît insolite et secrète:

*Pour plaire, ajouta-t-il, il ne faut point avoir trop envie de plaire; et pour parler bien français, il ne faut point vouloir trop bien parler. Le beau langage ressemble à une eau pure et nette qui n'a point de goût, qui coule de source, qui va où sa pente naturelle la porte; et non pas à ces eaux artificielles qu'on fait venir avec violence dans les jardins des Grands, et qui y font mille différentes figures.*²⁷

De la même façon, les réflexions d'un esprit aussi fin que Bussy-Rabutin, à propos de l'aveu de la Princesse de Clèves à son mari, étonnent dans la mesure où ils paraissent subordonner l'invention à l'opinion vraisemblable, y compris dans le domaine délicat des sentiments amoureux:

*(...) l'aveu de Mme de Clèves à son mari est extravagant, et ne se peut dire que dans une histoire véritable; mais quand on en fait une à plaisir, il est ridicule de donner à son héroïne un sentiment si extraordinaire. L'auteur, en le faisant, a plus songé à ne pas ressembler aux autres romans qu'à suivre le bon sens.*²⁸

²⁵ Charles Perrault, *Parallèles des Anciens et des Modernes* en ce qui regarde les Arts et les Sciences, Paris, Veuve de Jean-Baptiste Coignard, 1692, III, p. 296. (Rééd., facsimilé, Slatkine, Genève, 1971).

²⁶ On pourra se reporter à l'introduction de l'ouvrage suivant: Francis Bar, *Le Genre burlesque en France au XVII^e siècle. Etude de style*, Paris, d'Artrey, 1960.

²⁷ Dominique Bouhours, S. J., *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671), II, „La Langue française”. Nous citons dans la rééd. de Lyon, J. Bruyset, 1681, p. 78.

²⁸ Du comte de Bussy-Rabutin à Mme de Sévigné, 29 juin 1678, extrait. Citation prise dans Maurice Laugaa, *Lectures de Madame de Lafayette*, Paris, Armand Colin, coll. U2, p. 18.

Ainsi, aux yeux de Bussy, ce qui se conçoit dans la vie, toujours profuse en événements, ne doit pas être reçu dans un ouvrage de fiction. Il est préférable de choisir la vraisemblance, si l'on veut faire une œuvre d'art, même si la vérité d'une situation humaine eût été plus piquante; et l'épistolier, en avançant cet avis, ne se démarque pas des esprits les plus avertis de son temps.

En matière de singularité dans l'usage de la langue, comme en matière d'invention romanesque, les usages et les codifications risquent-ils de voiler l'esprit créatif? Les deux illustrations que nous avons proposées pourraient le laisser croire. Mais il faut affiner l'analyse.

Car le Père Bouhours est aussi un défenseur de la négligence, du je-ne-sais-quoi et de la grâce; en voici une simple illustration: la langue française, explique-t-il, hait l'affectation; mais „si elle était capable d'affecter quelque chose, ce serait un peu de négligence”.²⁹ Et l'on sait avec quelle grâce cet art subtil a trouvé en La Fontaine son maître inégalé.

Quant à Bussy, il rivalise d'esprit avec ses correspondants. On aimerait lui renvoyer en réponse l'appréciation de Fontenelle, à propos du même passage de *La Princesse de Clèves*: „Qu'on raisonne tant qu'on voudra là-dessus, je trouve le trait admirable et très bien préparé”.³⁰ Suivent une analyse précise de la *psyché* amoureuse de la Princesse, et une justification morale de sa conduite lors de l'aveu, dans la tradition la plus avisée de la casuistique amoureuse. Mais, dans les limites que nous nous sommes fixées, arrêtons-nous plus modestement à la question de poétique induite par la formule qui désigne l'aveu comme „très bien préparé”. Fontenelle, en effet, souligne à juste titre que la *dispositio* de la coulée romanesque, qui, en l'occurrence, a alerté le lecteur attentif de l'imminence de l'aveu, et en a évalué, en termes délibératifs, la portée, permet de raviver la topique galante; ou même, dans le cas précis, de la transcender,³¹ en déplaçant l'intérêt ultime de l'œuvre. En d'autres termes, la préparation vraisemblable de l'aveu, bouscule les données de l'*inventio* – et déplace le centre du roman, de l'intrigue de galanterie vers l'élucidation d'une conscience. Madame de Lafayette amène donc son lecteur vers une *terra incognita* qui deviendra pourtant rapidement, dès l'âge classique, le paradigme d'une postulation littéraire de l'amour. C'est pourquoi il faut comprendre *La Princesse de Clèves* comme une suite de conversations, ou de possibilités de conversations, qui soulèvent toutes les questions que l'époque entrevoit à propos de l'amour, et que la préciosité a stimulées. Mais c'est pour les prolonger

²⁹ Dominique Bouhours, Op. cit., II, p. 77. Le cinquième entretien est tout entier consacré au je-ne-sais-quoi: „Quoi qu'il en soit, dit Ariste, il est certain que le je-ne-sais-quoi est de la nature de ces choses qu' on ne connaît que par les effets qu'elles produisent” (Ibid., p. 329).

³⁰ Fontenelle, „Lettre d'un géomètre de Guyenne”, dans *Le Mercure galant*, mai 1678. Citation prise dans Maurice Laugaa, Op. cit., p. 24.

³¹ Dans la mesure où les deux époux rivalisent de magnanimité.

en méditation, selon une esthétique du clair-obscur, qui rappelle, selon Philippe Sellier, les „vanités” qui lui sont contemporaines.³²

De ces deux exemples, il faut comprendre que les classiques français, s'ils se réfèrent au goût du public, raisonnent nécessairement en termes d'effets. Les grandes œuvres se construisent à la fois *avec* et *à côté* de la règle; car l'art d'agrèer, et d'agrèer „sans y penser”, c'est-à-dire négligemment et avec grâce, prime sur le magistère des codifications. La *doxa* est le socle, où fonder une parole claire, et s'il se peut, transparente; mais les grandes œuvres ravissent et infléchissent quelquefois jusqu' aux fondations doxales de leur lectorat. La vogue mondaine du je-ne-sais-quoi, puis la réflexion plus savante que le dernier quart du siècle développera sur la notion de sublime, attestent chacune à leur manière, des pouvoirs de la littérature sur les mœurs, et des mœurs sur la littérature. Et il faut donc dire avec Gilles Declercq qu' „une part essentielle du classicisme réside dans une esthétique de la grâce et du mystère”.³³

Autrement dit, si les classiques français ont souvent manifesté l'orgueil d'avoir produit des œuvres dignes des grands noms de l'antiquité et faites pour les générations futures³⁴ – et si même, parfois, ils se regardent comme éternels –, ils ne perdent pas pour autant la volonté d'offrir une littérature du sens partagé.

L'exceptionnelle cohésion idéologique et esthétique de la génération de 1660 à 1690 amène à s'interroger sur la notion de lieu commun. Il faut, bien entendu, commencer par rendre au mot son sens rhétorique, celui de l'ensemble des *loci argumentorum* des anciens.³⁵ On peut admettre, malgré la remise en question par Port-Royal du recours à cette topique consacrée, que les lieux communs offrent à cette époque une belle cohérence; nous avons souligné, en effet combien, en termes de *pathos* comme en termes d'*èthos*, les classiques sont en consonance avec le public cultivé.

Mais, eu égard à l'usage, il est possible aussi de donner à l'expression *lieu commun* une signification plus élargie. L'âge classique bâtit en effet avec application et élégance un espace esthétique habitable; ce serait se leurrer – nous espérons l'avoir montré – de penser que cet espace est clos, et qu'il est verrouillé: ses plans sont certes établis sur des règles, mais tout y

³² Introduction à l'édition présentée par Ph. Sellier, Paris, Le Livre de poche classique, 1999, pp. 32-33.

³³ Gilles Declercq, „La rhétorique classique entre évidence et sublime”, in Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950, publiée sous la dir. de Marc Fumaroli, Paris, P.U. F., 1999, p. 689.

³⁴ „Le goût de Paris s'est trouvé conforme à celui d'Athènes. Mes spectateurs ont été émus des mêmes choses qui ont mis autrefois en larmes le plus savant peuple de la Grèce”: Racine, Préface d'Iphigénie (1674), in Œuvres complètes, Tome I, Ed. citée, p. 671.

³⁵ On sait quel retentissement à eu l'ouvrage de Marc Fumaroli, L'Age de l'éloquence, Genève, Droz, 1980. (Rééd., Paris, Albin Michel, coll. „Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité”, 1994).

reste subordonné à l'accueil bienveillant du visiteur. Pour employer une dernière fois le lexique de la rhétorique, il faut dire que l'*esprit* et l'éloquence seront nécessairement amenés à recourir à l'ingéniosité de l'*elocutio*, puisque l'*inventio* coïncide avec l'opinion et le goût du public;³⁶ c'est dans cette perspective que doivent être lus et Bossuet et La Bruyère.³⁷ Et ce n'est pas un hasard, enfin, si cette génération a tenu l'art de la conversation en si haute estime. Le mot *convenance* – proportion et civilité – s'applique aussi bien à l'architecture qu' à la conversation, où le bon goût consiste en l'art d'écouter les autres.³⁸ Sage et belle aventure du lieu commun!

C'est pourquoi nous souscrivons à cette appréciation de Bernard Beugnot:

*Théorie de l'imitation, révérence pour les grands originaux, conception de l'invention comme réécriture ou greffe, autant de voies par lesquelles l'œuvre entretient avec la tradition textuelle des liens de dépendance au cœur même de la liberté créatrice qu'elle revendique.*³⁹

Lorsque Boileau, à la fin de sa vie, croit-il, rédige la préface d'une nouvelle édition de ses *Satires*, il formule une réflexion propre à ouvrir notre réflexion sur l'esthétique de la convenance, le lieu commun et la création littéraire. La voici:

*Qu' est-ce qu' une pensée neuve, brillante, extraordinaire? Ce n'est point, comme se le persuadent les ignorants, une pensée que personne n'a jamais eue, ni dû avoir: c'est au contraire une pensée qui a dû venir à tout le monde, et que quelqu' un s'avise le premier d'exprimer. Un bon mot n'est bon mot qu'en ce qu'il dit une chose que chacun pensait, et qu'il la dit d'une manière vive, fine et nouvelle.*⁴⁰

³⁶ Cette remarque signifie aussi qu'il faut toujours soigneusement distinguer lieu commun et cliché.

³⁷ Il nous y invite lui-même explicitement: *Les Caractères*, I, 69, Ed. citée p. 95.

³⁸ Voir La Rochefoucauld, „De la conversation”, in *Réflexions diverses*, IV, Ed. citée, pp. 191 à 194.

³⁹ Bernard Beugnot, „Spécularités classiques”, in *Destins et enjeux du XVII^e siècle*, Paris, P.U.F, 1985, p. 177.

⁴⁰ Boileau, *Satires*, Préface de 1701, Texte établi et présenté par Charles-H. Boudhors, Paris, Les Belles Lettres, 1966, p. 4.

La langue est le lieu commun, en attente de la parole qui saura l'honorer au mieux, en son nom propre, et pour les autres. C'est dire que l'art raisonné du classicisme français respecte le cœur, qui est discret en chacun de nous.

Et risquons, pour ouvrir plus grands les yeux, une analogie. De même, en effet, l'art du jardin à la française – dans sa maîtrise réglée de l'espace qu'a donné la nature –, invite, par le jeu des perspectives, le regard à se prolonger vers l'horizon, et il l'accompagne dans la contemplation d'un espace infini.

FAUST PAÏSAN D'ELOI ABERT,¹
EN PARLER NORD-OCCITAN,
ADAPTATION D'UNE LÉGENDE QUI DÉRANGE

CLAUDINE FRÉCHET

Université Catholique de Lyon
25, Rue du Plat, 69288 Lyon Cedex 02.

The essay of Ms Fréchet presents Eloi Abert's *The Pagan Faust* (*Lou Faust païsan*), a play that can be considered as the author's most important piece of art. In the essay the three versions of the legend are compared: the original legend, the Volksbuch version, the version of Goethe and that of Eloi Abert. Ms Fréchet concludes that the play of Eloi Abert is a form of resistance against the materialistic way of life which came to dominate the countryside by the beginning of the 20th century.

Le thème et le personnage de Faust ont donné matière à une abondante production littéraire et artistique, qu'elle soit cinématographique ou musicale. Ils sont même à l'origine d'une pièce dans un parler vernaculaire de la Drôme. En effet, *Lou Faust païsan* est la pièce en vers la plus importante de l'œuvre d'Eloi Abert écrite dans le parler occitan de Chantemerle-les-Blés,² petit village du nord de la Drôme dont il était originaire. Par cette pièce, Eloi Abert se projette, en quelque sorte, en l'homme qui a donné matière à cette légende; son œuvre se rapproche à maintes reprises de l'une des premières versions historiques de *Faust*. En effet, l'histoire personnelle d'Eloi Abert correspond à celle de Johann Faust, fils de paysan, pris en charge par un parent qui avait remarqué sa brillante intelligence. Eloi Abert, fils de maréchal-ferrant, lui, pourra, grâce à la protection d'un

¹ Cl. Fréchet (texte présenté annoté et traduit par), *Lou Faust Païsan d'Eloi Abert*, St-Julien-Molin-Molette, Jean-Pierre Huguet, 2000.

² Il s'agit d'un parler nord-occitan fortement teinté de francoprovençal. La langue utilisée comporte en effet les principales caractéristiques de l'occitan (par exemple: A tonique latin reste *a*, quelle que soit la nature de la consonne précédente – palatale ou non – ex.: MANDUCARE > *migear* „manger”, PARaulARE > *parlar* „parler”), mais connaît quelques traits du francoprovençal (par exemple: le groupe PR latin a pu évoluer en *vr* – OPERIRE > *dovrir* „ouvrir”).

dénommé Henri Odoard, aller étudier au petit séminaire à Valence et devenir plus tard professeur d'allemand. Faust, quant à lui, avait fait des études de théologie et était devenu professeur de théologie avant de verser, très vite, dans le spiritisme.

Eloi Abert, qui est né en 1848 à Chantemerle-les-Blés, est décédé en 1914 à Paris, après avoir effectué la plus grande partie de sa carrière comme enseignant à Troyes. Il a laissé divers poèmes et morceaux en prose (en français ou en dialecte) destinés aux habitants de la région de Chantemerle-les-Blés³ où il a passé sa jeunesse. Son œuvre, très peu connue de son vivant (seuls quelques parents furent les destinataires de „morceaux choisis”), a commencé à être diffusée en 1925.

Le texte original d'Eloi Abert qui était particulièrement soigné a été très peu modifié. Le plus souvent, mon rôle s'est borné à corriger et signaler en apparat critique quelques agglutinations ou mécoupures; il s'agit notamment des groupes tels que *faudré-té* ou bien *n'en* qu'il a semblé préférable de graphier *faudré-t-é* ou *nen*. Dans le premier cas, cela fait ressortir le pronom personnel et dans le deuxième, la graphie, dépourvue d'apostrophe, permet de ne pas confondre le pronom adverbial avec une forme négative. Une seule graphie s'est avérée porteuse de contre-sens, il s'agit de la locution „*amor do*” (v. 400) que l'on trouve dans *Lou Trésor dóu Félibrige* avec le sens „pour” et que l'auteur avait graphiée „à mordo”.

Parmi les divers manuscrits consultés, il a été possible de relever deux „versions” de la pièce intitulée *Lou Faust païsan*. Une première version apparaît dans un gros cahier artisanal portant la mention „Troyes 1907”, format 18,5 cm x 23 cm, composé de feuilles blanches reliées par un fil, et une seconde version a pu être consultée dans un cahier d'écolier, format 17,5 cm x 21,5 cm, avec une couverture renforcée. Ce cahier figure sur un micro-film des Archives Départementales de la Drôme. Cette version semble être postérieure à la version de 1907 par certaines modifications du texte (v. 439 la suppression de „*Et*” en début de vers permet de retrouver un vers de 12 syllabes; v. 489: „*incó in morcé*” devient „*encó in brison*”; v. 567 „*dessus*” de 1907 devient „*sus*” ce qui permet aussi de retrouver 12 syllabes dans le vers; v. 595, l'ajout de „*bien*” par rapport à l'édition de 1907 donne également un vers de 12 syllabes...). Certaines anomalies laissent penser qu'en recopiant la version de 1907, Eloi Abert a parfois oublié des mots. Il semble donc que ce dernier texte présente un état plus achevé et que c'est cette version qu'Eloi Abert aurait, éventuellement, désiré publier. L'édition que j'ai effectuée reproduit cette dernière étape mais les variations, par rapport à la version de 1907, sont signalées en note ainsi qu'un apparat critique.

³ D'après un recensement établi par Yves Gourgaud, l'œuvre comprend un avant-propos, une préface, pas moins de 113 textes en vers (soit plus de 2.000 vers), 18 textes en prose et une grande pièce de théâtre en prose, ainsi qu'une grammaire et des recherches étymologiques.

PRÉSENTATION DE LA PIÈCE

La pièce se déroule sur trois journées d'inégale longueur: la première journée correspond à trois scènes (206 vers), la deuxième à neuf scènes (860 vers) et la troisième à une seule scène de 89 vers. La majorité des vers sont des alexandrins qui riment deux à deux (AA-BB) mais quelques vers sont des octosyllabes qu'il avait composés auparavant (il s'agit de textes extraits de diverses chansons sentimentales de sa composition).⁴

Professeur d'allemand, Eloi Abert a certainement mis à profit la lecture de plusieurs versions⁵ de la légende de Faust pour rédiger *Lou Faust Paisan*. Le héros, qui doit certes beaucoup de sa célébrité à la pièce de Goethe, fut d'abord un certain Johann (ou Georg) Faust qui, entre 1480 et 1540 vivait dans le sud de l'Allemagne; une biographie, plus ou moins proche de la réalité, fut éditée par un auteur anonyme dans un *Volksbuch* (Livre populaire). Entré dans la légende, le personnage de Faust donna ensuite lieu à maintes œuvres littéraires, poétiques, cinématographiques de divers genres (dramatique, tragique).

Cette légende populaire, appuyée sur un fait réel, est véhiculée par la tradition orale, comme l'a bien souligné Ernest Faligan.

*„La légende de Faust n'est point une légende isolée, en laquelle a pris corps et s'est poétisé un fait accidentel, un événement propre uniquement à son héros. Elle fait partie d'un cycle de légendes que l'on voit se reproduire d'âge en âge, depuis l'ère chrétienne, et qui sont toutes l'histoire d'un homme nouant un commerce avec les puissances du mal, et leur vendant son âme pour obtenir la richesse, la puissance et le plaisir (...). Elles paraissent bien plutôt avoir chacune son origine distincte, et provenir d'autant de faits particuliers dont la répétition s'explique par l'existence, chez tous les hommes, d'un fonds commun d'idées et de passions, et auxquels l'identité de croyances a fait donner, à toutes ces époques et dans tous ces pays, une interprétation uniforme”.*⁶

C'est donc l'histoire de l'homme qui vend son âme aux puissances du diable pour obtenir en retour les jouissances attachées à leur pouvoir. Dans notre version, *Faust Paisan*, le héros, est appelé Toine, contraction d'Antoine. Rattaché à la *convenance* par certains buts qu'il poursuit, la jeunesse, le confort, le bon vin, le luxe même..., les moyens de *Faust paisan* pour parvenir à ses objectifs passent par la *résistance*, par la rébellion contre

⁴ En effet, cette pièce reprend entièrement ou seulement partiellement d'autres textes. Ainsi Eloi Abert insère toute la pièce intitulée ailleurs *Lou vodi* (v. 871-1065, cf. *La Chanson du paysan*, pp. 73-80), quelques strophes du poème *En éperant* (v. 844-847, 852-857, 953-956, cf. *La Chanson du paysan*, pp. 73-80), puis une dizaine de vers extraits de *Lou Chanson do conscrit* (v. 933-939), et enfin une vingtaine de vers repris au texte *Un vieux mendiant raconte les joies de sa misérable existence* (v. 975-995).

⁵ Un état des multiples versions a été établi par Ernest Faligan dans *Histoire de la légende de Faust* (cf. bibliographie).

⁶ *Ibid.*, pp. 419-420.

Dieu puisqu'il vend son âme au Diable, par la rébellion aussi contre la morale (le mariage n'est plus une institution à respecter). Nous sommes très loin de la version de Goethe où Faust est assoiffé de connaissance. Cependant, comme le veut la tradition, la pièce se termine par la victoire du Ciel sur l'Enfer.

Faust païsan stigmatise l'homme qui veut „vivre sa vie” matériellement et sensuellement notamment; il n'y a plus de place pour l'intellectualisme.

DES SIMILITUDES AVEC D'AUTRES VERSIONS DE FAUST

La version d'Eloi Abert et la biographie de Johann Faust

En comparant la version d'Eloi Abert à la biographie de Johann Faust (qui daterait de 1587)⁷ et à la version de Goethe, on retrouve de nombreuses similitudes dans l'intrigue, notamment sur les points suivants:

– l'histoire de l'homme qui vend son âme au diable pour obtenir en retour les jouissances attachées à leur possession.

„Per có que voulé-vous? Perce que croyou ben
 Que tout coume lo gent vous baillè ren per ren,
 Lou diable: Ah, ti lo save bien! Toun'âmo que tout'heuro
 Ti voulia me donnar... Anen, t'hesite ieuro.” (v. 83-86)
 Toine: Pour cela que voulez-vous? Parce que je crois bien
 Que tout comme les gens vous ne donnez rien pour rien.
 Le diable: Ah, tu le sais bien! Ton âme que tout à l'heure
 Tu voulais me donner... allons, tu hésites maintenant.

– la promesse d'appartenir au diable, garantie par un pacte signé du sang du héros.

„Lou diable: Daubé in chandillon, prend vite quello goutto
 De sang qu'é sus ton bras et traço tii au pié
 In signe bien visible au bas de quet papié.
 Tuene (o prend in chandilloú qu'o trempe dins lou sang): Ino crués?
 Lou diable: Bouffre non! In rond o ino barro!
 Tuene (o fait ino barro): Vétia qu'é ja.
 Lou diable (o pleyo l'atte et lou metto dins so pocho): E ino pièço raro!
 Lo conserveré bien et quand ti mérirè
 Vendré devant to coucho et ti me donnerè
 Toun âmo, é convenu?” (v. 157-165)

⁷ *Ibid.*, p. 72.

Le diable: Avec un chandellon, prends vite cette goutte
 De sang qui est sur ton bras et trace ici au pied
 Un signe bien visible au bas de ce papier.
 Toine (il prend un chandellon qu'il trempe dans le sang): Une croix?
 Le diable: Bougre non! Un rond ou une barre!
 Toine (il fait une barre): Voilà qui est fait.
 Le diable (il plie l'acte et le met dans sa poche): C'est une pièce rare!
 Je la conserverai bien et quand tu mourras
 Je viendrai devant ton lit et toi tu me donneras
 Ton âme, c'est convenu?

– la promenade du héros un jour de fête.

– la victoire du Ciel sur l'Enfer.

*„Ol é sauva, et Dieu li dovro sous dous bras.
 O vé ton repentir, paur'âmo, o te pardouno
 Monto lamou au cié recevoir to courouno!” (v. 1153-1155).*
 Il est sauvé, et Dieu lui ouvre ses deux bras.
 Il voit ton repentir, pauvre âme, il te pardonne.
 Monte là-haut au ciel recevoir ta couronne!

– le comportement des personnages.

Toine, comme Faust, est à la fois un être social qui sert ses semblables et un être qui a en lui la loi démoniaque du vouloir, ce qui l'entraîne à profiter de la vie plutôt qu'à adopter le repentir dont il a été un instant pourtant tout proche.⁸

„Vetia, mon paure vieux, per fare inqueu lo fêto” (v. 963)
 Voilà, mon pauvre vieux, pour faire aujourd'hui la fête.

„Mo fé, tant pis, é fa, voué, vivo lo jeunesso” (v. 1024).
 Ma foi, tant pis, c'est fait, oui, vive la jeunesse

Cependant, lorsqu'il se trouve seul, ou qu'il effectue une introspection, comme Faust, il sombre dans la tristesse, le désespoir ou la terreur:

*„(à part) Si pouyou enneyar
 Mo réson dins lou vin et peu plus li pensar.” (v. 828-829)*
*(à part) Si je pouvais noyer
 Ma raison dans le vin et puis ne plus y penser.*

*„Tout malbérous qu'ol é, o préfero son sort
 De paure mendiant que vé de porto en porto.
 Qu'é-té qu'o voullo dire en parlant de lo sorto?*

⁸ Cf. 1^e Livre des Rois XXI, 2^e livre de Samuel XXIII, 8, Evangile de Matthieu IV, Evangile selon Luc VII, 36, Evangile selon Jean IV.

