

**LE ROLE DE L'ENTROPIE DANS LES TROPES STYLISTIQUES  
OU COMMENT DEVELOPPER LES COMPETENCES D'INTERPRETATION**

**Mihail RUMLEANSCHI**, *maître des conférences, docteur,  
Université d'Etat «Alec Russo» de Bălți*

**Rezumat:** *Pe parcursul elaborării mesajului său locutorul, dacă vrea să fie înțeles, este obligat să respecte standardele textualității și să intuiască posibilitățile de decodare de care dispune receptorul. Însă pentru a edifica un mesaj interesant este necesar să mai adăugăm o cerință, care la analiză se adevărește foarte importantă: mesajul trebuie să fie marcat de un anumit grad de entropie interpretată de noi ca fiind anumite tipuri de devieri de la normele lexicale, gramaticale, stilistice, logice etc. Aceste devieri creează imagini inedite*

ale lumii capabile să remodeleze tezaurul de cunoștințe ale receptorului. Ele dețin forme cu o semantică specifică capabile să activeze resursele interpretative ale receptorului.

**Cuvinte-cheie:** transfer de cunoștințe, entropie, baze de cunoștințe, comparație, metaforă, referent, redundanță.

Lors de l'édification d'un message, le locuteur effectue un transfert du savoir personnel en savoir à communiquer aux autres. Mais ce transfert n'est pas une simple transmission d'informations. Pour ce faire il doit tenir compte de deux facteurs importants:

a) son message doit respecter les standards caractéristiques pour les constructions textuelles formulées par R. Beaugrande et W. Dressler (1981) et repris par d'autres linguistes (par exemple, Lerot; Martin; Maingueneau et al): être cohésif, cohérent, acceptable, informatif, intertextuel, situationnel et intentionnel. Il faut remarquer que le message construit avec le respect de toutes ces exigences sera presque idéal d'après sa forme et son contenu et il sera aisément compris par le récepteur, étant donné qu'il respecte à la lettre les normes linguistiques, le dosage informationnel etc.

b) pendant l'édification du message le locuteur doit se représenter de quelle façon son texte sera compris par l'allocuteur, quel sera le noyau informatif sur lequel se centralisera son attention; en plus des standards cités ci-dessus, il doit prendre en compte certains facteurs sociaux: la position sociale de son partenaire, son niveau d'instruction, les domaines de ses intérêts, de ses occupations, son âge etc.

Mais les messages de ce type sont assez rares et presque toujours peu intéressants. Ils se caractérisent par une abondance d'informations déjà connues et de faits redondants qui n'excitent pas l'esprit / l'intérêt du récepteur, font naître très peu d'émotions, n'enrichissent presque pas de façon sensible ses savoirs. Donc, le respect fidèle des facteurs énumérés par nous fait souvent apparaître l'ennui chez le récepteur.

Pour que le message soit informatif et impressionne le récepteur il faut qu'il soit marqué en plus par une certaine entropie – posséder des déviations de tout ordre<sup>3</sup> et créer de nouvelles informations – ce qui en fin de compte exerce une pression sur ses capacités intellectuelles, sur ses moyens d'interprétation. Car c'est en fin de compte le premier soin du locuteur – être compris. Et puis on construit des messages pour communiquer à quelqu'un des informations qui produisent un certain remodelage de ses savoirs, de son vécu.

L'entropie est une mesure du désordre: avant de construire un message le locuteur se trouve devant une immense quantité de matériel linguistique et de faits extralinguistiques, chaotiquement existents ou archaïquement groupés, qu'il doit ordonner selon une situation et une intention bien définies en des séquences grammaticalement et logiquement correctes, puis les agencer conformément aux standards susmentionnés pour qu'il ait à la fin une communication intéressante, susceptible de capter l'attention du récepteur.

La première question qui se pose: comment faire pour que le message soit informatif et captivant à la fois?

Pour impulsionner les échanges communicationnels on doit construire des textes dont la forme et le contenu bousculent, remodelent d'une certaine façon les bases de connaissances du récepteur, impulsionnent son système de décodage. De cette façon, devient évident que l'auteur du message doit déroger, enfreindre d'une certaine manière les prescriptions normatives, standardisées de la langue et par là introduire des marqueurs entropiques.

