

La latinité comme modalité esthétique de la langue roumaine

ADRIAN TUDURACHI

« J'ai toujours écouté la voix
de la langue, là où j'ai pu
la comprendre. »
(I. Heliade-Rădulescu)

Adrian Tudurachi

Chercheur dans le cadre de l'Institut de linguistique et histoire littéraire Sextil Pușcariu (Cluj-Napoca). Il a publié une étude sur l'œuvre du théoricien roumain Mihail Dragomirescu, **Destinul precar al ideilor literare** (Le Destin précaire des idées littéraires) (2006).

Les deux hypostases de la latinité

DANS UNE recherche sur notre imaginaire de la latinité, il faut envisager d'emblée une évidence. En tant qu'imaginaire linguistique, la latinité se revendique d'une tradition antique : ce sont les écrivains latins qui ont eux mêmes donné une représentation très forte du latin. Pratiquement, les coordonnées essentielles du thème de la latinité étaient déjà tracées à l'époque classique. Au premier siècle après J.-C., Quintillien ou Cicéron parlaient de *latinitas* pour désigner la pureté d'une langue qui ne tolérait point le mélange avec les langues barbares, qui évitait les variantes régionales et qui fuyait l'archaïcité.¹ À ces recommandations puristes s'ajoutaient une représentation du système phonétique comme structure équilibrée et symétrique et une préoccupation pour la physionomie du mot, appréciée en fonction du degré du finissage, de l'harmonie vocalique et de la précision du découpage.² En somme,

la latinité offrait le modèle d'une langue parfaite, définie par sa pureté, par son ordre et par son unité.

De ce point de vue, pour nos écrivains qui, au XIX^e siècle, voulaient reprendre le thème de la latinité, il n'y avait rien à inventer. Tout était déjà prescrit. Sous des métaphores variées, on voit ressurgir des représentations de la langue inspirées par la latinité : harmonie, système, mécanisme, squelette, organisme, tissu, palais, boussole, etc.³ D'une manière ou d'une autre, de telles figurations reviennent sur l'horizon ordonné de la latinité.

Cependant, la consécration de cet imaginaire n'est ni simple, ni exclusive. Je m'arrête sur un détail qui me paraît significatif. Tout au long du XIX^e siècle et même au XX^e siècle, la linguistique roumaine a eu recours à la poésie pour faire preuve de la structure latine du roumain. C'était une pratique bien caractérisée, presque un lieu obligé. On citait une poésie ou plusieurs et on appliquait une opération statistique : on dénombreait les faits de la langue, afin d'établir le pourcentage de l'élément latin. Accessoirement, les poésies étaient aussi un prétexte pour revisiter les topiques de la latinité : harmonie, mélodie, ordre, hiérarchie, euphonie. Je donne quelques exemples : en 1832, I. Heliade-Rădulescu utilisait sa traduction d'une poésie de Byron⁴ ; une cinquantaine d'années plus tard, B. Petriceicu Hasdeu citait deux poésies populaires⁵ ; enfin, en 1920, Sextil Pușcariu empruntait deux poésies de Mihai Eminescu, « celui de nos poètes qui eut plus que tout autre le sens de l'harmonie » et un fragment d'une poésie populaire.⁶ Cette utilisation particulière de la poésie en vue de l'illustration de la latinité me paraît prêter à une réflexion. Pourquoi la poésie ? Le moins que l'on puisse dire de la poésie, c'est qu'elle amorce un espace de parole privilégié. Dans le contexte de la vie quotidienne, la poésie fait effet de fiction, signe de la séparation et de la distance. D'autant plus dans le contexte d'un discours linguistique. En effet, la latinité est projetée dans la forme la mieux protégée de la littérature, la forme par laquelle la littérature se démarque décidément de la prose commune. Si la poésie illustre la latinité, c'est pour l'isoler de la langue. Cette « mise en poésie » est plutôt le signe d'un désir que le constat d'un état de la langue. Ce qu'il faut remarquer, c'est que la volonté d'illustrer la latinité s'accompagne d'une aspiration au privilège et à la protection. Ce n'est pas par hasard que les linguistes ont alterné la « preuve par la poésie » avec une « preuve par la prière », en citant Notre Père pour démontrer la latinité – en fait, c'est la même propension vers une parole intensément codifiée. On découpe ainsi un domaine de la langue aux lois sévères mais chiffrées. La latinité a tendance à s'attacher aux espaces imperméables, conservateurs par nature, qui refusent l'infiltration au prix même de la compréhension. D'ailleurs, une des images le plus souvent évoquées au XIX^e siècle était celle de