*Coume po-t-é saver lou marché que j'ai fa?
 O malhérous que sion, lou diable m'o trompa (o vé ino coublo d'amoureux que se fan ino mio)
 Mo fé, tant pis, é fa, voué, vivo lo jeunesso
 Et vivo lous bons vins que nous versan l'ivresso
 Vive l'amour! Siou jeune et poyou enco amar." (v. 1019-1026).*
 Tout malheureux qu'il est, il préfère son sort
 De pauvre mendiant qui va de porte en porte.
 Qu'est-ce-qu'il voulait dire en parlant de la sorte?
 Comment peut-il savoir le marché que j'ai fait?
 O malheureux que je suis, le diable m'a trompé (il voit un couple d'amoureux qui se donnent un baiser).
 Ma foi, tant pis, c'est fait, oui, vive la jeunesse
 Et vive les bons vins qui nous versent l'ivresse!
 Vive l'amour! Je suis jeune et peux encore aimer.

En outre, le diable, dans *Lou Faust Paisan*, comme Méphistophélés, sup-pôt du diable dans *Faust*, ne se croit pas obligé de dire la vérité,

*„Vous avé bien lési. Veyen disé-me vère
 Ce que disan lo gent illayen en enfer?
 Lou diable: J'ai pas lési. M'en vo per lou chomi de fer." (v. 186-188).*
 Vous avez bien le temps. Voyons dites-moi
 Ce que disent les gens là-bas en enfer?
 Le diable: Je n'ai pas le temps. Je m'en vais par le chemin de fer.

REPRISE D'ÉLÉMENTS À LA VERSION ORIGINALE

Eloi Abert a repris presque intégralement certains éléments de la légende originale. Ainsi, Johan Faust aime le bon vin; Toine (*Faust Paisan*) aussi, après sa transformation, il ne supportera plus que le „vin bouché”:

*„Pouah, qu'in mauvais vin! Ol é torna, faut crère.
 Hardi, de vin bocha, addusé lou meillon" (v. 815. –816).*
 Pouah, quel mauvais vin! Il est tourné, il faut croire.
 Hardi, du vin bouché, apportez le meilleur.

L'épisode de la beuverie est également repris à la vie de Johan Faust (v. 863-866):

„àils (les banqueteurs) demandèrent qu'il leur fit voir une vigne chargée de raisins mûrs et prêts à être cueillis (...) Faust, par ses enchantements, charma de telle sorte les yeux et l'imagination des banqueteurs, qu'il leur semblait voir une très belle vigne chargée d'autant de longues et grosses grappes de raisins qu'ils étaient d'hommes assis à table. Excités par la nouveauté de la chose, altérés d'ailleurs par l'ivresse, ils prirent leurs

couteaux, attendant que Faust leur commandât de couper les raisins (...) puis tout à coup la vigne et les raisins s'en allèrent en fumée et ils reconnurent que chacun avait pris le nez de son voisin pour une grappe et tenait un couteau pour le couper» Ce récit est effleuré au chapitre 65 de la première légende (...) et Goethe s'en est souvenu dans la scène du caveau d'Auerbach»⁹

Quant aux personnages diaboliques, dans la légende ancienne, P. Ristelhuber nous rapporte que „la phrase du narrateur est ainsi faite qu'on peut également croire que (...) l'auteur a simplement voulu associer les idées de sexe et de diablerie”.¹⁰ Avec Eloi Abert, le diable revêt deux personnages: il est homme (*Lou diable*) et femme (*Madamo Lucifer*). Séduit par *Madamo Lucifer*, Toine s'approche d'elle, mais il ne serre dans ses bras qu'„*ino squeletto*”.

Enfin, la pièce se termine, comme dans la biographie, sur le repentir du héros.

„(o vé in crucifix cliotra à lo muraillo, o se metto à genoux devant) Ayê pitié, mon Dieu.

De las mans do demon délivrê-me, Seigneur.

Fasê-me coum'in paure anar de porto en porto

Au noum de votro mère que de douleu é morto

Pitié et faisê lure in rayon de bontá

Pitié et menê-me de l'ombro à lo cliarta

Me repentou, pitié, pitié per mo peur'âmo...” (v. 1132-1138).

(il voit un crucifix cloué au mur, il se met à genoux devant)

Ayez pitié, mon Dieu!

Des mains du démon délivrez-moi, Seigneur!

Faites-moi comme un pauvre aller de porte en porte,

Au nom de votre mère qui de douleur est morte,

Pitié et faites luire un rayon de bonté,

Pitié et conduisez-moi de l'ombre à la clarté!

Je me repens, pitié, pitié pour ma pauvre âme...

REPRISE D'ÉLÉMENTS À LA VERSION DE GOETHE

Eloi Abert s'est également inspiré du texte de Goethe à divers niveaux

Toine, comme Faust, vit dans une pièce défraîchie (*Faust* de Goethe, p. 291) et tous deux signent un pacte d'une goutte de leur sang. Cependant,

⁹ P. Ristelhuber, *Faust dans l'histoire et dans la légende*, p. 47 ainsi que *Faust* de Goethe, p. 93-106.

¹⁰ P. Ristelhuber, *Faust dans l'histoire et dans la légende*, p. 82.

alors que Faust le fait en présence d'un suppôt du diable (Méphistophélès), Toine est confronté au diable lui-même. Ces deux personnages de malheur ont d'ailleurs des liens avec la gent canine: Toine pense que c'est un chien qui marche dans les sous-bois alors que c'est le diable qui approche; Faust, lui, avait à côté de son poêle un barbet qui se révélera par la suite être Méphistophélès. Dans la Bible, cet animal est effectivement un animal maudit mais, dans notre société actuelle, il est plutôt le compagnon de l'homme. Enfin, le diable, comme Méphistophélès, porte une plume à son chapeau et une épée au côté (cf. v. 60 – Première partie, „cabinet d'étude”, du *Faust* de Goethe).

L'enfant de Faust, comme celui de Toine, meurt. Dans le premier cas, la mère sera emprisonnée pour enfantement illégal; dans le deuxième, la mère meurt en couches. Faust essaiera de faire sortir Marguerite de prison mais elle refusera et préférera mourir. De même Mietto ne veut pas recommencer ses amours avec Toine; elle préfère retourner dans sa tombe:

*„Tuene: De revère le jôr sia-tu donc pas bèrouso?
Mietto: Oh non, deurmiou si bien dins ma fosso lamou
[...] Ecoute ma preyero
Quaise-te et vé t'en plus loin sus lo charrero
Lou passa é bien mort” (v. 1049-1057).
Toine: De revoir le jour n'es-tu donc pas heureuse?
Miette: Oh non, je dormais si bien dans ma fosse là-haut!
[...] Miette: Ecoute ma prière!
Tais-toi et va-t-en plus loin sur le chemin,
Le passé est bien mort.*

Les cousines de Méphistophélès cherchent à séduire Faust qui ne les trouve pas assez appétissantes. De même, la femme du diable séduit Toine (v. 750-773).

„Le personnage du Démon (...) incarne en chair et en os, la cupidité, l'avarice, la ruse, le dol; barbet peut-être (...), magicien prodigieux, il suscite les maléfices comme il est subjugué par la croix et prisonnier du pentagramme¹¹ (...) Pessimiste, malfaisant, vivant dans le mal, ne voyant que le mal, démasquant la pauvre humanité, impitoyable et insatiable pourvoyeur de plaisirs, tels sont ses traits traditionnels”.¹²

Outre ses supercheries, le démon, comme l'a écrit Dédéyan, „semble user parfois Faust dans le plaisir, sans lui permettre de sentir le bonheur”.¹³ De la même façon, Lucifer fait miroiter, devant Toine, divers appâts:

¹¹ Cf. *Lou Faust païsan*, le v. 3: „Tuene (o prend in chandilloú qu'o trempo dins lou sang): Ino crnés? / Lou diable: Bouffre non! In rond o ino barro?”

¹² Dédéyan Charles, „Le Faust de Goethe” in *Revue des Lettres Modernes*, n° 16, p. 410.

¹³ *Ibid.*, p. 412.

„Lucifer: Vous resté tii dins quet pertus planta
 Avèque votris sôs? Ah lo drolo d'ideyo!
 Ah, vous anê menar ino vrê viô d'enfer" (v. 648-650).¹⁴

Lucifer: Vous restez ici dans ce trou sans bouger
 Avec vos sous? Ah la drôle d'idée!

Ah, vous allez mener une vraie vie d'enfer!

„Tuene: Acó vodrou lo vèrè

Lucifer: Enfin vous li vètia. Vous coumencê donc a creire
 Que la viô que lo gent poyan vivre à Paris

E dins quet monde tii in charmant poradis" (v. 714-715).

Toine: Je voudrais voir cela

Lucifer: Enfin vous y voilà. Vous commencez donc à croire

Que la vie que les gens peuvent vivre à Paris

Est dans ce monde-ci un charmant paradis.

C'est aussi le cas, lorsque Toine, par deux fois, ne serrera dans ses bras que des squelettes alors qu'il croyait avoir en face de lui des femmes plaisantes.

Enfin, dans le décor, le château a une grande place. Faust en offre un à Hélène, Méphistophélès est très attiré par ce genre de demeure ainsi que par les femmes (*Faust* de Goethe, p. 423). Quant à Toine, après le pacte conclu avec le diable, il se réveillera dans un château (début de la seconde journée) où l'on retrouve, comme dans la version de Goethe (seconde journée, scène huitième), la mention des „*tapis fleuris*”.

Finalement Toine, comme le mendiant, trouve que toutes ces richesses sont méprisables et c'est aussi le message que laissent les pauvres dans la version de Goethe („Philémon: Mais il nous offre une fortune, / Un bien sur les terrains nouveaux. / Baucis: Non! reste fidèle à ta dune, / Ne crois pas au pays des eaux" *Faust* de Goethe, p. 462). L'empereur, également, est convaincu qu'il vaut mieux donner l'empire tout entier et rester dans la pauvreté (*Faust* de Goethe, p. 459-462). „Car que profiterait-il à un homme de gagner le monde entier s'il se détruit lui-même ou se perd lui-même?" (*Évangile de Luc IX*, 25).

LES INNOVATIONS D'ELOI ABERT

A côté de ces similitudes, Eloi Abert a fait une œuvre originale.

Toine, le personnage d'Eloi Abert, est un homme simple, un paysan, alors que Faust est un érudit. Le seul surnom de Toine, diminutif d'Antoine,

¹⁴ On peut citer quelques vers du *Faust* de Goethe qui rappellent ceux-ci: „Qu'est-ce donc que cette géhenne / Et l'existence qu'on y mène / A t'ennuyer toi-même..." (p. 83).

est d'ailleurs révélateur du caractère de celui qu'il désigne; c'est un être quelque peu naïf. Toute référence à la mythologie disparaît; cette pièce est avant tout destinée aux habitants de Chantemerle-lès-Blés et de la région (les noms de Larnage, Marsas, Tain, Vienne sont cités) et non aux intellectuels. Notre paysan se trouve, du jour au lendemain, élevé au rang de riche châtelain. Mais il ne parviendra pas à s'habituer à sa position, ni à sa fortune qui sera, pour lui, une source perpétuelle d'inquiétude:

*„Vont'ol é, mon valet? Si quauqu'un m'épinchavo
Et quand li serou pas, si quauqu'un lous voulavo?
Veyen, brongen in po, avonte lous boutar?
Quante seré soulet nîré lou enterrar
Illé vès lou jardi bien dossous quauquo pero
Ou dins quauque pertus lamoû dins lo fenéro
Lous cachar tous si bien que persouno lous trove
Me chetar per icó vès Tain in caissou nove.” (v. 301-308).*
Où est-il, mon valet? Si quelqu'un m'épiait
Et quand je n'y serais pas, si quelqu'un les volait?
Voyons, réfléchissons un peu, où les mettre?
Quand je serai seul j'irai les enterrer
Là-bas au jardin sous quelque pierre
Ou dans quelque trou là-haut dans le fenil
Les cacher tous si bien que personne ne les trouve
M'acheter pour cela à Tain une caisse neuve.

„Pourvu qu'o feurgue pas itü dins lo serreuro!” (v. 316),
Pourvu qu'il ne furète pas ici dans la serrure!

„De sôs? Tieu loz o dit? N'ai pas à champeyar” (v. 412),
Des sous? Qui l'a dit? Je n'en ai pas à disperser.

„Tieu donc m'o épincha?” (v. 617).
Qui donc m'a épié?

Sans doute peut-on voir une condamnation des gens désireux de vivre au-dessus de leur condition comme des parvenus de l'époque qui sont asservis, et non libérés, par l'argent, le luxe, le vin, les femmes...

Méphistophélès est un suppôt du diable, alors qu'Eloi Abert met en scène le diable lui-même auquel il a adjoint une épouse (*„Entran Lucifer [...] so feno grosso et grando particuliero, enco jolio et jueno vèque de grands yeux que luyan.”* v. 580 Lucifer entrant [...]; sa femme grosse et grande particulière, encore jolie et jeune avec de grands yeux qui luisent.).

Nous n'avons pas, non plus, de voyage en Enfer, ni de développement sur ses principautés, ni d'Empereur. Dans cette pièce, reflet de l'évolution des moeurs d'une société, l'homme ne songe plus à se marier

comme a pu le désirer Faust; c'est le plaisir avant tout de „rouler de femme en femme” („*Vous avê bien résou. Al é vrê, Monseigneur, / Coume lou papailou vonlo de fleu en fleu, / Vaut bien mieux, dix fês mieux rôlar de feno en feno / An bien mais de plési et beaucoup moins de peino.*” v. 635-638. Vous avez bien raison. Il est vrai, Monseigneur, / Comme le papillon vole de fleur en fleur, / Il vaut bien mieux, dix fois mieux rouler de femme en femme. / On a bien plus de plaisir et beaucoup moins de peine.) et de boire du bon vin. Nul désir de connaissance, seulement le plaisir et la vanité d'être un objet de considération pour les autres.

*„Tuene: Serou lou maître alors, lo gent seran poulis
Per quellou que devant ero lou paure Tuene,
I me saluieran tous, lous vieu× et peu lous juenes,
Et lou maître vendro en garant son chapê
De fês me conseurtar ici dins mon châte” (v. 517-521).*

Toine: Je serais le maître alors, les gens seraient polis
Pour celui qui avant était le pauvre Toine,
Ils me salueraient tous, les vieux et puis les jeunes,
Et le maire viendrait en quittant son chapeau
Parfois me consulter ici dans mon château.

Il n'y a pas de quête d'une femme idéale telle qu'Hélène; l'amante qu'il a connue suffirait à combler Toine. Cependant, ce dernier, avant de mourir, regrette ses agissements et c'est son repentir qui semble lui permettre de trouver le chemin de la maison de Dieu. Faust, lui, n'a pas l'ombre d'un regret et c'est dans cet état qu'il est emporté par les anges. A la fin de son séjour sur la terre, n'étant comblé par aucun plaisir, il œuvre néanmoins pour le bien de l'humanité afin de donner à sa vie un tour plus agréable. Ainsi, Toine est sauvé par son repentir et Faust par ses „bonnes œuvres”.

* * *

Par cette pièce, Eloi Abert s'insurge, à sa façon, contre le mode de vie qui gagne le monde rural. Pour lui,

„il faudrait que dans chaque province il y eût une littérature populaire racontant les vieilles légendes, les vieilles coutumes, les traits saillants de l'histoire du pays, il faudrait enfin qu'il y eût des chants populaires où le peuple puisse retrouver son âme inconsciente qui sommeille dans la morne et grise uniformité de la vie quotidienne. Il faudrait lui refaire une âme poétique” (avant-propos inédit d'Eloi Abert).

C'est, en effet, ce qu'a tenté Eloi Abert par cette pièce.

La traduction permet au lecteur non-patoisant de profiter de cette grande leçon qu'est *Lou Faust Païsan*, où l'on est mis en garde contre la volonté de domination et de matérialisme, et où il est démontré que „bien mal acquis ne profite jamais”.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- Abert Eloi, *La Chanson du paysan*, Valence, E & R, 1994 (textes choisis et présentés par Matha Perrier).
- Alibert Louis, *Gramatica occitana*, Toulouse, S. E. O., 1935.
- Alibert Louis, *Dictionnaire occitan-français*, Toulouse, I. E. O., 1966.
- Bourciez Edouard, *Eléments de linguistique romane*, Paris, Klincksieck, 1930.
- Bouvier Jean-Claude, *Les Parlers provençaux de la Drôme*, Paris, Klincksieck, 1976.
- Dédéyan Charles, „Le Faust de Goethe” in *Revue des Lettres Modernes*, n° 16, Paris, mai 1995, pp. 385-416.
- Faligan Ernest, *Histoire de la légende de Faust*, Paris, Librairie Hachette & Cie, 1887.
- Goethe, *Faust*, Paris, Flammarion, 1984.
- Lüders Detlev, *Goethe in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, 1982.
- Mistral Frédéric, *Lou Trésor dóu Felibrige ou Dictionnaire provençal-français*, Paris, Librairie Delagrave, 1932, 2 vol.
- Ristelhuber P., *Faust dans l'histoire et dans la légende*, Strasbourg, Imprim. de Vve Berger-Levrault, 1863.

LA VENGEANCE COMME DEVOIR: CHIMÈNE DANS *LE CID* DE CORNEILLE

HELGA ZSÁK

Institut Français de Budapest,
H-1011 Budapest, Fő utca 17.

The essay proposes an interpretation of *heroism* and *vengeance* in Corneille's *Cid* with regard to the figure of Chimene. Offering a wide range of staging possibilities, the theme of female vengeance has been a recurring theme in literature since the very beginning of tragedy. Vengeance in Corneille's plays is remarkably vigorous and refers constantly to justice; characters admit their desire of vengeance and labour to fulfill it.

Le thème littéraire de la vengeance féminine semble récurrent depuis les origines du genre tragique. Il semble que de la Médée antique aux personnages de Shakespeare ou à la Phèdre de Racine, ce thème a fait éclore une foisonnante diversité de caractères. Offensées, humiliées, ou combattives et fières, la vengeance des femmes est fréquemment l'un des ressorts des tragédies. Il est démontré, dans l'excellent ouvrage consacré au thème de la vengeance d'Elliott Forsyth,¹ que l'intervention de l'acte de revanche offre au théâtre des possibilités de mise en scène riches et variés tout au long de l'évolution du genre.

Cette richesse est également présente dans les nombreuses tragédies françaises du XVII^e siècle, parmi lesquelles nous avons choisi l'objet de notre étude présente, le personnage de Chimène dans *Le Cid* de Corneille.

Dès le début du siècle, et même à la fin du siècle précédent, dans l'*Écossaise* de Montchrestien, le soupçon de la méchanceté féminine est évoqué, suggérant que ce thème préoccupait les esprits des dramaturges de l'époque:

La femme née à la bénignité
Environne son cœur d'une âpre cruauté (vv 96-97)

¹ Forsyth, Elliott: *La tragédie Française de Jodelle à Corneille, (1530 1640) le thème de la vengeance*, Paris, Nizet 1962, rééd Slatkine, 1994.

Et cette volonté de vengeance se déploie au fil de la première moitié du XVII^e siècle, dans les pièces du „vieux dramaturge”, Alexandre Hardy, puis chez les contemporains du jeune Corneille, pour éclater dans son œuvre, notamment dans sa „Médée” où le roi de Corinthe s’effraie de la seule idée de revanche de l’épouse bafouée:

Ses projets les plus doux me font trembler d’horreur (AI, v 711).

Entre la méfiance malade des hommes et la haine furieuse des femmes offensées, la palette des passions, des interprétations, ondule selon l’évolution de l’histoire, des mentalités, et des arts poétiques de cette première moitié du siècle, que nous essaierons brièvement d’esquisser² ici en quelques lignes.

Les confrontations entre les Grands, soucieux sont incessantes, tumultueuses, mouvementées, mais ce climat favorise un brassage d’idées qui se déploient en une large palette de courants de pensée différents. Il donne notamment naissance à des lois, des avis concernant la place des passions individuelles.

L’évolution de la tragédie de ce demi siècle reflète les tendances opposées concernant cette passion. Au début du siècle, après l’héritage de la tragédie humaniste, la passion de vengeance semble se déployer d’une manière frénétique, exacerbée. L’inhumanité de ces personnages, épris de violence, atteint celle des figures mythiques de l’Antiquité. Les personnages féminins de ces tragédies peuvent se métamorphoser sous l’effet de la passion en furies infernales. Leur vengeance est excessive et la mise en scène de cette passion suit l’esthétique du mouvement et de l’horrible.

Après ce foisonnement de tragédies de vengeance, on assiste à une régression de ce thème vers la fin des années 1620 et au début des années 1630. Ces années marquent le moment d’une réflexion théorique sur le genre dramatique, accompagnée de celle qui est menée sur le comportement attribué aux femmes, et aux personnages féminins des œuvres de fiction. Ces pièces des contemporains de Corneille censurent les manifestations extérieures des passions violentes, et mettent en valeur les intrigues calculées. Les revanches ne sont plus spectaculaires, mais se raffinent et s’intériorisent.

La passion de vengeance est à l’honneur dans les tragédies de Corneille. On se souvient que Lanson donna du héros cornélien une définition concise, en lui reconnaissant deux caractéristiques: la „maxime vraie” et la „volonté forte”. Ces femmes vindicatives ont toutes une vigueur remarquable, et leur attitude face à la passion de vengeance consiste à l’admettre et à la revendiquer.

² Pour plus de détails, voir le premier chapitre de ma thèse, intitulée „Le thème de la vengeance des femmes dans la tragédie du XVII^e siècle de la paix de Vervins (1598) à la Fronde (1648-53)”, Édition des Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 1999.

Médée, la première femme vindicative de Corneille, tentait de faire valoir ses droits auprès du détenteur du pouvoir, puis réagissant à la légalisation de l'injustice, elle assimilait sa vengeance à la volonté qu'elle s'était fixée, en une passion hors mesure.

Cette loi et cette référence à la justice, Chimène, notre personnage étudié, l'intègre à son système mental sous forme de devoir à accomplir pour l'honneur. L'injustice qui scandalisait Médée révolte tout autant Chimène, mais en elle l'acharnement de la furie fait place à une combativité maîtrisée, la force et la cruauté de la passion sont remplacées par une protestation contre le pouvoir, et une lutte de tous les instants contre tout compromis subjectif, intérieur. C'est véritablement avec ce personnage que la vengeance comme passion „noble et mâle” s'incarne dans une héroïne tragique.³

Le monde qui entoure Chimène est celui des compétitions et des rivalités d'honneur, de l'orgueil pointilleux des aristocrates fiers de leur mérite et jaloux de celui d'autrui. Son père est lui-même l'incarnation de cette noblesse obnubilée par la conscience de sa valeur, qui n'hésite pas à remettre en cause les décisions du pouvoir si elle les estime en contradiction avec son mérite.

Ce monde aristocratique est caractérisé par un „désordre”⁴ fondé sur les seuls rapports de force, les défis passionnels animés par les obligations de l'honneur:

Enfin vous l'emportez, et la faveur du Roi
Vous élève en un rang qui n'était dû qu' à moi,⁵

lance le comte à Don Diègue. La loi du sang qui fonde cette société s'inscrit dans un code de valeurs dont l'honneur personnel est le pilier.

Ce père orgueilleux est, naturellement, autoritaire et il exige de sa fille une obéissance parfaite. („Et ma fille en un mot peut l'aimer et me plaire.”)⁶ Chimène est une fille de devoir, pour qui il va de soi de suivre la volonté de son père („Elle est dans le devoir.”)⁷ En cela, elle est plus obéissante, plus proche du „devoir” que Rodrigue, qui suit également le code désigné par son père mais sans y soumettre sa vie. Rodrigue peut s'illustrer par des prouesses, imposées certes, par l'honneur de sa famille, mais qui lui offrent un champ où s'affirmer.

³ Nous n'ignorons pas que le premier Cid est une tragi-comédie, mais la hauteur du débat et la noblesse des personnages l'apparente à une tragédie, ce que Le Cid révisé devient dès l'édition des Œuvres de 1648.

⁴ M. Prigent, *Le héros et l'Etat dans la tragédie de Pierre Corneille*, P.U.F., 1986, p. 83

⁵ I. 3. vv. 151-52. Les citations sont de l'édition de Marty-Lavaux, Œuvres de P. Corneille, Collection Les Grands Écrivains de France, Paris, Hachette, 1862.

⁶ I. 1. v. 41.

⁷ I. 1. v. 29.

Mais le devoir, inculqué d'abord par leurs pères, a une semblable rigueur pour tous deux. Il représente, selon J. Jackson, le transfert de „la force passionnelle du moi” présent dans Médée. Et le code qu'il instaure est tout aussi absolu que la passion de l'épouse de Jason.⁸ Nécessité absolue, le devoir leur est inhérent, mais l'application que chacun d'eux en fera sera différente.