La seconde question qui apparaît: quel est le niveau d'entropie admissible pour un message communiqué?

Il est évident que ce niveau n'est pas toujours le même. Un message du domaine scientifique, économique ou technique sera marqué par une entropie minimale car la précision de l'information et le laconisme en sont les caractéristiques essentielles. Par contre, un message littéraire (poétique, dramatique, prosaïque) qui doit être hautement captivant et émotionnel, sera construit avec beaucoup de surprises: déviations logiques, linguistiques, référentielles, sousentendus. Pourvu que le récepteur se mette à réfléchir, à ajouter du sien, à collaborer avec l'auteur, à négocier un signifié commun et à reconstruire un sens.

---

<sup>3</sup>Le savant anglais William Ross Ashby (1951) a proposé de définir l'information à partir de la catégorie des variations en affirmant qu'il y a information là où il y a diversité.

Dans la communication de tous les types (conversation, discours, commentaires, mass-media, les textes de réclame etc.) on crée des entropies qui traditionnellement sont appelées tropes stylistiques employées intentionnellement pour donner une forme plus exotique aux messages. À l'analyse, les figures de style apparaissent comme des unités discursives où il y a des *déviations aux normes académiques* pour rompre l'intelligibilité inhérente au langage: discordances lexicales et syntaxiques, fusions inattendues des registres de langue, créations de nouveaux référents ou images nouvelles des réalités de la vie.

Dans la présente étude on analysera l'entropie caractéristique pour deux figures de style – la comparaison et la métaphore, car à l'analyse, on remarque leur influence sur beaucoup d'autres tropes (Voir: Gleick: 1989).

Si l'on prend, par exemple, *la comparaison* on pourrait représenter cette discordance de la façon suivante: tout en sachant qu'on a comparaison<sup>4</sup> lorsqu'on rapproche deux choses ayant un point commun, c'est-à-dire une ressemblance, à l'aide d'un mot de comparaison; on attribue à un référent des marqueurs caractéristiques à d'autres référents et l'on crée de cette façon un nouveau référent. Dans les messages littéraires on s'efforce de faire de la sorte qu'entre le comparant et le comparé il y ait très peu de marqueurs sémantiques communs.

Prenons deux exemples: *Jean est comme notre voisin* et *Jean est comme Esope*<sup>5</sup>. Dans le premier cas, le comparant – notre voisin – laisse entendre que les deux personnes nous sont connues et même si le voisin détient des qualités singulières, cette comparaison ne nous surprend presque pas. Le message n'apporte pas beaucoup d'informations nouvelles qui pourraient altérer l'image que nous détenons déjà de Jean. L'entropie est d'un niveau peu remarquable: elle concerne le comparé, Jean, à qui on attribue dans ce contexte les marqueurs caractéristiques au voisin, et qui apparaît, de cette façon, comme un second voisin. Ou à peu près.

Dans le second cas le comparant est plus „énigmatique”. Qu'est-ce qu'on attribue à Jean en le comparant à Esope? S'agit-il du physique d'Esope? De son état social? De son talent? De sa sagesse? Énigme. Pour comprendre la nouvelle image de Jean, l'allocuteur doit fouiller dans ses savoirs pour identifier les marqueurs caractéristiques du comparant qui pourraient être attribués au comparé. S'il ne trouve rien, il doit les chercher dans les livres, dans les dictionnaires, les Encyclopédies, dans l'Internet ou demander à quelqu'un, en fin de compte. Et ce n'est pas tout: en trouvant les informations nécessaires, l'allocuteur doit les rapporter au contexte pour effectuer un tri logique des marqueurs convenables qui s'associent avec Jean dans l'ipostase de la situation conversationnelle. Le niveau de l'entropie de ce message est très élevé: on voit bien quel travail gigantesque doit faire l'allocuteur pour décoder l'information cachée dans la comparaison.

