

Les films avec des marionnettes
*Avec Jiri Barta aux pays des merveilles : l'Enfance*¹

Cristina SCARLAT

« Al.I.Cuza » University, Ia i

Il faut « encore une fois goûter au fruit de l'arbre de la connaissance (la science) pour retomber en état d'innocence ».

(Heinrich von Kleist – *Le théâtre de marionnettes*)

On peut partir dans notre voyage sur les films avec des marionnettes d'un fragment d'Alain Recoing, qui dit : « Les marionnettes sont des objets animés par l'homme. Elles ne sont pas forcément figuratives et vont de la représentation, naïve ou non, satirique ou tragique, de la figure humaine au signe le plus abstrait. Enfin leur animation est organisée en vue d'un spectacle, soit de variété, soit dramatique ou lyrique. C'est pourquoi on oppose généralement la marionnette à la poupée-jouet, aux automates, aux santons. L'art des marionnettes est donc lié à un genre plus vaste, l'art de l'animation»².

¹*Drôle de grenier* de Jiri Barta – film avec des marionnettes présenté dans le 10^{ème} Festival International du Film – L'autre cinéma – Arras, France, 2009.

² Alain Recoing- « Les Marionnettes », in sld. Guy Dumur, *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade, 1981, pp. 1461-1462.

Le film de Jiri Barta, *Drôle de grenier*, présenté à la 10^e édition du Festival International du Film « L'Autre Cinéma », Arras, France, en novembre 2009, représente une sorte de retour à l'univers merveilleux de l'enfance, dans un débordement d'imagination : un retour au grenier mystérieux de grands-parents où l'on découvre des merveilles et où on peut aménager un espace de jeu pour que notre imaginaire se développe comme il veut. Le metteur en scène – un « grand enfant » ! – nous le propose.

Drôle de grenier a ceci d'intéressant qu'il mélange prises de vues réelles avec animation traditionnelle (dessin 2D, image par image). Ce film est le « drôle de grenier » (affectif) – un film-dessin animé de son auteur, où l'on trouve des marionnettes (dispositifs scéniques originaux, inédits comme conception et construction), des dessins, des bandes dessinées, des personnages réels (un chat véritable qui apparaît parfois au détour d'un plan, tout comme des acteurs en chair et en os : une fillette, sa grand-mère), des objets anciens qui appartiennent à l'univers enfantin (jouets en bois – comme les petits trains, le Prince Charmant –, puis l'ours en peluche, en porcelaine, en plastique) et de « récup »(/ récupération), à l'image de Schubert, le bonhomme de pâte à modeler au nez-« crayon à papier » et au chapeau-« capsule de bière »– dans une symphonie de sons et de couleurs qui retrace les caractéristiques de ce monde merveilleux de l'enfance. Des objets, des poupées, des personnages réunis par « l'art de l'animation » (Alain Recoing), dans un spectacle – métaphore de l'enfance.

Titre, le fil narratif, construction – (matériaux, objets utilisés pour la construction des marionnettes), le rapport avec l'univers de l'enfance

– Le titre

Le titre est une métaphore qui nous conduit par vers l'univers de notre propre enfance, des contes de fées et des contes racontés par nos grand-parents. Le grenier est la place où l'on cache et où l'on trouve des « secrets » qui tient d'un univers (micro-cosmos) spécial. Il est *drôle* parce qu'il est lié à l'idée de *jeu*, d'*enfant*, d'*enfance*, d'*innocence*, d'un monde où les règles fonctionnent d'une autre façon que dans la réalité.

– L'histoire (le fil narratif)

L'histoire racontée par le film de Jiri Barta – un vrai bijou de l'animation tchèque – donne l'impression qu'il se passe quelque chose dans notre grenier (le grenier de l'enfance !). Nous y découvrons un monde fascinant. La matière de départ utilisée par Barta est celle du conte – innocente et archétypale : une vieille valise abrite l'appartement « cosy » de la délicate poupée Myosotis (Madeleine de son nom français) qui accueille volontiers à sa table Schubert, un bonhomme en pâte à modeler, un Nounours chef de gare, un Prince Charmant en marionnette et beaucoup d'autres jouets relégués dans un grenier poussiéreux. Le fil narratif : tandis qu'un train à vapeur miniature promène tous ces drôles de voyageurs, Myosotis est enlevée par le maître du royaume du mal, qui a une vilaine tête d'humain. Les petits jouets vont se mobiliser pour sauver la jolie poupée. Le schéma est classique. L'histoire de Myosotis est, dans la vision de Jiri Barta, l'histoire d'une Cendrillon moderne !