Rodrigue prend les armes pour satisfaire l'honneur de sa famille après l'offense que son père a reçue. Chez la jeune fille, qui découvre brutalement un autre devoir que celui de l'obéissance, seul connu d'elle jusqu'au drame, ce genre de réponse au meurtre de son père est impensable. Son sexe la met dans une situation d'infériorité que tout le monde à la cour, semble considérer comme allant de soi: personne ne songe un moment à une possibilité de vengeance de sa part. Cependant, son sens du devoir, extrêmement rigoureux, et lié à ce qu'elle est, une femme, certes, mais une aristocrate, ne peut la laisser passive, devant ce meurtre, ce „sang versé”, même si elle choisit d'autres armes pour se venger que celles des hommes. L'impact de ce devoir est manifeste, et éclate immédiatement au moment de la mort de son père:

Son sang sur la poussière écrivait mon devoir.⁹

La force de l'évocation remplace la violence de l'acte vengeur; l'espace où elle énonce sa plainte est la Cour:

Enfin mon père est mort, j'en demande vengeance (...) ¹⁰

Elle a donc „intériorisé le duel”,¹¹ et remettant l'exécution de ce que son devoir exige d'elle entre les mains du pouvoir, elle formule sa demande devant le roi. Chimène refuse également la séparation entre le domaine privé et public, en rappelant les vertus politiques de son père:

Vous perdez en la mort d'un homme de son rang,
Vengez-la par une autre, et le sang par le sang.¹²

Cette revendication de sa part peut certes être considérée comme une „faute grave”,¹³ puisqu'elle ne prend pas en compte l'affermissement de l'Etat, qui a besoin d'hommes comme Rodrigue. Elle implique aussi une forme de „chantage”¹⁴ exercé sur le roi, et beaucoup de „sauvagerie”.

⁸ J. Jackson: „Corneille: du triomphe de la vengeance à l'instauration de la Loi,” XVII^e siècle, CLV p. 161.

⁹ II. 8. v. 676.

¹⁰ II. 8. v. 689.

¹¹ M. Prigent, op. cit., p. 115.

¹² II. 8. vv. 691-92.

¹³ d'après M. Prigent.

¹⁴ Madeleine Bertaud: „Rodrigue et Chimène: la formation du couple héroïque”, in Papers on French Seventeen Century Literature, 1984, n° 21.

Mais ce recours à la justice monarchique, central pour tout sujet offensé, n'en reste pas moins l'une des conditions de la justice.

Le devoir filial impose donc à Chimène une vengeance, mais sa sensibilité ne se prête pas à son accomplissement; ainsi elle reporte toute l'éthique dont elle est pourvue, qui lui vient de son éducation, sur le pouvoir en place, exigeant réparation.

En ce sens la passion de vengeance peut être effectivement „noble”, comme l'écrira Corneille en 1660, puisqu'elle ne se sépare pas d'une quête, d'une exigence de justice, et qu'elle s'opère dans une transparence parfaite.

Mais précisément à cause de l'espace où elle s'exprime, au pied du trône, cette revendication de vengeance perd de son aiguillon. Elle implique le caractère limité, et non plus effréné, de l'exécution judiciaire de la vengeance, elle en admet les contours restrictifs.¹⁵

Ce report du devoir de justice sur l'autorité judiciaire (ce qui, dans la société traditionnelle est la même chose que l'autorité monarchique,) peut aussi bien être le fait d'un homme. Mais le sexe de Chimène lui donne une connotation supplémentaire: sa faiblesse naturelle ne lui permettait pas d'autre recours.

La réaction de Chimène est unique parmi les femmes offensées que nous avons rencontrées tout au long de notre recherche – l'offensée ne tient pas à l'accomplissement effectif de la vengeance qu'elle revendique hautement.

Revenue dans l'intimité de sa chambre, la jeune fille peut avouer sa terreur de la voir se réaliser; en présence de sa confidente elle avoue son amour:

C'est peu de dire aimer, Elvire, je l'adore (...)
Je demande sa tête et crains de l'obtenir.¹⁶

Comprenons bien: ceci n'est pas un aveu qu'elle ne peut retenir. Comme elle était authentique, face au roi, parlant au nom de son devoir, elle l'est ici avec sa confidente, parlant de son amour. En elle, devoir et amour ne sont pas antagonistes, mais existent ensemble, sans que l'un porte tort à l'autre, et la succession des scènes, au palais, puis dans sa chambre, relève de cette logique. De même qu'il est logique que succède au cri d'amour la réitération du devoir à accomplir:

Et quoi que mon amour ait sur moi de pouvoir,
Je ne consulte point pour suivre mon devoir
Je cours sans balancer où mon honneur m'oblige.¹⁷

¹⁵ On sait que le roi refusera le duel „à tout venant” que Chimène, dans son exaltation, réclame. Toutefois ne nous y trompons pas: l'exaltation de Chimène est inspirée par l'amour, qui veut qu' éclate pour elle la gloire insurmontable de Rodrigue, et non pas l'esprit de vengeance.

¹⁶ III. 3. v. 810-827

Chimène se sentirait déshonorée de ne pas suivre son devoir, de ne pas être fidèle à la „maxime vraie” que Lanson reconnaissait, on l’a vu, au héros cornélien, de négliger sa „gloire”:

Il y va de ma gloire, il faut que je me venge.¹⁸

Cette dualité de Chimène (qui n’est pas, comme une lecture hâtive pourrait le faire croire, division) va produire son effet et acheminer l’intrigue vers un dénouement qui, s’il reste suspendu dans le *Cid* remanié, est, dans le texte de 1637, incontestablement heureux. L’héroïne va montrer, avec son intelligence, avec son cœur, avec une finesse et une sensibilité toutes féminines, le moyen de satisfaire à la fois à son devoir et à son amour. Ce moyen, elle en instruira Rodrigue, non sans difficultés, car la perspicacité n’est pas le fait de ce jeune héros, mais le résultat valait qu’elle y appliquât tout son effort: ce sera la formation d’un véritable „couple héroïque”.¹⁹

Mais regardons-y de plus près: dès l’incident du soufflet, avant même la réaction de Rodrigue, elle était consciente du devoir de vengeance qui s’imposait à lui:

Etant né ce qu’il est, souffrir un tel outrage.²⁰

Cette pénétration du caractère de Rodrigue, dont elle ne se départira jamais, va l’aider à concevoir la seule échappatoire possible à leur drame. C’est donc elle qui „relance l’action, qui permet de gagner du temps, d’ouvrir la porte à l’espoir”.²¹ Lorsqu’il se présente à elle, en lui demandant de tirer immédiatement vengeance de lui, leurs conceptions différentes du devoir apparaissent immédiatement. Rodrigue ne lui présente rien de moins que l’épée criminelle et lui demande de se venger par les mêmes moyens:

N’épargnez point mon sang, goûtez sans résistance
La douceur de ma perte et de votre vengeance.²²

Nombre de critiques retiennent la cruauté de Rodrigue,²³ évoquent le „rituel sacrificiel”²⁴ qu’il imagine. Mais surtout, Rodrigue attribue à Chimène une conception archaïque de la passion de vengeance, inexistante chez elle, qui consisterait à jouir de la peine infligée, à en savourer les douceurs,

¹⁷ III. 3. vv. 820-22.

¹⁸ III. 4. v. 841.

¹⁹ Madeleine Bertaud, *ibid.*

²⁰ II. 3. v. 489.

²¹ M-O. Sweetser, *Cornéille dramaturge*, p. 90.

²² III. 4. vv. 853-54.

²³ O. Nadal, *Le sentiment de l’amour dans l’œuvre de P. Corneille*, Gallimard, 1948, p.168-71. Voir aussi S. Doubrovsky, *Cornéille ou la dialectique du Héros*, qui mentionne la „cruauté du duel des amants” p. 108.

²⁴ Madeleine Bertaud, *op cit.*, p. 531.

trait qui rappelle les vengeances des furies du début du siècle, effrénées, excessives.

Chimène ressent cette offre comme „une agression inhumaine”,²⁵ puisqu’ il la croit capable de haine, alors que son dessein s’inspire uniquement du devoir.

En ce sens aussi, sa vengeance mérite d’être reconnue pour „noble”; elle relève d’une maîtrise intérieure qui, sans être stoïcienne (car elle ne recherche aucune ataraxie), conserve de la doctrine stoïcienne ce qu’elle a de meilleur et de compatible avec la vie. Rodrigue la sous-estime donc, en lui imputant des sentiments et une cruauté étrangères à la dignité de son caractère. Il la croit faible, et incapable de réagir comme lui; bref, il voit en elle une „femme”.

C’est donc à elle d’inventer un comportement et de persuader Rodrigue de s’y conformer. Elle commence par mentionner le rôle de modèle qu’il a eu à ses yeux:

Tu n’as fait le devoir que d’un homme de bien
Mais aussi, le faisant, tu m’appris le mien. (...)
De quoi qu’en ta faveur notre amour m’entretienne
Ma générosité doit répondre à la tienne:
Tu t’es, en m’offensant, montré digne de moi,
Je me dois par ta mort montrer digne de toi.²⁶

Dans ces vers, elle parle beaucoup de devoir, de dignité, mais elle emploie aussi une expression forte, pleine de sens: „notre amour”. Chimène croit donc au moment où elle parle – elle n’a jamais cessé de croire – que cet amour partagé existe, préservé en dépit du sang versé. Ceci, Rodrigue ne l’avait pas compris. Aussi se méprend-il sur ses derniers mots et offre-t-il de nouveau sa tête. La réponse de la jeune fille est connue:

Et je dois te poursuivre et non pas te punir.²⁷

Il lui faudra cependant encore argumenter et se battre avant de se faire entendre.²⁸ Quand Rodrigue partira pour aller combattre les Maures, il n’aura encore compris „qu’à moitié”. Aussi, finie la parenthèse où, loin de lui, elle s’abandonne à une admiration mêlée de tendre inquiétude (Et la main de Rodrigue a fait tous ces miracles,²⁹ Mais n’est-il point blessé?),³⁰ l’héroïne revient-elle à la charge, pour mener à terme sa double entreprise de vengeance et d’amour.

²⁵ Madeleine Bertaud, *ibid.*

²⁶ III. 4. vv. 911-32.

²⁷ III. 4. v. 944.

²⁸ Voir notamment l’argument du vers 969: „Elle (ma renommée) éclate bien mieux en te laissant en vie.”

²⁹ IV. 1. v. 1110.

³⁰ IV. 1. v. 1123.

Devant l'accueil glorieux que le roi fait au héros de la nation, elle a peur que la justice soit „étouffée”,³¹ que le mérite public efface le délit privé. Elle rejette aussi violemment l'idée de laisser paraître son amour, comme le lui conseille le roi, et revendique obstinément une justice nécessaire à son honneur personnel. Sa parole n'étant pas entendue, elle requiert la réparation par les armes. Cette demande est aussi bien près d'être rejetée, à cause de la vaillance du Cid, de la cruauté qu'une telle exigence semble contenir, de l'obstination de la jeune fille qui paraît désormais déraisonnable. Mais c'est alors Don Diègue qui, craignant pour l'honneur de son fils, s'exclame:

Quoi, Sire, pour lui seul vous renversez des lois.³²

Quant à Rodrigue, „récidiviste incorrigible”³³ il vient solennellement offrir sa tête à sa bien-aimée, l'obligeant à nouveau à lui tracer la voie à suivre.

Dans cet entretien capital, la jeune fille devra s'engager très avant, oublier jusqu'à la pudeur de son sexe, s'offrir à la conquête de son amant:

Si jamais je t'aimai, cher Rodrigue, en revanche,
Défends-toi maintenant pour m'ôter à Don Sanche, (...)
Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix.³⁴

Dans la tragédie du XVII^e siècle, et peut-être dans la littérature tout entière, la figure de Chimène, infiniment féminine, est unique, et il émane d'elle une beauté singulière. Elle force l'admiration autant que la sympathie. Dans un univers aristocratique, masculin, elle agit, quand s'impose à elle un devoir de vengeance à l'égard de l'homme qu'elle aime, à la fois en femme, (qui ne peut recourir aux armes), en être de devoir, et en amoureuse. On la voit s'efforcer de faire accepter au Pouvoir qu'il remplisse son rôle d'instance judiciaire par l'égale prise en compte des deux parties, indépendamment de leur rapport de force. Dans le même temps, elle indique à Rodrigue la voie à suivre pour que leur amour perdure et que leur couple soit reconnu. A ce double titre, elle inaugure un nouveau type d'héroïsme, héroïsme au féminin, naturellement, mais non moindre en élévation que celui des hommes, et dans lequel la vengeance a bien la valeur d'une passion „noble et mâle”.

³¹ IV. 5. v. 1381.

³² IV. 5. v. 1415.

³³ M. Bertaud, *ibid.*

³⁴ V. 1. vv. 1549-50, v. 1556.

TRADITIONALISME ET REFUS DANS *LES MOTS* DE SARTRE

EDIT BORS

Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Francia Tanszék
H-2087 Piliscsaba 3., Pf. 1.

The autobiography of Sartre proposes two layers of interpretation. In the first layer of the interpretation the autobiography is conform to the traditions of the genre as they have been established by Rousseau and Gide, while the second layer destroys the text as an autobiography: the narrator keeps a certain distance from the child he used to be and thus demystifies his childhood memories. Traditionally, the autobiography is supposed to present the intellectual and moral genesis of a person. *The Words* satisfies this criterion: the mental development of the child and the birth of the young man's vocation are described retrospectively, in a chronological order. Ms Bors emphasizes the possibility to interpret *The Words* as an ideological parody of autobiography and suggests that the project of Sartre was an important contribution to the rebirth of the genre.

L'autobiographie de Sartre propose deux niveaux de lecture [Martel, F., 2000]: le premier niveau donne l'illusion d'un récit vécu, et se conforme aux traditions du genre à partir de Rousseau jusqu' à Gide; le deuxième niveau est le résultat d'un projet engagé: „au lieu d'être uniquement personnelle, l'enfance du narrateur est extensible à toutes les enfances bourgeoises”.¹ Le projet sartrien de l'autobiographie a été centré, au début, sur la démystification des souvenirs d'enfance et avait pour but d'écrire une autobiographie qui se détruit soi-même [Lecarme, J., 1975]. Pour ce faire, l'écrivain s'est servi des moyens de la parodie afin de se distancier de l'enfant qu'il avait été. La première lecture nous suggère qu'il s'agit d'un prototype du genre autobiographique, par contre, la deuxième soulève la question de savoir si les *Mots* sont un cas limite de l'autobiographie [Lecarme, J., 1975].

¹ Martel, F., 2000, p. 36.

1. TRADITIONNALISME

L'autobiographie depuis Rousseau se base sur un récit d'enfance qui essaie de retracer „la genèse intellectuelle et morale d'une personne” [Lecarme, J., 1975]. La définition proposée par Lejeune, P. [1975]: „Récit rétrospectif en prose qu' une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité” [p.14], s'applique aisément aux *Mots* où l'auteur accepte le critère de la rétrospection et de la présentation de la personnalité dans son développement. La chronologie des faits est respectée même si les événements sont réunis autour des thèmes Lire et Écrire qui dévoilent, pour l'essentiel, le développement de la vocation littéraire. La matière du récit suit donc strictement les traditions du genre, ce qui favorise la première lecture du récit.

Outre le contenu, *les Mots* se rattachent à d'autres autobiographies traditionnelles comme celle de Gide, surtout au niveau de la focalisation. La notion de focalisation est à prendre dans le sens que Genette, G. [1972] lui a donné: il s'agit d'un mode narratif, d'un point de vue adopté par le narrateur. Dans le cas qui nous occupe, deux types de focalisations sont opératoires: la focalisation interne sur le héros et la focalisation interne sur le narrateur. Dans le premier cas, c'est la perspective du héros qui domine le texte, dans le second, c'est la perspective du narrateur qui commande le récit. L'autobiographie est marquée essentiellement par la focalisation interne sur le narrateur [Ifri, P. A., 1987] ou par l'alternance des deux types de focalisation. Même si l'autobiographe peut narrer certains épisodes dans la perspective de son moi passé, le plus souvent, il laisse la marque de ses expériences ultérieures dans ses souvenirs. Selon Ifri: „Le narrateur est donc continuellement présent en ce sens que c'est lui qui choisit et ordonne les souvenirs, et justifie ce choix et cet ordre” [p. 485]. La présence du narrateur et l'alternance des perspectives a pour critère l'identité du narrateur, de l'auteur et du personnage. En fait, dans l'autobiographie, la référence du *je* est ambiguë: le *je* se réfère d'une part au self narrateur (au self qui écrit), d'autre part au self textuel (au self qui subit les événements racontés) – dit Renza, L. A. [1980]. Le fusionnement des *je* est assuré par une constance pronominale [Starobinski, J., 1970] qui est le support commun de la réflexion présente et de la multiplicité des états révolus.

La présence du narrateur se manifeste entre autres à l'aide des subjectivèmes [Kerbrat-Orecchioni, C., 1994], des formules d'anticipation [Ifri, A. P., 1987], des formes lexicales de type souvenir et d'autres marqueurs d'univers [Adam, J.-M., 1990]

1.1. Les marques de la subjectivité

Les extraits pris dans *Les Mots* de Sartre et dans le *Si le grain ne meurt* de Gide (Texte 1. et 2.) présentent tout un inventaire de l'expression linguisti-

que de la subjectivité; on y trouve des verbes affectif (*détester*) et évaluatif (*croire*); des modalisateurs (*non sans raison, peut-être*); des adjectifs subjectifs (*amusantes, surnourri, gonflé, retardé*) qui mettent tous en relief le narrateur et son univers.

Texte 1.

„Je le détestais [M. Liévin] parce qu'il oubliait de me choyer: je crois qu'il me prenait non sans raison pour un enfant retardé. Il disparut, je ne sais plus pourquoi: peut-être s'était-il ouvert à quelqu'un de son opinion sur moi.” [Sartre, J.-P., 1983, p. 68.]

Texte 2.

„Dietz était devant sa classe comme un organiste devant son clavier; ce maestro tirait de nous, à son gré, les sons les plus inattendus, les moins espérés par nous-mêmes. Parfois on eût dû qu'il s'en divertissait un peu trop, comme il advient aux virtuoses. Mais que ses cours étaient amusants! J'en sortais surnourri, gonflé. Et combien j'aimais sa voix chaude! et cette affectation d'indolence qui le couchait à demi dans le fauteuil de sa chaire, de travers, une jambe passée sur un bras du fauteuil, le genou à hauteur du nez...” [Gide, A., 1999, p. 217]

Dans le Texte 2., l'attitude du narrateur est exprimée par des adjectifs évaluatifs, des phrases exclamatives, et des constructions inachevées. Les reformulations évaluatives (*organiste, maestro, virtuose*) méritent d'être notées, en fait, elles passent par une suite de gradation: le nom propre (*Dietz*) est suivi de substantifs évaluatifs de plus en plus intensifs, ce qui traduit l'admiration, l'enthousiasme du narrateur. D'où il suit que la reformulation lexicale peut être un outil de l'expression de la subjectivité qui sert à focaliser le narrateur.

1.2. Les marqueurs d'univers

D'après Adam, J.-M. [1990], on appelle marqueurs d'univers les formules qui délimitent deux espaces, dans notre cas deux univers: l'univers du narrateur et l'univers du personnage. L'univers du narrateur est marqué le plus souvent par les adverbes *aujourd'hui, maintenant*, l'univers du personnage est signalé par des adverbes et des compléments très variés. Le plus souvent, on trouve des marqueurs d'univers généraux comme *alors, en ce temps*, mais les marqueurs d'univers relatifs à l'âge comme *à cet âge* sont également fréquents, ainsi que ceux désignant toute une période comme *durant tout cet hiver*.

Texte 3.

„Durant tout cet hiver, je n'ai pas souvenir d'avoir ouvert un livre, écrit une lettre, appris une leçon. Mon esprit restait en vacances aussi complètement que mon corps. Il me paraît aujourd'hui que ma mère aurait pu profiter de ce temps pour me faire apprendre

l'anglais par exemple; mais c' était là une langue dont mes parents se réservaient l'usage pour dire devant moi ce que je ne devais pas comprendre." [Gide, A., 1999, p. 129.]

Texte 4.

„[...] Je disparus, j' allai grimacer devant une glace. Quand je les rappelle aujourd'hui, ces grimaces, je comprends qu'elles assuraient ma protection: contre les fulgurantes décharges de la honte, je me défendais par un blocage musculaire" [Sartre, J.-P., 1983, p. 93.]

Les marqueurs d'univers apparaissent soit en opposition (*durant cet hiver – aujourd'hui*: Texte 3.) soit d'une manière absolue (*aujourd'hui*: Texte 4.) mais impliquant tout de même l'autre membre de l'opposition. Outre ces formes, on peut observer la fréquence élevée d'un autre type de marqueurs d'univers, celui des formes lexicales de type souvenir (*je n'ai pas souvenir, je les rappelle*). Très souvent, les deux types de marqueurs d'univers (adverbes ou CC + formes lexicales de type souvenir) se combinent, et alternent les univers du narrateur et du personnage.

1.3. Anticipation

D'autres adverbes ont pour rôle de jeter un pont entre deux moments du passé, en anticipant sur les événements à survenir. Nous ne citerons que *deux ans plus tard, une vingtaine d'années plus tard, dix ou quinze ans plus tard* (Texte 5 et 6) qui introduisent la perspective du présent, ce que seul le narrateur (focalisé) a le pouvoir de faire en occupant une position d'où il regarde sa vie rétrospectivement.

Texte 5.

„Lorsque, deux ans plus tard, parurent mes Nourritures, elles rencontrèrent une incompréhension presque totale. Ce n'est qu' une vingtaine d'années plus tard que l'attention s'éveilla." [Gide, A., 1999, p. 317]

Texte 6.

„Apocope, Chiasme, Parangon, cent autres Cafres impénétrables et distants surgissaient au détour d'une page et leur seule apparition disloquait tout le paragraphe. Ces mots durs et noirs, je n'en ai connu le sens que dix ou quinze ans plus tard et, même aujourd'hui, ils gardent leur opacité: c'est l'humus de ma mémoire." [Sartre, J.-P., 1983, p. 44.]

2. REFUS

Les Mots peuvent être considérés comme un cas limite de l'autobiographie [Lecarme, J., 1975], du point de vue du projet autobiographique. Le pro-

jet sartrien diffère sensiblement du projet rousseauiste ou gidien: tandis que Rousseau et Gide présentent leur enfance avec humour et attendrissement, Sartre a recours à un ton sarcastique; l'enfant Sartre y est représenté comme un type, le type de l'enfant bourgeois. Cette représentation idéologique, qui est le trait le plus saillant des *Mots*, a pour fonction de détruire le mythe de l'enfant [Lecarme, J., 1975], ainsi que l'usage de l'ironie qui implique de la part de l'énonciateur une attitude de distance, de désengagement [Kerbrat-Orecchioni, C., 1980], en fait, il s'agit d'un refus de la parole propre, d'une décharge de la responsabilité du dire.

2.1. *Les détournements de sens*

L'ironie [Milly, J., 1992] se caractérise essentiellement par un message à double signifié,² et fournit de nombreux signaux dans le texte comme l'antiphrase, les atténuations, les exagérations, les modalisateurs, les métaphores ou les comparaisons qui dévient le sens premier, les énumérations ou les amplifications disproportionnées.

Texte 7.

„Anne-Marie, la fille cadette, passa son enfance sur une chaise. On lui apprit à s'ennuyer, à se tenir droite, à coudre. Elle avait des dons: on crut distinguée de les laisser en friche; de l'éclat: on prit soin de le lui cacher. Ces bourgeois modestes et fiers jugeaient la beauté au – dessus de leurs moyens ou au-dessous de leur condition; ils permettaient aux marquises et aux putains. Louise avait l'orgueil le plus aride: de peur d'être dupe elle niait chez ses enfants, chez son mari, chez elle-même les qualités les plus évidentes; Charles ne savait pas reconnaître la beauté chez les autres: il la confondait avec la santé: depuis la maladie de sa femme, il se consolait avec de fortes idéalistes, moustachues et colorées, qui se portaient bien. Cinquante ans plus tard, en feuilletant un album de famille, Anne-Marie s'aperçut qu'elle avait été belle.” [Sartre, J.-P. 1983, p. 15.]

Dans le Texte 7., la raillerie a pour cible le milieu bourgeois („*ces bourgeois modestes et fiers*”), d'où Sartre est issu et qui est étendu à tous les milieux bourgeois. Cette généralisation permet au narrateur de se distancier de l'histoire de sa famille. Nous ne citerons que quelques procédés qui concourent à la production de l'effet ironique. Pour ce qui est des figures de mots, on peut observer que la métonymie est apte à produire un effet comique: („*passa son enfance sur une chaise*”). Le mot „*chaise*” n'est pas à prendre dans le sens littéral, dans ce cas, on trouve un terme concret pour désigner

² „La communication ironique est à la fois une communication et une action. Elle repose sur un message à double signifié, l'un littéral, bien apparent et conforme au code de la langue et à des codes socioculturels admis, l'autre dissimulé et déviant par rapport au précédent.” [Milly, J., 1992, p. 207]

un terme abstrait, c'est-à-dire un point de vue, une vision du monde dont il se moque. Au niveau des figures de constructions, les répétitions régulières formant des oppositions *dans – laisser en friche / éclats – cacher; au-dessus de leurs moyens / au-dessous de leur condition; marquises / putaines, beauté / santé* renforcent le caractère ironique du passage. Et quant aux figures de pensées, d'autres signaux du discours ironique s'observent: „*cinquante ans plus tard...*” peut être interprété comme une hyperbole (exagération) qui est à l'origine d'un discours ironique de type situationnel [Muecke, D. C., 1978]: autrement dit, la situation elle-même contient la possibilité de l'ironie qui attend le moment de s'actualiser. (*Feuilleter l'album.*)

2.2. Les temps verbaux

Le choix des temps verbaux peut également donner lieu à une distanciation ironique. [Jaubert, A., 1993].

