

**OANA BĂLUICĂ**  
**CRISTIANA-NICOLA TEODORESCU**  
**(eds.)**

## **Colecția STUDIA DOCTORALIA**

**Directorul colecției**

**IPS Prof.univ.dr. Irineu Ion POPA**  
**Director al CSUD - IOSUD**  
**Universitatea din Craiova**

### **COMITETUL ȘTIINȚIFIC**

Prof.univ.dr. Bădică Costin, Școala doctorală „Constantin Belea” a Facultății de Automatică Calculatoare și Electronică

Prof.univ.dr. Burlea Șchipoiu Adriana, Școala doctorală de Științe Economice

Prof.univ.dr. Cosmulescu Sina Niculina, Școala doctorală de Ingineria resurselor animale și vegetale

Prof.univ.dr. Damean Sorin Liviu, Școala doctorală de Științe sociale și umaniste

Prof.univ.dr. Dumitru Nicolae, Școala doctorală ”Academician Radu Voinea” a Facultății de Mecanică

Prof.univ.dr. Enache Sorin, Școala doctorală de Inginerie electrică și energetică

Prof.univ.dr. Gautier Laurent, Université de Bourgogne, Dijon, Franța

Lector univ.dr. Matei Andaluzia Cristina, Școala doctorală de Științe

Prof.univ.dr. Matei Gheorghe, Școala doctorală de Științe Economice

Prof.univ.dr. Mazilu Mirela Elena, Școala doctorală de Științe

Prof.univ.dr. Micu Sorin, Școala doctorală de Științe

Prof.univ.dr. Mitrea Ion, Școala doctorală de Ingineria resurselor animale și vegetale

Prof.univ.dr. Ocoleanu Ticu Nelu, Școala doctorală de teologie ortodoxă

„Sfântul Nicodin”

Prof.univ.dr. Otovescu Dumitru, Școala doctorală de Științe sociale și umaniste

Prof.univ.dr. Olteanu Gabriel, Școala doctorală a Facultății de Drept

Prof.univ.dr. Panea Nicu, Școala doctorală „Alexandru Piru” a Facultății de Litere

Prof.univ.dr. Petre Nicolae, Școala doctorală de Inginerie electrică și energetică

Prof.univ.dr. Răducanu Ruxandra, Școala doctorală a Facultății de Drept

Prof.univ.dr. Selișteanu Dan, Școala doctorală „Constantin Belea” a Facultății de Automatică Calculatoare și Electronică

Prof.univ.dr. Spulbăr Cristi Marcel, Școala doctorală de Științe Economice

Conf.univ.dr. Stan Răzvan, Școala doctorală de Teologie ortodoxă „Sfântul Nicodin”

Prof.univ.dr. Tarniță Daniela, Școala doctorală ”Academician Radu Voinea” a Facultății de Mecanică

Prof.univ.dr. Teodorescu Cristiana-Nicola, Școala doctorală „Alexandru Piru” a Facultății de Litere

**OANA BĂLUICĂ  
CRISTIANA-NICOLA TEODORESCU  
(eds.)**

# **ABORDĂRI ACTUALE ÎN CERCETAREA FILOLOGICĂ DOCTORALĂ**

Actele Colocviului Național al Școlii doctorale „Alexandru  
Piru”, ediția a III-a, Craiova, 2019



**EDITURA UNIVERSITARIA  
Craiova, 2021**

Copyright © 2021 Editura Universitaria  
Toate drepturile sunt rezervate Editurii Universitaria

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**  
**Abordări actuale în cercetarea filologică doctorală :**  
**Actele Colocviului Național al Școlii doctorale**  
**"Alexandru Piru", ediția a III-a, Craiova, 2019 / eds.:**  
Oana Băluică, Cristiana-Nicola Teodorescu. - Craiova :  
Universitaria, 2021  
Conține bibliografie  
ISBN 978-606-14-1706-3

I. Colocviul Național al Școlii doctorale "Alexandru Piru"

II. Băluică, Oana (ed.)

III. Teodorescu, Cristiana-Nicola (ed.)

81

© 2021 by Editura Universitaria

Această carte este protejată prin copyright. Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețelele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