– Le rapport avec l'univers de l'enfance et avec l'imaginaire enfantin

C'est un film trépidant et poétique qui nous plonge au royaume de l'enfance, un pays imaginaire où les objets oubliés s'animent et se réinventent une nouvelle vie. Barta s'amuse par

son film à faire se côtoyer deux mondes séparés, jouant sur les frontières de nos imaginations, en variant les registres et les supports : le monde du Bien et celui du Mal, puis le monde des personnages-marionnettes et celui des personnes, en chair et os. Le monde de l'imaginaire et le monde du réel. Barta joue avec ses poupées comme les enfants avec leurs jouets : il joue avec leur construction (les matériaux inédits), avec le décor où ils évoluent, avec l'action – histoire qui anime ces jouets et qui nous propose une variante inédite de re-voir et de sentir l'univers de notre propre enfance par l'intermédiaire des aventures de Myosotis et de ses amis.

– La construction des personnages ; les matériaux utilisés ; la modernité

On assiste à un spectacle – film, son et couleur – où les personnages animent l'histoire captivante de la quête de la petite Myosotis, en passant, comme dans une histoire classique, par des épreuves d'initiation, où sont mis à l'épreuve même le courage et l'amitié. Les personnages-objets (l'ours en peluche, le Prince, la souris) « dessinent », avec finesse, l'histoire même de l'Amour et de l'Amitié, du Courage, de la Sincérité – termes-clés qui doivent être re-valorisés dans la société d'aujourd'hui et avec lesquels les enfants doivent se familiariser – parce que c'est un film qui s'adresse particulièrement aux enfants. Le film de Barta est, dans ce sens, une véritable leçon. Dans la manière même de construire les personnages, Barta répond aux codes du conte pour enfants. Ses figures semblent sorties de mains d'enfants imaginatifs : pâte à modeler, jouets en bois, matériaux textiles en mouvement pour créer et « animer », par exemple, les vagues de la mer, toute sorte d'objets qui appartiennent à l'univers enfantin. Faisant appel à leur imagination, les réalisateurs de *Drôle de grenier* ont redonné vie aux objets les plus ordinaires et les plus désuets, recyclant ces

derniers en vue de les bricoler, les animer, changer leur apparence et inventer un nouveau monde.

Captés selon la vieille technique de l'image par image, ces personnages de brocante sont les derniers représentants d'une espèce en voie d'extinction. On ressent de l'affection pour les aventures de Myosotis que Barta développe dans un micro-univers spécial, son drôle de grenier... On a mentionné que les objets – poupées-marionnettes qu'on voit évoluer dans le film de Barta – sont différents, sont originaux. Barta est, de ce point de vue, dans la même idée que Philip Ségura qui dit que « la marionnette a besoin de différences, a besoin d'être différente dans le texte lui-même », parce que « seul l'acteur a une identité, a un *moi*. »

Barta est une sorte de « penseur de la marionnette » sous « l'égide du fabuliste », dans le sens proposé par Claude Gaudin – avec le « paradoxe qui justifie ce rapprochement (...) de l'ambigüité du mot animé, lorsqu'on l'applique à la marionnette et à l'animal ». Il revient à l'univers de l'enfance par ce jeu, dans une « projection d'un schéma imaginaire sur un schéma esthétique », où « l'esprit se dédouble lui-même à l'intérieur de sa propre activité créatrice » (Roger-Daniel Bensky). C'est un jeu avec la mémoire, avec les souvenirs, avec les symboles de l'enfance qui permet à Jiri Barta, au-delà de son « retour en arrière » (Mircea Eliade), à l'univers de son enfance (il a utilisé dans ce film des objets réels appartenant à sa propre enfance) d'établir un dialogue délicat avec ses spectateurs-enfants, par l'intermédiaire de son histoire et de ses marionnettes.