Texte 8.

„On me laissa vagabonder dans la bibliothèque et je donnai l'assaut à la sagesse humaine. C'est ce qui m'a fait. Plus tard, j'ai cent fois entendu les antisémites reprocher aux juifs d'ignorer les leçons et les silences de la nature; je répondais: „en ce cas, je suis plus juif qu'eux”. Les souvenirs touffus et la douce déraison des enfances paysannes, en vain les chercherais-je en moi. Je n'ai jamais gratté la terre ni quêté les nids, je n'ai jamais herborisé ni lancé des pierres aux oiseaux [...]. Je me lançai dans d'incroyables aventures: il fallait grimper sur les chaises, sur les tables, au risque de provoquer des avalanches qui m'eussent enseveli. Les ouvrages du rayon supérieur restèrent longtemps hors de ma portée.” [Sartre: *Les Mots*, cité par Jaubert, A., 1993, p. 197.]

Dans *Les Mots* (Texte 8.), on voit alterner le passé simple et le passé composé. Cette alternance n'est pas fortuite, comme l'écrit Jaubert: „le passé simple inscrit les actions passées dans un enchaînement significatif, l'épopée de la conquête du livre, mais le voisinage du passé composé souligne une distanciation ironique, un exercice de la lucidité qui remet ce passé en perspective pour en tirer les conséquences sur le présent.” [p. 197] De la sorte, l'autobiographe empêche que sa vie forme un récit continu, il interrompt le récit de vie de ses commentaires qui sont très souvent au passé composé.

2.3. L'incipit

L'incipit reflète la même distanciation: le récit de naissance (Texte 10.) – qui est généralement l'incipit des autobiographies traditionnelles – est retardé [Touzain, M.-M., 1993], et il est précédé de l'histoire des ancêtres racontée comme un récit à la troisième personne, sans intervention du

narrateur. La première apparition du narrateur en plein milieu de l'histoire de la famille se fait d'une manière imprévue et parodique.

Texte 10.

„Jean-Baptiste voulut préparer Navale, pour voir la mer. En 1904, à Cherbourg, officier de marine et déjà rongé par les fièvres de Cochinchine, il fit la connaissance d'Anne-Marie Schweitzer, s'empara de cette grande fille délaissée, l'épousa, lui fit un enfant au galop, moi, et tenta de se réfugier dans la mort. Mourir n'est pas facile: la fièvre intestinale montait sans hâte, il y eut des rémissions. Anne-Marie le soignait avec dévouement, mais sans pousser l'indécence jusqu' à l'aimer. [...] A l'exemple de sa mère, ma mère préféra le devoir au plaisir. Elle n'avait pas beaucoup connu mon père, ni avant ni après le mariage, et devait parfois se demander pourquoi cet étranger avait choisi de mourir entre ces bras” [Sartre, J.-P., 1983, p. 16.]

Dans ce cas, l'ironie est le résultat de la combinaison des éléments incompatibles et du contraste entre le texte et le contexte. [Muecke, D. C., 1978]. Le contraste vient de notre attente concernant les histoires de famille qui se construisent selon un schéma (amour des parents, complications, mariage, naissance des enfants, etc.) Par contre, chez Sartre, le schéma est simplifié et réduit à un minimum d'éléments formant un récit accéléré et caricatural [Lecarme, J., – Lecarme, É., 1997] (il voulut préparer Navale + il fit la connaissance d'Anne-Marie + l'épousa + lui fait un enfant au galop + tenta de se réfugier dans la mort). On remarquera que le récit est formé de l'enchaînement des passés simples et des phrases minimales, ce qui produit un tempo narratif accéléré. [Weinrich, H., 1989] Le caractère accéléré est renforcé par des compléments qui expriment la rapidité de l'action (au galop). L'accélération du récit et l'emploi des pronoms pour désigner les parents (sa mère est appelée Anne-Marie et son père est nommé Jean-Baptiste ou „cet étranger”) contredit l'usage. Tout le passage paraît impersonnel et dévalorisé, le seul signe de la subjectivité est le surgissement du moi, ce qui provoque un contraste entre le personnel et l'impersonnel.

Le projet sartrien se caractérise donc par un ton ironique, dépréciatif et se propose de présenter des faits très personnels au fond, d'une manière impersonnelle et moqueuse.

3. CONCLUSION

On aura noté que l'autobiographie de Sartre respecte les traditions du point de vue de la focalisation sur le narrateur, en revanche, le refus s'incorpore dans le projet autobiographique dont on a pu observer surtout

les marques stylistiques à travers la notion du ton narratif. [Starobinski, J., 1970; Shapiro, S., 1968].

Malgré le ton ironique, *les Mots* sont lus le plus souvent sur le mode traditionnel et non pas parodique. Des deux types de lectures [Martel, F., 2000] – l'autobiographie traditionnelle et la parodie idéologique de l'autobiographie traditionnelle – c'est la première qui l'a emporté, mais la deuxième a largement contribué au renouvellement du genre.

RÉFÉRENCES

- Adam, J.-M. [1990]: *Éléments de linguistique textuelle*, Liège, Mardaga.
- Genette, G. [1972]: *Figures III*, Paris, Seuil, p. 67-275.
- Gide, A. [1999]: *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard.
- Ifri, P.A. [1987]: Focalisation et récits autobiographiques, *Poétique*, 72, p. 483-495.
- Jaubert, A. [1993]: Le déploiement littéraire du temps verbal dans Vetter, V. (éd.): *Le temps, de la phrase au texte*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993, p. 193-204.
- Kerbrat-Orecchioni, C. [1980]: L'ironie comme trope, *Poétique*, 41, p. 121.
- Kerbrat-Orecchioni, C. [1994]: *L'Énonciation. De la subjectivité dans le Langage*, Paris, Armand-Colin.
- Lecarme, J. [1975]: Les Mots de Sartre: un cas limite de l'autobiographie?, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 6, p. 1047-1067.
- Lecarme, J.-Lecarme-Tabone, É. [1997]: *L'autobiographie*, Paris, Armand-Colin.
- Lejeune, P. [1975]: *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- Martel, F. [2000]: La fin de l'innocence, *Magazine littéraire (Dossier Sartre)*, 384, p. 36-38.
- Milly, J. [1992]: *Poétique des textes*, Paris, Nathan.
- Muecke, D.C. [1978]: Analyses de l'ironie, *Poétique*, 36, p. 478-494.
- Revaz, F. [1996]: Passé simple et passé composé: entre langue et discours, *Études de linguistique appliquée*, 102, p. 179-199.
- Sartre, J.-P. [1983]: *Les Mots*, Paris, Gallimard.
- Shapiro, S. [1968]: The Dark Continent of Literature: Autobiography, *Comparative Literature Studies*, V, p. 421-454.
- Starobinski, J. [1970]: Le style de l'autobiographie, *Poétique*, 3, p. 257-265.
- Touzain, M.-M. [1993]: *L'écriture autobiographique*, Paris, Bertrand-Lacoste.
- Weinrich, H. [1989]: *Grammaire textuelle du français*, Paris, Didier-Hatier.

L'APPROCHE ACROAMATIQUE DE LA POÉSIE DE SIMONE WEIL

GIZELLA GUTBROD

Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Francia Tanszék
H-2087 Piliscsaba 3., Pf. 1.

In her essay Ms Gutbrod presents the poetry of Simone Weil from the point of view of its sounding and tries to rehabilitate the role of acoustic sensitivity on different levels of the interpretation. Simone Weil is rather neglected as a poet, although both her poetic practice and theory are highly remarkable. The turning point of her artistic development is a mystical experience after which she turns definitely to poetry and abandons all themes except for the representation of the mystical quest. To highlight the poetic aspect of this change Ms Gutbrod attempts to unfold the themes of cry and silence in Simone Weil's poetry: first she examines the acoustic universe of the poems (that is, the physical level of hearing), then she describes the role of listening in the process of reception. Finally she reflects on the notion of *listening* ment in an ontological sense.

Dans notre article nous tentons une lecture acroamatique de la poésie de Simone Weil. Notre objectif peut être inattendu pour deux raisons. D'une part Simone Weil n'est pas connue en tant que poète, d'autre part la méthode acroamatique est une approche peu pratiquée dans la critique littéraire.

Nous pensons nécessaire de résumer en quelques lignes les caractéristiques principales de la méthode acroamatique. Essentiellement elle vise l'analyse du texte littéraire du point de vue de sa sonorité, de son rapport à l'ouïe. Le fait qu'un poème est une unité sonore passe souvent inaperçu dans des analyses qui mettent l'accent sur la forme écrite, sur l'aspect spatial de l'oeuvre. L'ouïe est employée au sens large du terme, outre les caractéristiques „physique” du signifiant, cette méthode examine la question de l'écoute et de l'entendement. La sensibilité auditive est souvent mise à l'écart au cours des analyses, dans notre étude nous essaierons de réhabiliter l'usage de l'oreille sur différents niveaux.

Simone Weil, philosophe mystique a été attirée par la poésie. Ses poèmes, complètement méconnus, sont peu nombreux, une dizaine en somme. Ils témoignent d'une maîtrise, d'un savoir-faire remarquable en mettant en oeuvre une théorie poétique originale. Deux périodes se distinguent dans sa vie et dans ses oeuvres poétiques. La période qui précède son expérience mystique se caractérise par des réflexions platoniciennes et dans ses démarches poétiques une forte influence de Paul Valéry peut être démontrée. Simone Weil, à cause de ses maux de tête cesse d'enseigner la philosophie et voyage en Italie. Ce ressourcement par la beauté lui inspire des vers, les poèmes: *Éclair*, *A une jeune fille riche*, *Prométhée*, *A un jour* sont écrits au cours de cette période. Son poème intitulé *Prométhée* a été envoyé en 1937 à Valéry qui dans une lettre encourageante¹ la félicite pour son travail. Pendant la deuxième période, ses poèmes (*Nécessité*, *La Porte*, *La Mer*, *Les Astres*, *Le Chant de Violetta*) se concentre sur la présentation de la quête mystique. Dans notre analyse acroamatique nous essaierons de suivre ce changement et de caractériser les démarches poétiques par les études thématiques telles que la notion du cri et du silence. Dans un premier temps nous regarderons de près le paysage sonore des poèmes, le niveau physiologique de l'ouïe. Ensuite nous élargirons notre investigation par l'analyse du rôle de l'écoute. Nous distinguons ainsi la notion de l'ouïe, synonyme d'entendre à celle de l'écoute selon la définition de Barthes:

„Entendre est un phénomène physiologique, écouter est un acte psychologique.”²

En dernier lieu nous décrivons l'écoute philosophique, la perception du monde sera traitée du point de vue ontologique.

LA QUESTION DU RYTHME

Le paysage sonore des poèmes de Simone Weil a deux caractéristiques importantes: la manipulation du rythme et l'architecture consonantique.

Le rythme assure l'organisation temporelle du paysage sonore. La question de la temporalité est étroitement liée à la recherche acroamatique. Barthes est parmi ceux pour qui la connaissance, la perception du monde se fait primordialement par l'ouïe, il place au premier rang l'usage de l'oreille dans la hiérarchie des sens:

„l'audition, elle semble essentiellement liée à l'évaluation de la situation spatio-temporelle (l'homme y ajoute la vision, l'animal l'odorat).”³

¹ Lettre publié dans Simone Weil, *Poèmes, suivis de Venise sauvée*, Gallimard, coll. Espoir, 1968, p. 9

² Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Seuil, coll. „Tel Quel”, 1982, p. 217

L'appropriation de l'espace temporel est ordonnée par le rythme, Barthes dans sa réflexion accorde un rôle primordial à cette notion:

„bien avant que l'écriture fût inventée ... quelque chose a été produit qui distingue peut-être fondamentalement l'homme de l'animal: la reproduction intentionnelle d'un rythme...”⁴

Le rythme est une notion centrale également chez Simone Weil. Chez elle le rythme ne sert pas à distinguer le monde humain du monde animal mais cette notion est théorétisée afin que le temps divin puisse être distingué du temps humain. Selon cette approche philosophique, l'homme est soumis au poids du temps, il subit son passage monotone, insupportable, comparé à la cadence infinie du tic-tac de l'horloger. Le temps divin est rythmé d'un mouvement circulaire, les éternels retours assurent un moment de repos. Le temps divin se définit par ces moments d'arrêt, par ces moments de silence. L'art doit imiter, recréer ce mouvement éternel:

„Les vers. Ils ne 'passent pas la rampe' s'ils ne créent pas pour le lecteur un nouveau temps. Et comme pour la musique (Valéry) un poème sort du silence, retourne au silence. Éléments du poème. Un temps qui ait un commencement et une fin...”⁵

Dans la mise en oeuvre de cette théorie mystique nous trouvons dans les vers des poèmes de Simone Weil un changement rythmique original qui sert à distinguer le temps humain du temps divin. Simone Weil, par ces coupures souligne l'importance des arrêts. Voici les quatre derniers vers du poème *Les Astres* où le rythme s'ordonne par une coupure: 4 + 4 + 4 à l'exception du vers final où la coupure change: 3 + 5 + 4, et l'événement mystique y est exprimé:

Les yeux tournés / vers votre éclat / pur mais amer.
 A votre aspect / toute douleur / importe peu.
 Nous nous taisons, / nous chancelons / sur nos chemins.
 Il est là / dans le coeur soudain, / leur feu divin.

La particularité de ce dernier vers est renforcée par le moyen de la rime. Ce poème de 10 vers suit le schéma de rime: a b c d a b c d a a, le changement de rythme du vers final est souligné par la répétition de rime: a. Nous pouvons citer d'autres poèmes pour illustrer le déplacement de l'arrêt à l'intérieur du vers, changement qui annonce le contenu mystique. Voyons le poème, *La Porte* où pendant quatre strophes l'hémistiche se trouve après la sixième syllabe à l'opposition des cinq derniers vers où la coupure se produit après la cinquième syllabe. Dans ces derniers vers la Porte s'ouvre sur un monde inconnu:

³ *ibid.*, p. 218

⁴ *ibid.*, p. 220

⁵ Simone Weil, *Poèmes, suivis de Venise sauvée*, Gallimard, coll. Espoir, 1968, p. 52

La porte est devant nous; / que nous sert-il de vouloir?	6 + 7
Il vaut mieux s'en aller / abandonnant l'espérance.	6 + 7
Nous n'entrerons jamais. / Nous sommes las de la voir.	6 + 7
La porte en s'ouvrant / laissa passer tant de silence	5 + 8
Que ni les vergers / ne sont parus / ni nulle fleur;	5 + 8
Seul l'espace immense / où sont le vide et la lumière	5 + 8
Fut soudain présent / de part en part, / combla le coeur,	5 + 8
Et lava les yeux / presque aveugles / sous la poussière.	5 + 8

Les poèmes de la période mystique connaissent tous un maniement spécial du rythme, cette technique qui est liée à la théorie mystique décrite plus haute n'est pas pratiquée dans les poèmes de la première période.

Simone Weil construit tous ses poèmes dans une forme traditionnelle en respectant les règles de la versification classique. L'utilisation de la forme fixe a un rôle purificateur dans le contrôle du fonctionnement de l'imagination. Cette théorie et pratique de la poésie se nourrit de l'étude de l'esthétique de Paul Valéry. L'impact valérien est sensible dans l'utilisation des formes de rimes très complexes. Des formes de rimes telle que celle du poème *A un jour*: a b a b c c d e e d, se répètent souvent chez Valéry (*Aurore, La Pythie*). L'emploi abondant de la rime renforce la musicalité des poèmes, musicalité fondée par la pulsation rythmique, ses résonances acoustiques des fins des vers contribuent significativement à l'architecture sonore. Pour terminer notre analyse sur le rapport de rythme et de sonorité nous devons mentionner une autre source de musicalité, celle qui procède de l'emploi des vers impairs. Simone Weil a utilisé des vers impairs de onze et de treize syllabes dans les poèmes de la période mystique; le poème *La Porte* cité plus haut est composé de treize syllabes. Les propos de Verlaine sur cette question sont bien connus, il veut réintroduire l'utilisation des vers impairs pour une recherche d'un effet musical. Jankélévitch dont les réflexions philosophiques sur la création artistique sont très proches de l'esthétique weilienne accorde un rôle particulier à l'utilisation de l'impair quand il examine le rapport de la poésie et de la musique:

"... s'il n'est pas tout à fait faux de dire que l'on cesse de parler quand on récite un poème, s'il est vrai que la poésie est une sorte de musique impure qui tend vers la musique pure pour en elle devenir muette, elle n'en est pas moins lourde de mots usés jusqu'à la platitude (...), ces mots ne peuvent donc pas rivaliser avec la jeunesse éternelle des sons. La poésie, surtout la plus impaire, doit se battre contre les mots inertes, souillés d'associations, banalisés par les stéréotypes et transis dans leurs préférences, voilà pourquoi la poésie représente une victoire en un sens plus miraculeuse que la musique, car la musique, vague par essence et soluble dans l'air, ignore ces entraves."⁶

⁶ V. Jankélévitch – B. Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, 1978, p. 210

Simone Weil médite aussi sur le rôle du nombre impair. Dans ce commentaire de Pythagore elle décrit l'opposition entre pair et impair du point de vue spirituel:

„(Pythagore) regardait l'opposition entre impair et pair comme une image de l'opposition entre surnaturel et naturel; à cause de la parenté de l'impair avec l'unité.”⁷

En tant que disciple de Platon qui construit sa philosophie sur la tradition pythagoricienne, elle accorde un rôle métaphysique à cette notion mathématique et elle lie la notion de l'impair au monde du surnaturel. Simone Weil n'établit pas un rapport direct entre la notion de l'impair et de la musique comme le fait Jankélévitch mais ce rapport est sous-entendu. Elle commente et traduit les textes de Platon où dans la description du monde surnaturel le terme de „musique des sphères” est utilisé pour désigner les mouvements célestes. Nous pensons que dans cette réflexion sur l'impair et par son utilisation dans les poèmes, Simone Weil veut évoquer et créer un temps parfait, elle veut associer cette notion à la description d'un monde divin.

LE CARACTÈRE PRINCIPAL DE LA SONORITÉ DES POÈMES: LE CONSONANTISME

Pour étudier l'aspect corporel des vers, la sonorité des mots, nous partons de l'idée weilienne selon laquelle il y a une rupture entre le corps et l'âme. Simone Weil pense que la crise de l'art est due à cette rupture:

„L'art n'a pas d'avenir (...) à cause de cette rupture du pacte véritable entre le corps et l'âme. (Remarque que l'art grec a coïncidé avec les débuts de la géométrie et avec l'athlétisme. L'art du moyen âge avec l'artisanat...)”⁸

Cette critique de l'art moderne souligne l'importance de la sensibilité, les oeuvres d'art qui sont les représentations physiques de la beauté, touchent à notre sensibilité, à notre vue, à notre ouïe, selon leur mode d'expression et certainement dans le domaine de la poésie c'est une suite sonore que nous percevons. L'importance de l'aspect physique, corporel est exprimée différemment dans un autre fragment des Cahiers. Dans ce cas, Simone Weil se soucie du rapport qui existe entre le corps et le monde:

„Associer le rythme de la vie du corps (la respiration y mesure le temps) à celui du monde (rotation des étoiles), sentir constamment cette

⁷ Simone Weil, *Intuitions pré-chrétiennes*, Fayard, 1985, p. 160

⁸ Simone Weil, *Cahiers*, tome I, Plon, 1970, p. 73

association (sentir, non pas simplement savoir), et sentir aussi l'échange perpétuel de matière par lequel l'être humain baigne dans le monde."⁹

Le rythme était déjà notre sujet de réflexion au début de notre article quand nous avons examiné les vers selon leur aspect temporel. Nous avons placé cette citation dans notre réflexion sur la sonorité parce que nous trouvons que l'idée centrale qui y figure notamment que le corps est le seul moyen à travers duquel nous pouvons entrer en contact avec le monde souligne le rôle de la sensibilité.

Par ces réflexions esthétiques de Simone Weil nous avons traité du point de vue théorique le problème de sonorité. Nous avons voulu démontrer l'importance qu'elle accorde à l'expérience physique dans l'art. Dans sa pratique poétique l'aspect physique des mots, leur sonorité est soulignée, principalement dans la construction consonantique. Comme nous l'avons mentionné Simone Weil est très influencée par l'oeuvre théorique et pratique de Paul Valéry. Valéry met l'accent sur la forme, il se soucie du rôle équitable du signifié:

„sons du langage ... une importance égale (égale, vous m'entendez bien!) à celle du sens"¹⁰

Nous pouvons observer de près le travail sonore de Valéry dans cet extrait du *Cimetière marin*:

Et comme aux dieux mon offrande suprême,
La scintillation gereine sème
Sur l'altitude un dédain souverain. (IV/4, 5, 6)

Dans l'architecture sonore de ses poèmes, le son s est très productif comme dans les poèmes de Simone Weil. Regardons de près le travail sonore dans les vers chez Simone Weil. Prenons le son s, et regardons son rôle dans la genèse du poème intitulé *Chant de Violetta*. Dans une ébauche des manuscrits du poème nous trouvons cette variante:

Jour béni, toi qui viens, le plus beau des jours,
Sur les mers, sur ma ville aux mille canaux,
Soleil qui vas percer, soulever nos coeurs
Dans ta calme aurore,
Te voici, tu souris, tu montes soudain!

Cette strophe sera condensée en deux vers dans la version finale à cause du rôle générateur du son s:

Jour qui viens si beau, sourire suspendu
Soudain sur ma ville et ses mille canaux (I/1, 2)

⁹ *ibid.*, p 159

¹⁰ Paul Valéry, *Le Bilan de l'Intelligence*, Pléiade, p. 1079

L'allitération, en tant que la répétition de la consonne initiale au début des mots est la figure préférée de Simone Weil. Dans cet extrait du poème *A un jour* nous en trouvons plusieurs exemples:

Mille fois mille âmes désertes
Saluent ce jour déjà perdu.
 Ces mille et mille jours inertes
 sont un jouet vil et vendu. (VII/1, 2, 3, 4)

Il nous paraît intéressant de voir la naissance de cette image „jouet vil et vendu” que nous pouvons suivre pas à pas grâce à l'existence d'un dossier abondant des manuscrits du poème. On peut observer que dans les étapes successives Simone Weil change l'image mais garde le procédé poétique, l'alliteration:

Dans mille et mille âmes désertes
 On t'aura tué, jour béni.
 Tu n'es plus que des cartes inertes
 Pour un grand jeu jamais fini.

Dans mille et mille âmes avides,
 Jour béni, tu seras perdu;
 Tes mille et mille temps arides
 Sont les dés d'un jeu défendu.

Il y a des vers qui naissent d'un seul coup, leur sonorité est tellement parfaite que Simone Weil n'y touche plus au cours de la longue gestation du poème *A un Jour*. Dans cet exemple de vers: „Monte, illumine, allume, accours!” (XIV/4), les phonèmes identiques successifs évoquent une certaine légèreté et fluidité qui exprime la montée du jour naissant. Citons pour le plaisir de l'oreille la suite de ce vers qui a demandé un certain temps d'élaboration mais qui a pu maintenir cette pureté sonore:

Ta flamme glisse d'heure en heure;
 Ton aile à l'éclat calme effleure
Tour à tour les pâles pays. (XIV/5, 6, 7)

Les beaux vers nous invitent à les prononcer, à les réciter. Jacques Derrida décrit ce besoin quand il parle du rapport de l'écriture et de la parole:

„L'écriture est un corps qui n'exprime que si on prononce actuellement l'expression verbale qui l'anime, si son espace est temporalisé. Le mot est un corps qui ne veut dire quelque chose que si une intention actuelle l'anime et le fait passer de l'état de sonorité inerte (Körper) à l'état de corps animé (Leib)...”¹¹

¹¹ Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène*, Puf, 1972, p. 91

Nous avons débuté notre investigation acroamatique par l'analyse théorique et pratique du rôle du rythme vue sa place primordiale dans la poésie de Simone Weil. Comme nous l'avons mentionné, le rythme se définit par rapport au moment d'arrêt, au moment de silence qui est introduit à l'intérieur des vers sous forme de césure. Ces moments d'arrêt et de repos sont soulignés d'une façon très originale chez Simone Weil. La répétition des sons identiques marque l'emplacement des césures:

Les reflets du goir / feront luire goudaine (III/1)
Pressés sur tes bords, / perdus sur ton désert.
 A qui va sombrer / parle avant qu'il périsse. (V/2, 3) *La Mer*

Déchirez les chairs, / châines de clarté pure. (IV/1)
Cloués sans un cri / sur le point fixe au Nord, (IV/2) *Nécessité*

Une utilisation aussi consciencieuse des voyelles que celle des consonnes doit être mentionnée à la fin de notre réflexion sur la sonorité des poèmes. Nous avons cité le sifflement des vers dans le poème *Nécessité*, une douleur humaine y était décrite par l'emploi abondant du son s. L'homme se révolte contre cette condition, dans le dernier vers du poème il y a un changement d'attitude appuyé par un changement de la tonalité des voyelles. L'acceptation de la douleur et de la mort, l'obéissance et la soumission au règne de la nécessité est exprimé par un vocalisme grave:

Déchirez les chairs, châines de clarté pure.
 Cloués sans un cri sur le point fixe au Nord,
 L'âme nue exposée à toute blessure,
 Nous voulons vous obéir jusqu'à la mort.