---

<sup>4</sup>Rappelons-le une fois de plus: la *comparaison*, mot provenant du latin *comparatio* désignant l'«action d'accoupler», est une figure de style consistant en une mise en relation, à l'aide d'un mot de comparaison appelé le «comparatif», de deux réalités appartenant à *deux champs sémantiques différents mais partageant des points de similitudes* (souligné par nous, M.R.). Le vers de Charles Baudelaire: «La musique souvent me prend comme une mer!» (*La Musique, Les Fleurs du mal*, 1840) est une comparaison, dans laquelle la musique et la mer sont dans un rapport d'analogie, au moyen du comparatif «comme». Les deux réalités sont appelées le «comparant» (dans cet exemple: la mer) et le «comparé» (la musique) et elles partagent en effet au moins un sème: *l'ondulation* – point commun entre la mer et la musique lesquelles, toutes les deux «bercent» le poète. Elle exprime directement et explicitement le lien symbolique entre les deux réalités comparées, en utilisant un terme de comparaison. La comparaison rhétorique participe d'une reconfiguration possible du monde en faisant apercevoir les correspondances émanant de la subjectivité du locuteur. Elle permet de défigurer momentanément, par l'entremise du *comme*, la réalité pour laisser entendre ses possibilités évocatrices au sein d'une petite fiction poétique. Le mouvement surréaliste l'utilise très souvent pour rompre l'intelligibilité inhérente au langage (Voir en détails: 13).

<sup>5</sup>Esope (*Aisôpos*, VII<sup>e</sup> - VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) est un écrivain grec d'origine phrygienne, à qui on attribue la paternité de la fable comme littérature ou genre littéraire. Selon La Fontaine, «Esope était le plus laid de ses contemporains; il avait la tête en pointe, le nez camard, le cou très court, les lèvres saillantes, le teint noir, d'où son nom qui signifie nègre, ventru, cagneux, voûté; mais, chose pire encore, il était lent à s'exprimer et sa parole était confuse et inarticulée». Pour plus de détails voir: 19).

Il faut donc souligner que plus la ressemblance des deux référents est évidente, plus l'entropie est moindre, et inversement, plus cette ressemblance est moins évidente, plus l'entropie<sup>6</sup> est grande. Examinons encore les exemples suivants:

- *Pierre marche comme une tortue,*
- *Pierre marche comme un escargot,*
- *Pierre marche comme le Sahara.*<sup>7</sup>

Le marqueur de base dans ces exemples est *la vitesse de déplacement*. Pour décoder l'information, le récepteur doit recourir à ses savoirs, à l'expérience personnelle. Il compare la façon de se déplacer des comparants – la tortue, l'escargot, le Sahara. Que la tortue marche lentement, il le sait de son expérience.<sup>8</sup> Que l'escargot se déplace très lentement, il le sait aussi. Et comparer quelqu'un à un escargot ne constitue pas pour lui une grande surprise. L'entropie est dans les deux cas presque nulle. Il y a à la base un vécu personnel, un *culturème*<sup>9</sup> connu qui aide le récepteur à les décoder.

Quant au troisième exemple, la comparaison est imprévue, elle surprend l'allocuteur, elle l'impose à effectuer une identification fébrile des points de repère dans les bases de ses connaissances. Faute de savoirs, il se met à imaginer de quelle façon ce Sahara peut se déplacer. Il sait que dans ce monde il y a des objets qui ne se déplacent pas (les montagnes, par exemple, les champs), ou ils se meuvent très-très lentement (comme les continents). Parler de déplacement lorsqu'il s'agit de la forêt ou d'une ville, c'est plutôt parler du changement/d'une modification de leur volume, de leur superficie. Donc, le déplacement égalise dans ce cas avec l'évolution de l'objet dans le temps et l'espace. Seulement après avoir remanié un tas de données, après les avoir mis en un ordre quelconque, après avoir construit une série logique d'opérations (suppositions, déductions, transferts de sens et fonctionnements) que l'allocuteur parvient à admettre que le désert du Sahara peut aussi évoluer dans le temps et l'espace et conclure que *Pierre marche comme le Sahara* signifie Pierre avance / se déplace très-très lentement<sup>10</sup>, beaucoup plus lentement que la tortue et l'escargot.<sup>11</sup> Cette série de compromis avec la logique générale, de concessions, de raisonnements, de suppositions et d'interprétations que l'allocuteur doit faire pour accéder au vrai sens du message, crée en fin de compte ce chaos initial intentionnellement introduit par le locuteur, cette entropie dans le monde des choses qui devient indicielle dans le processus de décodage.