On retient parmi les personnages-marionnettes, le Prince Charmant ou la souris – Marie Curie (le nom français du personnage). Le dispositif cinématographique a permis à Jiri Barta de les utiliser d'une façon originale : on voit, sur l'écran, qu'il y a des marionnettes (et non un dessin, par exemple) mais on ne voit pas le fil qui permet au marionnettiste de les

conduire. L'art de l'animation (et la technique de « l'image par image ») a permis la création de l'idée de mouvement, d'autonomie de la marionnette. Tout comme l'acteur sur la scène du théâtre, les poupées-objets-marionnettes de Jiri Barta évoluent dans une histoire cohérente, après une histoire classique (la rencontre du Bien avec le Mal, la lutte, la quête, le *happy-end*, etc.). On a renoncé, ainsi, au fil « marionnettique » avec lequel on conduit les marionnettes, donnant à ces marionnettes une sorte d'autonomie, semblable à celle de l'acteur sur la scène.

Tout comme dans le théâtre – où le corps de l'acteur doit être expressif, pour exprimer des états d'âme, des émotions, etc. –, les « dispositifs » de Jiri Barta expriment, grâce à leur construction, des sentiments, des émotions. Dans le dialogue avec ses spectateurs, au festival du film d'Arras, le metteur en scène tchèque a mentionné le fait que, pour chaque attitude de ses personnages (joie, tristesse), il a construit une tête différente (on a vu la présence exceptionnelle de l'ours, qui donne l'impression d'un véritable personnage réel – les mouvements et les expressions semblent très naturels).

On mentionne aussi les décors particuliers dans lesquels évoluent les personnages : des espaces très restreints, qui suggèrent l'idée d'intimité, de protection (spécifique à l'univers enfantin), où l'on trouve un mélange entre les personnages – jouets – marionnettes et les personnages réels (la fillette, la grand-mère, le chat), « animés » par l'utilisation aussi des matériaux en couleurs très vives (les costumes des marionnettes, les objets utilisés pour construire leur univers – la chambre de Myosotis, par exemple, sa cuisine, puis le lit de l'ours – une pantoufle – ou sa valise d'où il sort, comme d'une boîte magique, toute sorte d'objets). L'imagination de l'auteur surprend par inédit et par les « solutions » trouvées pour construire les scènes, les cadres. Par exemple, quand l'orage éclate dehors, en prise de vue « documentaire », il se traduit

ensuite dans le grenier par une nuée de nuages fictifs : des taies d'oreiller gonflées à l'hélium lèvitent au-dessus du plancher, se muant bientôt en torrents de pluie, sous la forme de draps bleus. « Les correspondances réalité/ animation confèrent au film une impureté ludique, ajoutant beaucoup à son attrait : le chef de l'empire du mal (« La tête »), buste grotesque de dictateur chauve en bronze, a des yeux vivants, et le chat, interface maléfique entre les deux mondes, a lui-même son alter ego en peluche ». (Eric Vernay).

On retient aussi la partition musicale du film – les séquences pliées sur les scènes, pour exprimer la tension, l'émotion ou la crainte : des morceaux musicaux très rythmés pour exprimer, par exemple, la fugue des personnages partis dans le sauvetage de Myosotis, pour se sauver, à leur tour, du péril et de la menace représentés par Le Tête et par ses « serviteurs », de leurs « pièges » par lesquels ils essaient – comme dans les contes de fées classiques – de mettre en danger la quête et le sauvetage de cette Cendrillon.

Il s'agit donc d'un conte de fée très particulier, par ce film de Jiri Barta, moderne par sa représentation mais classique par l'histoire racontée, par le fil épique développé et par le fait que l'auteur demeure particulièrement fidèle à deux facettes du conte : d'une part, son accessibilité au plus grand nombre de spectateurs et aux enfants (le voyage, la quête, etc.), et, de l'autre, son souci d'enseigner (on apprend des choses sur le monde, sur le comportement humain, sur le Bien et le Mal, etc.). Ce film possède un discours éducatif ; en plus de divertissement, il a une fonction pédagogique. Et ce n'est pas pour autant un récit d'apprentissage. Barta demeure un enfant. Avant toute chose, c'est son regard et sa capacité d'émerveillement qui nous transposent dans son monde magique. Et c'est là la priorité du conte : nous porter dans un univers merveilleux qui change sans cesse, semble toujours incertain et ne se fige jamais en une certitude d'adulte.

Avec les marionnettes de Jiri Barta – ces « créatures symboliques » qui ne sont pas « les doubles inanimés et rigides des vivants » (Edward Gordon Craig) – on retourne, nous aussi, dans le pays merveilleux de l'enfance, re-lisant l'histoire de l'enfance avec joie et émotion.