L'ONTOLOGIE DE LA PAROLE

Dans cette poésie philosophique nous avons peu d'images et rares sont celles qui se rapportent à notre écoute. Quelques-unes ont une résonance acoustique: „glissement de l'aile”, „le calme s'étend”, „les lois écrasent les vastes années”, „les heures croulent en poussière”. Ces images proviennent de la première période poétique qui est plus riche en parole. Pendant la période mystique le paysage sonore se réduit à l'évocation des cris humains qui se heurtent au silence divin. Dans la conception mystique Dieu est absent du monde, l'homme remplit ce vide insupportable par des bruits des occupations secondaires. La voie mystique est difficile, entendre derrière les bruits le silence divin demande le renoncement. Simone Weil décrit ainsi son expérience mystique quand elle retrouve au bout d'un effort extrême de l'attention ce monde de silence:

„L'espace s'ouvre. L'infinité de l'espace ordinaire de la perception est remplacée par une infinité à la deuxième ou quelquefois troisième puissance. En même temps cette infinité d'infinité s'emplit de part en part de silence qui n'est pas une absence de son, qui est l'objet d'une sensation positive, plus positive que celle d'un son, les bruits, s'il y en a, ne me parviennent qu'après avoir traversé ce silence.”¹²

Le silence y est défini comme un état parfait qui s'oppose au monde humain et à son bruissement. Regardons textuellement cette opposition dans le poème *A un jour*:

le monde mystique (silence)	le monde humain (les bruits)
„un silence monte et se mêle”	le matin „Défait l'ombre où tout bas s'agite
„un vol muet”	Doute, remords, peur du destin”
„Ce jour de céleste silence”	”... quelque bouche soudaine S'ouvre et vient ternir d'une haleine Les jours et les douces saisons”

Le mot silence est lié à la notion de la hauteur qui montre son origine divine. Dans le monde humain ici-bas le remords, cette parole intérieure ronge l'âme, ou cette parole blasphème les formes du temps divin, les jours et les saisons. Le moment mystique, décrit dans le poème relie les deux mondes, établit le contact:

Que d'un chant d'ange l'aube appelle
Un coeur soudain muet et clair
A la douceur de la nouvelle
Qui palpite éparse dans l'air. (XV/1, 2, 3, 4)

L'entre-deux monde y est exprimé par la palpitation dans l'air d'une nouvelle qui peut être l'annonce du jour, l'annonce d'un message divin. L'expérience mystique se produit subitement, le coeur est pris „soudain” par ce moment. Ce moment imprévu ne dure pas, il est à l'intersection du haut et du bas. Le vol de l'ange, la palpitation des ailes, images qui expriment ce moment reviennent souvent dans la poésie de Simone Weil:

Les reflets du soir feront luire soudaine
L'aile suspendue entre le ciel et l'eau. (*La Mer* III/ 1, 2)

L'aile est liée à la notion de „mot” dans un autre poème intitulé *Prométhée*:

Les mots ailés vont à travers les âges
Par monts, par vaux, mouvoir les coeurs, les bras. (IV/ 6, 7)

Dans ce cas les mots ont un rôle divin celui du messenger qui est porteur de bonheur. L'ange est le messenger par excellent dans la tradition chré-

¹² Simone Weil, *Attente de Dieu*, Fayard, 1966, p. 48-49

tienne, sa parole est accompagnée de la musique. Le chant d'ange est parfaitement pur. Cette musique se prête à l'expression du moment mystique parce que la musique a un rapport direct avec la sensibilité, elle est capable de faire sentir le moment ineffable de cette expérience.¹³ La musique d'origine divine est pure et fait sentir le silence de Dieu:

Il naît des chants purs comme le silence. (V/9) *Prométhée*

Ce silence est un silence plénitude et non pas un silence vide, sans mots comme Simone Weil le décrit dans son expérience mystique. Dans chaque poème de Simone Weil l'opposition du cri humain et du silence divin est présente. L'homme crie sa douleur et ne reçoit pas de réponse, seulement au cours du moment mystique sera transformé ce silence vide en silence plénitude. Le cri par excellence est le cri du Christ sur la Croix, ce cri exprime toutes les douleurs:

„Le cri du Christ et le silence du Père font ensemble la suprême harmonie, celle dont toute musique n'est qu'une imitation.”¹⁴

Regardons de près la représentation du motif „cri” dans les poèmes. Nous pouvons parler d'une certaine évolution de ce motif. Dans la première période poétique le mot „cri” a une signification différente de celle de la période mystique. Le mot n'est pas encore réduit à la seule expression de la douleur humaine, il est présent comme „cri de joie” (*Éclair*, II/2), „cri d'animal” (*Prométhée*, I/9), „cri d'enfant” (*Vers lus au goûter de Saint-Charlemagne*, I/1). Au cours de cette première période créatrice nous avons d'autres bruits humains qui accompagnent les cris exempts de connotation mystique tels que „les pas” d'homme (*Éclair*, II/2), „les bruits humains” en général (*Éclair*, II/2). Le paysage sonore est encore riche des sons naturels tels que l'évocation du „coup de rame” (*Éclair*, III/2) et nous trouvons des bruits artificiels du travail tels que „le cri de machine” (*Éclair*, IV/4), „Le heurt aux détours de la mine” (*Éclair*, IV/2). Dans la période mystique tout se concentre à la représentation de deux mondes, leur opposition est exprimée par l'antithèse de „cri” et du „silence”.

La parole pourrait servir d'intermédiaire, Dieu pourrait rompre le silence et répondre aux cris humains selon la volonté des hommes. Effectivement, l'homme n'est pas présenté en tant qu'un être solitaire initialement. *Prométhée*, poème de la première période décrit des scènes où l'entente existe entre les hommes même au niveau le plus intime:

L'âme se parle et tâche à se comprendre.

¹³ Claude Lévi-Strauss formule ainsi le rapport de la musique à la sensibilité: „(...)du fait qu'il n'y a pas de mots dans la musique résulte que, ne signifiant pas, elle relève tout entière de la sensation.”

Claude Lévi-Strauss, *Regarder, écouter, lire*, Plon, 1993, p. 104

¹⁴ Simone Weil, *Oeuvres*, recueil de textes sous la direction de Florence de Lussy, coll. Quarto, Gallimard, 1999, p. 626

Ciel, terre et mer se taisent pour entendre
Deux amis, deux amants parler tout bas. (IV/8, 9, 10)

Toute une philosophie de la parole se trouve développée dans ce poème *Prométhée*. Cette figure de l'antiquité apporte le feu aux hommes, symbole des connaissances: „Il fut l'auteur des signes, des langages.” (IV/5.) L'homme, dans cette interprétation reçoit la capacité du langage par lequel il peut concevoir un monde harmonieux. Un monde qui conformément à l'esprit pythagoricien marche selon les nombres, un monde où la langue n'est pas souillée de mensonge:

La voix qui compte a su chasser les ombres. (...)
Sans un mensonge elle parle à la voile. (V/3, 6)

La possibilité de ce monde harmonieux où par la magie des mots l'homme est maître de la nature disparaîtra dans les poèmes tardifs. L'homme a une soif inextinguible de parole. Dans le poème *La Mer* il interpelle sans cesse le monde divin représenté par cette masse de matière obéissante. L'indifférence de cet univers doit être rompue, l'homme demande un signe de parole. Simone Weil place ce mot „parole” dans une position centrale, elle le met au milieu de la strophe finale:

Mer vaste, aux mortels malheureux sois propice,
Pressés sur tes bords, perdus sur ton désert.
A qui va sombrer parle avant qu'il périsse.
Entre jusqu'à l'âme, ô notre soeur la mer;
Daigne la laver dans tes eaux de justice.

Toute interrogation pratique et théorique de la poésie se porte chez Simone Weil sur l'interprétation de la notion de silence. Elle se réfère dans ses réflexions esthétiques à son maître à penser, à Paul Valéry et définit ainsi le silence:

„Son idée d'un univers absolu des sons (purs; combinés) qu'évoque chaque fragment de musique. Cet univers absolu ne peut être que le silence.”¹⁵

Les mots se définissent par rapport au silence d'où sort et retombe le poème. Le poète ne dispose que du pouvoir des mots à travers lesquels il peut décrire, évoquer ce silence absolu. Le silence joue le même rôle dans la poésie que la lumière dans la peinture. Cette analogie est exprimé par une paraphrase platonicienne:

„Images et mots qui reflètent l'état sans images et sans mots”¹⁶

¹⁵ Simone Weil, *Cahiers*, tome 2, éd. Plon, 1972, p. 94

¹⁶ Simone Weil, *Cahiers*, tome 1, éd. Plon, 1970, p. 178

Platon dans la *République* utilise l'image de la caverne pour décrire la vie de l'homme qui ne peut avoir une idée du monde divin que par l'intermédiaire des images projetées par la lumière extérieure sur le mur de sa caverne. Ainsi le peintre et le poète ne peuvent directement peindre et nommer le divin qu'à travers les images et les mots qui ne sont que des reflets. Une autre idée platonicienne peut être décelée dans la citation suivante où Simone Weil formule ainsi l'attitude créatrice du poète:

„Écrire – comme traduire – négatif – écarter ceux des mots qui violent le modèle, la chose muette qui doit être exprimée.”¹⁷

Platon dans *Timée* décrit la création du monde où dans cet acte divin l'Ouvrier travaille en suivant le Modèle. Simone Weil dans son commentaire transpose cette image sur le domaine de la création artistique et souligne que l'artiste doit s'inspirer de ce modèle parfait.¹⁸ Selon cette conception le grand art ne peut avoir d'autre source qu'une source transcendente. L'artiste-ouvrier exécute un effort négatif où l'oeuvre existe dès le début du travail créateur, il ne faut que la faire sortir du silence en omettant les mots inconvenables.

Simone Weil absolutise la notion du silence qui devient notion-clé de sa théorie artistique. Dans cette conception métaphysique les mots se définissent par rapport à ce silence transcendantal. Nous avons vu au début de cette analyse acroamatique que le silence est lié à la notion du rythme, il est organisateur du mouvement circulaire du temps divin. Le temps linéaire, cadencé ne connaît pas de repos, le mouvement horizontal de la vie humaine n'a pas de contact avec le monde du silence plénitude. Simone Weil utilise souvent l'image antique de Prométhée, préfigure du Christ pour illustrer la condition de l'homme qui est „cloué” sur la croix de l'espace et du temps. Cet état déchirant le pousse à émettre des cris incessants qui n'auront pas d'échos.

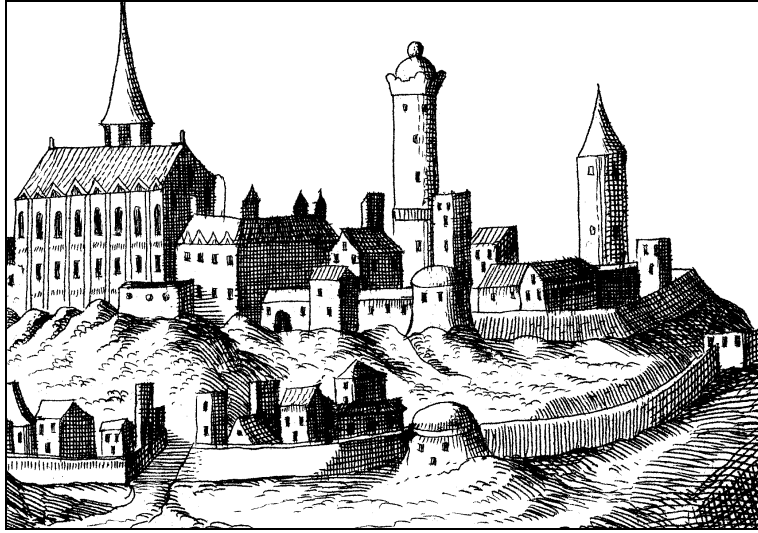
Le silence est le thème et l'organisateur de la technique poétique chez Simone Weil, pratique et théorie se confondent dans cette oeuvre essentiellement philosophique.

Simone Weil attribue une grande importance à l'idée de l'aspect corporel du mot et à sa réalisation sonore. Nous avons analysé le caractère consonantique de ses poèmes en évoquant l'aspect théorique des sons. Cette méthode d'analyse, notamment la mise en parallèle du côté théorique et pratique a été employée dans notre investigation sur les phénomènes purement musicaux comme le rythme, la rime et le nombre impair. Nous pouvons constater que les deux périodes poétiques se distinguent: la deuxième période, la période mystique utilise une coupure de rythme, une forme de rime simple et des vers impairs. Cette distinction

¹⁷ Simone Weil, *Cahiers*, tome 1, éd. Plon, 1970, p. 138

¹⁸ Simone Weil, *Source grecque*, Gallimard, 1953, p. 130

souligne l'importance que l'expérience mystique exerce sur la pratique poétique de Simone Weil. Dans un troisième temps nous avons analysé essentiellement la présence de trois notions, la notion de cri, de parole et de silence. Nous avons suivi leur changement qui comprenait la réduction du paysage sonore à l'ultime opposition du cri et du silence où le rôle intermédiaire de la parole n'était plus possible. Le moment mystique recherché dans les poèmes tardifs établit le contact entre le monde humain et le monde divin. Simone Weil essaie de sonder par le moyen de la poésie cet autre monde, elle tente d'aller par l'intermédiaire des mots vers le silence divin. Notre but était de démontrer que sa théorie du silence se nourrissait de la philosophie de Platon tandis que ses réflexions purement poétiques en ce sujet s'inspirent de l'esthétique de Paul Valéry. Le moment mystique est inexprimable par le discours rationnel, Simone Weil abandonne le langage philosophique et se tourne vers la poésie vers la fin de sa vie. L'approche acroamatique de ses poèmes nous a permis de révéler un des caractères essentiels de cette poésie.



MARCABRU – TROUBADOUR MYSTIQUE?

IMRE GÁBOR MAJOROSSY

Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Francia Tanszék
H-2087 Piliscsaba 3., Pf. 1.

Marcabru, the last representative of the first generation of troubadours had a very complex personality. The short study wishes to prove the real closeness of the poem *Pax in nomine Domini* as for poetical atmosphere to Christian doctrine. To go beyond stereotypes, the study shows slight differences between meanings of biblical texts and common traditions. All this reflection is a part of a greater research which tends to reveal and prove a supposition on an important relationship between courtly and mystical poetry.

Dans quelques études précédentes,¹ on a déjà soulevé la question de la possible interférence entre Saint Bernard de Clairvaux et certains troubadours. Ce problème semble encore plus intéressant dans le cas de Marcabru, troubadour considéré comme poète „moraliste”, représentant important de la première génération des troubadours.

Il est bien évident que Marcabru n'appartient pas au „mainstream”, au contraire, par ses moyens poétiques, il attaque² la mentalité contemporaine, le fin'amor déjà cultivé, répandu et célébré à l'époque. Il voudrait tourner l'attention vers les valeurs vraiment intérieures, pour lui, elles ne sont plus les prétextes pour la séduction, ou les origines de la beauté extérieure, charnelle, physique. Il cherche quelque chose de plus profond, il se montre comme quelqu'un qui se plonge dans une sorte de nostalgie de

¹ Traits bibliques dans la novelle de Frayre de Joy e Sor de Plaser, in: Journées d'Études Françaises, Debrecen, 2-3 décembre 1999, à paraître; Interférences entre les troubadours et Saint Bernard, in: Conférence de Doctorants en Littérature Française, Eger, 9 décembre 2000, à paraître.

² L'exemple le plus connu, mentionné dans tous les manuels, c'est la fameuse pastourelle dialogique, avec l'incipit „L'autrier jost' una sebissa” (30, 1), qui montre un certain échange de rôle: à la fin de la dispute quelquefois didactique, le chevalier fort, mais aveuglé par le désir et la bergère faible mais solide en vertu, ne réussissent pas à persuader l'autre.

l'époque déjà passée dont lui reste encore le seul messenger.³ L'avis personnel sur l'amour, opposé au courant de Guilhem de Peitieux et de ses successeurs et aussi l'opposition, elle-même, est bien platonique,⁴ et caractérise, sans doute, presque toute la poésie troubadouresque.

La situation de Marcabru paraît encore plus délicate, si on considère l'atmosphère profondément chrétienne de l'époque. Sans doute la culture

³ Le phénomène, d'ailleurs, est bien typique et retourne de temps en temps dans l'histoire de la littérature: le courant (dans ce cas-là: troubadouresque) gai, plein de joie de vivre qui connaît (tous les visages de) l'amour, provoque d'une façon toute naturelle une contre-influence qui met l'accent plutôt sur la beauté intérieure et, comme conséquence, fait preuve de sévérité envers tout ce qui semble appartenir à la beauté extérieure.

⁴ Il semble utile d'attirer l'attention sur quelques extraits de *Le banquet*, dialogue largement traité et souvent malcompris – et, en plus, qui n'est pas l'exemple unique pour les deux types d'amours. Taylor montre qu' en présentant les deux types d'érôs, (180d: „Οὐρανίαν ἐπονομάζομεν ... Πάνδημον καλοῦμεν.” – „nous l'appelons Uranienne,... nous l'appelons Pandémienne”), Pausanias présente les deux côtés de toute activité humaine (181a: „αλλ ἐν τῇ πράξει, ὡς ἀν παραχθῆ τοιοῦτον ἀπέβη· καλῶς μὲν γὰρ πραττόμενον καὶ ὀρθῶς καλὸν γίγνεται, μὴ ὀρθῶς δὲ αἰσχρόν.” – „car en suivant les règles du beau et de la rectitude une pratique devient belle, sans rectitude au contraire, elle devient laide.”). Voir: A. E Taylor: *Plato, The Man and His Work*, Methuen & Co., London, 1949,⁶ p. 302. La même différenciation donc retourne dans *Phèdre*, où Socrate présente l'amour du côté droit et celui du côté gauche. (266c: „σκαίον τινα ἔρωτα ... ἐν δεξιᾷ ... θεῖον δ' αὖ τινα ἔρωτα” – „une /sorte d'amour de gauche... sur le côté droit... y a trouvé un amour... dont l'origine est divine”), mais son rôle ambiguë semble du petit poème de Socrate (252c: „τὸν δ' ἦτοι θετοὶ μὲν Ἔρωτα καλοῦσι ποτηρόν / ἀθανάτοι δὲ Πτέρωτα, διὰ περοφύτο ρ' ἀνάγκην.” – „Pour les mortels son nom, c'est Erôs, dieu qui vole; / Pour les immortels, il se nomme Ptérôs, / Car il a le pouvoir de nous donner des ailes.” La traduction, d'ailleurs, omet l'essentiel, le destin inévitable, ainsi, négatif: ἀνάγκη). L'opposition mentionnée ci-dessus se trouve aux autres passages de différents ouvrages de Platon, quelquefois un peu remaniée. On sent fort bien la différence, si on compare l'atmosphère du dialogue *Le banquet* et là-dedans la présentation d'Erôs au neuvième livre de *La république*, où Socrate rappelle la dénomination d'Erôs comme tyran (573b: „τύραινός ὁ Ἔρωσ λέγεται;” – „on appelle l'Amour un tyran?”). Un autre exemple, encore plus caractéristique pour la sévérité, c'est le dialogue *Philèbe*, où Socrate condamne une vie pleine de n'importe quels plaisirs. Au contraire, il sépare et classe (vrai – faux: 36e, clair – mêlé: 50a – 52d) les plaisirs de la vie humaine. Le protagoniste de Platon associe la fausseté du plaisir au Mal, aussi bien que sa vérité au Bien (52c: „προσθῶμεν τῷ λόγῳ ταῖς σφοδραῖς ἡδοναῖς ἀμετρίαν, ταῖς δὲ μὴ τοῦναντίον ἐμμετρίαν.” – „ajoutons en pensée aux plaisirs violents la démesure et, à leurs contraires, la mesure”). Tout cela servira désormais de base pour la séparation régulière de tout ce qui est spirituel et tout ce qui est charnel, l'essentiel de l'opposition tellement fameuse. En plus, justement pour point de repère du fin'amor, on y retrouve le principe de la *mezura*, notion tellement importante pour Marcabru (45e: „μηδὲν ἄγαν” – „rien de trop”; 64e: „Ὅτι μέτρον καὶ τῆς συμμετροῦ φύσεως μὴ τυχοῦσα ... σύγκρασις πᾶσα ... ἀπόλλυσι ... πρῶτην αὐτήν.” – „... privé de mesure et de proportion, tout mélange... corrompt ses composants et se corrompt tout le premier.”)

courtoise n'était-elle pas forcément conforme à la morale chrétienne, il semble suffisant de penser à la pratique et aux règles bien répandues et reçues de l'amour.⁵ Car la *domna* des poèmes doit être mariée et – du point de vue social – supérieure au chevalier-troubadour – donc l'amour veut dire au moins la possibilité de l'adultère et montre une sorte de mobilité⁶ sociale possible.

Marcabru, lui aussi, commença sa carrière comme troubadour, mais prit position contre les premiers représentants de la poésie troubadouresque. À part ses poèmes plus connus, pour renforcer ou refuser son attribut „moraliste”, il serait intéressant d'examiner quelques ouvrages moins souvent traités, qui peuvent contribuer à éclaircir la situation poétique et artistique de ce troubadour assez solitaire.

À l'esprit du titre de cette étude, et en se défendant sans cesse de toute sorte de préconception, on voudrait retrouver les traits poétiques possibles de n'importe quelle influence mystique sur l'œuvre de Marcabru. Quant au courant⁷ mystique, il est bien évident, que le plus grand personnage de l'époque était Saint Bernard, abbé de Clairvaux, réformateur des cisterciens, organisateur de la deuxième Croisade – et: contemporain de Marcabru.⁸ Il est difficile d'imaginer qu'ils ne se connaissaient pas, au moins par ouï-dire. On peut même supposer une assemblée militaire où Bernard de Clairvaux et Marcabru adressent des exhortations aux croisés.

⁵ Taylor attire l'attention sur le fait que le sermon d'Aristophane, qui contient le détail peut-être le plus connu sur l'origine des sexes humains (189e-192d) n'est finalement qu'un petit exercice de style: le comédien déjà fameux ridiculise une histoire mythologique. Selon Taylor, après quelques modifications, c'est l'une des origines de l'idée malcomprise de „l'amour platonicien”. Voir: Taylor: op. cit. pp. 310-311.

⁶ L'évaluation toute moderne du Moyen Âge arrange enfin quelques phénomènes sociaux, souvent trop accentués par la critique gauchiste tant vive. Pour l'explication, le mot-clé, c'est *ordo*, l'ordre. Juste comme une église cathédrale, dans la société médiévale tout „élément” connaît et remplit le rôle défini par la famille (facteur diachronique: les ancêtres et la naissance) et par la société (facteur synchronique: la position et la profession). Il y avait peu de mobilité, c'est-à-dire, peu de gens changèrent de position, de couche, de groupes sociaux. (L'exemple historique typique: le premier/dernier petit fils du paysan pauvre devient prêtre, évêque, pape, saint, etc. L'exemple des contes: le premier/dernier petit fils du paysan pauvre devient prince ou roi.)

⁷ Cette dénomination peut être frappante, c'est pourquoi il faut attirer l'attention sur le fait que – sans énumérer toutes les religions du monde – dans les trois religions importantes dans l'histoire culturelle de l'Europe et du Proche-Orient on retrouve une sorte d'école spirituelle, une tendance à chercher et rencontrer le Dieu personnel au fond de chaque esprit humain, par la prière et par la méditation consacrées. La mystique est presque toujours – mais pas forcément! – liée au mouvement radical de la religion – c'est-à-dire, au mouvement monastique, aux derviches et – dans l'histoire – aux Esséniens.

⁸ Là, il semble utile de fixer les dates: l'activité poétique de Marcabru peut être située entre 1129-1150; certes, Saint Bernard de Clairvaux vécut entre 1090-1153, et la deuxième Croisade eut lieu entre 1146-1148.

Pour tâcher de prouver cette idée sans doute un peu étrange, il suffira d'examiner et d'analyser le poème suivant, dont le titre, plutôt, l'incipit est *Pax in nomine Domini*.

Même cette expression au début nous frappe: une phrase elliptique latine de vocabulaire ecclésiastique n'ouvre presque jamais un poème troubadouresque. Au delà de ce point en ce qui concerne l'attente du public, tout ce qu'il attend et espère entendre, après ce début, toute sorte de continuation traditionnelle, très à la mode à l'époque, provoquerait une surprise esthétique. En fait, la surprise, c'est justement la personne de l'auteur. Bien qu'on lise (et le public de l'époque *écoutât*) un poème (au Moyen Âge bien sûr: un *chant*) qui trompât tout à fait l'attente, il semble quand même difficile de définir le poème du point de vue du genre. Car l'auteur était troubadour donc quelqu'un qui chantait l'amour pour profession, au cas échéant, avec un certain goût pour l'amour propre. Je crois que ce goût spécial s'avérera un lien possible qui relie ce poème au monde poétique de Marcabru.