De cette façon, on pourrait représenter l'entropie de ce message à l'aide de la formule suivante:

$$E = \frac{\text{Réfèrentactantiel (Pierre) + Marqueurs de prêt: objet inanimé, déplacement, temps, espace}}{\text{Réfèrentindiciel: vitesse (extrêmement lente)}}$$

L'entropie est plus signifiante dans le cas de la métaphore. Ce trope peut être défini comme une comparaison dont on aurait retranché le mot *comme* (ou tout autre mot de comparaison). Prenons un nouvel exemple de comparaison:

- *Cette vieille femme va telle une tortue.*

Dans cette comparaison, on communique à la *vieille femme* certains marqueurs de la *tortue*. Le point commun n'est certes pas exprimé, mais on le devine. Il s'agit de la lenteur que le verbe *va* laisse entendre. Enfin, on remarquera l'outil de comparaison *telle*. Si l'on considère que la métaphore est une comparaison amputée de son outil de comparaison, on obtiendra la phrase suivante:

---

<sup>6</sup>L'entropie vise plutôt le récepteur – celui qui doit décoder l'information transmise. De cette façon, il apparaît que le locuteur s'efforce de créer des entropies tandis que le récepteur tâche de les niveler, de les rapporter à la norme.

<sup>7</sup>Le troisième exemple paraît un peu exotique, mais pas du tout impossible. Le principal c'est de faire voir la marche de l'analyse.

<sup>8</sup>On a constaté que la vitesse moyenne de déplacement de la tortue géante de Galápagos peut atteindre 300 m/h, ou environ 3 km par jour (Voir: 16).

<sup>9</sup>Dans le Grand Dictionnaire Terminologique le terme *culturème* est défini comme «élément constituant d'une culture»; il est aussi la figure de proue de la culture générale (Voir, par exemple, Nisubire: 10).

<sup>10</sup>La Wikipedia mentionne que depuis 1900, le Sahara a progressé vers le sud de 250 km, ce qui fait ≈ 6 m par jour (17).

<sup>11</sup>Pour préciser: d'après l'avis des scientifiques l'escargot peut se déplacer à une vitesse de 6-7 cm/min, soit 3,6-4,2 m/h, ce qui fait ≈ 36-42 m par jour (18).

- *Cette vieille femme est une tortue.*

Dans cette métaphore, seuls subsistent le comparé (*cette vieille femme*) et le comparant (*une tortue*). Elle a deux caractères: *identificatoire* et *évaluatif*. Nous avons définitivement perdu l'expression implicite du point commun en retirant le verbe *va*. Aussi n'établissons-nous plus un rapport de ressemblance entre le comparé et le comparant, mais un rapport d'identification: la vieille femme *est* une tortue. On conserve donc le comparé et le comparant. C'est ce qu'on appelle la métaphore in praesentia. Toutefois, si l'on ne conserve que le comparant, la métaphore est dite in absentia: *Quelle tortue!* Dans ce dernier exemple, l'on comprendra que l'on parle toujours (en termes peu polis, il est vrai) de la vieille femme et non d'un reptile à quatre pattes enfermé dans une carapace! On en arrive, finalement, à une ancienne définition de la métaphore – figure qui consiste à remplacer un mot /un référent (*vieille femme*) par un autre (*tortue*).

Une question qui se veut expliquée: Pourquoi à la rencontre de la construction syntaxique *Cette vieille femme est une tortue* pensons-nous tout de suite à la lenteur du déplacement et non pas aux autres marqueurs du métaphorisant<sup>12</sup>? Car on peut en énumérer une quantité importante. Nous en citerons une vingtaine:

- a une carapace très solide,
- a des pattes massives munies de griffes,
- est munie d'un bec,
- n'a pas une grande acuité visuelle,
- a une ouïe assez fine,
- a un odorat peu développé,
- possède un sens de l'orientation poussé,
- est ovipaire,
- se nourrit de feuilles, d'herbes, de fleurs, de fruits, de racines,
- peut vivre longtemps,
- est lente,
- est solitaire,
- est (en principe) herbivore,
- boit rarement,
- craint l'humidité,
- est pacifique,
- aime la tranquillité,
- est fragile,
- est un animal énigmatique,
- est le symbole de la longévité,
- est délicate à élever, etc.

