

Simona ANTOFI,
Universitatea "Dunărea de Jos" din Galați

PARATOPIE, ENUNȚARE ȘI PERSONAJE ÎN PIESA LAILEI RIPOLL, "FIERE"

Încercând să împace, printr-un compromis reciproc avantajos, perspectiva sociologică asupra operei literare și specificul acesteia, ireductibil, în ultimă instanță, la o determinare strictă printr-o spațio-temporalitate istoricește databilă, Dominique Maingueneau continuă, de fapt, o mai veche preocupare pentru ceea ce numea, la un moment dat, *contextul operei literare*. [1] Aplecarea sociologizantă este bine temperată în amplul studiu intitulat **DISCURSUL LITERAR. PARATOPIE ȘI SCENĂ DE ENUNȚARE** [2], pornindu-se în mod just de la natura specială a universului ficțional pe care orice text literar îl produce, situat nici în lăuntru, nici în afara a ceea ce în mod convențional numim, în acord cu o paradigmă mentală comună, *realitate*.

Pe de altă parte, autonomia absolută a esteticului este la rândul ei amendată, autorul evidențiind impactul greu de neglijat al aceluia *spirit al veacului* specific epocii în care un scriitor se formează, spiritual și intelectual, și creează. "Tribul literar" [3] căruia scriitorul îi aparține, de la care se revendică, prin care se autodefineste sau prin refuzul căruia se autoidentifică orgolios se transferă, printr-un proces de atribuire paratopică mai mult sau mai puțin conștient, aceluia *non-locus* pe care orice bucată de literatură bună îl instituie, instituindu-se, totodată, pe ea însăși. În termenii lui Maingueneau, "Creația își trage astfel seva de pretutindeni: atât din paratopia omului de rând, care refuză poziția pe care găsește de cuviință să i-o impună o lume condusă de nobile, cât și din paratopia nobilei care nu se simte în largul său în această lume de burghezi. Ea își trage seva și dintr-o retragere metodică, ritualizată, din lume, și din efortul permanent de a se integra în ea." [4]

Privind lucrurile din alt punct de vedere, procesul de comunicare implică o situație cu totul aparte, în cazul literaturii. Într-un articol succint [5], Anca Cosăceanu propune o serie de repere semiotice valabile pentru conceptul de enunțare, grupate în trei categorii ce se constituie într-o ierarhie a procesului însuși: instanțele enunțative, enunțarea, ca operație de punere în discurs, și enunțarea enunțată, respectiv „urmele” enunțării în enunț. Subiectul enunțării este, din unghi semiotic, un construct textual elaborat în funcție de datele axei *actorializare-spațializare-temporalizare*. Punerea în discurs presupune asumarea rolurilor actanțiale ca roluri reale, în actul de comunicare respectiv, înțeles drept „activitate intersubiectivă (relațională, actanțială) exersată în comun de partenerii actului de comunicare, definiți astfel drept colocutori”. [6] Anca Cosăceanu mai adaugă „punerea în scenă” - impactul contextului semiotic asupra interpretării actului de enunțare. Este vorba despre intenția enunțatorului de a-și elabora o „figură” corelativă rolului (pretins ca) asumat. [7] Pentru Charaudeau, „punerea în scenă” implică o distincție fină între un spațiu extern și un spațiu intern, cel din urmă, prin instanțele sale, antrenând o „scenografie” specifică. Observația aceasta este cu atât mai utilă cu cât sesizează diferența dintre imaginile construite și cele reale ale protagoniștilor - „l’image que le sujet parlant construit de lui-même et de sa destination à travers son discours, [...] de sa manière de définir le cadre spatio-temporel de sa parole, bref, de sa manière d’installer la relation verbale [...]” Mai mult, spațiul extern asociază parteneri posesori ai unor identități (sociale) relativ stabile, într-un cadru spațio-temporal, cu un gen discursiv anume). [8]

Situația de enunțare, cum o denumește Maingueneau, are o variantă exterioară, a cărei analiză revine perspectivei sociologice asupra literaturii, și una interioară. În acest caz, autorul preferă formula *scenă de enunțare*, posibil a fi aproximată prin "situația pe care cuvântul pretinde a o defini prin cadrul pe care ea îl arată (în sens pragmatic) chiar în momentul în care se desfășoară." [9]