Ce qui nous frappe juste à première vue, c'est la présence forte des allusions et du vocabulaire bibliques, presque toujours du Nouveau Testament. Même le motif fondamental, la métaphore centrale, l'image primordiale qui organise tout le texte, celle du „lavador”, „lavoir”, signifie en soi-même non seulement un endroit, mais surtout une activité, dont la racine („lavar”, „laver”) est aussi caractéristique. Les deux figurent souvent dans le Nouveau Testament. Jetons un coup d'oeil de plus près sur les passages, car la présence de cette activité, celle de „se laver” est tellement accentuée⁹ qu'il vaut d'abord mieux analyser son champ sémantique.

Tout d'abord, ce qui est bien clair, c'est l'importance culturelle et rituelle de l'acte de se laver, plutôt au sens moral, se purifier. qu'il est absolument nécessaire de se libérer des péchés pour atteindre un niveau spirituel et moral plus élevé, c'est la tradition aussi de la philosophie de Platon¹⁰ où c'est la première condition pour vivre une vie pleine de vertus. Cette pensée s'avéra bien conforme au système moral chrétien aussi: on retrouve la purification concrète dans la tradition chrétienne primitive,¹¹ et les pères d'Église achevèrent le travail de la synchronisation.¹² Le sens premier ou concret du mot „lavador” est bien connu: dans la

⁹ Le mot-clé („lavar”, ou „lavador”) figure neuf fois dans huit strophes.

¹⁰ Dans le dialogue *Phèdre*, Socrate parle de différentes parties de l'âme humaine (256b: „ἐλευθέρωσαντες δὲ ὃ ἀρετή.” sc.: ἐνεγίγνετο – „et libéré ce qui produit la vertu.”), dont la meilleure domine et emmène les amants à la vertu. Cf.: Szabics, I: *A trubadúrok költészete*, Balassi, Budapest, 1995, pp. 45, 80; *A trubadúrlíra és Balassi Bálint*, Balassi, Budapest, 1998, p. 80

¹¹ Ac 8,38

¹² Quant à la morale de Platon, la plupart des principes était plus ou moins proche des principes chrétiens. Il semble suffisant le nom de Saint Justin (philosophe et martyr), Origène et les pères cappadociens: Saint Grégoire de Nazianz, Saint Basile le Grand, Saint Grégoire de Nysse; finalement et surtout: Saint Augustin.

pratique de l'Église primitive, le baptême fut administré par une sorte d'ablution. Cet acte symbolisa la mort des péchés et la re-naissance à la vie en Christ et dans son Église.¹³ À l'époque de la naissance des épîtres de Saint Paul, ce sens s'enrichit: les ablutions voulurent dire aussi la purification de l'âme dont le premier pas est le baptême, mais qui continue au cours de la vie de tous les fidèles.¹⁴ Ce qui semble sûr, c'est que les deux sens sont présents au cours des strophes. Un troisième sens, que j'appellerais sens actuel, apparaît à propos du genre tellement douteux du poème, notamment, la nécessité de participer à la Croisade pour être purifié du point de vue spirituel. L'auteur souligne cette participation et la présente comme quelque chose d'indispensable pour le salut. En plus, cette activité très chevaleresque paraît „sanctifiée”: à l'aide du vocabulaire et de la série des allusions bibliques, le public est vraiment enchanté. Les frontières des genres disparaissent et le troubadour déjà connu adresse une exhortation aux fidèles chrétiens:

„A d'aquest de sai vos *conort*.” (35, 9)

Ce qui est bien contraire au deuxième vers et parallèle au premier:

„Pax in nomine Domini!
 Marcabru¹⁵ fit les vers et l'air.” (35, 1-2)

Il y a donc beaucoup de surprises: il est nécessaire d'écouter toute une strophe pour voir clairement quel est le genre, plutôt le but du poème. En introduisant le mot-clé „lavador” au sixième vers, l'auteur désigne sa place, et oriente l'attention du public. Après la deuxième strophe, on attend le sixième vers de chacune, en cherchant à deviner la nouvelle invention¹⁶ du poète. Ainsi se manifeste le motif central vraiment comme fil conducteur: toutes les strophes et toutes les images sont organisées autour du dernier mot de la sixième ligne.

Parallèlement à ce mouvement local, on retrouve une sorte d'intensification de la tension qui se développe à partir d'un état calme vers un état

¹³ Sans énumérer les prescriptions de l'Ancien Testament, il semble suffisant de rappeler que les ablutions de purification étaient bien connues et souvent pratiquées dans quelques communautés spéciales, comme chez les Esséniens, identifiés souvent avec ceux de Qumrân. Cf. p. ex.: Mt 3,6; Mc 1,4; Jn 3,3,5; Ac 2,38; Rm 6,4; Eph 5, 26; Tt 3,5 etc.

¹⁴ Cf. Rm 6,4; Eph 3,16-17; 5,26; Col 2,12; etc.

¹⁵ La mention du nom de l'auteur est une petite marque caractéristique de la fierté „littéraire”, un petit indice de la conscience poétique qui trouvera son essor à l'époque de la Renaissance.

¹⁶ Encore un trait caractéristique de l'esthétique médiévale, jamais assez souligné: jusqu' au romantisme, le critère du talent artistique était la capacité de l'imitation, et pas celle de l'invention de quelque chose de nouveau. D'après la structure de ce poème concret, il paraît bien clair que le plaisir esthétique provient de la répétition régulière du mot-clé, de la métaphore bien chargée d'une série de sens.

assez agité, excité, quelquefois presque fâcheux. Si on jette un coup d'œil plus attentif sur le vocabulaire, on retrouve déjà dans la troisième strophe

„Mas Escarsedatz e No-fes
Part Joven de son compaigno.” (35, 19-20)

Ce qui montre au moins une sorte d'opposition de génération, tandis que trois lignes plus tard la première mention de l'enfer apparaît:

„don lo gazais es enfernaus!” (35, 23)¹⁷

Aussi bien que le „maître”, le Satan, „contrafort”.¹⁸ Cependant, le côté positif est présent aussi: Jésus est aussi mentionné, notamment dans la cinquième strophe:

„Nos sera Jhesus comunaus:” (35, 43)¹⁹

Il semble que l'apparition de ces personnages tous importants et bien présents dans la vie du public ne suffit pas pour exprimer l'importance du „lavoir”. L'intensification de l'atmosphère continue: après l'introduction du motif du „lavoir” et après une sorte de damnation générale mentionnée ici-bas, le caractère polémique se concrétise en combattant ceux qui n'acceptent pas l'importance du „lavoir”.

„E tornem los garssos atras,
Qu' en agur crezon et en sort!” (35, 44-45)²⁰

Et au début de la strophe suivante:

„Cil luxurios corna-vi,
oïta-disnar, bufa-tizo,
Crup-en-cami,” (35, 46-48)

Et à la fin de la même strophe:

„So per qu' ieu a lor anta-ls chas.” (35, 54)

¹⁷ Tandis que deux lignes avant, à la fin de la deuxième strophe on ne lit que: „alberc bas” (35,18)

¹⁸ Voir: 35,27. 53. Concernant aussi la structure, il vaut la peine de mentionner que le groupe de consonnes – rt occupe une place remarquable. Il se trouve à la fin de chaque strophe impair, et aussi on le retrouve à la fin du vers pénultième de chaque strophe paire.

¹⁹ Il semble que la septième ligne de chaque strophe paire, et encore, celle de la cinquième attire l'attention sur une notion, un événement, un personnage positif. Cf.: v. 16, 34, 52, 70. D'ailleurs, cette ligne est un exemple de l'extrême quantité des allusions bibliques, analysée plus tard. Ici, il s'agit d'une allusion bien claire à la promesse de Jésus faite aux Apôtres (Mt 28,20) – traitée aussi plus tard.

²⁰ Ce dernier vers montre quelque chose d'énigmatique. Y avait-il des gens qui croyaient à l'augure et au sort au douzième siècle? Ou bien ne s'agit-il que des chrétiens libertins qui préféreraient plutôt une sorte d'occultisme à la pratique du christianisme contemporain?

Enfin, au début de la dernière strophe, on retrouve l'expression la plus forte, vraiment rude:

„Desnaturat²¹ son li frances,” (35, 64)

Le ton devient donc de plus en plus sévère: à partir des principes généraux jusqu' à la condamnation des personnes et des phénomènes concrets. Néanmoins, le poème ne se transforme pas en un désordre des slogans, ou en une damnation radicale, ou bien, si on le formule du point de vue „plus positif”: un moyen moins articulé de propagande pour la Croisade. Toutefois, à la fin du poème on retrouve une sorte d'apaisement, après la rhétorique, un peu de tranquillité. En plus, les six derniers vers constituent l'élément presque obligatoire d'un poème troubadouresque, c'est-à-dire, l'envoi.

Ce qui rend le chant vraiment artistique, c'est la capacité de l'auteur de reconnaître le bon chemin entre ces dangers séducteurs, tellement fréquents à l'époque. Pourtant, le danger semble réel. L'argumentation de tout le poème est en principe autoritaire, soutenue par la Bible, mais les allusions sont en grande partie bien cachées, donc on peut bien supposer qu' à première ouïe, la majorité du public n'était pas capable de les relever.

Ce n'est pas par hasard que Marcabru est quelquefois considéré comme le précurseur du courant „trobar clus”. Car toute la beauté de ce poème ne se manifeste qu' après plusieurs lectures. Pour prouver cela, il semble suffisant de mentionner le changement de l'atmosphère, encore plutôt la grande quantité des expressions bibliques.

Que le registre religieux occupera une place importante, c'est bien clair après l'*incipit* et l'introduction de la métaphore du „lavoir”. En avançant dans le poème, on retrouve de plus en plus de mots, d'expressions, qui peuvent paraître plus ou moins connus, mais pas forcément identifiés et expliqués.

Ce qui nous frappe à première vue, c'est la fréquence des différents²² noms de Dieu: ils figurent dix fois dans les huit strophes. Cependant, ce n'est que le premier niveau, car plus tard les allusions²³ se multiplient. À la fin de la deuxième strophe, on lit

²¹ Bernard de Ventadour, qui était aussi contemporain de Bernard de Clairvaux et Marcabru, emploie le même mot avec un sens positif pour exprimer la force de l'amour: „Tant ai mo cor ple de joya,/ Tot me desnatura.” (4,1-2)

²² Par „Dieu”, bien entendu on comprend n'importe quel nom de Dieu. Le nom le plus fréquent, c'est „Seigneur” (35,1. 5. 28. 69. 72), qui tire son origine de la pratique du judaïsme qui prononce le groupe de lettres YHWH par Adonai en accentuant l'un des caractéristiques les plus importantes de Dieu. En plus, cette dénomination rappelle une connotation féodale, c'est-à-dire, le(s) seigneur(s) au système de la vassalité.

²³ Je voudrais encore une fois attirer l'attention sur le fait qu'il s'agit toujours des allusions et pas des citations. Je crois que cela montre justement l'attitude modérée de l'auteur, sans laquelle tout le poème serait vraiment contaminé par une sorte de tendance didactique très plate.

„Deuria anar al lavador,
 Que-ns es verais medicinaus,
 Que s’abans anam a la mort,
 D’aut desus aurem alberc bas.” (35, 15-18)

Ce qui souligne la nécessité de ce nouveau „baptême” en faisant allusion à la Patrie Éternelle.²⁴

La strophe, peut-être la plus riche en allusions, est la quatrième, où l’image apocalyptique du Jésus Pantocrator apparaît aussi. Ce dernier

„Nos hi promes
 Honor e nom d’emperador.” (35, 30-31)

Ainsi la rémunération²⁵ céleste, comme argument suprême pour la persuasion, est aussi évoquée.²⁶ En plus, au début de la strophe, une sorte d’énumération prépare l’image ci-dessus, et après cette image, une expression surprenante sur la beauté de ceux qui iront au „lavoir” évoque le plus grand prophète de l’Ancien Testament, Isaïe.²⁷ L’autre cas, où l’Ancien Testament apparaît, se trouve justement au début de la cinquième strophe où Caïn, le premier meurtrier²⁸ est mentionné, en attirant l’attention sur le problème éternel de la profession militaire. Même six lignes plus tard, de nouveau comme un exemple de la composition très bien faite, le nom de Jésus apparaît, comme le centre de la présente communauté et celui de l’avenir. D’ailleurs, cette strophe semble celle de la communauté qui attend le témoignage vrai et authentique, car le vers est écrit à la première personne du pluriel, et le modèle de courage est renforcé par la présence future de Jésus – et par les rimes embrassées:²⁹

„Veirem qui-l er amics coraus,
 C’ ab la vertut del lavador
 Nos sera Jhesus comunaus.”³⁰ (35, 41-43)

L’allusion la plus claire, dans ce cas-là, peut-être, vraiment une citation cachée, mais un peu réécrite, se trouve juste après la condamnation des „traînards”, dans la sixième strophe. La réécriture semble nécessaire, parce que pour un soldat, l’humilité ne suffit pas, il faut aussi de la hardiesse:

„Dieus vol³¹ los arditz e-ls suaus” (35, 50)

²⁴ Ph 3,20; Hébr 13,14

²⁵ Mt, 22,1-14, Lc 14,16-24

²⁶ En plus, le mot emperador fait allusion d’une part à deux vers de l’Évangile de Saint Jean: Jn 12,45;14,9; d’autre part aussi à celui qui dirige toute la troupe.

²⁷ Cf. Is 52,7

²⁸ Cf. Gen 4,8-12

²⁹ On est justement au milieu du chant! Il serait très difficile de ne rien voir derrière la mention du nom de Jésus, la composition et les rimes.

³⁰ L’origine de toute communauté chrétienne est la promesse de Jésus: Mt 28,20

À propos d'un poème qui exhorte les soldats croisés, on peut penser aux points de repère bibliques du service militaire. L'interprétation était quelquefois confuse et banale, il semble suffisant de rappeler l'idée fameuse de deux épées.³² En même temps, on retrouve des passages où la vie des fidèles chrétiens se manifeste comme combat permanent dans et avec le monde.³³ D'ici, il n'y a qu'un pas vers le combat concret contre les païens et pour la libération de la Terre Sainte.

Et encore un changement de ton: comme la rémunération céleste se trouve dans la quatrième, là, c'est la punition infernale qui apparaît vers la fin de cette strophe

„E cil gaitaran los ostaus
E trobaran fort contrafort” (35, 52-53)

La menace est claire: ceux qui ne vont pas au „lavoir”, ceux qui ne participent pas à l'expédition, se perdront à jamais.³⁴

En même temps, on peut sans doute affirmer qu'en intensifiant la tension de strophe à strophe, d'expression à expression, tout le poème suit un modèle bien rhétorique: justement avant la fin, un argument émotionnel est introduit, notamment, les souffrances de tous ceux qui sont chassés par les païens – partout dans le monde connu à l'époque. Comme réponse opposée, la dernière strophe, appelée ci-dessus envoie, emmène enfin le repos:³⁵ par une formule religieuse, il met l'accent sur la victoire du modèle de tous les chrétiens, c'est-à-dire, sur la résurrection.³⁶

³¹ Le champ sémantique du mot voler était probablement un peu plus large, vers le sens amar – comme en espagnol et catalan actuels. Cela semble encore plus vraisemblable si on regarde les passages originaux: Je 4,6; 1 P 5,5, où les deux fois il s'agit d'un acte généreux du Dieu. Et en plus: les deux fois cette sentence est citée du Livre des Proverbes: 3,34: „ὁ θεὸς ὑπερηφάνοις ἀντιτάσσειται, ταπεινοῖς δὲ δίδωσιν χάριν.” – „Dieu résiste aux orgueilleux, mais se montre favorable aux humbles.” D'ailleurs, comme extrêmement souvent, la traduction française (la Traduction Oecuménique de la Bible, édition, en général, excellente) interprète et ne traduit pas le texte original. Car littéralement, comme on peut voir du texte grec en italique: donne de la grâce. Justement, l'extrait parle de l'acte de donation du don spirituel le plus important.

³² Dont l'origine se trouve: Lc 22,38; mais: Mt 26,52

³³ Cf.: Eph 6,17 où toute un équipage métaphorique apparaît. Aussi: 1 Tm 6,12; 2 Tm 4,7

³⁴ Cf. Mt 25,41-46

³⁵ La structure est un peu plus compliquée. Car en mentionnant les deux notions-clé du fin'amor („Pretz e Valor”: 35,67) et en faisant allusion à la cérémonie de la commendatio animae („L'arma del comte met en paus”: 35,70), l'auteur pleure d'une part sur la mort de Guilhem VIII, mais en même temps, d'autre part, il évoque l'événement de Pâques.

³⁶ Composition toute médiévale: la dernière ligne apporte l'argument – et l'espérance! – ultime(s). Cf. Mt 28,6; Mc 16,6; Lc 24,6; Jn 20,9. On rappelle le fait que le premier témoin textuel de l'événement de la résurrection se trouve dans la première épître aux Corinthiens (15,3-5), où Saint Paul témoigne de sa foi par une formule déjà toute faite, stéréotypée, qui servait comme noyau des professions de foi de l'Église primitive. En plus, cela vaut la peine d'attirer l'attention sur l'usage du vocabulaire: pour

Il ne nous reste qu'encore une fois à essayer de répondre à la question si le trente-cinquième chant de Marcabru peut être considéré comme poème bien mystique. Bien entendu, la quantité des allusions semblerait insuffisante comme preuve. Cependant il s'agit de quelque chose de plus que des allusions chrétiennes et bibliques tirées par les cheveux. Dans cet ouvrage, la pensée, la tradition et la mentalité chrétiennes sont tellement bien représentées tant au niveau du vocabulaire et des images poétiques, tant au niveau de la composition qu'on ne peut guère refuser le caractère mystique au chant de Marcabru. Le troubadour „moraliste” se montre grand connaisseur de la Bible, il réussit à mélanger l'exhortation et le poème plus ou moins troubadouresque.

l'acte de la résurrection, l'auteur emploie *ressors*, comme verbe actif. Les témoins textuels de la résurrection, tout de même, disent soit ἠγέρθη (Mt 28,6), aussi ἠγέρθη (Mc 16,6), et aussi ἠγέρθη (Lc 24,6, mais au vers 7: ἀναστῆναι, à voir plus tard), ou ἐγήγερται (1 Cor 15,4): fut suscité, soit ἀναστῆναι (Jn 20,9), ressuscité. La différence, c'est la voix verbale, qui s'oriente vers la personne active de l'acte. Ce qui est intéressant, c'est que l'auteur choisit, finalement, la forme active pour clore l'exhortation.

LES CLINS D'ŒIL DU PASTICHEUR:
INNOVATION ET INTERTEXTUALITÉ DANS
LES ATOMIQUES D'ERIC LAURENT

KRISZTINA ZENTAI HORVÁTH

Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Francia Tanszék
xina_horvath@libertysurf.fr

Is it still possible to renew the novelistic form? One of the young authors published by Minuit, Eric Laurent shows that such an enterprise is not as hopeless as it might seem. Laurent sets his novel in the genre of the spy novel and hence establishes a communication with the reader deceiving all his expectations. On the one hand, this exaggerated intertextual fullness shows the narrative as an artificial product so as to keep the reader at a certain distance from the fiction. On the other hand, using a series of discours transcending our everyday life, the novel gathers the scattered fragments of the contemporary world. Doing this, it obeys a postmodern aesthetics which, unlike the modernity, doesn't try to provide an answer to the chaos but integrates it.

Depuis les débuts de la littérature, chaque nouveau texte doit faire face à un double défi: proposer une nouvelle vision du monde, innover une forme ou un genre et s'inscrire en même temps dans des structures préexistantes pour assurer la reconnaissance du lecteur. S'il est difficile d'imaginer un texte entièrement novateur refusant l'usage de toute forme ou de toute structure de pensée préalable, un récit constitué exclusivement d'éléments connus ne saurait guère intéresser un public exigeant. Quant aux degrés de l'innovation, il appartient à chaque récit de déterminer sa position vis-à-vis des traditions et d'encourager ou, au contraire, de frustrer son lecteur. „Si les structures du récit classique sont intrinsèquement conservatrices”, affirme Vincent Jouve dans la grille de lecture qu'il propose pour l'analyse des valeurs véhiculées par l'œuvre littéraire, „c'est que la lisibilité [...] repose sur la reconnaissance. Il appartient donc au texte ou

bien de favoriser la lisibilité en se référant à une série de schémas préexistants, connus donc rassurants, ou bien de remettre en cause cette lisibilité dans le but d'éveiller la conscience critique du lecteur. Autrement dit, le texte peut conforter l'illusion en consolidant les effets de participation ou la désamorcer en jouant sur les effets de distanciation".¹ Dans son roman *Les Atomiques* paru en 1996 aux éditions de Minuit, Eric Laurent opte pour cette seconde voie.

Renouveler la forme romanesque n'est jamais une entreprise aisée, et il l'est encore moins lorsqu'on est auteur „Minuit” aux alentours de ce tournant de millénaire. La maison Minuit qui s'est fait une renommée en publiant Samuel Becket et les Nouveaux Romanciers a choisi comme vocation la découverte de nouveaux talents et la promotion de l'innovation romanesque. Aussi paradoxal que cela soit, durant un demi-siècle la modernité est devenue la tradition de cette maison d'édition: le lecteur qui ouvre un roman publié chez Minuit en est bien conscient et attend quelque chose de fondamentalement novateur. Comment procéder pour ne pas décevoir cet horizon d'attente, comment trouver encore des possibilités neuves pour un genre que les prédécesseurs ont déjà soigneusement vidé de son intrigue et de ses personnages, renvoyant ces derniers au rang de simples figurants? Eric Laurent s'y prend d'une manière ludique et avec un goût prononcé pour les clins d'œil intertextuels. Dès l'incipit, il inscrit son roman dans le genre du roman d'espionnage, c'est sur ce fond qu'il cherche à établir une communication avec le lecteur. Or, selon Vincent Jouve, cette démarche sert à exposer une intention, à indiquer au lecteur dans quelle perspective il doit lire le livre. „Les premières lignes d'un texte révèlent déjà, par le matériau traité et la perspective choisie (froide, distante, ironique ou grave) un regard particulier et les valeurs qui s'y attachent. [...] Mais c'est surtout en désignant le genre du texte (indication qui passe de moins en moins par le paratexte, surtout pour le roman) que l'*incipit* renvoie à un certain nombre de valeurs. Les premières lignes d'un roman, en précisant la nature du récit, indiquent la position de lecture à adopter”.² L'auteur des *Atomiques* met donc en scène un héros de l'acabit de James Bond, Atom Pexoto, qui au fil des chapitres multiplie les cadavres et les conquêtes féminines. Ce personnage musclé, viril et fidèle à sa mission évoque le contexte des romans de Ian Fleming, allusion intertextuelle que, du moins dans un premier temps, rien ne vient contredire. Comme James Bond, Pexoto est soumis à un chef omniscient (Caron-Pang),

¹ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, PUF, 2001, p. 144. Dans cet ouvrage, l'auteur cherche à décrire les techniques grâce auxquelles le texte gère sa lecture et devient véhicule d'une idéologie. Vincent Jouve distingue les romans favorisant la lecture participative et les romans qui agissent sur le lecteur en brisant l'illusion référentielle. Ces derniers font usage des techniques de distanciation dont certaines seront évoquées plus loin.

² Ibid., pp. 130-131.

détenteur d'une information totale qui n'hésite pas à envoyer son agent vers des aventures dont dès le départ il prévoit l'issue. Comme dans les aventures de Bond, le héros est chargé d'une mission qui consiste à poursuivre et à éliminer un méchant (Kolokolov) et à sauver une femme (Cléopâtre-Béatrice) qui présente d'ailleurs tous les attributs-clichés de la belle blonde hollywoodienne: „Elle ressemblait à une de ces actrices dont le nom nous échappe, ainsi que la filmographie. On sait en la voyant qu' on l'a déjà vue, ne la voyant plus qu' on la reverra encore. On interroge les traits de son visage, mais on ne remarque que les deux fins plis partant des ailes du nez jusqu' aux commissures des lèvres, à travers lesquels on devine la géométrie nacrée de deux dents blanches [...] Quelque chose comme une schizophrénie rétinienne troublait Pexoto; il lui était impossible de fixer le regard de cette femme; il avait beau s'y astreindre, d'irréfragables sollicitations à venir se poser sur son corps harcelaient son œil, la forme de ses hanches en incurvait les commissures, le volume de ses seins tuméfiait ses pupilles, ses jambes subulées exaspéraient ses cils”.³ Non seulement des rôles thématiques semblent coïncider avec ceux des romans de Fleming mais l'intrigue aussi se déroule selon le schéma invariable des aventures de James Bond tel que le décrit Umberto Eco: „La trame véritable demeure immuable et le suspense s'établit de façon curieuse sur une suite d'événements entièrement escomptés. Résumons-nous: la trame de *chaque* livre est grosso modo la suivante: Bond est envoyé dans un endroit donné pour éventer un plan de type science-fiction, ourdi par un individu monstrueux d'origine incertaine, en tout cas pas Anglais, qui, utilisant une activité propre soit comme producteur soit comme chef d'une organisation, non seulement gagne énormément d'argent, mais fait le jeu des ennemis de l'Occident. En allant affronter cet être monstrueux, Bond rencontre une femme dominée par lui et la libère de son passé en établissant avec elle un rapport érotique, interrompu par la capture de Bond par le Méchant et par la torture qui lui est infligée. Mais Bond défait le méchant qui meurt de façon horrible, puis il se repose de ses dures fatigues entre les bras de la femme qu'il est toutefois destiné à perdre”.⁴ Si l'intrigue des *Atomiques* correspond à quelques détails près au schéma d'Eco, la lisibilité sera bientôt troublée par des incidents qui empêcheront le lecteur de prendre tout à fait au sérieux les personnages et leurs aventures.