Parmi les marqueurs inclus dans cette liste le référent *vieille femme* pourrait agréer sans grand dommage d'autres caractéristiques: *n'a pas une grande acuité visuelle, est solitaire, aime la tranquillité, est fragile, se nourrit de fruits, craint l'humidité, est pacifique...* Qu'est-ce qui nous fait penser tout de suite à la lenteur? Pourquoi ne nous vient-il pas à l'esprit le sens: *Cette vieille femme a une carapace très solide* ou bien *Cette vieille femme est munie d'un bec*.

Une des explications possibles se trouverait dans la psychologie de l'homme: c'est que *l'homme a une confiance extraordinaire dans son vécu, dans ses connaissances* qu'il a testées maintes fois dans différentes situations. Il sait très bien que la vieille femme n'a pas de carapace, ni de bec non plus. Et quand quelqu'un lui propose une image sophistiquée du type *Cette vieille femme est une tortue*, ou *Pierre marche comme le Sahara*, ou encore – *Jean est comme Esope* il a l'impression qu'on se moque de lui, qu'on le soumet à un teste. Mais la certitude aveugle en ses savoirs est telle qu'il en fait ses convictions, sa face. Dans le cas où un de ses vécus est bousculé d'une façon trop évidente, il a la sensation qu'on porte atteinte à sa face. Alors il se rebiffe, il veut prouver qu'il n'est pas moins malin que le locuteur et se met à chercher dans ses savoirs les faits qu'il connaît, qui lui sont familiers, qu'il met à la base d'une nouvelle image de la réalité, c'est-à-

---

<sup>12</sup>Nous parlons de la tortue terrestre.

dire qu'il commence à décoder<sup>13</sup>, à éliminer le désordre entre les faits, à annuler l'entropie. Dans le dernier exemple – *Cette vieille femme est une tortue* – le marqueur „est lente” convient au mieux à ses attentes et c'est de cette façon qu'il interprète la métaphore.<sup>14</sup>

Ce qui est intéressant, c'est que pas tous les marqueurs mentionnés plus haut sont effectivement objectifs. Certains sont subjectifs, attribués par une expérience modeste. Par exemple, quand on affirme que la tortue est lente, c'est un fait discutable. On trouve très souvent des mentions qu'à la menace d'un danger elle peut se déplacer à une vitesse incroyable<sup>15</sup> et qu'il ne serait plus étonnant de la voir gagner contre un lièvre<sup>16</sup>.

La formule pour cette fois serait:

**Référent<sub>actantiel</sub> (le vieillard) + Marqueurs de prêt: reptile, déplacement, temps, espace**  
**E = -----**  
**Référent<sub>indiciel</sub>: vitesse (très lente)**

Dans les cas des personnifications on attribue à un référent inanimé des marqueurs caractéristiques aux référents animés. On essaye ainsi de rendre plus humain un objet, un animal, une abstraction.

Elle est souvent considérée comme un cas particulier de métaphore (13), qui, avec la comparaison se trouvent au fondement de l'image personnifiée. Hamel Patrick Bacry considère qu'il existe toujours une métaphore à la base d'une personnification, plus ou moins explicite. Comme exemple il cite les vers de Victor Hugo tirés de *Les Châtiments*:

*Berlin, Vienne, étaient ses maîtresses:  
 Il les forçait,  
 Leste, et prenant les forteresses  
 Par le corset...*

La personnification élaborée entre les *maîtresses* et *les villes de Berlin et de Vienne* est fondée sur une métaphore: les capitales européennes sont assimilées ici à des femmes. Et la formule serait:

**Référent<sub>actantiel</sub> (implicite)**  
**E = -----**  
**Référents<sub>indiciels</sub>: Berlin et Vienne + marqueurs de prêt: animés, féminin**

L'analyse de ces tropes illustre d'une façon claire que les écrivains et les poètes créent intentionnellement des entropies dans le but de mettre le cerveau de l'allocutaire au travail, de le mettre au pas avec leur volonté, de transformer ensemble l'univers de savoirs et, de ce fait, participer au progrès de la pensée humaine.