Notes. Bibliographie

Jiri Barta – Né en 1948 à Prague, il est diplômé de l'École des Arts et Métiers de Prague. Depuis 1978, il collabore avec le studio Kraty Film pour lequel il réalise ses films notamment « Krysar, le joueur de flûte » (1986). Héritier de Jiri Trnka, Karel Zeman et Jan Svankmajer, il est aujourd'hui reconnu comme l'un des maîtres de l'animation. (fiche de présentation dans le cadre du 10^e Festival International du Film – L'Autre Cinéma, Arras, 2009)

www.carlottafilm.com.

www.plan-sequence.asso.fr – sur le 10^{ème} Festival International de Film – L'Autre Cinéma – Arras, 2009.

SEGURA, Philip (2005): *La marionnette matériau*, éd. L'Harmattan, p. 91

BENSKY, Roger-Daniel (2000): *Recherches sur les structures et la Symbolique de la Marionnette*, éd. Librairie Nizet

SCHLEMMER, Oskar (1978): *Théâtre et abstraction (L'espace de Bauhaus)*, traduction, préface et notes d'Eric Michaud, éd. L'Age d'Homme

CRAIG, Edward Gordon (1999): *De l'Art du Théâtre*, préface de Monique Borie et Georges Banu, suivie de *Souvenirs de Craig*, entretien avec Peter Brook et Natasha Parry, Circé, Collection Penser le théâtre, l'étude *L'acteur et la sur-marionnette*, pp. 79-106

VON KLEIST, Heinrich (1947): *Le théâtre de marionnettes*, Paris, éd. GLM

VERNAY, Eric: *La critique d'Excessif*, www.excessif.com

GAUDIN, Claude (2007): *La marionnette et son théâtre. Le Théâtre de Kleist et sa postérité*, Presses Universitaires de Rennes, p. 16

Cercet rîle au fost sprijinite de Fondul Social European în România sub responsabilitatea AMPOSDRU [grant POSDRU/CPP 107/DMI 1.5/S/78342].

***Lexico-Morphological Idiosyncrasies of Romanian
as Compared with European Romance and
Germanic Languages. Similarities and Contrasts (I)***

THE VERB, edited by Gina Măciuc, “tefan cel Mare”
University of Suceava, 2011, 499 pages. Reviewed by

Irina COCA

“tefan cel Mare” University of Suceava, Romania

In a world in which *zoon politikon* was and still is in a continuous development throughout history using language in all possible ways, it is crystal clear that there is no growing away from it. The verb plays a crucial role in the communication between persons. This research aims to provide and establish the common morphological and structural trends regarding the verb, highlighting semantically and/or morphologically similar or identical forms within the Romance and Germanic languages both from a synchronic and a diachronic point of view.

This exploratory study reveals a series of similarities and contrasts between two groups of languages, in that it provides a comparative synopsis for the researchers, academics, and BA, MA or doctoral students who are interested in contrastive linguistics or the study of language in general, with research results giving insights into the strategies applied for recognizing identical forms and patterns in the language families investigated. However, several limitations must be considered in interpreting the study findings because the area of research is uncommonly wide.

The book has five chapters. In the *Preliminary Remarks* the editor takes it upon herself to explain “what set the ball [scil. *contrastive approach*] rolling” (cf p 16), with a major focus on the “recent reshaping of our geographical environment” (cf p 17) and the growing tendency in the educational system “to revise its strategies in compliance with a much more flexible, Europe-wide job market” (ib.)

The second chapter, entitled *Distinctive Features of voice, aspect and tense as Exhibited by the Five Languages under Scrutiny*, compares the way in which these verb categories appear and are described in languages as diverse as: English, German, Italian, Spanish and Romanian. The foreign-language units are each provided with an abstract in Romanian. They are very well documented and give the reader a large amount of information. Another important aspect that should be mentioned is the fact that the authors of these units are professors with a lifelong interest in the field of linguistics. Each unit has the structure of a miniature grammar book, with generalities presented by way of introduction, the features of verb categories analyzed in detail in the subsequent sections and idiosyncrasies pinpointed in both the concluding section and the abstract.