## Al treilea pas înainte ...

Școala doctorală „Alexandru Piru” de la Universitatea din Craiova se constituie într-un laborator foarte dinamic de formare a viitorilor cercetători filologi. Iar cum tradiția școlii noastre doctorale – prima și cea mai mare școală doctorală din Universitatea din Craiova – trebuie respectată și continuată, volumul *Abordări actuale în cercetarea filologică doctorală* reunește contribuțiile științifice ale tinerilor doctoranzi, prezentate la cea de-a treia ediție a Colocviului Național al Școlii doctorale „Alexandru Piru”, Craiova, 2019.

Ca de fiecare dată, și această a treia ediție a colocviului a reunit doctoranzi de la mari universități din țară: Universitatea din București, Universitatea de Vest din Timișoara, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Universitatea „Ovidius” din Constanța, Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați și tinerii cercetători de la Universitatea din Craiova.

Lucrările, redactate în limbile de lucru ale colocviului (română, engleză și franceză) oferă o imagine concludentă a dinamicii cercetării doctorale filologice naționale, profund ancorate în marile direcții de reflecție din științele socio-umane.

Calitatea lucrărilor conturează un peisaj academic efervescent, a cărui perspectivă de validare internațională este certă, ea confirmând pe deplin afirmația lui Edgar Allan Poe, care considera că « Fericirea nu constă în știință, ci în dobândirea ei ».

Colocviul anual al doctoranzilor pe care îl propunem tinerilor cercetători din toate universitățile românești pleacă de la înțelegerea „școlii doctorale” ca un creuzet în care formăm tinerii pentru cercetarea filologică viitoare, cea care trebuie să răspundă, de o manieră creativă și originală, imperativelor lumii contemporane.



# FĂȚETE ALE MORȚII ÎN PIESA DE TEATRU *CAII LA FEREASTRĂ*, DE MATEI VIȘNIEC

Andreea-Diana ALBU

Universitatea de Vest din Timișoara

## Abstract:

The present article aims to reveal the way in which death is seen and prefigured in Matei Vișniec's play, *Horses at the Window*. The characters are waiting for that person who went to the war and who was going to become an hero. Unfortunately, the author changes his life into death in an ironical way, where heroism completely misses. So, the expectation of the characters replace the action of the play, because The Mother, The Daughter and The Wife have nothing else to do, but waiting for The Son, The Father and The Husband.

There is a person in the play who is called The Messenger and who brings the bad news of the non-heroic deaths. Every death means the end of the world. The Mother, The Daughter and The Wife, all of them hope for a mistake, trying in this way to fight against the absurdity of death. There are many signs of death in the play, because the author uses words like horse (which appears like an archetypal image which bring war and blood), window (the space between worlds), black water, war, all being symbols of death. This writing reorganises the space which is divided in two directions: home, or inside, and war, or outside – meaning also life and death.

**Keywords:** Death, Horse, War, Space.

## 1. Introducere. Fenomenul Vișniec

Scriitor complex, Matei Vișniec se remarcă, în primul rând, ca dramaturg. Ținând cont de valoarea și de numărul mare al pieselor sale de teatru, ca și de reputația excepțională de care se bucură, la nivel mondial, poate fi considerat, de departe, cel mai prolific și bine receptat dramaturg român. Piese sale sunt traduse în peste 30 de limbi, fiind montate pe scene importante din întreaga lume. Acestea dispun de o adevărată încărcătură semantică, fiind deschise spre analiză și interpretare.

Moartea devine temă recurentă în dramaturgia lui Matei Vișniec. Aceasta este puternic resimțită de majoritatea personajelor sale. Moartea este introdusă în piesele dramaturgului, fie prin intermediul anumitor obiecte, cum ar fi fereastra sau ușa, fie prin anumite personaje, cum ar fi bufonul, negustorul, mesagerul.