Jocul subtil între un înlăuntru paratopic, întrucât este literar, și un în afară mereu pe punctul de a deveni înlăuntru leagă epoca – *topografia și cronografia* din care se dezvoltă enunțarea – de cronotopul intern al operei, produs al acesteia și, totodată, ansamblu de strategii discursive menite a (re)constitui o lume-nelume, reală, cel puțin în punctul de plecare, și definitiv fantasmatică, o alternativă privilegiată la realitate, protejată, prin coerența ei superioară, de mișcarea haotică a vieții. [10]

În cazul discursului teatral, lucrurile se complică și mai mult, din pricina dublei enunțări și a dublei situații de enunțare. [11] De asemenea, ceea ce Anne Ubersfeld numește *scriptor* al textului – instanță careia îi asociază și autorul – are o dublă orientare și funcționalitate enunțativă: i se pot atribui didascaliiile dar și enunțurile - replici performate de personaje. Ambele instanțe enunțatoare, *scriptorul* și personajele, își împart sau își dispută dreptul de proprietate asupra replicilor.[12] În ceea ce-l privește, Maingueneau adoptă conceptul de *arhi-enunțator* al lui M. Issacharoff, purtător al ideologiei prioritare literare a piesei de teatru, careia i se pot subordona aspecte etice, politice, sociale etc. Acest *arhi-enunțator* este "o persoană distinctă de scriitor, care își asumă responsabilitatea rețelei conflictuale a pozițiilor enunțative." Punctul său de vedere, diferit de opiniile personajelor deasupra cărora gravitează, este un "element care rezultă din relaționarea acestora". [13] și, în fine, existența simultană a variantei scrise a replicilor, și a celei performate de către actori, simultaneitatea în virtual a trei situații de enunțare diferite - "actul care leagă autorul de un public virtual, actul care leagă regizorul de un public specific, actul care leagă personajul de un alt personaj" [14] – repun mereu în discuție încărcătura paratopică a textului.

Subiect deosebit de fertil pentru problematica enunțării literare și a paratopiei, piesa Lailei Ripoll, **ATRA BILIS (FIERE)** a fost scrisă pentru trei actori ai teatrului Micomicon, de la Madrid, în cadrul căruia autoarea însăși activează: "Mariano Llorente, Jose Luis Patiño și Yiyo Alonso. Personajele Nazaria, Aurorita și Daria sunt gândite și construite pentru ei, pe măsura lor. Mamele și bunicile lor au avut o mare contribuție în comportamentul celor trei bătrâne. Fizicul actorilor a influențat decisiv descrierea personajelor, motiv pentru care unele aluzii la anumite trăsături fizice pot fi schimbate în funcție de actorii sau actrițele care interpretează piesa. Personajul Ulpiana este creat aproape în totalitate după bunicile mele, dar și după modelul poveștilor scrise de Marcos Leon despre Isidra, o femeie extraordinară din Estremera del Tajo." Conform explicațiilor Lailei Ripoll, "Aurori se exprimă prin cântece deoarece cultura ei este rurală și feminină." "Ulpiana, biata de ea, [...], trebuie să apeleze la țințar și la păhărelul de anason de Maimuță [un rachiu foarte popular și ieftin]. În timpul reprezentațiilor a trecut de la a fi o persoană voinică la o găluțcă, un gândac, sau un vampir, în funcție de actorul care a reprezentat-o." "Nazaria și Daria sunt ca Joan Crawford și Bette Davis – păstrând proporțiile – [...] sau bătrânele care beau ciocolată cu episcopul în tablourile lui Gutierrez Solana, sau frații Hernandez și Fernandez de Herge, care nu puteau trăi unul fără celălalt..." [15]

Piesa menționată [16] construiește un spațiu - timp al conflictului de natură internă și externă prin intermediul celor patru personaje feminine prezentate, Nazaria, Daria și Aurori – surori, la care se adaugă servitoarea Ulpiana. Ele își dispută, în ordinea realului ficțional, pe unicul bărbat din piesă, deja mort, în sicriu și în așteptarea ceremoniei funerare, o