The authors’ arguments are very convincing and they turn to good account numerous examples and commentaries which vividly illustrate their points. Many of these examples are familiar ones, covering all the problems debated in the theoretical parts. Thus, the choice of examples is not made at random, on the contrary, they are carefully selected and analyzed. For instance, for the durative aspect the reader is given several examples in the book: “She sleeps a lot” (cf p 101, durative/imperfective, English), “Er arbeitet unaufhörlich” (cf p 173, German), “Io comincio a dormire ad una certa ora e mi sveglio ad un'altra” (cf p 205, Italian), “La niña anda

subiendo a la ventana” (cf p 249, Spanish), or verbs like “ a se afla”, “ a apar ine”, “ a dura”, (cf p 290, Romanian), etc.

The third chapter, *Anglo-German Rivalries: an Attempt at Charting the Drift-Away from the Common Ancestor and Accounting for Dissimilar Spread Patterns*, brings to the fore a further moot point of comparative research. The author points out the manner in which English and German have developed throughout the ages, what they chose to preserve and to discard, respectively, from West Germanic - their common ancestor. Gina M ciuc anatomizes these two languages in terms of phonetics, vocabulary, morphology and syntax and tries to find out what exactly induced English to drift away from its Germanic relative.

In the fourth chapter, *An Attempt at Charting Morphosyntactic Changes by Tracing Romance Languages back to Latin*, the author attempts to chart the evolution of Romance languages from Latin, while highlighting the verb categories under survey. If the second chapter features Romance languages one at a time, Ch. 4 scans the entire Romance family comparing and contrasting its members in order to see which Latin forms and patterns they clung to and which they chose to dispense with in the long run. After presenting at large the discrepancies and similarities between these languages and their common ancestor, Lavinia Seiciuc zooms in on verb individual patterns in each language, with a final synopsis of the changes suffered by verbs at the morphosyntactical level. The theories are corroborated by suitable examples in order for the reader to better understand how the languages have survived during the ages (s. for instance the indicative form of the verb for the 1st person singular on p 390 : Latin “canto”, Catalan “canto”, French “chante”, Italian “canto”, Portuguese “canto”, Romanian “cînt”, Spanish “canto” .

The final chapter, *Highlighting Similarities and Contrasts between Romance and Germanic Languages in Terms of Verb Grammar with a Major Focus on Romanian*, is meant to take the research a step further into a contrastive study of the Romance and Germanic families. This chapter not only compares the two major groups of languages, but also “subjects to minute scrutiny the morphological peculiarities most likely to set Romanian off as a self-assertive linguistic entity against the Romano-Germanic European background” (cf pp 19-20). Ioan Oprea maintains that when we translate from one language into another we do not translate the grammar and vocabulary of that language, much rather we translate the text instead (cf p 477, my translation), the languages being thus able to adapt to one another. It is therefore obvious that we are a long way from considering the study of languages a closed matter, since, as everything is changing nowadays, so do languages undergo changes sometimes even beyond recognition.

By way of conclusion, *Lexico-Morphological Idiosyncrasies of Romanian as Compared with European Romance and Germanic Languages. Similarities and Contrasts (I) THE VERB* can be said to have successfully attained at least two of the ultimate goals listed by the editor in her *Preliminary Remarks*: to define “clear-cut paradigms on which further research can safely be grounded” (cf p 20) and “to dispute the would-be superiority of exhaustive canonical monolingual approaches” (cf p 22). As for the third one, “to win new recruits over to the comparative strategies, particularly bold thinkers willing to take the long view of the tremendous benefits of applying such contrastive techniques to language study in an ever-expanding multicultural European Union” (ib.), only time can tell.

Gramatica de baz a limbii române, Dindelegan Pan ,
Gabriela (coord.), 2010, 686 p., Editura Univers Enciclopedic
Gold, Bucure ti.

Un instrument supplémentaire?

Cosmin PÂRGHIE

“ tefan cel Mare” University of Suceava, Romania

Le livre que je présenterai porte le titre *Gramatica de baz a limbii române (GBLR)*, grammaire parue récemment, plus précisément en 2010 sous la coordination de Gabriela Pan Dindelegan. Parmi les membres de ce projet hormis la coordinatrice il y a : Adina Dragomirescu, Isabela Nedelcu, Alexandru Nicolae, Marina R dulescu-Sala et Rodica Zafiu. L'équipe est formée d'une part des cadres universitaires avec une expérience riche et solide et d'autre part des jeunes chercheurs, pas toujours avec une expérience riche et solide mais avec une conscience active doublée par une formidable volonté contributrice.