Piesa *Caii la fereastră* îmbină trei teme importante, utilizate frecvent de Matei Vișniec. În primul rând, piesa vorbește despre antieroisism, deoarece lașitatea de care dau dovadă personajele trimite spre depersonalizare. Apoi, personajele se confruntă cu așteptarea zadarnică a ceva nedefinit, culminând, în cele din urmă, în moarte.

## 2. Simboluri ale morții în piesa de teatru *Caii la fereastră*, de Matei Vișniec

Piesa *Caii la fereastră* cuprinde trei părți, fiecare propunând câte un tablou, cu ipostaze diferite ale soldatului: soldatul-fiu și mama sa, soldatul-tată și fiica sa, soldatul-soț și soția acestuia.

Dialogul dintre mamă și fiu este unul surd. Fiul nu reacționează, ceea ce conduce spre eșec. Buzunarele cusute ale fiului reprezintă un alt simbol al morții. Poate

chiar în momentul dialogului, fiul este mort, dovadă fiind replica sa: „Calul se uită drept la mine. Oare cine se uită la mine mă vede?” (Vișniec, 2017: 305). De asemenea, fiul observă că afară nu este doar calul, ci, alături de el, a venit un om.

Omul respectiv se dovedește a fi Mesagerul, care, în scurt timp, va aduce mamei vestea că fiul său a decedat. Calul e vesel. Bucuria aceasta e semnul triumfului. Moartea are câștig de cauză. Trăsura are, de asemenea, un rol simbolic. Reprezintă spațiul dominat de moarte, în care va fi transportat sufletul soldatului. Mesagerul este vocea morții, calul este însoțitorul celui mort, iar trăsura devine un spațiu al sufletelor câștigate.

În literatura Asiei Centrale, s-a păstrat imaginea calului htonian, ale cărui puteri misterioase vin să le înlocuiască pe ale omului, după moartea acestuia. Prin urmare, calul „își exercită funcțiile de călăuză și de mijlocitor, altfel spus, de animal psihopomp” (Chevalier, 2009: 172). Apariția sa neașteptată la fereastră, precum și teama pe care o stârnește asupra personajelor sunt folosite pentru a prevesti apropierea morții.

Ochii soldatului-fiu se îndreaptă numai spre fereastră, spre calul care îl așteaptă afară. La rândul său, calul îl privește pe soldat. Acest schimb de priviri devine o obsesie pentru soldat, care, deși face parte dintr-o altă lume, se simte atras de direcția în care îl va conduce calul. Calul nu mai este însoțitorul inocent și credincios al omului, ci devine un animal ucigaș care transferă sufletul omului spre un spațiu nedefinit: „Nu există iad sau rai în imaginația personajelor lui Vișniec, ci doar neantul, evanescența” (Tomescu, 2015 : 59). Mama îl sfătuiește pe soldat să nu se gândească la cai, tocmai pentru a-l proteja, dar fiul îi ignoră sfatul, neputând ieși de sub influența privirii calului, respectiv a morții. Acesta moare într-un mod stupid, este lovit de cal, devenind astfel un non-erou. Fiind guvernat de fatalitate, universul creat de Vișniec nu poate fi modificat.

Moartea primește contur în această piesă, devine vizibilă, concretă, prin intermediul elementelor amintite. Frica este prima etapă, care, în general, acaparează toate personajele create de Vișniec. Soldatul-fiu se teme de privirea calului, se teme de spațiul aflat în exteriorul casei, un spațiu dominat de război și implicit de absurd, dar destinul devine implacabil, iar personajul nu găsește resursele de a se salva.