moștenire și o poziție socială superioară mediei. Pe plan interior, toate cele patru femei ascund fie o istorie veche, dar încă vie, fie o dorință puternică de a parveni, luând locul uneia sau al alteia dintre celelalte femei, ori de a sparge ierarhia prestabilită printr-un act de revoltă camuflată, cu urmări grave. *Stăpâna de la conac* și soția privilegiată a defunctului, Nazaria mimează de ceva vreme paralizia picioarelor, exploatând-o pe cea de -a doua soră, Daria, obligată să o poarte în spinare mereu și să o ajute la cele mai mărunte nevoi. Între Nazaria și Daria există un conflict deschis, aseasonat cu răutăți și cu insulte, devenit *modus vivendi* pentru amândouă. Prima o acuză pe cea de-a doua de o răutate fără limite, iar Daria pozează în victima care-și duce crucea cu umilință, sperând în răsplata cuvenită celor smeriți. Aurori întruchipează personajul – tip al nebunului care spune marile adevăruri sub protecția lipsei de discernământ. Bătrână și ea, Aurori se află parcă dintotdeauna în grija Ulpiane, slujitoarea devotată de care o leagă o afecțiune aparte. Dacă Nazaria se preface că este oloagă, Daria este cea care a slăbit osia trăsorii surorii ei mai mari, provocând accidentul de pe urma căruia este silită să-și care mereu sora în spate. Iar Aurori, care a avut un copil, mort în față, posibil ca urmare a intervenției criminale a Dariei, a trăit cu răposatul soț al Nazariei o poveste de dragoste secretă. În ceea ce o privește pe Ulpiana, ea hotărăște să le otrăvească pe cele trei surori, inclusiv pe Aurori, pentru a deveni *stăpâna de la conac* și a compensa, astfel, o viață de lipsuri și de umiline.

În ordine paratopică, "toate cele trei femei aparțin mediului rural, s-au născut și trăiesc într-un colț uitat de lume, care poate fi un sătuc obscur din Spania sau din orice altă țară. Neîndoielnic, există diferențe culturale specifice, componente care separă radical indivizii, în funcție de orizontul cultural căruia îi aparțin; totuși, când este vorba despre sat, două coordonate se impun, indiferent de zonă geografică sau moment istoric, în speță filonul religios și componenta folclorică." [17] Spațiul rural găzduiește păcate și aspirații general – umane, o iubire interzisă și intenții criminale, un posibil infanticid și nebunie. Excesul care dirijează întreg comportamentul celor patru femei, prezența constantă, în cadrul scenografiei, a sicriului și a bărbatului mort, aduc o notă de tragic în această lume a maatriarhatului care și-a pierdut motivația fundamentală. Nazaria este stearpă, copilul Auroritei moare, Daria și Ulpiana sunt nemăritate și toate patru sunt bătrâne, învechite în ura lor comună. Poate că secătuit de substanță, după atâta vreme, sentimentul de ură s-ar cuveni asimilat cronotopului piesei, întrucât se regăsește atât în dispunerea scenografică a celor câteva elemente de decor, impregnat în întreaga atmosferă și nutrind-o, cât și în vorbele și în comportamentul celor patru femei. În mod paradoxal, ura le leagă între ele și pe toate de bărbatul mort, martor acum inert al tuturor dramelor care s-au consumat de-a lungul timpului, într-o familie cu prea multe femei.

Piesa debutează cu un ansamblu generos de indicații de scenografie și regie, în sensul unei paratopii revelatoare pentru natura raporturilor dintre personaje și pentru viziunea – deloc optimistă – a autoarei asupra lumii. Semnele derizoriului și ale decrepitudinii abundă, sunt însoțite de semne ale unei religiozități de față și de marcatori axiologici și de subiectivitate ce arată atât situarea ierarhică a personajelor cât și atitudinea enunțiatorului primar față de ele. [18] Semnificativ, ferestrele închise semnaleză grija teribilă pentru aparențe și pentru a păstra adânc îngropate toate frustrările și dramele care ajung, totuși, la suprafață prin replicile dure pe care surorile și le adresează, înainte de a răbufni într-o scenă a dezvăluirilor orchestrate cu mână sigură de către Aurori. Mască nebuniei folosise, în cazul surorii mai mici, la protejarea iubirii dintre ea și defunct și folosește încă o dată pentru a salva viața tuturor, ea, Aurori, împiedicând otrăvirea pusă la cale de Ulpiana și eliminând-o pe

slujitoare cu propriile ei arme. Odată pericolul real îndepărtat, ierarhia inițială se restabilește și acel *status-quo* de început, temporar amenințat, se reinstalează.