l'ancien livre de culte, écrit en alphabète slave, qui abrite les reliques de notre latinité.⁷ Ici, la métaphore du livre, l'image du culte et l'alphabète étranger s'associent pour connoter la latinité comme un savoir secret, ésotérique. C'est Heliade-Rădulescu qui disait « j'ai toujours écouté la voix de la langue, là où j'ai pu la comprendre ». ⁸ Inévitablement, le thème de l'isolement rencontre le souci de la lisibilité.

Tandis que l'ancienne représentation de la latinité se codifie et se fictionnalise, j'ai l'impression qu'une nuance imaginaire vient la compléter. La conversion de notre écriture à la graphie latine, la recherche des équivalences de nos sonorités, la tentative régulièrement reprise d'identification et d'appellation avaient promu un espace linguistique marqué d'incertitude et d'instabilité. Il s'agit de sonorités « obscures » *ă, î*, de phonèmes sourdes *i* court, *u* court, de diphtongues, etc. Elles n'étaient pas seulement dépourvues de nom, de la bonne lettre, mais aussi d'identité⁹ et de prévisibilité. Pour les linguistes, leur comportement vacillant entre des hypostases différentes a été souvent un sujet de débat, avec des solutions qui allaient du simple repositionnement jusqu'à l'exclusion de notre système phonologique. C'est dommage qu'on n'ait pas encore accompli une recherche systématique sur l'imaginaire de ces sonorités. Fixées dans le domaine de la latinité, ces sonorités sont rapportées au système phonétique hérité du latin, juste pour s'associer au déséquilibre et à la dissymétrie.¹⁰ Les appellations retiennent parfois, à côté de la particularité articulatoire, un mouvement de transgression. Les thèmes sont ceux de l'indistinction et de la perte. Gustav Weigand appelait les voyelles sourdes « voyelles chuchotées », ¹¹ en faisant penser moins à un mouvement articulatoire qu'au manque de distinction, avec presque d'une intériorité vécue dans la langue. Le geste, ce « chuchotement », esquissé à peine, est caractérisé ici par son défaut, comme préparation d'un silence plutôt que d'une articulation. On évoque un sujet qui s'exprime, son attitude rétractile, son retrait de la parole – et on évoque tout cela contre la langue et contre le besoin de différenciation de celle-ci. D. Caracostea nommait, les mêmes voyelles, « prolongées » pour marquer explicitement la transgression d'une limite; il faisait son propos encore plus clair en déterminant ce prolongement comme un mouvement infini. En effet, de telles appellations constatent et éternisent le positionnement incertain et le relief faible, comme s'il faisait part de l'architecture de la langue. C'est la supposition d'un ordre qui mise sur la transgression comme modalité légitime, comme s'il y avait un terrain linguistique voué, de par sa nature, à l'instabilité et à l'indétermination.

Imaginairement, la latinité se situe au carrefour d'un ordre qui n'est plus compréhensible et d'un ordre qui se refuse à la détermination. Ce qui m'intéresse, au delà du jeu imaginaire, c'est le positionnement de la réflexion esthétique. Quelle image la provoque plutôt ?¹² Celle de la géométrie ou celle de l'indétermination ?

Une figuration géométrique de la langue

JE ME suis penché sur l'analyse d'un travail unique dans la culture roumaine : il s'agit du livre par lequel D. Caracostea proposait une interprétation de notre langue et notre fond latin comme œuvre d'art. Le livre, paru en pleine guerre, en 1942, s'appelle *l'Expressivité de la langue roumaine*. Pour le caractériser tout court, je dirais qu'il est une réflexion esthétique menée intégralement sur le terrain de la langue. Même plus, c'est une réflexion qui traverse les deux champs de représentation de la latinité.