³ Eric Laurent, *Les Atomiques*, pp. 107-113.

⁴ Umberto Eco, *James Bond: Une combinatoire narrative* In: Communications 8. L'Analyse structurale du récit. Seuil, 1981, p. 96. Dans cette analyse malicieuse Eco démontre que, en dépit de leur recherche de sensations et des surprises imprévisibles, les romans de Fleming usent d'une mécanique rigide, d'un schéma habituel dans lequel le lecteur pourra reconnaître quelque chose de déjà vu et qui lui a plu. L'auteur met en jeu les éléments archétypiques et l'idéologie manichéenne des fables traditionnelles, bref, il cherche à renforcer la lisibilité de ses romans et évite tout ce qui pourrait perturber l'illusion référentielle.

L'absurde qui fait irruption dans le roman tantôt par le manque de vraisemblance, tantôt par la banalisation des tournures rocambolesques de l'intrigue: ainsi la mission que Caron-Pang confie à Pexoto consiste à „s'intéresser à un type qui ne nous intéresse pas un type dont nous voulons rien apprendre”.⁵ Il s'agit d'un Russe nommé Kolokolov, impliqué dans un faux trafic de déchets nucléaires, une sorte d'opération leurre destinée à détourner l'attention du vrai trafic se déroulant en même temps. La veille du démarrage de sa mission, Pexoto est capturé et torturé par une bande de malfrats qui veulent le dissuader de poursuivre la filature qu'il n'a même pas encore entamée. C'est que par erreur on l'a enlevé un jour trop tôt mais ses kidnappeurs trouvent un arrangement: „bon j' ai trouvé on va inverser le rapport de causalité demain Pexoto vous suivez Kolokolov mais après disons vers vingt heures par exemple vous cessez de le suivre comme si on venait de vous demander de ne plus faire ça vous convient? il faut que ça vous convienne parce que nous sinon on ne sera pas payés”.⁶

Plus tard au volant de sa voiture Pexoto s'aperçoit qu'il est suivi „par devant”, puis il se retrouve dans une cabine téléphonique tout le temps occupée du fait d'être connectée à elle-même. A plusieurs reprises, il découvrira le cadavre de Cléopâtre qu'il verra pourtant ressurgir en parfaite santé quelques pages plus loin. Se rendant à un bal masqué, il rencontrera tous ceux qu'il a précédemment tués et apprendra du même coup n'avoir jamais tiré qu' à blanc. En même temps, le faux convoi de déchets nucléaires qu'il doit surveiller se révélera le vrai, avant d'être dévoilé comme un leurre international inventé par les services secrets pour occuper les agents au chômage à la suite de l'écroulement du communisme. Comme son chef explique à Pexoto à la fin du roman: „On avait monté cette histoire de toutes pièces. [...] Il s'agissait de faire voter par une commission obscure du Parlement de la Communauté des crédits supplémentaires destinés au contre-espionnage nucléaire. [...] C'est alors qu' on avait créé une fausse opération: *In partibus*. Chaque service secret, à l'insu de son gouvernement, avait délégué un ou deux agents qui [...] n'étaient au courant de rien”.⁷ Le lecteur cherchant à suivre et à interpréter ces aventures ne cesse d'être basculé d'une croyance à l'autre, toutes les hypothèses qu'il fabrique à propos de l'intrigue et des personnages se révèlent fausses, alors que l'infinie répétition de certains éléments du récit (enlèvements, libérations, départs et retours à Paris, mort apparente de la compagne et retrouvailles) ne l'invite guère à une lecture participative. De plus, le récit ne propose aucun dénouement définitif: après avoir évoqué à titre d'exemples quelques issues possibles (amour accompli des person-

⁵ Eric Laurent, *Les Atomiques*, p. 25.

⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁷ *Ibid.*, p. 247-248.

nages principaux, mort du héros, suite des aventures), le narrateur abandonne ses personnages aussi bien que le lecteur.

A tous ces procédés favorisant la distanciation du lecteur s'ajoute encore le statut particulier des personnages que le narrateur *des Atomiques* cherche à discréditer systématiquement: il montre leurs ficelles de marionnettes, il les donne à voir comme des figurants à deux dimensions, des êtres sans entrailles. Il procède en révélant progressivement le décalage des personnages par rapport aux rôles thématiques du roman d'espionnage. Ainsi, il nous présente le chef omniscient du service secret comme un homme difforme et obèse qui doit aller embrasser sa mère avant de partir en mission à Sarajevo. Flaher, le contact qui accueille Pexoto à Las Vegas n'est qu'un stagiaire qui attend sa titularisation aux services secrets américains. Pexoto lui-même perd petit à petit son assurance jamesbondienne dont le lecteur l'a crédité au départ: il est frustré par son incapacité de séduire Cléopâtre, sa virilité subit une défaite lorsqu'il se fait violer par son kidnappeur allemand ou quand il découvre que les femmes succombant à son charme n'étaient que des call-girls, des actrices recrutées par une agence de casting et que tous ses exploits érotiques étaient filmés à son insu pour alimenter une série de cassettes pornographiques: „Le quatrième de couverture de la jaquette s'orne de quelques scènes clés du film: performances gymnastiques de femmes en pâmoison que montent des athlètes – Pexoto sans se vanter, se dit que ce pourrait être lui. Et puis, soudain, les décors lui disent quelque chose, les femmes aussi lui disent quelque chose, l'homme surtout lui dit quelque chose, le propos est de plus en plus distinct à mesure qu'il se penche sur les photographies, il tiendrait même en peu de mots: putain, c'est moi”.⁸

Dans chacun des quatre domaines qui selon Philippe Hamon⁹ jouent un rôle prépondérant dans la valorisation d'un personnage le héros se révèle incompetent: son regard n'arrive pas à percer les leurres, sa parole n'est pas assez captivante pour séduire Cléopâtre qui écoute ses récits d'une oreille distraite, ses relations avec les autres ne sont que des faux-semblants et ses actes la preuve d'une impuissance illustrée par la scène du bal masqué: „Allez reposez cette arme Pexoto vous n'allez pas jouer le fâcheux de service. [...] laissez tomber cette arme et amusez-vous comme tout le monde à moins que vous ne vouliez encore vous ridiculiser en tirant à blanc comme vous le faites depuis le début de cette histoire [...] Allons Pexoto sanguin comme vous êtes nous n'allions pas vous laisser tirer avec de vraies munitions”¹⁰. Le lecteur a d'autant moins de chance

⁸ Ibid., p. 177.

⁹ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984. Philippe Hamon retient quatre domaines qui expriment de façon privilégiée le rapport de l'homme au monde et qui deviennent par là objet d'une évaluation: le regard (voir), le langage (dire), le travail (faire) et éthique (savoir-vivre) du personnage.

¹⁰ Eric Laurent, *Les Atomiques*, pp. 221-222.

de s'identifier aux personnages que ceux-ci n'ont qu'une identité flottante, tout le temps remodifiée par les bonds de l'intrigue. Ainsi Cléopâtre, la show girl de Las Vegas qui se présente à Pexoto comme ancien agent du contre-espionnage américain à Moscou se révèle être tour à tour une actrice recrutée par l'agent de casting Seventh Art, un cadavre dépiécé, une prostituée belge et Béatrice Virgile, agent des services secrets français à la Havane. Le physique des personnages s'adapte parfaitement à ces changements d'identité: Cléopâtre a une chevelure de jais sur scène et une blondeur peroxydée dans le quotidien, du moins depuis son passage dans une clinique suisse spécialisée „dans le blanchissement total de soi; on y proposait une chirurgie plastique de pointe, qu'on par faisait en fournissant toute une panoplie de papiers d'identité, du permis de conduire malgache, jusqu'à la carte de membre du club de snooker de Fagatogo, en passant par le passeport guatémaltèque”.¹¹ La jeune femme y entre brune accentuée, teint mat, traits appuyés, un peu plate et en sort blonde, teint scandinave, traits affinés, siliconée: elle change de physique aussi habilement que d'identité ou de continent. Les personnages qui meurent et rebondissent comme les figurines d'un dessin animé n'ont ni plasticité ni psychologie. Ce sont des simples pions qu'un narrateur capricieux pousse à son gré d'une situation dans une autre sans se soucier de la vraisemblance, voire en évitant soigneusement tout effet de réel. Les noms des personnages contribuent également à rompre l'illusion référentielle. Certains d'entre eux évoquent la position du narrateur vis-à-vis de ses personnages: ainsi Pexoto se prénomme Atom et continue à être bombardé tout au long du récit sinon d'électrons, du moins d'aventures. La fission qu'on cherche à provoquer chez lui fait en même temps allusion au convoi d'uranium qu'il s'agit de transporter à travers l'Europe. D'autres noms suscitent des liens intertextuels comme ceux de Caron-Pang, de Béatrice Virgile et celui d'un voyageur du vol Paris-Los Angeles, „un Italien au teint d'olive [...] dont il ne comprit ni le nom (Alighiero? Alighieri?) ni la profession (spéléologue ou poète) [et qui] lui narra des destinations fabuleuses (agent de voyages?)”.¹² Cette allusion à la *Divine Comédie* de Dante n'est pas vraiment exploitée pour en tirer un sens plus philosophique, Pexoto et son supérieur qui descendent dans les caves d'un grand hôtel s'arrêtent au huitième sous-sol („Ha ha neuf et c'était une descente aux enfers ha ha”, remarque Caron-Pang) tournant l'allusion en cul-de-sac qui ne sert qu'à désorienter le lecteur une fois de plus et à multiplier les leurres de ce texte ludique.

Le trompe-l'œil qui constitue un des thèmes centraux du récit y apparaît sous les formes les plus diverses. Plus haut on a évoqué les faux-semb-

¹¹ Ibid., p. 111.

¹² Ibid., p. 75.

lants de l'intrigue rocambolesque et les apparences qui masquent habilement l'identité des personnages. Si l'usage des masques et des déguisements est un élément récurrent du roman, on peut également noter la mise en scène d'un appareillage technique sophistiqué qui sert à enregistrer ou à émettre des images truquées. Le roman démarre dans une salle de projection où on voit défiler les images de la vie de Pexoto, projetées en ordre inversé. Ainsi la première image est celle d'un flirt récent à Paris, alors que la dernière montre le héros nouveau-né disparaissant dans le ventre de sa mère. L'explication que nous offre le chapitre suivant („vous m'avez donc toujours suivi patron?“ demande Pexoto à Caron-Pang qui lui répond „toujours toujours c'est un bien grand mot disons souvent il faut bien surveiller son personnel ha ha et puis cette manie qu'ont les gens de tout filmer maintenant on retrouve toujours quelques scènes intéressantes“)¹³ laisse le lecteur sur sa faim: qui a pu filmer la totalité d'une vie, comment et pourquoi? La supercherie cinématographique ou photographique transcende tout le roman. Ainsi dans une agence de casting Pexoto retrouve les books de tous les personnages que le „hasard“ a envoyés sur son chemin au fil de ses aventures: la plupart des photos montrent les acteurs dans des poses évoquant des pastiches de films célèbres. Dans une autre scène, une photo échappe de la poche d'un kidnappeur et tombe dans celle de Pexoto.

Plus tard dans la solitude de son appartement il observe cette image: „Elle le représente tel qu'il est présentement, près de la fenêtre, en train de tenir quelque chose entre les doigts, peut-être une photographie qui le représenterait tel qu'il est présentement, près de la fenêtre, en train de tenir quelque chose entre ses doigts. Le cliché a été réalisé de l'extérieur, de l'immeuble d'en face semble-t-il. Pexoto défenestre alors son regard. En face, justement, les stores baissés du studio de photographie cillent sous l'éclat de quelques flashes“.¹⁴ Le voyeurisme et l'omniprésence de la télésurveillance marquent avant tout les exploits érotiques du héros, y compris le fâcheux incident où il se fait violer devant l'œil vigilant d'un caméscope. Il s'agit là d'un phénomène caractéristique de notre époque postmoderne qui“, selon le philosophe et sociologue Paul Virilio, substitue à la question „vrai ou faux? la question „actuel ou virtuel?“, prêtant aux images truquées le pouvoir d'entraîner nos sociétés dans une déréalisation généralisée. „En effet, parler aujourd'hui du développement de l'audiovisuel ne peut se faire sans interpeller également ce développement de l'imagerie virtuelle et son influence sur les comportements, ou encore sans annoncer aussi cette nouvelle *industrialisation de la vision*, la mise en place d'un véritable marché de la perception synthétique, avec ce que cela suppose de questions éthiques, non seulement celles du contrôle et de la

¹³ Ibid., p. 19.

¹⁴ Ibid., pp. 215-216.

surveillance avec le délire de la persécution que cela suppose, mais surtout la question de ce *dédoublé du point de vue*, ce partage de la perception de l'environnement entre l'animé, le sujet vivant, et l'inanimé, l'objet, la machine de vision".¹⁵ Cette dématérialisation fait que lorsque Pexoto, sentant le canon d'une arme contre sa nuque, voit défiler le film de sa vie, il ne sait plus au juste s'il s'agit bien de la sienne: „la qualité de l'image n'est pas très bonne, on oscille entre la soirée diaporama (genre retour de vacances) et le film familial (mariage d'une cousine). Un écran poussiéreux s'éclaire d'une petite dizaine de visages dont les premiers sont si anciens qu'ils nous sont inconnus – on en viendrait presque à se demander si ça n'est pas une autre vie qui défile, s'il n'y a pas eu inversion de bobine avec quelqu'un qui casse sa pipe en même temps que nous, de l'autre côté de la planète [...] deux ou trois idées directrices, puis plus rien, on n'aura donc vécu que pour cela?"¹⁶ D'autre part, l'impression de l'uniformité des images tient également de l'usage presque exclusif des clichés cinématographiques dont le récit se construit: ballade nocturne de Las Vegas et traversée du désert de Nevada, nuit au motel abandonné et rencontre amoureuse sur la plage d'une île ensoleillée.

Les divers clins d'œil littéraires, cinématographiques et musicaux agissent sur le lecteur qui lit *Les Atomiques* en tant que roman au second degré, la parodie d'un intertexte malmené. Dans le texte, on peut distinguer plusieurs des types de renvois transtextuels énumérés par Gérard Genette dans *Palimpsestes*:¹⁷ l'allusion à Dante est une *intertextualité* proprement dite, l'inscription du récit dans le genre du roman d'espionnage relève de *l'architextualité*, les transformations que le texte fait subir à un autre texte de *l'hypertextualité*. Or, plutôt que simple parodie des récits d'espionnage, ce texte ne serait-il la pastiche d'une parodie, la caricature des romans écrits déjà au second degré par un autre auteur Minuit, Jean Echenoz? Romancier ludique, Echenoz aime à calquer chacun de ses textes sur un genre bien précis de la littérature populaire: roman noir, roman d'aventure, polar ou justement roman d'espionnage. Ce dernier, intitulé *Lac*, voit le jour en 1989, sept ans seulement avant *Les Atomiques*. C'est une parodie qui use de toute une panoplie d'équipements fantaisistes pour tourner en ridicule le roman d'espionnage: ses appareils d'écoute sophistiqués (entre autres des mouches équipées de microphones) et ses méthodes farfelues

¹⁵ Paul Virilio, *La Machine de vision*, p. Galilée, 1988, p. 126.

¹⁶ Eric Laurent, *Les Atomiques*, pp. 197-198.

¹⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982. Les types de renvois intertextuels distingués par Genette sont au nombre de cinq: l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité. La paratextualité (relation entre le texte d'escorte et le texte proprement dit) et la métatextualité (commentaire explicite d'un texte dans un autre texte) ne jouant pas un rôle important dans *Les Atomiques*, on n'évoquera ici que les trois autres types.

utilisées pour le décodage des messages trouvent leur écho dans certains passages des *Atomiques*. Franck Chopin, l'espion bien banal de *Lac*, reçoit les ordres de son supérieur le colonel Seck par courrier, tout comme Atom Pexoto les messages de Caron-Pang. Les directives que Chopin reçoit sont déguisées en publicités pour des croisières adriatiques, celles de Pexoto en relevés de compte bancaire. En superposant les deux procédés de déchiffrement, on est frappé par le même hyperréalisme caricatural: „[Chopin] a déplié le tract sur son bureau, sous la lampe allumée [...] il est allé chercher de l'alcool et du coton dans la salle de bain, puis dans un tiroir une lame de cutter et deux plaquettes de verre qu'il a nettoyées de l'alcool, assis à son bureau, avec soin. A présent, penché sur le tract, il grossit à la loupe le nom de Rimini, se rapprochant du point posé sur l'i central. [...] Une fois développé, agrandi, projeté le micropoint dans un lecteur de diapositives, son contenu consistait en une suite de lettres dépourvues de sens [...] Le texte n'était pas trop cruellement chiffré: il y accéda par la technique de la substitution à double clef [...]: „Vous n'avez pas perdu la main, déclarait le micropoint, c'est bien".¹⁸ Quant à Pexoto, il consulte le dictionnaire pour déchiffrer le message déguisé en découvert bancaire: „Les chiffres de la colonne gauche, dite des libellés, indiquent le numéro de la page du dictionnaire à laquelle se rendre; ceux de la colonne droite affichent quant à eux la position du mot à retenir à compter du début de cette même page: porté sous la mention crédit, le nombre est à ajouter au premier mot; porté à la mention débit, il est à soustraire. Parvenu au cumul final du relevé, les chiffres seront devenus des mots. Vous saurez désormais à quoi vous en tenir".¹⁹ L'influence de Jean Echenoz se fait également remarquer au niveau narratif: l'usage fréquent du temps présent alterné avec le futur, l'emploi de la deuxième personne du pluriel pour s'adresser au lecteur, le mélange des tournures rocambolesques caractéristiques du genre parodié et des éléments les plus banaux du quotidien n'en sont que les exemples les plus frappants.

Eric Laurent emprunte et développe de manière ludique un autre procédé cher à Echenoz: la digression. Il s'agit de l'insertion dans le récit des passages descriptifs qui ne font nullement avancer la narration et dont l'unique but est la transmission d'un savoir encyclopédique n'ayant en apparence rien à voir avec l'histoire. Souvent ces digressions s'inscrivent dans d'autres types de discours que le récit romanesque et font un intrus greffé artificiellement au corps du texte. Ainsi, le lecteur des *Atomiques* a successivement droit à la description technique d'une Jaguar XJ6 4,2 litres série 1 version de 1968, à des leçons d'anglais, à un prospectus détaillant en

¹⁸ Jean Echenoz, *Lac*, Paris, Minuit, 1989, pp. 39-40.

¹⁹ Eric Laurent, *Les Atomiques*, pp. 66-67.

anglais les avantages du Luxor Hotel de Las Vegas, à un pronostique météorologique riche en détails et à la description de l'appartement du héros sur le mode d'une annonce de location immobilière: „XI^e. Blvd. Voltaire. Imm 1830. gard. park. 4^e ét. 5P. 100 m2. Chf. ind. gaz. 9000 F + 700 F. Interphone + concierge”.²⁰ L'allusion à d'autres genres ou types de discours caractérise non seulement la parole du narrateur mais aussi celle des personnages. Ainsi Pexoto cherchant à divertir Cléopâtre lui raconte ses missions „passant du roman d'aventure – comment arrêter un ancien nazi au Brésil, un terroriste au Caire, une transfuge bulgare à New Delhi – au guide touristique – que visiter au Brésil, au Caire, à New Delhi – via le roman libertin – comment se taper des Brésiliennes au Brésil, des Cairotes au Caire, des Indiennes à New Delhi”.²¹ Ces allusions intertextuelles que l'auteur met entièrement au service de la distanciation du lecteur agissent sur celui-ci de différentes façons. D'une part, elles suspendent la narration de l'histoire et déçoivent le lecteur en retardant le dénouement qu'il attend désespérément. D'autre part, en utilisant le vocabulaire traditionnel d'un genre ou d'un type de discours, les digressions désignent le texte en tant que tel. Or, selon Vincent Jouve, on compte „parmi les procédures les plus efficaces [de la distanciation] la „monstration” des artifices du récit”.²² L'intertextualité explicite, la parodie et tous les techniques qui montrent que le récit n'est qu'un produit artificiel obéissant à des règles bien précises. En même temps, le roman qui se dilate pour accueillir d'autres discours que le romanesque intègre la multiplicité du monde postmoderne: „Il n'est plus protégé ni par des frontières, ni par une quelconque règle transcendante. Il n'est pas étonnant qu'il tende dès lors à l'encyclopédisme, à la collection, à l'empilement ou à la série. Une certaine liquidation des frontières qui séparent les genres, l'inclusion des modes qui ne relèvent pas traditionnellement de la littérature [...] font des textes des contenants de la multiplicité des modes et des choses, [...] lieux où se trouvent disposées des connaissances”.²³

L'usage des diverses formes de l'intertextualité allant de la pastiche d'un genre jusqu'à la parodie d'une série de discours transcendant notre quotidien peut-il déboucher sur un renouvellement de la forme romanesque? Rassemblant les fragments épars du monde, le roman postmoderne propose en tout cas une esthétique différente de celle de la modernité:

²⁰ Ibid., p. 154.

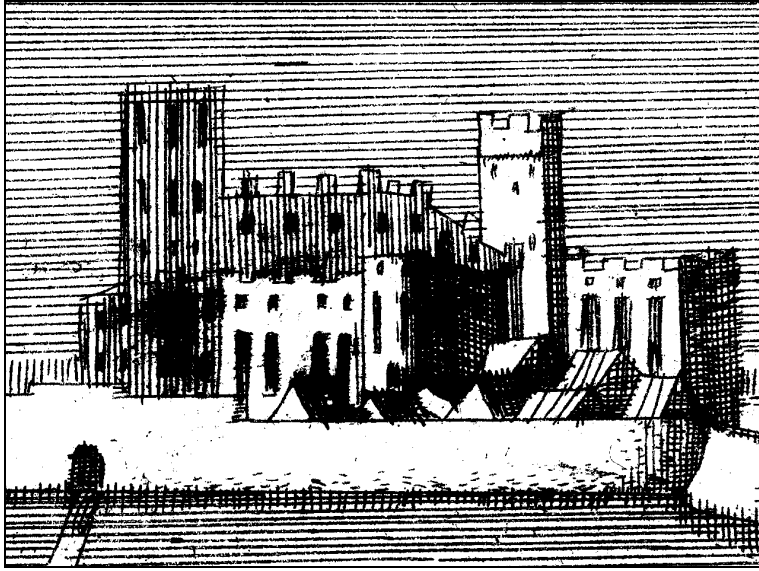
²¹ Ibid., p. 144.

²² Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, p. 155-157.

²³ Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, Maurice Nadeau, 1999, pp. 159-160. Dans son analyse de l'excès de la forme romanesque, l'auteur constate l'immense capacité d'expansion du genre: elle affirme que le texte qui résulte d'un principe de dilatation „accepte dès lors la multiplicité, la recueille, la déplore par impossibilité de la dire toute. C'est pourquoi le livre devient réceptacle d'une foule de renseignements, de matériaux et de personnages divers censés représenter la multiplicité qui caractérise le monde mais sans la mise en ordre systématique qui caractérise la volonté d'unité”. (p. 150).

„contrairement au modernisme, [il] ne tente pas de répondre au chaos mais l'accueille. Alors que le modernisme cherchait à compenser par des moyens esthétiques le désordre du monde, le postmoderne propose une forme esthétique elle-même marquée par l'incertitude et l'éparpillement”.²⁴ L'autoréflexion du roman qui se prend lui-même pour son objet traduit ainsi une radicalisation du soupçon. Si les Nouveaux Romanciers cherchaient à renouveler le genre romanesque en le vidant, l'exemple d'Eric Laurent montre que l'on peut aussi bien le faire par le trop-plein: comme le vide, le fourmillement des allusions intertextuelles nous rappelle aussi sans cesse que le roman n'est jamais qu'une fiction.

²⁴ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, p. 162.



DES CRIS À L'ÉCRIT: L'ÉCRITURE DE L'ENTRE-DEUX DANS LES ROMANS D'ASSIA DJEBAR

MILÉNA HORVÁTH

Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Francia Tanszék
milena@btk.pte.hu

The goal of the present study is to observe Assia Djebbar's novels written since 1980. The significance of these novels is that they represent a new literary writing practice. Their specificity offers us a better understanding of that part of the Maghrebian literature that has been written in French. We can state that Djebbar's fiction results from the interaction of her imagination and her heterogeneous origin: Arabic, Islamic, French and Berber.