Mesagerul este personajul care face trecerea la diferite etape din piesă. Raportat la veștile aduse de către mesager, timpul induce în eroare. Incipitul prezintă evenimente istorice desfășurate cronologic, apoi ordinea este abandonată: „partiturile și foile pe care le ține Mesagerul sunt boțite, într-o ordine parcă aleatorie, parcă trasă la sorți din buzunarul lui – de aceea timpul curge într-o direcție greșită” (Magiaru, 2010: 52). Mesagerul este, de fapt, vocea morții. Acesta trebuie să găsească resursele necesare pentru a se detașa, pentru a privi moartea cu răceală, doar așa fiind capabil să devină reprezentantul ei. Calul ucigaș aparține mesagerului. Relația dintre cei doi este una evidentă: amândoi sunt supușii morții, care le devine stăpân absolut. Mesagerul aduce garoafe, florile fiind singurul simbol al vieții într-o operă împânzită de simboluri ale morții. Însă niciun simbol vital nu rezistă într-un astfel de spațiu. Prin urmare, garoafele sunt înghesuite într-un geamantan, supuse întinericului și obligate, la rândul lor, să se stingă. Astfel, în prima parte, pe lângă garoafe, Mesagerul ține de după gât o pereche de bocanci și aduce vestea morții Fiului, care nu apucase încă să primească bocancii. În secvența a doua Mesagerul aduce cu sine, pe lângă buchetul de flori, „un fotoliu rulant aplatizat parcă de un buldozer”, simbolizând nebunia Tatălui, consecință dramatică a războiului. Partea a treia ar putea ilustra o concluzie a ideii de război tragic și absurd, Mesagerul aducând în scenă zece mii de bocanci, toți având pe tălpi semnul morții.

Fiul moare deoarece nu se poate sustrage destinului, fiind ucis de lovitura calului. În urma decesului, nu rămâne un cadavru, fiul, pur și simplu, dispare, evidențiindu-se în acest caz, din nou, evanescența personajelor lui Matei Vișniec.

Tatăl, în schimb, este afectat pe plan psihic de apariția calului. El este singur pe drumul de întoarcere din război. Pare să fie singurul care a scăpat de lovitura fatală a războiului. Faptul că este urmărit de un cal în drumul său spre casă îl determină pe soldatul-tată să înnebunească. Nici calul nu rămâne teafăr în urma acestei confruntări, ci evoluează de la o prezență malefică pentru soldatul-tată la o identificare autodestructivă cu victima sa, devenind dublul soldatului, aflat în pragul nebuniei.

Soldatul-tată se agață, în încercarea sa de a rămâne în viață, de cuvinte. Încearcă prin intermediul amintirilor legate de viața sa, prin evocarea trecutului, să întârzie apariția morții.

Cuvântul poate deveni obstacol în fața morții. El vrea să transmită un mesaj, dar nu reușește, dovedindu-se incoerent, chiar absurd.

Mesagerul o sfătuiește pe fiică să nu privească pe fereastră la cai deoarece caii nu mai sunt cei ce erau odată, ci au devenit răzbunători, leneși și pândesc pe la ferestre, cu scopul de a ucide.

Soldatul-soț nu are șansa de a privi moartea indirect. El face parte din rândul soldaților îndoctrinați în spiritul războiului, fără posibilitatea de a protesta. Întors acasă, acesta nu-și mai poate relua viața, ci transformă spațiul domestic într-un câmp de luptă. Prin acțiunile sale absurde, soldatul-soț demonstrează că este incapabil să se separe de război, să-l privească de la distanță. Cele două planuri se suprapun, granița dintre ele devenind invizibilă.

Există în piesă și alte simboluri absurde, motive sugestive ori detalii neverosimile care nu au neapărat un rol în înțelegerea sensurilor piesei, ci pot constitui pur și simplu mărci ale tragicului sau ale comicalului în teatrul absurd. Astfel, anunțul Mesagerului care și marchează compozițional cele trei părți ale piesei, geamantanul plin cu garoafe, care se închidea „clap! clap!”, apa neagră de la robinet, țeava defectă, caii, fereastra, lipsa de comunicare creează o atmosferă grotescă sau o altă lume în planul secundar al realității, repere specifice teatrului absurd.

### 3. Spații de trecere

Ideea de spațiu poate fi corelată cu cea de călători, personajele fiind, de fapt, trecători prin sălile de așteptare, respectiv prin anticamera morții. Spațiul închis devine simbolul mormântului. De asemenea, o importanță deosebită o au pragurile, respectiv ideea de trecere dincolo. Acestea pot fi reprezentate de ușă, fereastră, fântână, groapă, având rolul de a uni viața și moartea sau de a despărți pe cei vii de cei morți.