Le thème de la géométrie est illustré de manière explicite. Pour se faire une idée là-dessus je cite le tableau du système vocalique roumain, imaginé par D. Caracostea : « Si l'on prend comme centre du système la voyelle *a* et si l'on observe sur l'échelle phonétique la distribution des voyelles sombres et claires par rapport à cette voyelle centrale, on constate une symétrie : [...] les deux aspects contrastants autour de la voyelle *a* tendent à s'équilibrer dans une répartition presque égale de l'élément central et de celui marginal. »¹³ Le linguiste complète cette vision par une statistique de la fréquence : « pour 31 % de la voyelle *a*, on constate 31 % des voyelles claires et 38 % des voyelles sombres ». Autrement dit, notre système vocalique dessine un triangle parfait. Cette géométrie est encore plus évidente dans la physionomie des mots et le linguiste roumain donne des centaines d'analyses lexicales pour la relever. Généralement, il imagine des figures très simples : contraste, symétrie, dissymétrie, clôture, série homogène, intrusion hétérogène, équilibre, tension. Par exemple, à l'intérieur du mot, le rapport entre deux consonnes liquides peut former une symétrie ; le rapport entre une voyelle claire et une voyelle sombre institue un contraste ; un groupement de trois consonnes en fin de mot constitue une clôture, etc.¹⁴

Au passage, je remarquerais que les catégories qu'il utilise pour qualifier ces formations géométriques rappellent toujours l'horizon de la latinité : structure fermée ou ouverte, structure polie ou âpre, structure légère ou lourde.¹⁵ Néanmoins, derrière cette nomenclature, qui renvoie à la perfection d'une langue utopique, on trouve un mécanisme qui est emprunté à la psychologie. Il s'agit de la psychologie des années '20, notamment de la *Gestalttheorie* – la théorie de la configuration. D. Caracostea avait lu les œuvres de psychologues tels Wolfgang Köhler ou Kurt Koffka.¹⁶ Tous les rapports géométriques mis en œuvre par cette vision linguistique correspondent aux lois de configuration de la perception : loi de similarité, loi de symétrie, loi de clôture. Il faut très bien comprendre l'esprit de ces lois. On parle ici de perception, mais à un niveau élémentaire. Ce n'est pas la perception des arômes ou des sonorités, mais la perception des objets comme des entités distinctes. Distinguer une figure claire

sur un fond noir, associer des éléments pour constituer une unité, saisir un contraste qui permet de délimiter deux classes, ordonner imaginativement quelques points pour clore un périmètre – ce sont là des gestes nécessaires à la distinction, à la séparation, à la caractérisation. Des gestes par lesquels le monde est perçu comme un univers des objets, non pas comme un espace de stimulation aléatoire.

Je m'intéresse aux conséquences de cette surdétermination imaginaire de la géométrie de la langue. On peut formuler le problème en terme de physiologie. Comment imaginer l'organisation cérébrale de l'être parlant ? C'est une question qui paraît superflue mais elle redevient importante dans ce cas. Pour percevoir des rapports formelles, l'homme n'a besoin que d'une fonction élémentaire du cerveau. La mise en forme ne requiert qu'une physiologie primitive. D'ailleurs, les théoriciens de la *Gestalttheorie* trouvent les mêmes aptitudes organisatrices dans le cerveau des animaux. Köhler évoque, par exemple, la perception des oiseaux qui fonctionne selon les mêmes lois.¹⁷ Les oiseaux aussi savent associer les objets, saisir les contrastes, organiser formellement leur champ de perception. C'est-à-dire que celui qui organise les mots dans des structures géométriques n'est nécessairement pas roumain et il n'est nécessairement pas humain non plus. Il suffit d'un oiseau, d'un chat ou d'un chien pour obtenir le même résultat. Le simple geste de la mise en forme n'est pas, en soi, différenciateur – il ne nous distingue pas comme espèce et, d'autant moins, arrive-t-il à nous distinguer comme nation.