Dacă există o identitate discursivă, respectiv un model identitar asociat unei instanțe intratextuale, atunci Nazaria, Daria, Aurori și Ulpiana se constituie, ca personaje ce trăiesc într-o paratopie stabilă, general – valabilă în datele ei majore, prin discursurile proprii. Iată secvența în care, adunate în jurul sicriului, surorile își dispută poziția ierarhic superioară: “Nazaria: [...] E ora, și, cum eu sunt văduva îndurerată, încep eu, că doar de-aia sunt văduva îndurerată. Sunt văduva îndurerată protagonistă, așa că încep eu, că de aia sunt văduva îndurerată. Cu grijă!” [19]

Un contrapunct tragi-comic reglează tensiunea dramatică indusă nu prin prezența atât de apropiată a morții, ci prin dialogul dintre Nazaria și Daria, respectiv sora cu aere de dictator și victima perpetuă, preocupate fiecare să-și joace cu cât mai multă măiestrie rolul. În ceea ce o privește pe Aurori, ea repetă același cuvânt – *caca!* – până la epuizare, risipind ultima umbră de evlavie a surorilor mai mari și ridiculizând jocul bocetului ritual, pe două voci. Rămasă apoi singură cu răposatul, Nazaria cea plină de ură dialoghează cu spiritul mortului, injuriindu-l fără reținere și dându-și în vileag adevăratele sentimente față de José Rosario Antuñez Valdivieso. [20]

O scenă similară, în care măștile cad, toate, scoate în evidență luciditatea aparte a Auroritei și rafinata construcție în palimpsest a spațio – temporalității piesei. La primul nivel paratopic se află, neîndoelnic, satul și obiceiurile rigide care reglementează raporturile interumane, ierarhiile și sistemul de valori. La un al doilea nivel se află dubla ipostaziere a celor patru femei, toate dispuse să-și asume o mască și un rol devenit aproape a doua natură. În compensare, adevărata natură a fiecăreia face posibilă existența a patru scene lăuntrice, sufocate de ură, ale căror reflexe ies la suprafață și pot ajunge să ia în stăpânire, temporar, fața vizibilă a lucrurilor. Iar la al treilea nivel se află Aurori și Ulpiana, ambele capabile să pună în scenă și să regizeze mici piese de teatru care pun în criză *status-quo*-ul, sau îl salvează.

Ulpiana crede că a presărat arsenic pe bomboanele pentru priveghi din care toate surorile mănâncă. Spaima de moarte prin care trec Nazaria și Daria, atunci când află că moartea le paște, nu-și poate avea corespondentul decât în ura Auroritei, silită să-și consume dragostea pentru cumnatul ei în tăcere, ca și suferința provocată de moartea copilului ei, îngropat de Daria, în mare secret, în pădure, de teama rușinii care s-ar fi abătut asupra familiei de la conac.

Regizându-și cu abilitate microsceneta, personajul Aurori se bucură de prerogativele enunțiatorului primar, capabil să manevreze celelalte personaje în virtutea unei intenții auctoriale anume, responsabil de construirea tensiunii dramatice în crescendo, până la momentul dezvăluirilor complete, dar și de posibilitatea de a purta ideologia majoră a piesei, funcție care îi revine *arhi-enunțiatorului*. Independent de voința - și de puțința - instanței auctoriale, a *scriptorului* - autor care crede că își înțelege și își stăpânește personajele - a se vedea afirmațiile Lailei Ripoll, în acest sens - Aurori le distribuie pe celelalte trei femei în roluri precise, ca actori și spectatori fără voie ai propriei - posibile - morți. Piesa de teatru *ad-hoc* are o dublă miză: eliminarea necesară a Ulpianei și pedepsirea Dariei, pentru presupusa ucidere a copilului nou-născut al surorii mai mici. [21]

Demn de reținut este faptul că toată bucată de teatru în teatru se construiește în și prin cuvinte, în afara cărora toată istoria își pierde consistența, credibilitatea și efectul. Așa se face că, după consumarea ei, cele trei surori își reiau rolurile și măștile inițiale. Iar Ulpiana moare, otrăvită cu șoricioaica turnată în rachiul de anason de către Aurori, nu înainte de a-și fi

vărsat propria ură asupra Nazariei și a Dariei, înmărmurite. [22] Finalul piesei stă sub semnul replicii Nazariei: "Aici nu s-a întâmplat nimic" [23], care încheie istoria și lasă să cadă cortina, simbolic, asupra ipostazelor pictate în venin și fiere ale eternului feminin. Ultimul cuvânt îi revine instanței auctoriale decise, parcă, să-și revendice autoritatea: "Întuneric." [24]