#### Références:

1. Ashby, W.R. (1951), "Statistical Machinery". In: *Thales* Vol. 7.
2. Beaugrande, R., Dressler, W. *Introduction to Text Linguistics*. London, Longman, 1981.
3. Baudelaire Ch. *Œuvres complètes*, tome 1, Bibliothèque de la Pléiade, Éd. Gallimard, Paris, 1975.
4. Frédéric, P. *Entropie de Shannon*. Ed.: Книга по требованию, 2010.
5. Gleick, J. *La Théorie du chaos*, Albin Michel, 1989.
6. Lerot, J. *Précis de linguistique générale*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.
7. Maingueneau, D. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris, Hachette, 2000, pp. 38-41.
8. Martin, J.-C. *Le Guide de la communication*. Paris, Editions Marabout, 1999.
9. Мучник, Г. Порядок и хаос. В: «Наука и жизнь», №3, 1988.
10. Nisubire, P. La compétence lexicale en français langue seconde. Proximités, Didactique 1, 2002 (URL: <http://www.olf.gouv.qc.ca/ressources/gdt.html>)
11. Эрдыеева Д. В. Нетривиальные сочетания в художественном дискурсе ([www.science-education.ru/pdf/2013/4/33.pdf](http://www.science-education.ru/pdf/2013/4/33.pdf))

<sup>13</sup>Il est à remarquer que l'accord ou le désaccord avec l'image sophistiquée dépend de l'autorité du locuteur (son âge, son statut social, son crédit social). S'il s'agit de quelqu'un qui est une célébrité, qui occupe un poste dont on dépend, l'opposition du récepteur est moins grande. Il accepte cette image en vertu des circonstances extracommunnicative, en vertu du crédit social accordé au locuteur (voir: 8).

<sup>14</sup>Remarquons que dans cette activité de décodage l'allocuteur se conduit de deux façons: il aime que la nouvelle information remodèle ses savoirs – cela le fait travailler et créer un nouveau savoir du monde, mais il veut aussi que ce remodelage ne soit pas trop grand – alors il suffoque, il trébuche.

<sup>15</sup>Consultez pour vous convaincre (14).

<sup>16</sup>Allusion à la fable d'Esop *La tortue et le lièvre*.

12. <http://jeanzin.fr/sciences/entropie.htm>
13. [http://www.ralentirtravaux.com/lettres/cours/comparaison\\_metaphore.php](http://www.ralentirtravaux.com/lettres/cours/comparaison_metaphore.php)
14. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Personnification>
15. <https://jack35.wordpress.com/2011/05/29/cette-tortue-se-deplace-a-une-vitesse-folle-video/>
16. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Tortue\\_g%C3%A9ante\\_des\\_Gal%C3%A9pagos](http://fr.wikipedia.org/wiki/Tortue_g%C3%A9ante_des_Gal%C3%A9pagos)
17. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Sahara>
18. [http://marelle.org/cdi/3-animaux/38-mollusques/escargot/1\\_escargot.htm](http://marelle.org/cdi/3-animaux/38-mollusques/escargot/1_escargot.htm)
19. <https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89sope>

## SPAȚIUL ÎN MENTALUL ROMÂNESC (ÎN BAZA EXPERIMENTULUI ASOCIATIV)

Lilia TRINCA, dr., conf. univ., Facultatea de Litere,  
Universitatea de Stat „Alecu Russo” din Bălți