Pour Caracostea il est évident que la géométrie du mot ne donne pas une représentation de notre goût. S'il veut vraiment concevoir la langue comme un objet esthétique, il doit dépasser ce niveau de la langue. C'est ainsi que sa théorie projette un deuxième étage pour situer effectivement l'activité esthétique : il sera question, cette fois-ci, d'explorer l'autre visage de la latinité, constitué par la prépondérance obscure, par la diphthongaison et par la définition imprécise de nos sonorités. Mais avant de quitter ce côté géométrique de la langue, je ferai le bilan de ce qui en reste ou, autrement dit, le bilan de ce que le geste esthétique en hérite. Tout d'abord, comme support d'un acte esthétique, l'imaginaire gestaltiste proposé par Caracostea parle d'un phénomène mécanique. La perception structurée du monde est un réflexe, un geste qui tient de l'automatisation corporelle. Cela veut dire qu'il n'y a pas de contact avec l'intériorité et pas non plus d'adaptation au réel. C'est une conclusion assez contraignante, car elle exclue, d'un seul coup, la modalité expressive et la modalité mimétique, limitant dramatiquement les possibilités esthétiques. Deuxièmement, ce dispositif géométrique est en effet très simple : le nombre des combinaisons possibles reste limité aux gestes découverts par *Gestalttheorie* – qui se réduisent finalement à la constitution et la différenciation des entités. Comme les enfants qui jouent

aux cubes, l'être parlant doit faire des formes à l'aide de ces quelques gestes élémentaires. Ce qui amorce déjà un questionnement sur son inventivité.

Langue et plaisir du genre

POUR CARACTÉRISER le geste esthétique et le rendre spécifique, le théoricien roumain introduit un critère supplémentaire : l'usage. Si la géométrie des mots est constante, ce qui fait la différence, c'est la fréquence d'utilisation. Plus on utilise une figure géométrique, plus elle est spécifique. En raison de ce principe, Caracostea réalise des listes de mots qui ont une géométrie commune. Une telle structure, qui est reprise plusieurs fois par le même peuple, il l'appelle « type ».¹⁸ Je cite, en guise d'exemple, cette série de quatre mots qui reprennent la même structure géométrique : *stea* (« étoile »), *mai* (« mois de mai »), *vai* (« paradis »), *plai* (« sommet de montagne »). La même combinaison monosyllabique entre une consonne et une diphtongue est reprise par le roumain quatre fois, dans quatre mots – cela signifie qu'il y a chez nous une certaine attraction pour cette configuration ou, dans les termes de Caracostea, qu'il y a un goût pour ce type. Évidemment, plus la liste des mots est longue, plus elle atteste un choix spécifique, donc national.

Ce qui me paraît remarquable, c'est la transformation de la relation esthétique. Admettons, dans l'esprit de Caracostea, qu'un mot est une œuvre d'art. La relation de l'être parlant à l'objet esthétique n'est pas pourtant la relation avec un objet singulier, la relation qu'on a avec la Pietà ou Blue Boy. L'être parlant se rapporte aux mots dans le cadre d'une série. Pour lui, le mot n'a point d'existence individuelle; il existe comme membre d'un groupe. J'ai fait mes observations en partant d'une réflexion de Gérard Genette sur le plaisir du genre.¹⁹ Le problème posé par le chercheur français concerne la possibilité d'une relation esthétique plurielle, avec un groupe d'œuvres – comme la relation aux romans policiers ou aux romans chevaleresques. Notre appréciation d'une réalisation singulière passe par l'appréciation d'un groupe. Une partie de notre satisfaction esthétique est due au sentiment que nous avons vis-à-vis du genre. Dans une argumentation savoureuse, Genette évoque l'histoire du sultan qui est tombé amoureux d'un autre harem. L'expérience esthétique décrite par Caracostea est, si j'ose le dire, du même ordre. Le type est pour l'être parlant une expérience plurielle, qui exige une appréciation distributive. Le type est un « harem ». Le sujet est censé aimer le mot comme partie d'une série et, même plus, il est censé aimer la série. Comme pour renforcer cette relation esthétique particulière, Caracostea pose une équivalence entre type et rime.²⁰ Cela veut dire qu'on peut utiliser le type dans la rime ou tout simplement que le type est la