Fereastra este un spațiu bivalent, un spațiu de trecere dinspre un interior protector spre un exterior periculos. Înăuntru înseamnă liniște, confort, familie, siguranță, afară înseamnă război, pericol, risc, teamă. De asemenea, fereastra devine o frontieră, o graniță care unește două lumi diferite, dar care desparte viața de moarte. Existența ferestrei presupune singurătate, așteptare, moarte.

Spațiul extern devine unul dominat de frică din cauza prezenței calului, care așteaptă și care privește la rândul său prin fereastră. Spațiul intern este și el perturbat de un element cu valoare simbolică: apa care curge la robinet este neagră, deci prevestește moartea. Apa nu are nimic vital, regenerativ. Personajele ascultă acest zgomot produs de apă și încearcă, astfel, să se calmeze, să alunge teama care i-a cuprins, dar

încercarea lor se dovedește a fi zadarnică. Personajele presimt că moartea nu va întârzia să apară, ceea ce se va concretiza în scurt timp.

Inclusiv în a treia parte a piesei, țeava curge... personajele trăiesc ascultând sunetul morții, aflați încă în spațiul care protejează, înăuntru.

Majoritatea se confruntă cu situații limită, viața le direcționează spre un prag, fie real sau construit doar în sufletul lor, prag care îi privează de libertate și îi duce în imposibilitatea de a lua decizia corectă. Personajele nu rămân nici în viață, nu găsesc resurse nici de a se salva prin moarte și, astfel, devin prizonierii unei tentative de trecere.

Cei care privesc caii sunt stăpâniți de moarte, pervertiți, supuși ireversibilității timpului, destinului, împărțiți între cele două extreme, viața și moartea, aflați tot timpul în așteptare.

#### **4. Așteptarea morții, condiție *sine qua non***

Adesea regăsită în piesele lui Vișniec, așteptarea are ca loc favorit o cameră (cel mai adesea, apărând sub forma sălii de așteptare), o gară, o pensiune sau câmpul de luptă. Spațiile închise simbolizează izolarea personajelor, neputința acestora. Sala de așteptare este un loc al fricii deoarece niciodată personajele nu știu ce e dincolo de aceasta. Frica se transformă în angoasă, ajungând, adesea, la alienare. Întotdeauna această sală devine un loc de trecere spre ceva necunoscut, cel mai probabil spre moarte. Personajele nu știu ce așteaptă, nici cât va dura așteptarea, dar nu ies din umbra acestei sentințe.

Uneori, moartea nu este văzută ca un sfârșit nedorit, ci, din contră, ca un colac de salvare din tumultul vieții pământești. Personajele suferă, se consumă, sunt triste, simt că nu vor găsi drumul potrivit, nu se adaptează și unica salvare o găsesc în moarte. Aceasta reprezintă soluția problemelor și a suferințelor individului: „Așteptarea tulbură, naște sentimente contradictorii, neliniștește. Acel «dincolo» pe care-l presupune așteptarea lasă loc fricii” (Jighirgiu, 2012: 81).

Moartea simbolizează efemeritatea existenței, poate deveni revelație și introducere deoarece toate inițierile presupun o fază a morții, care precede calea spre o viață nouă.

Aflat în așteptare, omul lui Vișniec se confruntă cu întrebări fără răspuns, toate acestea ducând inevitabil spre alienare, ca unică soluție, după cum precizează și Octavian Jighirgiu, în cartea *Peregrin prin teatrul lui Matei Vișniec*: „Lipsit de repere stabile, măcinat de neliniști, de convulsii lăuntrice, de pendularea între posibilele revelații ale jocurilor minții și planul fizic al degradării, derutat de semnificațiile întoarse pe dos, de haosul care ia totul în stăpânire, personajul teatrului lui Vișniec este victima perfectă a binomului așteptare-alienare” (*idem*: 92). Nemaivând repere, fiind golit de sens, de principii, personajul lui Vișniec trece printr-o triadă de stări, care debutează cu frica, continuă cu angoasa și culminează în alienare. Toate acestea duc, în cele din urmă, la dispariția individului.