Gramatica de baz a limbii române vient, comme la coordinatrice le dit, de la nécessité d'un *instrument supplémentaire*, plus court (cca. 700 pages en comparaison avec *Gramatica limbii române (GALR)* de 2005/ 008 qui a cca. 2000 pages) et plus simple, qui offre une synthèse, c'est-à-dire qui facilite, en éliminant l'exhaustivité, l'accès direct. Le „de baz ” dans le titre porte l'empreinte didactique, une grammaire accessible au public large, en même temps un instrument pour comprendre mieux la fonctionnement de la langue comme entité physique, organique, un *sine qua non* pour une nation. Il faut préciser le fait que *Gramatica de baz a limbii române*

n'est pas un manuel scolaire, sinon un ouvrage théorique qui correspond au niveau scientifique actuel.

Passant à l'organisation, cette grammaire est divisée en trois parties : la première partie qui vise la morphosyntaxe des classes lexico-grammaticales; la deuxième partie qui vise le traitement des fonctions syntaxiques en détail et la troisième partie qui vise les phénomènes énonciatifs. Il faut faire l'observation que la deuxième partie, c'est-à-dire le traitement des fonctions syntaxiques, apparaît dans la première partie, plus précisément dans la description syntaxique des classes lexico-grammaticales. Les phénomènes énonciatifs apparaissent dans la première et deuxième partie (voir la description déictique et anaphorique des pronoms, les connecteurs, le prédicat de l'énonciation etc.). À la fin, il y a un glossaire, une rubrique distincte pour « Indice de materii » [Index des matières] et pour « Indice selectiv de cuvinte » [Index sélectif des mots] et une bibliographie générale qui est située après la rubrique intitulée « Surse » [Sources] d'où les auteurs ont extrait les exemples. À mon avis, pour une grammaire « de baz » qui doit servir d'*instrument suplémentaire* pour la compréhension et l'utilisation correcte de la langue roumaine, les auteurs auraient dû donc envisager tous les ouvrages qui se sont occupés de l'aspect linguistique et grammatical de la langue roumaine et qui ont été publiés jusqu'à l'apparition de la grammaire de 2010 (seulement 126 ouvrages qui inclus dans la bibliographie générale).

Au niveau théorique, *Gramatica de baz a limbii române* conserve les innovations et la conception de la grammaire de 2005/2008. Toutefois, la grammaire de 2010 s'individualise grâce à la manière propre de filtrer les informations spécialisés. Ainsi que pour le groupe nominal, face à la grammaire de 2005/2008, la fonction syntaxique d'épithète disparaît pour son statut non-représentatif, couvrant, dans l'absence des hiérarchies syntaxiques et sintactico-

semantiques, des composantes des plus divers : déterminants, quantificateurs, modificateurs, possesseurs, compléments. L'article qui dans la grammaire traditionnelle apparaît comme une partie du discours autonome, dans *Gramatica de baz a limbii române*, l'article constitue une classe lexico-gramaticale subordonnée aux classes de déterminants. À l'intérieur de la classe pronominale, le pronom personnel « dânsul » cesse d'être un pronom personnel, devenant un pronom qui marque la politesse atténuée. Or, à mon égard, « dânsul » a comme correspondant synonymique dans le plan réel « el » qui de point de vue pragmatique est une non-personne. Le locuteur s'adresse à l'interlocuteur concret, et l'utilisation du pronom « dânsul » pour l'objet de la communication linguistique ne suppose pas avoir une attitude révérentieuse. Ni morphématiquement « dânsul » ne renvoie pas par uns de ses constituants au révérence. La classe lexico-gramaticale du pronom possessif qui apparaît dans la grammaire traditionnelle, dans *Gramatica de baz a limbii române*, on parle de l'adjectif pronominal possessif et d'un pronom semi-indépendant. Pourquoi semi-indépendant ? Parce que les formants « al, a » ne peuvent pas coexister en variation libre dans un énoncé. « Al, a » ont besoin d'une complémentation obligatoire à droit. Ex. *Al meu*. Analysant cette énoncé on dit qu'il s'agit d'un pronom semi-indépendant plus que d'un adjectif pronominal possessif. Dans la classe du démonstratif, il s'agit du pronom semi-indépendant « cel » qui peut avoir, au contraire « al », une variante pronominale : ex. *Cel din dreapta a vorbit*. et adjectival : ex. *B iatul cel frumos a vorbit*. (Dindelegan et al., 2010 : 127) Pour le verbe, l'infinitif, le gérondif, le participe et le supin sont traités comme verbes non-finis à cause de leur hybridation. À cause de cela, ils s'éloignent du statut de verbe, en se rapprochant d'autres classes lexico-gramaticales comme le nom, l'adjectif, l'adverbe. Dans la grammaire de 2010 trois voix peuvent être observées (cela ne signifie pas que