rime. Par exemple, dans le type à deux mots *chemi-vremi* (« tu appelles » – « temps »), on reconnaîtra facilement une rime effective tirée d'une poésie de Mihai Eminescu. Mais même dans la série que j'ai citée plus tôt, *stea, mai, rai, plai*, on peut facilement imaginer la rime d'une poésie traditionnelle. Encore une fois, ce qui est important ici c'est qu'aimer une rime, c'est aimer deux, trois ou quatre mots à la fois, non pas un seul. La rime est un lieu rare de la poésie où il est possible, et même obligatoire, de distribuer son amour.

Je reviens à la réflexion de Gérard Genette pour souligner un caractère de cette expérience plurielle. Contrairement aux expériences esthétiques que l'on évoque le plus souvent, elle n'est pas centrée sur l'innovation. Le sentiment du plaisir garanti par le genre est loin du dépaysement mallarméen ou de l'étrangeté recherchée par les Formalistes Russes. L'espèce d'altération spécifique de ces entités plurielles est la variation, non pas la singularisation. On comprend de la sorte pourquoi la rime, telle qu'elle est envisagée par Caracostea, est plus proche de l'assonance – de la rime pauvre ou imparfaite. La même série que j'ai citée, *stea, mai, rai, plai* présente une évidente variation sonore entre deux diphtongues différentes et entre une consonne simple et un groupe de consonnes. Par ces petites différences sonores dans le cadre d'une série, la rime-asonance permet l'altération : mais c'est une altération d'ordre local, sans conséquences. On met en question la valeur de distinction entre la diphtongue *ea* et la diphtongue *ai* – sans pourtant assumer l'existence d'une diphtongue commune, qui les rassemblerait. Pas de changements linguistiques, pas de nouveaux phonèmes : le jeu est toujours permis dans la rime, sans que cela entraîne l'institution d'une sonorité nouvelle. Prévisiblement, dans la réflexion de Caracostea, la rime retrouve le fond imaginaire de la latinité, illustré par ses sonorités instables et indéfinies. La rime est une machine à produire l'indétermination ; la langue lui fournit ses lieux d'indétermination. Je remarquerais que Caracostea utilise la liberté que lui offre la langue non pas comme le début d'une aventure à la quête du nouveau, mais comme une régression perpétuelle au lieu de l'indétermination, comme une reprise de la dissolution. Chez Caracostea, la liberté ne crée point un espace de la découverte, mais plutôt un rythme du retour, nourrissant une répétition. Ainsi, sous l'action de la rime les voyelles prolongées reviennent et renforcent leur particularité transgressive – tout simplement leur prolongation devient « infinie », puisque reprise. La rime organise et systématise leur effet corrosif et Caracostea constate la contamination successive des autres voyelles, *a, e* qui deviennent à leur tour « prolongées ». C'est un approfondissement de l'indétermination, vu comme une mise en abîme, comme une visite toujours reprise du même lieu de la perte. Mais, encore une fois, il s'agit essentiellement d'une forme mineure d'altération, plus proche de la subversion que de la révolution.

En guise de conclusion : quelle esthétique ?