#### **Concluzii**

Piesa *Caii la fereastră* evidențiază statutul de învins al omului, care cedează sub presiunea impusă de viață. Cele trei personaje masculine, Fiul, Tatăl și Soțul, reprezintă o triadă-simbol pentru stadiile firești de evoluție ale omului. Din păcate, fiecare eșuează în moduri nu tocmai demne de apreciat. Mesagerul care anunță moartea

se dovedește a fi inclusiv soluția celor rămași acasă, care au pierdut persoane dragi. Moartea este peste tot. Personajul numit Soția, din a treia parte a piesei, constată, în final, că în cameră s-a făcut întuneric. Vrea să apeleze tot la fereastră, să o deschidă pentru a-i lumina încăperea, dar constată, cu dezamăgire, că, dincolo de această graniță, se lăsase, de asemenea, întunericul. Moartea a unit, astfel, cele două spații.

Pieseile lui Matei Vișniec rămân de actualitate și ilustrează problemele omului contemporan, sfâșiat de dileme, neputință și, mai ales, de emoții pe care nu știe să le gestioneze.

## Referințe bibliografice

- Chevalier, Jean. Gheerbrant, Alain. 2009. *Dictionar de simboluri*. Iași: Editura Polirom.
- Despierres, Claire, Mihail, Antonie (coord.). 2015. *Regards francophones sur le théâtre roumain*. Dijon: Université de Bourgogne.
- Jighirgiu, Octavian Dumitru. 2012. *Peregrin prin teatrul lui Matei Vișniec: considerații generale*. Iași: Editura Artes.
- Magiaru, Daniela. 2010. *Matei Vișniec. Mirajul cuvintelor calde*. București: Editura ICR.
- Vișniec, Matei. 2017. *Opera dramatică 2*. București: Editura Cartea Românească.

# UNE FORMULE EXPLICATIVE : LE TEXTE RELIGIEUX

Andreea Ramona NICORESCU (ANDRONACHE)

Universitatea din Craiova

## Abstract

This paper approaches the Bible from the perspective of discourse analysis in order to identify some features of the explanation as a characteristic of religious discourse. After presenting some theoretical aspects, we will observe evident and reformulative explanation and we will present some values of a reformulative connector: “c’est-à-dire” (“that is”).

**Keywords:** explanation, Bible, connector, value.

## 1. Introduction

Notre démarche s’inscrit dans une perspective discursive qui, tout en se basant sur le texte, procède à l’analyse du discours qui le soutient. Elle est celle de l’explication : bien qu’elle soit liée d’habitude au monde de l’école, de la transmission des connaissances, nous avons en vue de l’étudier dans le monde religieux, plus précisément dans la Bible, là où elle s’insère d’une manière différente pour en relever certaines marques spécifiques.

## 2. Ancrage théorique

Pour approcher le discours explicatif, nous partons de la définition de l’explication selon le dictionnaire TLFi : « **A.** Développement consistant à faire comprendre, à éclaircir quelque chose [...] **B.** Ce qui expose la cause, la raison d’une chose difficile à appréhender. ».

La définition porte donc sur « faire comprendre », « éclaircir », « exposer [ce qui est] difficile à comprendre », tout semble tourner autour de « comprendre » et d’« exposer ». Mais il y a un mot-clé qui passe presque inaperçu : « développement ». La théorie de Jean-Michel Adam (1997 : 129), à laquelle renvoie, selon nous, ce mot-clé, associe l’explication à deux questions fondamentales pour une séquence textuelle : pourquoi ? et comment ? Si le texte répond seulement à la seconde question, il ne s’agit pas d’un texte explicatif, mais expositif. C’est donc la justification celle qui fait la différence entre exposition et explication.