NOTE

- [1] Maingueneau, Dominique, **LE CONTEXTE DE L'OEUVRE LITTÉRAIRE**, Dunod, Paris, 1993
- [2] Maingueneau, Dominique, **DISCURSUL LITERAR. PARATOPIE ȘI SCENĂ DE ENUNȚARE**, Institutul European, Iași, 2007. Comentarii interesante asupra acestui studiu se regăsesc la următoarele adrese: http://www.lecturesdugendre.fr/Lectures_du_genre_3/introduction.html
http://www.lecturesdugendre.fr/Lectures_du_genre_3/litvan.html
- [3] **Idem**, p. 95
- [4] **Idem**, p. 93
- [5] Cosăceanu, Anca, **ENUNȚAREA - REPERE SEMIOTICE**, în *STUDII ȘI CERCETĂRI LINGVISTICE*, nr. 6, 1987, p. 87
- [6] **Idem** p. 75. V. Și Maingueneau, Dominique, **LES TERMES CLÉS DE L'ANALYSE DU DISCOURS**, Seuil, Paris, 1996, pp. 36-37
- [7] Cosăceanu, Anca, **art.cit.**, p. 75
- [8] Apud Maingueneau, Dominique, **LES TERMES CLÉS DE L'ANALYSE DU DISCOURS**, pp. 37-38
- [9] Apud Maingueneau, Dominique, **DISCURSUL LITERAR. PARATOPIE ȘI SCENĂ DE ENUNȚARE**, p. 222
- [10] Scenografia se corelează cu ideea conform căreia "situația în cadrul căreia opera se enunță nu este un cadru prestabilit și fix"; "ceea ce este spus de text presupune o scenă de vorbire determinată pe care textul trebuie să o valideze prin enunțarea sa" - în Maingueneau, Dominique, **DISCURSUL LITERAR. PARATOPIE ȘI SCENĂ DE ENUNȚARE**, p. 224
- [11] "Un autor se adresează unui public prin prezentarea unei piese" și "un număr de personaje dialoghează într-un cadru enunțiativ considerat autonom de reprezentarea ca atare a piesei" - în Maingueneau, Dominique, **PRAGMATICĂ PENTRU DISCURSUL LITERAR**, Institutul European, 2007, Iași, p. 185
- [12] Ubersfeld, Anne, **TERMENII CHEIE AI ANALIZEI TEATRULUI**, Institutul European, Iași, 1999, p. 37
- [13] Maingueneau, Dominique, **PRAGMATICĂ PENTRU DISCURSUL LITERAR**, p. 186
- [14] **Idem**, pp. 189 - 190
- [15] <http://iubiriotravite.blogspot.com/2010/06/laila-ripoll-despre-atra-bilis-iubiri.html>
- [16] Iliescu-Gheorghiu, Cătălina (ed.), **TEATRU CU VOCE DE FEMEIE**, Fundația Culturală "Camil Petrescu" prin Ed. Cheiron, București, 2008
- [17] Antochi, Roxana - Mihaela, **ROLUL ELEMENTELOR CULTURALE ÎN CONSTRUIREA UMORULUI: RESURSE FOLCLORICE ȘI RELIGIOASE ÎN TEXTUL DRAMATIC AL LAILEI RIPOLL**, în Iliescu-Gheorghiu, Cătălina (ed.), **TEATRU CU VOCE DE FEMEIE**, ed. cit., p. 107
- [18] "Camera este imensă, sumbră și apăsătoare în conacul vechi din sătucul acela neînsemnat. [...]. Unica podoabă de pe pereți o constituie cele trei ferestre, cu obloanele zăvorâte, și un tablou argintat reprezentând Cina cea de Taină. [...]. Așezate în partea stângă, cele trei surori psalmodiază; sunt foarte bătrâne, au fața ca de pergament, tăbăcită și crăpată de vreme. În privirea lor, se simte valul trecerii anilor. Poartă fuste largi din stofă groasă, bluze încheiate până-n gât, șal cu ciucuri, ciorapi și pantofi fără toc. [...]. Aerul începe să miroasă a mort. În depărtare se aude ropotul ploii și lătratul câinilor." - Ripoll, Laila, **op. cit.**, în Iliescu-Gheorghiu, Cătălina (ed.), **TEATRU CU VOCE DE FEMEIE** p. 129
- [19] **Idem**, p. 133
- [20] "Nazaria: [...]. Toată viața la fel. La toate alea pe ultimul loc, și, când e să treci în lumea celor drepți, tot mocăit ești. Ți-e totuna să dai ortul popii ori s-ajungi la spartul târgului. Să ma simt eu mereu prost din cauza ta. Să ies mereu ca păduchele în frunte din pricina ta. Leneșilule, că asta ai

fost toată viața, un leneș profitor. Joia la orele patru dimineața, și domnul lenevește și n-o ia din loc.” - în **Idem**, p. 141