JE FAIS un petit tour des exemples utilisés par Gérard Genette : les entrées et les sorties de lieutenant Colombo, sa femme qu'on ne voit jamais, son éternel Peugeot, les pyjamas de Jean Gabin, les gestes familiers de tels acteurs de Hollywood.²¹ On peut dire, de façon très simple, que le plaisir du genre vise les clichés. C'est dans cette direction que me conduisent mes observations sur le projet de Caracostea : la mécanique du mot, sa simplicité, son existence sérielle, son manque d'innovation. La physionomie du mot relevée par le linguiste roumain doit être envisagée dans la catégorie des gestes d'usure, qui reviennent, au même titre que la mélodie spécifique de tel poète ou la ligne très connue de tel sculpteur. Esthétiquement, notre roumanité ne se contient pas dans un vague esprit créateur, dans une originalité marquée – mais, tout simplement, dans un inventaire des figures usées. La roumanité n'est point un génie, mais une manière. Si l'on pouvait lui attacher un *-isme* comme on a l'habitude de le faire avec les noms propres des écrivains (éminescianisme, proustianisme), on aurait une possibilité de nommer ce que Caracostea avait découvert : le cliché de la langue roumaine.

Cette idée est tout aussi gênante, tout aussi difficile à manier en linguistique qu'en histoire de la littérature. Car en effet, postuler la langue comme une manière esthétique, c'est mettre l'épigonisme avant la création originale, l'éminescianisme avant la poésie de Mihai Eminescu. L'usure est aux origines de l'œuvre, non pas en tant qu'épuisement de la source esthétique, mais comme son ressort principal. D'ici une dernière question – comment concevoir la littérature dans cette démarche inverse ? Jean Paulhan, qui menait une réflexion sur le cliché en 1941, presque au même moment que Caracostea, avait découvert que le cliché exige une réponse, impose une réaction verbale, un « excès de matière ».²² À une parole répond une autre parole, ou plusieurs paroles. C'est de cette façon que Caracostea imaginait la naissance de la littérature : à un mot de la langue répond un vers, une strophe ou toute une poésie. Donc, si le cliché a mauvaise renommée, au moins il est bavard, il nous fait parler, il incite notre production verbale, il exige notre réponse. La littérature comme excès verbal, comme réponse démesurée à la présence d'un mot n'est peut-être pas une image flattante après avoir tant rêvé de la littérature comme événement, comme invention et comme singularité. Admirons toutefois, dans cette définition désenchantée de la littérature, les qualités de la solution de Caracostea, qui assure à la fois l'impératif de l'écriture et sa continuité par rapport à la langue. □

Notes

1. J. Marouzeau, *Traité de stylistique appliquée au latin*, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1935, p. 4-12, 156-158.
2. *Ibid.*, p. 15 sq., 23, 33, 84 sqq.
3. Je prends presque au hasard quelques exemples : C. Vișoreanu parle d'un « édifice symétrique, élégant et en tout parfait » (« Ceva despre limba română », *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, n° 40, 1846, p. 318), I. Genilie, qui considère que la langue roumaine est tout aussi harmonieuse que la langue latine, cherche le mot « noble et poli » (« Literatura. Limbistica, Memoriabile. Barbarisme și eleganțe românești », *Universul*, n° 42, 1846, p. 168), I. Heliade-Rădulescu constate que « le tissu ou le squelette de la langue est grand, élégant, noble » (*Opere*, vol. II, Bucarest, FRLA, 1943, p. 216).
4. Heliade-Rădulescu, p. 216-217.
5. B. Petriceicu Hasdeu, *Cuvente den bătrâni*, vol. III, *Istoria limbei române*, Partea I, *Principie de lingvistică*, Bucarest, Ed. Didactică și Pedagogică, 1984, p. 73-74.
6. Sextil Pușcariu, *Études de linguistique roumaine*, Cluj-Bucarest, Monitorul Oficial & Imprimeriile Statului, 1937, 49-50.
7. Sur les anciens livres de culte comme trésor de la latinité : I. Heliade-Rădulescu, p. 220-221 ; « Jurnalismul în România », *Albina românească*, n° 3, 1847, p. 10-11 ; N. Bălășescu, *Gramatică română pentru seminarii și clase mai înalte*, 2^e éd., Bucarest, I. Kopainig, 1850, p. 2, etc. La littérature fait aveu de cette association entre livre en alphabète slave et latinité et des connotations ésotériques de la géométrie de la langue qui en résultent. Dans une prose de 1872, *Le pauvre Dionis*, le héros découvre un livre écrit en latin et en alphabète slave, dont la géométrie se complique infiniment comme un chiffrement de la transcendance : « sur une page, il trouvait plusieurs cercles qui s'entrecoupaient, en si grand nombre, qu'ils ressemblaient à une toile d'araignée peinte en sang » (Mihai Eminescu, *Proză literară*, Bucarest, EPL, 1964, p. 36).
8. Heliade-Rădulescu, p. 226.
9. Pușcariu, p. 209.
10. *Ibid.*, p. 222.
11. On trouve des réflexions directes ou biaisées sur cette métaphore chez Sextil Pușcariu (*Études de linguistique roumaine*, p. 205), Emil Petrovici ou D. Caracostea qui y lit la description d'un « gémissement fondu et inachevé » (*Expresivitatea limbii române*, București, FRLA, 1942, p. 176-177).
12. Au XIX^e et au XX^e siècle les deux hypostases ont stimulé la réflexion poétique. On trouve aussi des rappels de la représentation géométrique (la langue comme « un rayon de miel », disait en 1889 Titu Maiorescu pour décrire la poétique de Mihai Eminescu) que l'utilisation du domaine imprécis de la langue (il suffit d'évoquer les traités de prosodie qui envisageaient les ressources des voyelles « obscures » *ă*, *î* ou des phonèmes sourdes *i* court, *u* court). Mais je n'ai pas l'intention de dresser un tableau exhaustif. Je m'intéresse seulement au jeu des deux figurations de la latinité qui instaure une tension et une sorte de concurrence avec une forte rélevance esthétique.
13. Caracostea, p. 62.