L'objectif de la présente étude est d'observer certains textes d'Assia Djebbar¹ écrits à partir de 1980 – date de la publication du recueil de nouvelles, intitulé *Femmes d'Alger dans leur appartement*, qui a marqué la reprise de l'écriture après une pause cinématographique.² *L'Amour, la fantasia* (1985), *Loin de Médine* (1991) et *Vaste est la prison* (1995)³ sont l'expression d'une pratique d'écriture dont la spécificité nous aide à dévoiler certaines caractéristiques de la littérature maghrébine d'expression française. Le

¹ Assia Djebbar (1936-), écrivain, universitaire, cinéaste. Auteur de plusieurs romans d'inspiration historique, des récits de la vie quotidienne des femmes algériennes et des textes autobiographiques. Traduite en plusieurs langues, elle est une des figures contemporaines les plus importantes de la littérature francophone du Maghreb.

² La création des deux films pour la télévision algérienne est d'une importance indubitable du point de vue de l'affirmation de l'écrivain. Le premier intitulé *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1978) comprend une série d'entretiens effectués auprès des maquisards de la guerre d'Indépendance, membres de la tribu des Béni Menacer dans la région de Cherchell. Présenté à la Biennale de Venise, il reçoit le prix de la critique internationale. Le deuxième film, *La Zerda ou les chants de l'Oubli* (1982), est basé sur les films documentaires tournés par les Français pendant l'époque coloniale.

³ Les citations de ces romans seront signalées par les abréviations suivantes dans le texte: *Femmes d'Alger dans leur appartement* (F. A.), *L'Amour, la fantasia* (A. F.), *Loin de Médine* (L. M.) et *Vaste est la prison* (V. P.).

premier roman s'inspire à la fois des textes écrits par les anciens colonisateurs⁴ et des entretiens effectués avec les femmes qui ont combattu dans la guerre d'Indépendance de l'Algérie. Dans *Loin de Médine*, l'auteur puise dans sa culture musulmane: par la réécriture des chroniques arabes de l'époque de la naissance de l'Islam, elle tente d'en donner une version féminine. Le dernier roman en question inclut aussi bien l'expérience du cinéma que l'héritage berbère surtout musical de sa lignée maternelle.

Nous pouvons constater que la fiction de Djébar émerge de l'interaction de son imaginaire et de son origine hétérogène arabo-islamique, française et berbère. Ces éléments y sont insérés par l'emploi régulier d'un certain type de technique intertextuelle traduisant la situation intermédiaire dans laquelle la narratrice s'inscrit. L'emploi de la pratique intertextuelle permet de réaliser la transition parmi les composantes inconciliables d'apparence de la voix féminine, l'écriture sur l'Islam et sur la colonisation, l'image saisie par la caméra. Le défi relevé par la narratrice dans cette écriture, que nous définirons par la suite comme l'écriture de l'entre-deux, est double: d'une part, elle forge sa propre identité multiple et protéiforme par la recherche autobiographique omniprésente dans les textes. D'autre part, elle mène un combat féministe qui, dans son contexte arabo-islamique, se concrétise plutôt dans une recherche de sororité, d'espace et de communication et non pas dans la quête intransigeante de l'individualisme et de l'égalité dans tous les domaines:

„Je ne vois que dans les bribes de murmures anciens comment chercher à restituer la conversation entre femmes, celle-là même que Delacroix gelait sur le tableau. Je n'espère que dans la porte ouverte en plein soleil, celle que Picasso ensuite a imposée, une libération concrète et quotidienne des femmes.”⁵

Cette citation est tirée de la postface des *Femmes d'Alger dans leur appartement* qui, par son titre emblématique „Regard interdit, son coupé”, détermine et met d'emblée en pratique les modalités du nouveau langage littéraire, une écriture et réécriture à la fois, celle qui veut briser l'interdiction du regard et redonner la voix là où le son est coupé.

Premièrement, le texte écrit par les Autres est saisi dans ses apparitions multiples: il peut se manifester par les écrits des Français sur la colonisation du Maghreb dans *L'Amour, la fantasia*; ou par les écrits en langue arabe dans les chroniques arabes cités dans *Loin de Médine*; ou bien l'écriture *tifinagh* des berbères dans *Vaste est la prison*. Ce dernier établit un rapport intertextuel avec le premier roman moderne aussi: l'épisode du Cap-

⁴ La colonisation de l'Afrique du Nord par la France a commencé par la prise d'Alger en 1830. L'Algérie est devenue pays indépendant au terme d'une guerre sanglante de huit ans (1954-1962).

⁵ Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, p. 164.

tif et de Zoraidé du *Don Quichotte*, qui y apparaît sous le titre de „Fugitive et ne le sachant pas”, figure dans le chapitre central par sa position et son message.

L'écriture peut être gravée sur pierre, imprimée dans les livres ou marquée sur les feuilles de la correspondance personnelle. Evoquée en français, elle représente le danger, puisqu'elle encourage le mouvement dans l'espace interdit, elle sous-entend la possibilité de la médiation entre pôles opposés:

„Ainsi les premiers mots écrits, même s'ils promettent une fallacieuse paix, font, de leur porteur un condamné à mort. Toute écriture de l'Autre, transportée, devient fatale, puisque signe de compromission.” (A. F., p. 44)

En second lieu, nous pouvons constater que l'image est un système complexe de signes incrusté dans la fiction. Elle est peinte ou saisie par la caméra – son importance réside dans le potentiel du regard porté sur l'extérieur et présent dans l'univers du dehors. C'est sous le regard des peintres orientalistes français (Fromentin, Delacroix) qu'Assia Djebar se lance dans l'exploitation du passé historique de son pays: l'œil de Delacroix, peintre des *Femmes d'Alger dans leur appartement* l'incite à découvrir „le regard interdit et le son coupé” de son milieu féminin. La sensibilité de l'écriture de Fromentin dans *Un été au Sahara* aide la reprise du „qualam”, la plume, malgré les conditions sociales difficiles de l'écriture. *Loin de Médine* y appartient par la composition fictionnelle des portraits féminins et tableaux historiques. L'expérience visuelle du tournage se manifeste implicitement dans *L'Amour, la fantasia* par l'inscription du film *Nonba des femmes du Mont Chenoua*. L'œil de la caméra est explicitée dans *Vaste est la prison*. Nous voyons la narratrice diriger le tournage d'un film sur les femmes de sa région natale, effectuant ainsi un retour, cette fois imagé, mais pareil à ses autres retours aux origines. Ces scènes sont présentées par l'œil-caméra féminin sous forme de description méticuleuse et sensible. Cet œil, ce regard veut être entendu aussi métaphoriquement:

„Ce regard artificiel qu'ils t'ont laissé, plus petit, cent, mille fois plus restreint qu'Allah t'a donné à la naissance, cette feinte étrange que les touristes photographient parce qu'ils trouvent pittoresque ce petit triangle noir à la place d'un œil, ce miniature devient ma caméra à moi, dorénavant. Nous toutes, du monde des femmes de l'ombre, renversant la démarche: nous enfin qui regardons, nous qui commençons.” (V. P., p. 175)

Finalement nous pouvons percevoir, le manque de la voix féminine dans l'espace arabo-musulman qui est vécu tragiquement par l'écrivain. Dans l'esprit de la libération de l'espace pour les femmes, rendre la voix féminine par le texte apparaîtra comme motif-clé dans la structuration thématique de *L'Amour, la fantasia*. Elle caractérise *Loin de Médine* également par la présence de la voix des *ramiyates* – transmetteuses de la vie du Prophète

et de ses Compagnons. *Vaste est la prison* insiste entre autres sur l'héritage musical andalou faisant partie de la riche culture orale des femmes. Le rôle, que la narratrice des romans s'assigne, est de transposer la voix en fiction française. Cela se présente comme le seul moyen pour la réhabiliter, la sauver de l'oubli et de la préserver de la perte définitive.

Ces trois éléments se présentent dans le texte en français comme de différentes instances narratives qui participent de manière égale à la reconstruction d'un univers perdu. Le texte devient palimpseste, la voix, les écrits et les images perçus ne sont que des prétextes pour pouvoir réécrire, recréer, donner une autre version, non pas pour pouvoir changer les anciens textes, mais pour réhabiliter les destinataires féminines anciennes et présentes. Pour pouvoir assurer la transposition intertextuelle, la narratrice se trouve dans une position médiane dans ce processus où elle assure à la fois le décodage et la transposition des textes écrits, l'image et le son. C'est pourquoi nous visons à redéfinir la notion de l'intertextualité quand elle se manifeste à partir de ces trois éléments. L'acte narratif complexe dans les romans d'Assia Djebar traduit la position de l'entre-deux linguistique et culturelle entre l'arabe et le français, l'oralité et l'écriture, l'Occident et l'Orient. Pour pouvoir le saisir, un nouveau langage littéraire se constitue. Nous pouvons le décrire par la technique de l'intertextualité, mais comme il s'agit d'une écriture plus flexible et synthétique, nous proposons la notion de *l'écriture de l'entre-deux*. Nous supposons que cette pratique d'écriture cumulant écoute, lecture et regard, est propre à la situation postcoloniale de l'auteur algérien. Elle peut également caractériser tout écrit littéraire né de l'écart culturel conflictuel et aspirant à une synthèse médiatrice:

„La critique contemporaine a montré que le travail littéraire est en grande partie un travail de réemplois, une activité ludique où toute une culture littéraire est perpétuellement réinscrite, transformée, relue dans les jeux à l'infini. (...) La situation interculturelle particulière de l'écriture maghrébine de langue française la prédispose plus qu'une autre à trouver sa dimension proprement littéraire dans ces jeux avec des textes aux origines diverses: non seulement textes arabes et français, mais aussi textes oraux encore riches dans l'espace maghrébin, mais aussi textes issus de la littérature du monde entier.”⁶

Par la suite nous présenterons quelques modalités de l'écriture de l'entre-deux dans les trois romans mentionnés.

La pratique de l'écriture de l'entre-deux est précédée par le triple processus de perception de la *lecture-écoute-regard*. D'une manière générale, nous pouvons dire que toute l'œuvre émane de la mise en écriture d'un témoignage basé sur le lu, le vu et l'entendu. Un témoin est passif par

⁶ Charles Bonn, „Poétiques croisées du Maghreb”, in *Poétiques croisées du Maghreb*, p. 5.

nature, il n'intervient pas, il garde une distance de neutralité par rapport aux événements. En revanche, l'écrivain sélectionne, questionne, commente et critique les écrits dans *L'Amour, la fantasia* et *Loin de Médine*; la narratrice dialogue avec les femmes, médite sur leur voix dans *L'Amour, la fantasia*; le metteur en scène domine et dirige l'image dans *Vaste est la prison*. A chaque acte narratif correspond une pratique d'écriture de l'entre-deux: la lecture tourne en *transcription*, l'écoute est traduite en texte par l'*inscription*, l'écriture cinématographique est avant tout *description*.

La lecture des récits de guerre des Français et des chroniqueurs arabes, l'écoute des femmes algériennes, comme l'écoute de la voix intérieure et le tournage des films fournissent la matière première de la création. Cette confrontation des signes déclenche la fiction et établit le dialogue avec la voix, l'écrit et l'image. Pas d'écriture sans l'effort de la lecture, et les péripéties du décodage sont détaillées dans les trois textes. Dans *L'Amour, la fantasia* l'écrit en français est lié à l'autorité paternelle (à la fois libératrice, certes) et aussi à l'ancien ennemi. Dans cette citation nous pouvons observer que l'écrit, la voix et l'image s'évoquent et se renforcent:

„Pour lire cet écrit, il me faut renverser le corps, plonger ma face dans l'ombre, scruter la voûte de rocaïlle ou de craie, laisser les chuchotements immémoriaux remonter, géologie sanguinolente. Quel magma de sons pourrit là, quelle odeur de putréfaction s'en échappe? Je tâtonne, mon odorat troublé, mes oreilles ouvertes en huîtres, dans la crue de la douleur ancienne. Seule, dépouillée, sans voile, je fais face aux images du noir...” (A. F., 58)

Dans l'avant-propos de *Loin de Médine*, l'auteur mentionne que la poésie des textes chronique exigeait une volonté d'*itijihad* de sa part, un effort intellectuel pour la recherche de la vérité. *Vaste est la prison* développe dans la deuxième partie, „L'effacement sur la pierre”, les tentatives du long déchiffrement de l'écriture berbère sur la stèle de Dougga.⁷

La technique intertextuelle se manifeste aussi dans la *sélection*. En effet la narratrice „choisit comme elle l'entend, le détail, parfois unique, qu'elle a décidé de conserver”.⁸ Une fois choisis, les différents éléments se tissent en texte presque par leur propre volonté, et dans cette exubérance textuelle la fiction cherche sa place. Les sutures restent visibles: la discontinuité, le fragmentaire sont les conséquences du caractère sélectif de l'écriture de l'entre-deux, ce qui n'exclut pas cependant l'ordre chronologique, indispensable à l'écriture de l'Histoire.

⁷ Village de Tunisie septentrionale, près de Téboursouk. Nombreux vestiges de l'antique cité de Thougga, résidence des princes numides, prospère aux IIe et IIIe s. sous les Romains. (Larousse)

⁸ Denise Brahimi, „L'amour, la fantasia, une grammatologie maghrébine”, in Littératures maghrébines. Colloque Jacqueline Arnaud les 2-3-4 décembre 1987, p. 121.

La réécriture d'autres écrits se présente sous les formes multiples dans les trois romans en question. Pour revivre les moments choisis du passé la narratrice effectue un travail de recherche méticuleuse sur les textes écrits par l'ancien colonisateur sur la conquête de son pays. Dans ce cas, Assia Djebar se sert de la pratique de l'intertextualité classique pour la réécriture de l'Histoire. Les textes préalablement choisis peuvent être insérés comme citation:

„Un premier guetteur se tient, en uniforme de capitaine de frégate, sur la dunette d'un vaisseau de la flotte de réserve qui défilera en avant de l'escadre de bataille, précédant une bonne centaine de voiliers de guerre. L'homme qui regarde s'appelle Amable Matterer. Il regarde et il écrit, le jour même: «J'ai été le premier à voir la ville d'Alger comme un petit triangle blanc couché sur le penchant d'une montagne.»”⁹ (A. F., p.14)

Paraphrase, augmentation du texte cité: l'épisode „La mariée nue de Mazzouna” (A. F., pp. 97-116); résumé,¹⁰ réduction du texte cité: „*Barchou décrit le déroulement de la bataille. Ibrahim l'a provoqué, il en a choisi la stratégie...*” (A. F., p. 27)

La méthode la plus ingénieuse dans l'écriture d'Assia Djebar reste cependant le traitement de „*la citation comme agent mobile de recherche et questionnement*”¹¹ qui déclenche les commentaires et la fiction par la suite. D'abord, elle essaie de décrire quelques données des textes cités – la source, quelques données historiques, suivies éventuellement de l'explication du choix (Explosion du Fort de l'Empereur, A. F., p. 39-45) A plusieurs reprises, les textes ne se figurent qu'en tant que pré(-)textes pour la femme-écrivain afin de déclencher le *dialogue* entre les sources et ses propres idées. La pratique de l'intertextualité est la seule démarche efficace pour l'écrivain non seulement dans la reconstruction de l'histoire, mais aussi dans la tentative de rétablissement d'échange entre le passé et le présent. La citation de Michelet mise en exergue dans *Loin de Médine* va dans ce sens: „*Et il y eut alors un étrange dialogue entre lui et moi, entre moi, son ressuscité, et le vieux temps remis debout.*”

Dans la réécriture de l'histoire, la narratrice a choisi la *transcription* intertextuelle. La transformation en écriture de la voix implique un passage

⁹ Bien que les exemples soient nombreux dans les trois romans, nous nous contentons d'en donner, à titre d'illustration, un seul dans chaque cas.

¹⁰ Nous empruntons cette terminologie aux *Palimpsestes* de Gérard Genette. Cependant dans cet ouvrage il l'applique à l'hypertexte (texte „...B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel, sans A...”, p. 13.) Dans notre cas, textes B évoquent systématiquement et manifestement textes A – c'est pourquoi nous parlons dans ce contexte de l'intertextualité qui évoque une relation horizontale, tandis que la relation hyper- et hypotexte suggère une verticalité.

¹¹ Beïda Chikhi, *Les romans d'Assia Djebar*, p. 19.

de l'oral à l'écrit que nous nommerons *inscription*.¹² Cette modalité d'écriture s'avère identique sur la colonisation, la guerre d'Indépendance et les origines islamiques. Bouba Tabti arrive à la même observation en déclarant:

„Pour écrire cette histoire proche, comme pour l'histoire lointaine, la narratrice utilise la même démarche, l'écoute d'un autre qui a vu, enregistré, mais le matériau est différent: dans un cas il s'agit d'écrits, dans l'autre de la parole des femmes.”¹³

Cette volonté d'écrire les mots d'„un autre qui a vu” se déploie d'abord dans la Postface de *Femmes d'Alger dans leur appartement*:

„Un ami de l'ami, Cournault, nous rapporte les détails de l'intrusion. La maison se trouvait dans l'ex-rue Duquesne. [...] Delacroix, rapporte Poirel à Cournault qui nous écrit: «était comme enivré du spectacle qu'il avait sous ses yeux.» (F. A., p. 146)

Le même élément se produit à plusieurs reprises sous forme de rapport intertextuel dans *L'Amour, la fantasia*: Fromentin écoute son ami raconter l'histoire de deux naylettes dans l'oasis de Laghouat et l'écrit dans *Un été dans le Sahara* (A. F., pp. 187-189), Pierre Leulliette écoute (et note dans son roman *Saint-Michel et le Dragon*) un certain Bertrand relatant sa nuit d'amour avec une jolie Berbère (A. F., pp. 234-237). Ceux qui écoutent, écrivent scrupuleusement et la narratrice agit pareillement:

„Dire à mon tour. Transmettre ce qui a été dit puis écrit. Propos d'il y a plus d'un siècle, comme ceux que nous échangeons aujourd'hui, nous, femmes de la même tribu”. (A. F., p. 187)

Une démarche presque identique est effectuée par la narratrice quand elle se met à l'écoute de ses compatriotes, les maquisards de la guerre d'Algérie, elle enregistre leurs „voix ensevelies” – c'est également le titre de la troisième partie du roman, et les transcrit et traduit pour les sauver de l'oubli, mais aussi pour les émanciper et les légitimer. Il est intéressant d'observer que le métatexte contribue également à cette ambition: la troisième partie contient une série de réflexions sur les modalités des voix féminines: *clameur*, *murmures*, *chuchotements*, *conciliabules*, *soliloque* (titres des chapitres respectifs).

Le jeu entre l'oral et l'écrit assure la structuration de *Loin de Médine* aussi. L'avant-propos nous attire l'attention sur la voix des *ramiyates* dans le texte dont la présence s'explique aussi bien par le désir de la narratrice d'appartenir à cette chaîne de transmission, mais aussi:

¹² Dans le sens de l'in-scription, celui de l'écriture de la voix dans le texte.

¹³ Bouba Tabti, „L'amour, la fantasia d'Assia Djebar, ou l'autre voix (voie) de l'histoire”, in *Discours en/jeu(x), intertextualité ou interaction des discours*, p. 56.

„...comme si des contemporaines, anonymes ou connues, observaient des coulisses de quelle façon, sitôt Mohammed disparu, les mises en scène du pouvoir se cherchent, se brouillent, se superposent.” (L. M., pp 5-6)

Les voix féminines d’hier et d’aujourd’hui évoquées dans le texte s’opposent au pouvoir, mais elles restent paroles douces, héritage de Aïcha, épouse du Prophète, ce qui peut être entendu aussi comme l’art poétique de l’écriture djabarienne:

„Elle évoque. Elle revit. Elle se souvient. D’abord pour elle, et pour son public d’enfants: ses nièces également qui s’assoient. Ce faisant, elle trouve les mots: les mots qui n’emmaillotent pas les jours d’hier, non, qui les dénudent. Les phrases qui ne se durcissent pas en formules; qui restent poésie. Elle se cherche une forme. Doucement devant les enfants, filles et garçons sous le charme, elle raconte. Elle conte. Elle n’invente jamais. Elle recrée.” (L. M., p. 300)

L’attention qu’Assia Djebar accorde à l’image est d’une intensité identique à celle de la voix: la femme ne peut être vue, lorsqu’elle est vue, ce regard est volé, prohibé, à peine réel, comme celui de Delacroix qui essaie de saisir ce moment exceptionnel dans sa plénitude, il emploie la *description* et la femme-écrivain adoptera cette méthode:

„Dans ces brèves annotations graphiques ou scripturaires, il y a comme une fébrilité de la main, une ivresse du regard: instant fugitif d’une révélation évanescence se tenant sur cette mouvante frontière où se côtoient rêve et réalité. [...] La vision complètement nouvelle, a été perçue image pure.” (F. A., p. 147)

Le dialogue qu’Assia Djebar poursuit avec les peintres est la première expression du rapport subtile avec la représentation imagée. Cela se manifeste aussi dans le choix des couvertures dont la signification a été déjà analysée dans un article révélateur de Christiane Achour et Ali Silem.¹⁴

Mais la référence aux peintres peut se faire aussi à travers leurs écrits, peut-être parce que leur regard sur les femmes est différent de celui des soldats ou des chroniqueurs guidés par le joug de la tradition. C’est le cas d’Eugène Fromentin, père spirituel de la narratrice dans *L’Amour, la fantasia*. Il est intéressant de voir que la narratrice ne cite Fromentin que dans les scènes où il parle des femmes: l’histoire de deux naylettes; l’histoire de la femme tuée par son amant, la main mutilée d’une femme. L’apparition de l’image dans l’écriture est développée davantage dans *Vaste est la prison* où la narratrice, metteur en scène d’un film documen-

¹⁴ Christian Achour-Ali Silem, „Peintres orientalistes à la devanture. Etude de quatre couvertures”, in *Discours en jeu(x), intertextualité ou interaction des discours*, pp. 64-86. Il est à remarquer que nous trouvons aussi un tableau de Delacroix sur la réédition de *L’Amour, la fantasia* (1995): *Exercices des Marocains* (1832).

taire sur les femmes de sa région d'origine, devient l'œil qui réhabilite le regard de toutes les femmes soumises.

En somme, l'écriture se présente comme transcription-palimpseste des écrits des autres, la voix est sauvegardée par l'inscription, l'image est mise en texte par une „écriture cinématographique” qui utilise amplement la méthode narrative de la description. La conception de l'intertextualité se trouve ainsi élargie: ce n'est que dans cette complexité que l'écriture de l'entre-deux s'avère susceptible d'assurer la double devoir de la transgression et de la transmission. Pour la narratrice, la transgression est constituée par l'acte d'écrire, donc de se dévoiler et, de surcroît, de dire „je” en écrivant, ce qui peut être compensé par l'espoir d'une transmission. Transmission dans l'histoire, que nous proposons d'appeler *transmission diachronique* et transmission ou médiation entre deux univers: celui des femmes et celui des hommes, c'est-à-dire *transmission synchronique*. Cette médiation semble particulièrement éprouvante pour la narratrice et n'a lieu que dans quelques épisodes symboliques et singuliers. La narratrice accomplit ce rôle de médiateur en citant à Lila Zohra l'histoire de deux naylettes écrite par Eugène Fromentin, ce qui est d'autant plus unique car sa transmission ne se réalise que rarement dans cette réciprocité:

„– Où as-tu entendu raconter cela? reprend-elle avec impatience. – Je l'ai lu! rétorqué-je. Un témoin le raconta à un ami qui l'écrivit. [...] Je traduis la relation dans la langue maternelle et je te la rapporte, moi, ta cousine. Ainsi je m'essaie, en éphémère diseuse, près de toi, petite mère, assise devant ton potager.” (A. F., pp. 188-189)

Après le parcours de l'Histoire collective – et en particulier celle de la femme musulmane dans la guerre, dans le mariage et dans la vie politique et religieuse – après le parcours de l'histoire individuelle et une tentative de médiation entre l'univers féminin et l'univers masculin, Assia Djébar arrive, paradoxalement, à un point de départ. La médiation n'est que le début d'un processus qui aide les femmes à se présenter et se représenter avec les mêmes outils que les hommes, parce que, grâce à leur „porteuse de parole”, elles peuvent se déplacer librement dans l'univers réapproprié par l'écrit, la voix et l'image et elles assument l'origine multiple que leur propose la femme-écrivain algérienne:

„Ecrire en langue étrangère, hors de l'oralité de deux langues de ma région natale – le berbère des montagnes du Dahra et l'arabe de ma ville –, écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine. Ecrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues.” (A. F., p. 229)

En revanche, *Vaste est la prison* qui ouvre sur „Le silence de l'écriture” et après une tentative d'écriture par l'image, arrive à un échec, à l'inutilité, voire l'impossibilité de l'écriture:

„Je ne te nomme pas mère, Algérie amère
que j'écris
que je crie, oui, avec ce „e” de l'œil
L'œil qui, dans la langue de nos femmes est fontaine
Ton œil en moi, je te fuis, je t'oublie, ô aïeule d'autrefois!”
(V. P., p. 347)

La vérité réside certainement entre l'exaltation de l'écriture de l'entre-deux et la résignation sous le poids des événements socio-politiques actuels en Algérie. Seul le lecteur peut décider si l'écrivain arrive à trouver le juste milieu de la création littéraire.