[21] “Aurori: Nici să sugă n-a avut timp. [...] Apoi ploua și tu aveai pământ sub unghii. .. Mă durea pieptul pentru că era plin de lapte. Mă dureau poalele pentru că erau pline de sânge. Mă durea carnea pentru că era plină de spaimă. Aveai pământ sub unghii pentru că i-ai astupat gura. I-ai astupat gura, chiar dacă nu plângea. Criminalo! Criminalo!” - în **Idem**, p. 183

[22]] “Ulpiana: José Rosario Antuñez Valdivieso! Mă auzi? Am să joc pe mormântul tău, ca să nu uiți cum era când puneai mâna pe mine. Mă cac pe toți morții voștri. Am să joc pe groapa popii care n-a vrut s-o îngroape pe mama, că se omorâse. și pe mormântul jandarmului, care l-a ridicat pe fratele meu, c-a prins un iepure pe moșie. și pe al doctorului, care ne lăsa să murim pentru că nu aveam cu ce să-l plătim. și pe cel al boieroaicelor de la Conac, care mai degrabă dădeau resturile la câini decât mie. și pe al tuturor puilor de curvă din satul ăsta de căcat. și mă cac și pe poftele de moșneag desfrânat ale răposatului. și pe carnea uscată a curvelor ăstora bătrâne...” în **Idem**, p. 207

[23] **Idem**, p. 213

[24] **Ibidem**

BIBLIOGRAFIE

Antochi, Roxana - Mihaela, **ROLUL ELEMENTELOR CULTURALE ÎN CONSTRUIREA UMORULUI: RESURSE FOLCLORICE ȘI RELIGIOASE ÎN TEXTUL DRAMATIC AL LAILEI RIPOLL**, în Iliescu-Gheorghiu, Cătălina (ed.) (2008). **TEATRU CU VOCE DE FEMEIE**. București: Fundația Culturală “Camil Petrescu” prin Ed. Cheiron

Cosăceanu, Anca (1987). **ENUNȚAREA - REPERE SEMIOTICE**, în **STUDII ȘI CERCETĂRI LINGVISTICE**, nr. 6

<http://iubiriotravite.blogspot.com/2010/06/laila-ripoll-despre-atra-bilis-iubiri.html>

http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_3/introduction.html

http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_3/litvan.html

Iliescu-Gheorghiu, Cătălina (ed.) (2008). **TEATRU CU VOCE DE FEMEIE**. București: Fundația Culturală “Camil Petrescu” prin Ed. Cheiron

Maingueneau, Dominique (2007). **DISCURSUL LITERAR. PARATOPIE ȘI SCENĂ DE ENUNȚARE**. Iași: Institutul European

Maingueneau, Dominique (1993). **LE CONTEXTE DE L'OEUVRE LITTÉRAIRE**. Paris: Dunod

Maingueneau, Dominique (1996). **LES TERMES CLÉS DE L'ANALYSE DU DISCOURS**. Paris: Seuil

Maingueneau, Dominique (2007). **PRAGMATICĂ PENTRU DISCURSUL LITERAR**. Iași: Institutul European

Ubersfeld, Anne (1999). **TERMENII CHEIE AI ANALIZEI TEATRULUI**. Iași: Institutul European

RÉSUMÉ:

PARATOPIE - ENONCIATION ET PERSONNAGES DANS LA PIÈCE DE LAILA RIPOLL, FIEL

Pour concilier le rapport du contexte extérieur de l'oeuvre littéraire et la dimension spatio-temporelle que le texte fictionnel construit par des stratégies tout particulières, Dominique Maingueneau met en circulation et définit le terme de paratopie. Associée à ce que le chercheur nomme scène d'énonciation, la paratopie assure la médiation permanente entre un paradigme culturel et les conditionnements sociaux, politiques, éthiques etc. qui l'accompagne, et l'univers fictionnel que chaque texte littéraire produit. FIEL, la pièce de théâtre de l'Espagnolle Laila Ripoll, complique de plus les aspects de la paratopie et ses rapports avec le niveau textuel de l'énonciation, à cause du processus multiple d'énonciation et des scènes énonciatives multiples que le texte dramatique et le discours théâtral produisent.

Mots-clé: paratopie, scène d'énonciation, texte dramatique, discours théâtral, personnage littéraire.