les auteurs rejettent les autres voix, mais elles approuvent, dans une plus grande mesure, trois voix) la voix active, passive et impersonnelle. La voix pronominale n'entre pas parmi les trois voix parce que les constructions qui sont formées avec le pronom réfléchi, c'est-à-dire avec le clitique comme formant obligatoire, ne réalise pas l'opposition de voix et parce que les constructions avec le pronom réfléchi n'impliquent pas une réorganisation hiérarchique. On dit : ex. *Ion îl laud pe Dan* (complément direct) vs *Ion se* (complément direct) *laud* (pe sine). (ibid. : 265)

Concernant la syntaxe, *Gramatica de baz a limbii române* parle de plusieurs fonctions syntaxiques parmi lesquelles on cite : déterminant, quantificateur, modificateur, possesseur, complément d'objet seconde, complément prépositionnel, complément possessif (dans une structure phrastique du type : ex. [Lui Ion] CPos [îi] CPos admir costumul. (ibid. : 499) et une série des circonstancielles (de lieu, de temps, de modalité, quantitatif, instrumental, de relation, de cause, concessif etc.) La fonction de complément possessif aussi que la fonction du complément d'agent et la fonction du prédicat supplémentaire sont encadrées par les auteurs dans « Pozi ii sintactice ap rute prin reorganizare » [Positions syntaxiques apparues par réorganisation]. Dans la classe des compléments matriciels entre: la fonction de sujet, de complément direct, de complément de l'objet seconde, de complément indirect, de complément prépositionnel, d'attribut, de complément prédicatif de l'objet, de complément circonstanciel. *Gramatica de baz a limbii române* propose une panoplie des fonctions syntaxiques. Chaque fonction syntaxique est analysée individuellement. Cela vient de souligner la nécessité de faire quelques délimitations précises à l'intérieur de chaque fonction syntaxique. Ni le degré de difficulté n'est ingnorable, en tenant compte du fait que chaque fonction syntaxique se distingue par sa nature, toujours

changeable. Ainsi, pour que les difficultés puissent être visible, à l'intérieur de chaque fonction syntaxique, les auteurs ont introduit un sous-chapitre intitulé « Dificultăți » [Difficultés]. Ni les ambiguïtés d'interprétation, ni les aspects normatifs ne sont jamais négligés.

En conclusion, *Gramatica de bază a limbii române* de 2010 reste un *instrument suplimentar*, plutôt une pratico-théorie qui, à mon égard n'éclaircit plus ou ne dehybridise pas l'état actuel des classes lexico-gramaticales. *Gramatica de bază a limbii române* reste comme une certitude actuelle (synchronique) de la difficulté qui continue à subsister dans chaque classe lexico-gramaticale.

Références

- COTEANU, Ion (1982): *Gramatica de bază a limbii române*, București, Editura Albatros
- DINDELEGAN PANA, Gabriela (coord.) (2010): *Gramatica de bază a limbii române*, București, Editura Univers Enciclopedic Gold
- GUTU ROMALO, Valeria (coord.) (2005): (ediție revizuită în 2008), *Gramatica limbii române, I. Cuvântul, II. Enunțul*, București, Editura Academiei Române
- IACOB, Niculina (2002, 2006): *Morfologia limbii române*, Suceava, Editura Universității din Suceava
- IRIMIA, Dumitru (1997): *Gramatica limbii române*, Iași, Editura Polirom
- MANOLIU-MANEA, Maria (1968): *Sistematica substitutelor din româna contemporană standard*, București, Editura Academiei Române
- NAGY, Rodica (2002): *Sintaxa limbii române actuale*, Suceava, Editura Universității din Suceava.
- ZDRENGEA, Mircea (1955): *Adjective determinative sau pronume (posesive, demonstrative, relative, nehotărâte?)* în LR, IV, nr.4.