14. Voici quelques exemples : contraste *i/o* – *fior* (« tremblement ») ; symétrie *c/t* – *cot* (« coude ») ; symétrie double *ar/lui*, *mă/ru* – *armăsarului* (« cheval ») ; dysimétrie *c/rb* – *corb* (« corbeaux ») ; clôture *str/mit*– *strâmt* (« étroit »).
15. Caracostea, p. 104-105, 109 (structure fermée-ouverte) ; 114-116 (structure polie-âtre) ; 234 *sqg.* (structure finie-prolongée).
16. Il cite (*op. cit.*, p. 56), par exemple, selon Wolfgang Köhler (cf. *Psychologie de la forme*, tr. Serge Bricianer, Paris, Gallimard, 1964, p. 224), une expérience datant de 1924 qui fait correspondre deux formes géométriques à deux complexes sonores, *takete*, respectivement *maluma*.
17. Köhler, p. 146-149.
18. Caracostea, p. 72 *sqg.* Pour une analyse des rapports avec la typologie du vocabulaire projetée par le Cercle linguistique de Prague, voir l'étude de Ioana Bot, *D. Caracostea, teoretician și critic literar*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2001, p. 120-121 et aussi mon étude, « Composition et décomposition d'un projet identitaire », in Ioana Bot et Adrian Tudurachi (coord.), *Identité nationale : réalité, histoire, littérature*, Bucarest, ICR, 2008, p. 220-224.
19. Gérard Genette, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, p. 39 *sqg.*
20. Caracostea, p. 87.
21. Genette, p. 84-87.
22. Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres*, Paris, Gallimard, 1941, p. 172.

Abstract

Latinity As an Aesthetic Mode in Romanian Language

The paper analyzes the linguistic imaginary and the manner in which it can encompass an aesthetic experience. More specifically, the author focuses on the representations of Latinity in Romanian culture, as in the 19th century poetry was used in order to illustrate the Latin structure of the Romanian language and subjected to statistical analyses meant to determine the percentage of words of Latin origin. Furthermore, during the same period, poems were also used in order to highlight the defining elements associated with Latinity since the classical period: harmony, musicality, order, hierarchy, etc. In a case study applied to an aesthetic interpretation of the Romanian language, D. Caracostea's *L'Expressivité de la langue roumaine* (The expressiveness of the Romanian language, 1942), the author seeks to identify the presence and the part played by these elements of Latinity in the generation of aesthetic representations.

Keywords

linguistic imaginary, aesthetic experience, Latinity, D. Caracostea