Raymond Blain précise qu’« on trouve le type explicatif dans divers genres de textes comme l’article de vulgarisation scientifique, l’article d’encyclopédie ou le manuel scolaire » (Noël-Gaudreault, 1999 : 31). Sans nous arrêter trop sur les théories visant le texte explicatif, nous nous proposons d’identifier quelques marqueurs de l’explication et illustrer des valeurs liées au discours biblique. Nous partons de la prémisse que le texte biblique est un texte explicatif, ayant, entre autres, le rôle d’enseigner, d’orienter. Même si, en général, l’explication est liée à l’enseignement, à la transmission du savoir, nous l’étudions ici dans la Bible.

Etablir le corpus a été, en soi, un défi, puisque les variantes de la Bible sont assez nombreuses. Finalement, nous avons opté pour celle de Louis Segond (1910), en raison soit de son importance historique et de sa diffusion.

La décision de jeter un regard sur la Bible (discours et texte religieux) pour détacher les formules explicatives a représenté une double difficulté et un double effort

de franchir l'obstacle. Le texte biblique est en soi un texte explicatif, une recherche exhaustive est à peu près impossible, présenter un choix de morceaux analysables est tout aussi difficile, à cause du manque de critères objectifs.

A tout cela s'ajoute la nature même de l'explication. Bernard Combette (1986 : 24) insiste sur sa double visée : d'une part, l'intégration d'une « connaissance partagée » et de l'autre, la nécessité d'une « densité informative ». La première relève de l'existence d'une base de connaissances sur laquelle le destinataire comprend une explication nouvelle, tandis que la deuxième fait référence à la quantité d'informations et à la progression thématique.

### **3. L'explication manifeste**

L'analyse quantitative des données relève la visée explicative manifeste de certains passages de la Bible. Ainsi, en tant que tel, le nom « explication » apparaît 43 fois, seulement dans l'Ancien Testament, avec la plupart des occurrences concentrées dans les livres de la Genèse et de Daniel et portant sur l'interprétation de rêves ou songes à valeur prophétique : « Les choses sont arrivées selon l'explication qu'il nous avait donnée. Pharaon me rétablit dans ma charge, et il fit pendre le chef des panetiers » (Genèse 41,13).

L'acte d'expliquer est rappelé aussi : le verbe est employé 31 fois, surtout dans l'Ancien Testament, mais aussi dans le Nouveau Testament. En certains cas, l'explication est reconnue comme nécessaire, dans le contexte d'un manque de compréhension (« Nous avons beaucoup à dire là-dessus, et des choses difficiles à expliquer, parce que vous êtes devenus lents à comprendre » Hébreux 5,11) ou bien la maîtrise de l'explication est liée à la connaissance et donc à la sagesse (« Qui est comme le sage, et qui connaît l'explication des choses ? La sagesse d'un homme fait briller son visage, et la sévérité de sa face est changée. » Ecclésiaste 8,1).

L'explication déclarée peut être proposée (« Les Chaldéens répondirent au roi en langue araméenne : O roi, vis éternellement ! dis le songe à tes serviteurs, et nous en donnerons l'explication » Daniel 2,4) ou sollicitée (« Alors il renvoya la foule, et entra dans la maison. Ses disciples s'approchèrent de lui, et dirent : Explique-nous la parabole de l'ivraie du champ. » Matthieu 13,36), ce qui laisse comprendre que celui qui explique est investi d'autorité.

### **4. Explication par reformulation**

Le plus souvent, l'intention d'expliquer n'est pas déclarée et l'explication advient à travers l'emploi de structures reformulatives

[...] dont la voix alors ébranla la terre, et qui maintenant a fait cette promesse : Une fois encore j'ébranlerai non seulement la terre, mais aussi le ciel.

Ces mots : Une fois encore, indiquent le changement des choses ébranlées, comme étant faites pour un temps, afin que les choses inébranlables subsistent (Hébreux 12, 26-27).

qui, au-delà d'éclaircir, peuvent viser à renforcer l'autorité du locuteur vu qu'il évoque les propos de quelqu'un dont l'autorité est incontestable.