**Abstract:** *Researching the phenomenon of space contributes to knowing the Romanian mentality. Using the psycholinguistic method of the associative experiment, we submit to investigation the way Romanian people conceive space. The result of the research has shown that within the Romanian mentality space is an aspect of the world's existence, but not a frame or its primordial condition. Thus, space is not a phenomenon of its own or something detached, but an essential dimension of the world, an intrinsic fact of the nature of things. For that reason it is conceived as something real and alive. Romanian people see space through various ways of their spiritual aspirations. In the dominant mentality of Romanian people, space participates and is a prerequisite for what is going on inside it, representing one of the fundamental aspects of existence.*

**Keywords:** *association, associative experiment, lingual picture of the world, space, stimulus, response*

A devenit deja axiomatică ideea conform căreia cultura reprezintă un fel de materie primă care este valorificată de limbă. Limba conservă fidel experiența empirică națională, fixează și sintetizează esența unei culturi, care rămîne sedimentată atît în realii în care se ogîndește experiența socio-culturală a unui popor, precum și în vocabular, și în structura gramaticală a limbii în care se focusează modul de gîndire al poporului, felul acestuia de a se raporta la realitatea imediată.

Una din categoriile determinate cultural, ce a dobîndit o carieră prestigioasă în perimetrul reflecțiilor filosofice este spațiul, care, alături de timp, „constituie, după cum menționează Ernst Cassirer în *Eseu despre om*, cadrul în care este implicată întreaga realitate” (Cassirer 1994: 66), dar și noțiunea care „angajează ființa într-o căutare permanentă de răspunsuri la eternelle probleme” (Cimpoi 2003: 95)<sup>17</sup>.

Fiecare popor își are orizontul său spațial propriu, distinct de orizonturile altor popoare<sup>18</sup>, lucru determinat de condițiile geografice de viață, religie, tradiție<sup>19</sup> etc. Pomînd de la afirmația lui Michel Zérafă că „Românul este spațial atît prin fond, cît și în formele sale” (Zérafă 1979: 429), în studiul de față ne propunem să relevăm modul de conceptualizare lingvistică a spațiului la români în baza rezultatelor experimentului asociativ (în continuare EA)<sup>20</sup>. Considerăm că o nuanțare a cercetă-

<sup>17</sup>În civilizațiile occidentale, conceptul de spațiu e dominant. Valoarea spațiului în conceptualizarea lumii o probează utilizarea, în majoritatea limbilor, a unor unități lexicale – caracterizări spațiale – pentru a releva aspecte ale unor domenii diferite. Bunăoară, temperatura aerului poate fi „înalță” sau „joasă”, rudele ne sînt „îndepărtate”, iar prietenii ne pot fi „apropiați”. Chiar și timpul are coordonate spațiale, putînd fi „lung” sau „scurt”, viitorul e „apropiat”, iar trecutul „îndepărtat” etc. Amintim, în această ordine de idei, despre fascinantul „înainte” românesc, care denotă *spațiul* din fața mea (cf. *merg înainte*), iar *timpul* din urmă-mi (cf. *înainte vreme*). Pentru detalii, a se vedea [Trinca].

<sup>18</sup>Demersul nostru are la bază premisa existenței unui caracter specific național. Or, după M. Ralea, „oricare ar fi criteriul de deosebire, oricare ar fi cauzele determinante ale caracterului specific național, ceea ce ne interesează e că el există” (Ralea 1997: 13).

<sup>19</sup>Desigur, tentativa de definire a sufletului nostru național vizavi de conceptualizarea lingvistică a spațiului nu poate ignora relația cu circumstanțele în care s-a dezvoltat neamul românesc, *alias* „împrejurările geografice ale unui spațiu infinit ondulat, cum ar zice Lucian Blaga, cu condițiunile vieții de vale, cum ar zice mai precis poate, dl Stahl, cu genurile de viață deosebită ale păstoriei și plugăriei, cum a făcut-o Densusianu, cu sufletul omului de la munte, cum o face dl Mehedinți, pe urmele lui Eminescu, care deosebea pe românii neaoși de veneticii român de baltă [...]” (Vulcănescu 1991: 42).

<sup>20</sup>EA a fost realizat de un grup de cercetători de la Universitatea de Stat „Alecu Russo” din Bălți, implicați într-un proiect de elaborare a *Dicționarului asociativ al limbii române*. Am efectuat un EA liber cu tineri