Les structures reformulatives peuvent aussi donner des détails sur l'attitude du locuteur par rapport à ce qu'il affirme : « Mais ce que j'ai contre toi, c'est que tu laisses la femme Jézabel, qui se dit prophétesse, enseigner et séduire mes serviteurs,

pour qu'ils se livrent à l'impudicité et qu'ils mangent des viandes sacrifiées aux idoles » (Apocalypse 2.20). Le prédicat de la subordonnée relative explicative, « se dit », indique la distanciation du locuteur qui n'accepte pas le rôle que la femme prétend avoir.

Les reformulations paraphrastiques sont marquées, dans la Bible, par certains connecteurs privilégiés comme « ou », « je veux dire », « veut dire » et surtout « c'est-à-dire », que nous illustrerons ensuite.

Parmi les fonctions du marqueur « c'est à dire », nous rappelons *l'apport d'informations supplémentaires* (« Ceux des fils de Lévi qui exercent le sacerdoce ont, d'après la loi, l'ordre de lever la dîme sur le peuple, c'est-à-dire, sur leurs frères, qui cependant sont issus des reins d'Abraham » Hébreux. 7.5) ou de *précisions sur le sens d'un terme ou d'une expression* (« Mais Christ est venu comme souverain sacrificateur des biens à venir ; il a traversé le tabernacle plus grand et plus parfait, qui n'est pas construit de main d'homme, c'est-à-dire, qui n'est pas de cette création » Hébreux 9.11).

En plus, les exemples ci-dessus contiennent un marqueur qui ne remplit pas uniquement la fonction d'introduire une explication et assurer ainsi la structure reformulative, mais qui établit à l'aide de l'expression de droite (leurs frères) une relation peuple-frères, main d'homme qui construit - „, qui n'est pas de cette création”. Ainsi, l'accent porte moins sur la reformulation et plus sur la compréhension des paroles saintes.

La même nuance est observable dans l'exemple suivant : « par la route nouvelle et vivante qu'il a inaugurée pour nous au travers du voile, c'est-à-dire, de sa chair » (Hébreux 10.20).

Ce marqueur sert aussi à élucider pour un public non avisé le sens des expressions en langue étrangère. La paraphrase a dans ces cas une visée de *vulgarisation* : « Le soir étant venu, comme c'était la préparation, c'est-à-dire, la veille du sabbat » (Marc 15.42).

Une autre nuance à distinguer est celle de la reformulation *corrective*. L'énonciateur affirme quelque chose, mais il se corrige rapidement pour respecter la propriété de ses paroles. Il se rend compte qu'« un petit nombre de personnes » est assez imprécis et il se corrige vite après : « c'est-à-dire huit » : « qui autrefois avaient été incrédules, lorsque la patience de Dieu se prolongeait, aux jours de Noé, pendant la construction de l'arche, dans laquelle un petit nombre de personnes, c'est-à-dire huit, furent sauvées à travers l'eau » (Pierre. 3.20).

Le marqueur « c'est-à-dire » sert aussi à *défendre les expressions religieuses* : « Ce dont j'aurais pu t'assister est corban, c'est-à-dire, une offrande à Dieu » (Marc 7.11), ou « Les soldats conduisirent Jésus dans l'intérieur de la cour, c'est-à-dire, dans le prétoire, et ils rassemblèrent toute la cohorte » (Marc 15.16). Ici l'explication porte sur un détail architectural. « Venir après Jean » est une expression prophétique sur l'incarnation du Christ : « Jean a baptisé du baptême de repentance, disant au peuple de croire en celui qui venait après lui, c'est-à-dire, en Jésus » (Actes 19,4). Même valeur explicative pour l'expression « habiter en moi » avec le sens de « pouvoir », « avoir la capacité de » : « Ce qui est bon, je le sais, n'habite pas en moi, c'est-à-dire dans ma chair : j'ai la volonté, mais non le pouvoir de faire le bien » (Romains 7.18).

Expliquer aux lecteurs une expression religieuse qui se réfère à Dieu ou au Christ se fait plusieurs fois dans le texte de la Bible. « Il n'est pas dit : et aux postérités,